



HAL
open science

La langue en question : trois poètes chinois contemporains de la troisième génération

Miguel Angel Petrecca

► **To cite this version:**

Miguel Angel Petrecca. La langue en question : trois poètes chinois contemporains de la troisième génération. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2020. Français. NNT : 2020INAL0005 . tel-03043754

HAL Id: tel-03043754

<https://theses.hal.science/tel-03043754>

Submitted on 7 Dec 2020

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.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

IFRAE

THÈSE

présentée par

Miguel Ángel PETRECCA

soutenue le 28 Mai 2020

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Littérature et Civilisations

LA LANGUE EN QUESTION : TROIS POÈTES CHINOIS CONTEMPORAINS DE LA TROISIÈME GÉNÉRATION

Thèse dirigée par :
Mme Isabelle RABUT

Professeur des universités, Inalco

RAPPORTEURS :
M. Guilhem FABRE
M. Angel PINO

Professeur émérite, Université Paul Valéry Montpellier 3
Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne

MEMBRES DU JURY :
M. Vincent DURAND-DASTÈS
M. Angel PINO
Mme Isabelle RABUT
Mme XU Shuang

Professeur des universités, Inalco
Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne
Professeur des universités, Inalco
Maître de conférences, Université de Paris

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	7
PREMIÈRE PARTIE. ASPECTS HISTORIQUES ET CONTEXTUELS.	19
Chapitre I. Aspects historiques. Une histoire de la poésie chinoise moderne.....	20
Introduction.....	20
1.1. L'émergence de la poésie chinoise moderne.....	23
1.1.1. Huang Zunxian, Liang Qichao et la révolution poétique.....	23
1.1.2. La question de la langue. De la fin des Qing au mouvement du 4 mai.....	29
1.1.3. La naissance de la « poésie nouvelle » (<i>xin shi</i> 新诗).....	38
1.2. Les dilemmes de la poésie nouvelle.....	44
1.2.1. La question de l'identité et de la forme dans la poésie nouvelle.....	44
1.2.2. La critique de la tradition du 4 mai. Du débat sur la « langue de masse » (<i>dazhong yu</i> 大众语) et la « forme nationale » (<i>minzu xingshi</i> 民族形式) à la folklorisation de la poésie.....	54
1.3. L'émergence de la poésie « d'avant-garde » dans la nouvelle période.....	63
1.3.1. Le débat autour de la poésie obscure.....	63
1.3.2. L'émergence de la troisième génération.....	72
Conclusion.....	78
Chapitre II. À l'ombre de la tradition et de l'Occident.	82
Introduction.....	82
2.1. Regards critiques sur la poésie chinoise au début des années 90.....	84
2.1.1. La poésie chinoise au carrefour des années 1980 et 1990.....	84
2.1.2. La poésie chinoise et la littérature mondiale.....	92
2.1.3. Stephen Owen, la critique de Bei Dao et le débat sinologique autour du « caractère chinois » de la littérature.....	98
2.1.4. Zheng Min et la critique de la tradition du 4 mai.....	105
2.2. La réponse des poètes.....	114
2.2.1. Crise d'identité et anxiété culturelle.....	115
2.2.2. La quête de la modernité en tant que tradition de la poésie moderne.....	119
2.2.3. Le « caractère chinois » (<i>zhongguoxing</i> 中国性) et le « champ discursif » (<i>huayu chang</i> 话语场) de la poésie chinoise.....	122
2.3. La langue en question.....	126
2.3.1. La question de la langue dans la polémique des intellectuels et des populaires..	130
2.3.1.1. La position du camp populaire.....	134
2.3.1.2. La position du camp intellectuel.....	138
2.3.2. La spécificité de la langue chinoise.....	142
2.3.2.1. L'anxiété identitaire liée à la langue.....	142
2.3.2.2. La sinité de la langue : <i>zhongwenxing</i> (中文性) et <i>hanyuxing</i> (汉语性).....	148
Conclusion.....	156
SECONDE PARTIE. ÉTUDES DE CAS.	159
Chapitre III. Voyage à Chang'an. Langue, tradition et modernité chez Yu Jian.	160
Introduction.....	160
3.1. Retour à Chang'an. Une polémique au sein du camp populaire au début des années 2000.....	161
3.1.1. Réactions à la publication du poème.....	164
3.1.2. La grande pagode.....	168
3.2. L'évolution de la pensée poétique de Yu Jian au fil des années 1990.....	175

3.2.1. Rejet de la métaphore. Vision de la langue et vision de la tradition.	180
3.2.2. La langue dans <i>Dossier 0</i>	191
3.2.3. Yu Jian dans la polémique avec les intellectuels.	198
3.3. Modernité inquiétante.	205
3.3.1. Paysage extérieur et paysage intérieur.	207
3.3.2. La perte du « pays natal ».	214
Conclusion.	222
Chapitre IV. Un faux Pékin est un vrai Pékin : identité, tradition, imagination historique chez Xi Chuan	224
Introduction.	224
4.1. Débuts et métamorphose de la poésie de Xi Chuan	225
4.1.1. De la pureté à l'hybridité.	225
4.1.2. La pensée paradoxale	236
4.1.3. Paradoxes de l'identité	240
4.2. Identité culturelle. De sa déconstruction à sa réaffirmation.	245
4.2.2. Le marché global des identités	245
4.2.3. Il n'y a pas de chameaux à Pékin	256
4.3. La question de la tradition	260
4.3.1. Tradition et sens de réalité	260
4.3.2. Xi Chuan et ses précurseurs. Les marges et le « pseudo » (wei)	264
4.3.3. Relire la tradition.	273
4.3.3.1. La relecture des Tang	274
4.3.3.2. La poésie chinoise moderne	277
4.4. Tradition et imagination historique.	279
4.4.1. Le collectionneur et les débris.	282
4.4.2. Le marché aux puces	290
Conclusion.	296
Chapitre V. Sortir du « cri ». La poésie de Bai Hua et la recherche du « style chinois » (<i>hanfeng</i> 汉风).	298
Introduction	298
5.1. Le premier Bai Hua. D'Exprimer à Souvenirs	299
5.1.1. Le clivage « gauche »/« droite »	302
5.1.2. Le clivage « gauche »/« droite » à l'intérieur d' <i>Exprimer</i>	307
5.1.3. <i>Souvenirs</i>	320
5.1.4. Le « changement d'orientation » et le poème « Sous la dynastie Qing »	329
5.2. Après le silence. Le retour de Bai Hua.	339
5.2.1. La poétique explicite	341
5.2.2. <i>Amoureux divins dans le jardin de Shuihui</i> (<i>Shuihui xianlü</i> 水绘仙侣)	348
5.2.2.1. La recherche du « plaisir et repos » (<i>yile</i>)	351
5.2.2.2. La « transformation de l'antiquité » (化古) et l'usage de la langue classique	356
5.2.3. Un aperçu de l'évolution de Bai Hua après 2008.	365
Conclusion.	374
CONCLUSION GÉNÉRALE	376
BIBLIOGRAPHIE	381

Remerciements

Je remercie tout d'abord Mme Rabut, qui a accepté d'encadrer mon projet de thèse et m'a guidé avec rigueur et patience. Sans son regard aigu, ses questionnements et ses corrections, cette thèse n'aurait pas été possible.

Je remercie mon épouse, dont je ne saurais louer assez la patience inépuisable au cours de ce long parcours.

Je remercie infiniment mes parents, nés dans un monde qui n'existe plus, dévoués à des enfants qu'ils ne peuvent pas tout à fait comprendre.

Je remercie la fondation Chiang Ching-kuo, qui m'a octroyé une bourse me permettant de consacrer une année à la finalisation de cette thèse.

Je remercie Yu Jian, Xi Chuan et Bai Hua, qui m'ont écouté et ont répondu à mes questions, souvent autour d'un repas, et n'ont pas hésité à m'envoyer leurs textes quand cela a été nécessaire. Pour les mêmes raisons, je remercie également d'autres poètes comme Xiao Kaiyu, Ouyang Jianghe et Sun Wenbo, ainsi que des chercheurs comme Leng Shuang et Yu Yang.

Je remercie Maghiel Van Crevel, qui a répondu à mes nombreuses questions avec bienveillance et générosité, me facilitant également l'accès à la collection de publications non-officielles de l'université de Leiden.

Je remercie Liu Junxian (Alice), qui a eu l'amabilité de relire certains passages en chinois.

Je remercie l'Inalco, qui m'a accueilli avec générosité et m'a permis de profiter de sa longue histoire sinologique.

... the hard hidalgo
Lives in the mountainous character of his speech;
And in that mountainous mirror Spain acquires
The knowledge of Spain and of the hidalgo's hat-
A seeming of the Spaniard, a style of life,
The invention of a nation in a phrase...

Wallace Stevens

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Cette thèse s'inscrit dans le cadre d'un intérêt personnel de longue date pour la poésie chinoise moderne et contemporaine, intérêt qui s'est traduit initialement par le développement d'un projet de traduction centré sur les poètes de la « troisième génération » (*di san dai* 第三代). En favorisant une fréquentation régulière des textes, la traduction m'a permis de me familiariser avec la poésie chinoise contemporaine et a ainsi préparé le terrain pour le travail approfondi du doctorat. Elle m'a aussi permis de me poser pour la première fois, de manière embryonnaire, des questions qui sont au cœur de cette thèse. Quand je repense à mes premières rencontres avec certains poètes chinois, dans le cadre de mon projet de traduction entre 2008 et 2009, lors de mon premier séjour en Chine, il me semble repérer en effet, dans les questions que je portais avec moi, le germe de l'intérêt pour la problématique de la tradition, de l'identité et de la langue. En affirmant ceci, je souhaite simplement signaler l'existence d'un biais ou d'un regard particulier, renvoyant peut-être, au moins en partie, à la place que la poésie chinoise classique occupe dans l'imaginaire occidental. Autant la poésie chinoise classique, avec ses formes et ses thèmes chargés d'histoire, semble l'expression d'un particularisme culturel, autant la poésie chinoise moderne, née de la rupture avec la tradition classique et apparentée dès ses origines à la poésie occidentale, semble destinée à subir d'emblée la question de son identité. Mais d'autre part, je repère également de manière rétrospective, dans les réponses des poètes lors de ces premières rencontres, des éléments qui montrent, au-delà du simple biais du chercheur, la pertinence de mes questions. Du nationalisme langagier d'un poète pour qui la langue chinoise était « la langue la plus poétique du monde » à l'autocritique d'un autre à qui le chinois moderne semblait encore trop « bavard » (*luosuo* 啰嗦) et pas tout à fait mûr, les réponses mettaient en évidence le statut extrêmement problématique de la langue, ainsi que son lien avec la question de l'identité culturelle. Et elles suggéraient en même temps la possibilité d'analyser cette problématique dans un cadre historique plus large. N'y a-t-il pas en effet un parallèle entre la position de ce poète qui en 2009 définissait la langue chinoise comme « bavarde » et pas tout à fait mûre, et les enjeux autour de la langue chez les intellectuels de la génération de la Nouvelle culture ? Nous sommes convaincu que la réponse à cette question est positive.

Langue, tradition et identité – les trois volets de la problématique de notre thèse, renvoient en effet à des questions qui sont à l'origine même de la littérature et de la poésie chinoises modernes, et qui restent inextricablement liées entre elles. C'est d'abord et surtout

évident en ce qui concerne la langue et la tradition. La réforme littéraire dont est issue la « poésie nouvelle » (*xin shi* 新诗), cette nouvelle tradition dans laquelle s'inscrit la poésie chinoise contemporaine, s'insère dans le cadre plus large d'un élan modernisateur marqué par le rejet de la tradition et l'engouement pour l'Occident. Après d'intenses batailles entre les camps des réformistes et des conservateurs, la poésie chinoise, à l'instar de la littérature en général, est entrée dans le chemin de la modernité, mais ce faisant elle a dû faire face à la question de son identité, qui semblait inhérente à la logique même de cette modernité : qu'est-ce qui est chinois dans un poème chinois ? Si ce questionnement était valide pour la littérature en général, il l'était spécialement, comme nous le verrons dans le premier chapitre de cette thèse, pour le cas de la poésie, démunie comme elle était, à la différence de la prose, d'une tradition en langue vernaculaire sur laquelle s'appuyer. De surcroît, la centralité de la tradition poétique classique contre laquelle s'était dressée la « poésie nouvelle » contribuait à renforcer la difficulté de cette dernière à affirmer sa légitimité. Comme nous le savons, la réforme de la littérature fait partie d'un mouvement plus large visant la réforme langagière, dont le noyau est le rejet de la langue classique (*wenyan* 文言) et la création d'une langue nationale (*guoyu* 国语) fondée sur la langue vernaculaire (*baihua* 白话). En ce sens, réforme langagière et réforme littéraire sont inextricablement liées, voire confondues, le point central de la réforme littéraire étant l'affrontement avec la langue classique et l'adoption de la langue vernaculaire. Si le thème de l'identité est tellement problématique dans la littérature chinoise, cela tient au fait que c'est la langue chinoise elle-même, et non seulement celle de la littérature ou de la poésie, qui est mise en question du point de vue identitaire, comme l'illustre l'idée de l'« européanisation » (*ouhua* 欧化) de la langue, dont nous parlerons dans le chapitre 1.

Notre travail a donc forcément une dimension historique qui vise à mettre la problématique dans un cadre interprétatif plus large, mais le choix de cette problématique reste ancré dans l'actualité. Depuis la fin des années 1980 et le début des années 1990, les germes d'un nouveau nationalisme ont commencé à surgir des débris de la Chine maoïste¹. À la différence du nationalisme du début du vingtième siècle, fondé sur une vision antitraditionaliste, voire un certain iconoclasme culturel, ce nouveau nationalisme allait main dans la main avec une réévaluation et revalorisation de la tradition culturelle. Vers la fin du vingtième siècle, « the mood of Chinese nationalist sentiment », signale Wu Guoguang, « was

¹ Edward Friedman, « A failed Chinese Modernity », *Daedalus*, vol. 122, n° 2 (printemps 1993), pp. 1-17.

being transformed from anti-traditionalism to pro- or neo-traditionalism². » L'émergence de ce nationalisme culturel s'expliquait d'abord du fait de la crise des structures politiques et économiques communistes provoquée par les réformes économiques. « 'Cultural' relations », poursuit Wu Guogang, « thus became prominent in functioning to connect Chinese citizens³ ». Le nationalisme, les valeurs et la culture traditionnelle remplaçaient ainsi le vide laissé par la désintégration du grand récit révolutionnaire. En même temps, les progrès économiques chinois et l'ascension rapide de la Chine au rang de puissance mondiale ont créé les conditions structurelles propices, comme le signale Tong Qingsheng, à l'émergence d'un sentiment nationaliste « qui s'exprime par le désir de constituer et de développer un *soft power* à la mesure de la stature internationale grandissante de la Chine⁴. » C'est dans ce cadre que nous assistons ainsi au retour du *guoxue* 国学 (les études nationales), dont la réhabilitation fait partie « d'un ambitieux projet visant à promouvoir et consolider le savoir autochtone et par là l'identité culturelle chinoise⁵. » Durant la première décennie de ce siècle, en particulier depuis 2005, signale cet auteur, le terme *guoxue* est devenu un objet d'attention non seulement dans le milieu de la recherche ou parmi les élites académiques et politiques, mais aussi dans le débat public et les médias audiovisuels et écrits. Dans le cadre de cette « fureur pour les études nationales » (*guoxue re* 国学热), nous pouvons évoquer également l'apparition d'un engouement pour la poésie classique qui se reflète dans la prolifération de revues et d'associations consacrées à l'étude et à l'écriture de poèmes en langue classique, dont la popularité au sein d'une grande partie de la population reste incontestée. Comme le constate Tian Xiaofei, cent ans après la réforme littéraire qui était censée avoir vaincu la poésie en langue classique et en avoir fini avec elle, celle-ci se relève de ses cendres et peut se vanter d'un grand lectorat en Chine, à Hong Kong, à Taiwan, et dans les communautés chinoises à l'étranger. « There are journals devoted to old-style poetry; anthologies of old-style poetry are compiled and published; clubs, societies, and groups of fans of old-style poetry are formed in physical and virtual reality, and poetry websites, which have attracted a huge audience in the past decade, either give separate space to old-style poetry or are exclusively dedicated to it⁶. » Cette popularité croissante contraste avec le sentiment de

² Wu Guogang, « From Post-Imperial to Late Communist Nationalism: Historical Change in Chinese Nationalism from May Fourth to the 1990s », *Third World Quarterly*, vol. 29, n° 3, 2008, p. 476.

³ *Ibid.*, p. 477.

⁴ Tong Qingsheng, « Savoir national, littérature nationale et langue nationale », *Perspectives chinoises*, 2011, n° 1, p. 34.

⁵ *Ibid.*

⁶ Tian Xiaofei, « Muffled Dialect Spoken by Green Fruit: An Alternative History of Modern Chinese Poetry », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 21 n° 1, 2009, p. 6.

marginalisation ressenti par les poètes contemporains, dans une société de plus en plus marchande et envahie par de nouvelles formes de divertissement.

L'émergence de ce nouveau nationalisme culturel va de pair avec la réévaluation de la modernité chinoise, dans le contexte plus large de l'instauration de ce que Dirlik appelle une « modernité mondiale ». Caractérisée par la mondialisation du capital, un polycentrisme et une fragmentation culturelle correspondant à la redistribution du pouvoir économique et politique, cette « modernité mondiale » suppose l'apparition de modernités locales marquées par leur opposition à l'eurocentrisme, et ouvrant la porte « à la résurgence des héritages culturels marginalisés par le régime de l'euro-modernité⁷. » Cette « réaffirmation culturelle » a atteint la Chine au milieu des années 1980, en plein recul de la révolution, et elle s'est renforcée à partir du milieu des années 1990, parallèlement au rapide développement économique, à l'émergence d'une nouvelle classe d'intellectuels et à une volonté d'affirmer la présence culturelle de la Chine dans le nouvel ordre mondial. Ben Xu parle de l'émergence d'un nouveau conservatisme culturel, par opposition au radicalisme culturel des années 1980. Une partie de ces intellectuels « conservateurs », selon Ben Xu, emploient les théories postmodernistes et postcoloniales pour défendre l'identité et l'authenticité chinoises face à ce qu'ils envisagent comme une hégémonie occidentale⁸. « The assertive nationalist feeling central to Chinese post-ist theory informs its attack on what it sees as the May Fourth movement's adherence to a Western conception of modernity⁹. » L'un des concepts centraux de cette pensée « conservatrice » émergeant dans les années 1990 est celle de la « sinité » (*zhongguoxing* 中国性 ou *zhonghuaxing* 中华性), laquelle, dans la pensée des auteurs comme Zhang Fa 张法, Zhang Yiwu 张颐武 et Wang Yichuan 王一川, est censée remplacer l'accent mis auparavant sur la « modernité ». Dans le cas particulier de la littérature et de la poésie, la réévaluation de la modernité a impliqué la recherche de modernités alternatives et, surtout, la mise en question de la modernité littéraire impulsée par les intellectuels du mouvement du 4 mai, en tentant de dépasser les oppositions binaires qui étaient à la base de cette modernité. Les attaques de la poétesse Zheng Min 郑敏 envers la réforme littéraire promue par le mouvement de la Nouvelle culture, sur lesquelles nous nous attarderons dans le chapitre deux, sont une expression très claire de ce phénomène.

⁷ Arif Dirlik, « Éditorial », *Perspectives chinoises*, 2011, n° 1, p. 2.

⁸ Ben Xu, « Contesting Memory for Intellectual Self-Positioning : The 1990's New Cultural Conservatism in China », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 11, n° 1 (printemps 1999), pp. 157-192.

⁹ *Ibid.*, p. 176.

Dans ce contexte l'objectif de notre travail a donc été double. D'une part, nous avons essayé de replacer la problématique de la tradition, de l'identité et de la langue dans le cadre plus large de l'histoire de la poésie chinoise moderne afin de mieux comprendre ses enjeux dans le contexte actuel. De l'autre, nous avons voulu voir comment cette problématique s'incarne dans l'œuvre de trois poètes de la troisième génération. Contrairement à la thèse de Claudia Pozzana selon laquelle « la stratégie de ces poètes est avant tout une indifférence par rapport à la "différence chinoise"¹⁰ », il nous semble que la question de l'identité culturelle (la « différence chinoise ») est essentielle pour comprendre l'évolution de l'œuvre et de la pensée de ces poètes. Tout d'abord parce qu'ils agissent dans un contexte où, comme nous venons de le signaler, nous assistons à la montée d'un nouveau type de nationalisme culturel et à l'émergence d'une pensée qui met l'accent sur la question de l'identité. Si cela ne revient pas à dire, certes, que les poètes souscrivent de manière irréfléchie à ces idées, il est évident qu'ils ne sauraient pas être entièrement imperméables à la pression causée par cette ambiance. Il y a aussi une autre dimension dans laquelle cette question de l'identité se révèle tout à fait centrale pour ces poètes : celle du rapport avec la littérature mondiale. Plus qu'à n'importe quelle autre époque, la littérature de la nouvelle période (*xin shiqi wenxue* 新时期文学) en général a été caractérisée par une ouverture au monde. D'abord dans le sens d'une assimilation de la littérature occidentale à travers la traduction, à partir du début des années 1980, dans un élan qui reprenait la logique d'ouverture à l'Occident de l'époque du mouvement du 4 mai. Mais aussi, et de manière plus importante, dans le sens contraire d'un mouvement des poètes (et ou des textes) vers le monde, à travers le voyage et la traduction. Dans le chapitre 2 de cette thèse, nous analyserons les réponses suscitées par le compte rendu très critique que Stephen Owen, sinologue américain, a fait de la traduction en anglais d'un livre de Bei Dao, chef de file de la poésie *menglong*. Cet épisode souligne les questions très complexes que soulève l'arrivée de la poésie chinoise dans les réseaux de la « poésie mondiale ». Comme le montre Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*, la structure des échanges intellectuels et littéraires dans l'espace de la littérature mondiale est marquée par une forte asymétrie. Cette « République mondiale des lettres » a un fonctionnement spécifique qui engendre des hiérarchies et une géographie constituées « à partir de l'opposition entre des capitales littéraires et des contrées qui dépendent (littérairement) et qui se définissent par leur distance esthétique à la capitale¹¹. » Le fait que la

¹⁰ Claudia Pozzana, *Un'altra Cina. Poeti e narratori degli anni novanta*, revue *In forma de parole*, vol. XIX, n° 1 (janvier, février et mars 1999), p. 21.

poésie chinoise moderne ait été à sa naissance du côté des pays littérairement dépendants, car elle s'est fondée sur la rupture avec la tradition et sur l'assimilation de la littérature occidentale, comporte une contradiction essentielle : entre l'élan modernisateur, qui est à sa racine, et la dépendance littéraire, qui est le produit de cet élan et se traduit par la sensation d'être en décalage par rapport à la littérature occidentale, d'en être une pâle copie. De ce point de vue, l'histoire de la poésie chinoise peut être vue comme l'histoire des tentatives pour dépasser cette contradiction, pour abandonner sa condition périphérique et réaffirmer son identité au sein de la littérature mondiale.

Pour atteindre les objectifs que nous nous sommes fixés, nous avons adopté une approche relevant à la fois de l'histoire littéraire, de la sociologie littéraire et de l'analyse textuelle. L'histoire littéraire nous permettra, comme nous l'avons signalé, d'inscrire la problématique dans le cadre plus large de l'histoire de la poésie chinoise moderne. Le recours aux idées de Pascale Casanova sur la littérature mondiale, sur lesquelles nous reviendrons dans le deuxième chapitre, montre déjà dans quelle mesure notre étude relève de la sociologie littéraire lorsqu'il s'agit de comprendre les rapports de la poésie chinoise avec la poésie mondiale. Notre étude s'appuie aussi sur la sociologie littéraire pour prendre en compte la manière dont nos poètes et leurs échanges s'insèrent dans un espace concret, le champ de la poésie chinoise contemporaine, marqué par l'existence de forces, de problématiques, de positions et de déplacements. C'est pour cette raison notamment que nous prêterons attention dans notre thèse non seulement aux textes poétiques, mais également aux métatextes. En d'autres termes, nous sommes ici mus par l'idée que la question de l'identité n'est pas seulement inhérente à l'œuvre des poètes, mais qu'elle est liée également à des stratégies de positionnement dans le champ littéraire. Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu propose d'analyser les relations entre les membres d'une communauté littéraire selon un principe d'autonomie (principe littéraire) et un principe d'hétéronomie (non littéraire, la valeur commerciale). Le capital symbolique est distribué à l'intérieur du champ littéraire selon la valeur littéraire (principe autonome) attribuée à l'œuvre. Alors que Bourdieu pense le pôle hétéronome en rapport avec le succès commercial des livres, selon une opposition esthétique-commercial centrale dans le champ littéraire français du dix-neuvième siècle, l'opposition entre les deux pôles peut être formulée également selon une opposition esthétique-politique. Michael Hockx signale en ce sens que pour la compréhension du champ littéraire chinois, il faut ajouter à ces deux principes de Bourdieu un troisième principe, celui du « peuple », qui

¹¹ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 30.

est en partie hétéronome, mais pas entièrement. Ce principe, affirme Hockx, « motivates modern Chinese writers to consider, as part of their practice, the well-being of their country and their people¹² ». Nous pouvons mettre ces propos en lien avec ceux de Casanova qui, pour sa part, signale que la configuration interne de chaque espace national s'organise selon l'opposition « entre le secteur le plus littéraire (et le plus cosmopolite), et la zone la plus dépendante politiquement, c'est-à-dire selon l'opposition entre un pôle autonome et cosmopolite, et un pôle hétéronome, national et politique¹³. » À première vue, l'existence de ces deux pôles dans la poésie chinoise pourrait renvoyer à la division du champ poétique en une sphère officielle (*guanfang* 官方) ou orthodoxe, et une sphère non officielle (*fei guanfang* 非官方) ou *minjian* 民间¹⁴. Alors que dans la sphère officielle, contrôlée plus ou moins strictement par l'État, la poésie subirait encore les contraintes du politique, dans la sphère non officielle, l'idéal esthétique serait débarrassé de toute contrainte extérieure. Pourtant, la frontière entre ces deux sphères reste floue. S'il est vrai que tous les poètes de la troisième génération ont d'abord établi leur réputation dans la sphère non officielle, il n'est pas moins vrai que dès le milieu des années 1980, leurs poèmes ont commencé à paraître dans des publications officielles. En ce sens, il nous semble que l'opposition entre un pôle esthétique et un pôle politique dépasse largement la division actuelle du champ poétique en deux sphères (officielle et non officielle) et renvoie aussi à l'histoire de la poésie chinoise moderne, associée dès ses origines au projet de « salut national » (*jiuguo* 救国). Dans son article « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism »¹⁵, Fredric Jameson signale dans ce sens que, dans les pays périphériques, la littérature a souvent une valeur allégorique qui tient à un lien entre la littérature et la communauté nationale, une idée qui renvoie aux propos de C.T. Hsia sur l'« obsession de la Chine » chez les écrivains chinois. Si la littérature chinoise contemporaine ne relève plus du projet de « salut national » inhérent à la génération du 4 mai, et si la fin de la période maoïste a permis aux écrivains de se mettre à l'abri de toute instrumentalisation politique, nous pouvons dire néanmoins que la dimension politique

¹² Hockx, Michael, « Introduction », in Michael Hockx (éd.), *The Literary Field of Twentieth Century China*, p. 12. pp. 1-20.

¹³ Pascale Casanova, *Op. cit.*, p. 163.

¹⁴ Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*, Leiden, Brill, 2008. La sphère *guanfang* est constituée par des publications officielles ; la sphère *fei guanfang*, par des publications non officielles, émanant souvent des mêmes poètes. Van Crevel signale que l'émergence de la sphère non officielle puise ses racines dans la littérature souterraine des années de la révolution culturelle. L'apparition de la revue *Jintian* 今天 en 1978 représente incontestablement un événement marquant. Voir à ce sujet le premier chapitre de cette thèse.

¹⁵ Jameson, Frederic, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, automne 1986, n° 15, pp. 65-88.

(nationale) représente toujours en Chine une force hétéronome qui nuance l'autonomie du fait littéraire. C'est ce qui fait s'exclamer l'un de nos trois poètes, Bai Hua, sur la nécessité de « sortir du cri » (*zouchu nahan* 走出呐喊), c'est-à-dire de dépasser le cadre de la littérature du « salut national » dans lequel s'inscrirait toujours la littérature chinoise, comme nous le verrons dans le dernier chapitre. Cette tension entre le politique et l'esthétique est autant reliée à la question de l'identité qu'à celle des rapports avec la « littérature mondiale ». En effet, selon le raisonnement de Casanova, qui s'accorde parfaitement avec celui de Jameson, plus une oeuvre s'éloigne du pôle politique et national, plus elle devient universelle. Il semblerait ainsi y avoir une contradiction entre le caractère national ou politique d'une oeuvre et son universalité. Jameson signale en effet que la littérature « allégorique » des pays périphériques ne serait pas de nature à nous offrir les mêmes satisfactions que l'oeuvre des maîtres modernistes occidentaux tels que Joyce et Proust, et il souligne de surcroît le décalage entre la littérature des pays périphériques et celle des pays occidentaux. « A popular or socially realistic third-world novel », écrit-il, « tends to come before us, not immediately, but as though already-read. We sense, between ourselves and this alien text, the presence of another reader, of the Other reader, for whom a narrative, which strikes us as conventional or naive, has a freshness of information and a social interest that we cannot share¹⁶. » En d'autres termes, le décalage de la littérature périphérique révèle sa dépendance par rapport au modèle fourni par la littérature des pays centraux. En ce sens, la question de l'identité (la « sinité ») d'une oeuvre littéraire renvoie peut-être à deux dimensions différentes. La littérature qui se rapproche du pôle du national et politique (selon Casanova), ou qui renvoie de manière allégorique à une communauté nationale (selon Jameson), semblerait, d'une part, se lire facilement en termes de « sinité », dans la mesure où elle renvoie à une subjectivité collective ; d'un autre point de vue, pourtant, dans la mesure où elle est envisagée comme une copie ou une « traduction » d'un modèle supérieur, occidental, par rapport auquel elle se trouve de plus en décalage temporel, cette littérature semble dépourvue d'une identité propre.

Notre problématique soulève donc une série de questions où langue, tradition et identité s'entrecroisent, ou plus exactement où langue et tradition sont considérées à la lumière des tensions inhérentes à la question identitaire, dans le cadre des relations de la Chine avec le reste du monde. Comment les poètes regardent-ils la question de la spécificité de la langue chinoise ? Comment regardent-ils les rapports entre la langue écrite et la langue parlée, ainsi qu'entre la langue vernaculaire et la langue classique ? Comment envisagent-ils

¹⁶ *Ibid.*, p.66.

le rapport avec la tradition classique d'une part, et avec la tradition occidentale de l'autre ? Finalement, de quelle manière se posent-ils la question de l'insertion de la poésie chinoise dans l'univers de la poésie mondiale, et comment cette question détermine-t-elle aussi leur vision de la tradition et de la langue ?

Notre étude est organisée en deux parties, selon une division qui nous semble mieux s'adapter au double objectif que nous nous sommes fixé. Dans les deux chapitres qui forment la première partie de la thèse, nous nous attachons surtout à inscrire la problématique dans le cadre large de l'histoire de la poésie chinoise moderne et à analyser la manière dont cette problématique se présente dans la période contemporaine. Le premier chapitre esquisse ainsi une histoire de la poésie chinoise moderne depuis la fin des Qing jusqu'à l'émergence de la « troisième génération », mettant l'accent sur le rôle joué par la question de la tradition, de l'identité et de la langue. Il nous semble important de montrer comment, au-delà de la critique que le camp conservateur et traditionaliste a formulée à l'encontre de la génération de la Nouvelle culture, il existe au sein même de la poésie moderne une réflexion sur l'identité et la tradition ; celle-ci implique un regard critique sur la position antitraditionaliste et tend à trouver un compromis entre la recherche de la modernité et la recherche de l'identité. Ce compromis était souvent associé à une tentative de rétablir un lien avec la tradition. Dans le deuxième chapitre, nous nous attachons à observer comment cette problématique surgit à nouveau, surtout à partir des années 1990, dans le contexte d'une marginalisation (ou une sensation de marginalisation) de la poésie, au sein d'une société tournée de manière croissante vers le marché. Notre intention est d'analyser dans ce chapitre le débat sur la tradition et la langue au sein du champ poétique contemporain. Depuis la critique formulée par le sinologue Stephen Owen sur la poésie de Bei Dao et la polémique autour d'un essai de la poétesse Zheng Min sur le mouvement de la Nouvelle culture, jusqu'à la confrontation autour de la question de la langue et de l'identité lors de la polémique entre les poètes intellectuels et les populaires vers la fin des années 1990, nous essayons de donner une vision d'ensemble de la manière dont notre problématique reste présente pendant toute cette période. De cette manière, nous aurons construit un cadre dans lequel analyser, dans la seconde partie de la thèse, l'oeuvre de nos poètes.

Les trois chapitres qui forment cette seconde partie sont consacrés chacun à un poète de la « troisième génération » : Yu Jian 于坚, Xi Chuan 西川 et Bai Hua 柏桦. Nous reviendrons plus loin dans la thèse sur l'origine et la signification de l'expression « troisième

génération ». Pour l'instant il suffit d'indiquer qu'elle fait référence aux poètes post-*menglong* 后朦胧» (post-obscurs), c'est-à-dire à ceux qui ont commencé à écrire entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, dans le sillage des poètes *menglong*. En utilisant cette expression pour désigner un certain groupe de poètes, nous ne restons pas moins attentifs au caractère problématique de la division des acteurs poétiques en termes de groupe d'âge. Geremie Barmé signale que ce qu'il appelle le « generationalism » a fait toujours partie des manières de comprendre la culture chinoise contemporaine, en Chine et à l'étranger. « The division of individuals into age groups –artistic substrata identified by year of birth, schooling and graduation », poursuit cet auteur, « is central to the manner in which cultural meaning, worth and innovation are described and ordered by elites in China and how those elites infect nonmainland analyses of them¹⁷. » Nous pensons néanmoins que cette étiquette s'avère tout à fait pertinente pour l'analyse, dans la mesure où elle identifie des poètes qui ont non seulement un même point de départ, mais dont l'action et l'évolution à l'intérieur d'un même champ poétique se traduit aussi par des échanges et des déplacements souvent opposés. Le parcours de cette « troisième génération », s'étendant de la fin des années 1970 ou du début des années 1980 jusqu'à nos jours, la rend spécialement adaptée à la problématique qui est au cœur de notre thèse. L'itinéraire de ces poètes est parallèle à l'avènement des changements qui ont transformé radicalement le visage de la culture et de la société chinoise. Nous faisons référence, entre autres, à des éléments que nous avons signalés plus haut, tels que l'émergence d'un nationalisme culturel et d'une pensée de la « sinité » visant à dépasser le cadre de la modernité. À la différence de leurs prédécesseurs *menglong*, dont les membres les plus représentatifs ont dû s'exiler et ont continué leur œuvre à l'étranger, les poètes de cette génération sont pour la plupart restés en Chine et ont été les témoins directs de ces changements. Les trois poètes que nous avons choisis sont, de surcroît, des membres représentatifs de cette « troisième génération ». C'est surtout le cas de Yu Jian et de Xi Chuan, chefs de file de deux camps qui diviseront la poésie dans les années 1990, et sur lesquels nous nous attarderons dans les chapitres 3 et 4 de cette thèse. Au-delà de la simple confrontation de deux camps, qui relève en partie, comme nous le verrons, d'une opposition inhérente à la poésie chinoise de la nouvelle période, leurs œuvres traduisent des manières diverses, voire opposées, la volonté de gérer la tension entre modernité et tradition dans un environnement changeant. Le cas de Bai Hua est différent, car alors que Yu Jian et Xi Chuan deviendront dans les années 1990 les deux figures centrales de la poésie chinoise, pour Bai Hua cette

¹⁷ Geremie Barmé, *In the Red*, p. xv.

décennie sera marquée par un retrait quasiment total de l'activité poétique. Après son retour dans les années 2000, en revanche, il attirera l'attention et gagnera une certaine centralité avec une oeuvre et des idées sur la poésie qui mettent l'accent sur la question de l'identité, de la tradition et de langue.

En ce qui concerne l'état de la recherche, nous devons d'abord signaler qu'il n'existe quasiment pas de travaux en langue française sur la poésie chinoise de la « troisième génération ». Certains de ces poètes sont néanmoins déjà connus à travers les traductions qui sont parues ces dernières années. Yu Jian est celui qui a été le plus traduit, avec quatre ouvrages, dont *Dossier 0* (traduit par Li Jinjia et Sebastian Veg, Gallimard, 2005), *Un vol* (traduit par Li Jinjia et Sebastian Veg, Gallimard, 2010), *Petit bourg* (traduit par Fu Jie, Voix d'encre, 2015) et l'anthologie *Rose évoquée* (traduite par Chantal Chen-Andro, éditions Caractères, 2014). Pour Xi Chuan et Bai Hua, nous avons, respectivement, les anthologies *Le monstre* et *Sous les Qing*, traduites par Chantal Chen-Andro et publiées aux éditions Caractères en 2016. Des poèmes de ces poètes et d'autres poètes de la troisième génération ont paru également dans *Le Ciel en fuite : anthologie de la nouvelle poésie chinoise* (Paris, Circé, 2004), une anthologie consacrée à la poésie chinoise de la seconde moitié du vingtième siècle, établie et traduite par Chantal Chen-Andro et Martine Vallette-Hémery. Parmi les rares travaux en français consacrés à la poésie de la « troisième génération », nous devons signaler un article de Xu Shuang, « Les partis pris des poètes contemporains chinois : entre la Tradition et l'Occident »¹⁸, qui date de 2009. Dans cet article, l'auteur s'attarde sur la polémique entre les camps intellectuel et populaire vers la fin des années 1990 et met l'accent sur la tentative de trouver un compromis entre modernité et tradition dans la poésie chinoise contemporaine. Elle s'attache ainsi à donner une vision d'ensemble des tensions qui traversent la scène poétique chinoise à cette époque. La thèse de Sophie Coursault, *Par-delà les sentiments : l'œuvre de Han Dong 韩东, une écriture de la Chine contemporaine* (Inalco, 2018), sur l'œuvre du poète et romancier Han Dong, consacre une partie considérable de son travail au rôle de Han Dong en tant que poète, surtout dans les années 1980, et dans le cadre de la revue *Eux* (tamen 他们), qu'il a fondée en tandem avec Yu Jian. À propos de celui-ci, nous devons également faire référence à « Dossier 0 », un article de Fu Jie, responsable du Fonds chinois de la Bibliothèque nationale, qui fait une présentation générale de l'oeuvre du poète et se focalise sur la réception et la signification de son poème « Dossier 0 »¹⁹. Dans une

¹⁸ Xu Shuang, « Les partis pris des poètes contemporains chinois : entre la Tradition et l'Occident », in (Frédéric Wang dir.), *Le choix de la Chine d'aujourd'hui : entre la Tradition et l'Occident*, Paris, Editions Indes savantes, 2009, pp. 151-157

¹⁹ Fu Jie, « Dossier Yu Jian », in *Promenade au cœur de la Chine poétique*, Artois, Artois Presses Université, 2013, pp. 113-121.

perspective non sinologique, Claude Mouchard consacre également un article à la poésie de Yu Jian, « Le prosaïsme déchirant de Yu Jian » (*Poésie*, 2013, n°2, pp. 34-41), centré sur *Dossier 0* et *Un vol*. Cette pénurie bibliographique en français contraste avec l'abondance de travaux en anglais consacrés aux poètes de la « troisième génération ». Il est nécessaire de souligner surtout le travail de Michelle Yeh, professeur à l'université de California (UC Davis), qui depuis le début des années 1990 a consacré de nombreux articles à l'analyse de la scène poétique chinoise et à l'étude de l'œuvre des poètes contemporains. Notre travail profite directement de ses recherches, même si, en ce qui concerne la question de l'identité (ou de la « sinité ») dans la poésie chinoise contemporaine, comme nous le verrons dans le chapitre 2, nous avons des perspectives divergentes. Il est indispensable de faire référence également à Maghiel Van Crevel, professeur à l'université de Leiden, auteur de nombreux articles consacrés à la poésie chinoise contemporaine, et d'un livre essentiel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*, dans lequel il est question de plusieurs poètes contemporains et de la « troisième génération », dont Yu Jian et Xi Chuan. Son travail sera cité de nombreuses fois au long de cette thèse. En ce qui concerne la bibliographie en langue chinoise, sur la poésie de la « troisième génération » en général ainsi que sur l'œuvre des trois poètes concernés, elle est non seulement abondante mais diverse, comprenant des textes de chercheurs, des essais rédigés par des poètes (ce que nous pourrions appeler la « critique des poètes »), des entretiens et des articles de presse. Les textes des chercheurs comprennent des textes parus dans des revues universitaires et spécialisées, des mémoires de master et des thèses. La valeur de ces travaux est très disparate, mais on en trouve de nombreux d'une grande valeur. Sans prétendre à l'exhaustivité, dans notre bibliographie nous avons essayé de référencer les travaux les plus pertinents pour notre recherche. Au milieu de cette abondance, nous croyons que l'originalité de notre étude tient, d'abord, à la spécificité de notre approche, à la croisée entre l'histoire littéraire, la sociologie littéraire et l'analyse textuelle, ainsi qu'à la volonté de lire l'œuvre de ces trois poètes à la lumière d'une problématique qui, sauf dans le cas de Bai Hua, n'a pas attiré assez l'attention des chercheurs qui se sont intéressés à eux.

Avec cette étude, nous voudrions d'abord humblement contribuer à la connaissance en France de la poésie chinoise contemporaine, dont la valeur et la richesse mériteraient d'être davantage prises en considération. Nous espérons ainsi que notre thèse pourra susciter un intérêt pour le monde poétique chinois et encourager d'autres chercheurs à axer leurs études sur lui.

PREMIÈRE PARTIE. ASPECTS HISTORIQUES ET CONTEXTUELS.

Chapitre I. Aspects historiques. Une histoire de la poésie chinoise moderne

Introduction

Puisque la problématique étudiée dans cette thèse concerne des questions liées à l'émergence et au développement de la poésie chinoise moderne, je considère qu'il est indispensable de porter un regard rétrospectif sur cette histoire pour essayer de mettre en perspective les débats contemporains autour des questions de la tradition, de l'identité et de la langue. Cela est d'autant plus important qu'une partie des débats qui ont eu lieu dans les années 1990 impliquent une réévaluation de l'histoire de la poésie moderne tout entière, et que les poètes sont souvent amenés dans leurs textes à revenir sur cette histoire, soit pour illustrer un point ou établir une lignée, soit pour faire une analogie avec le présent, soit pour répondre à une critique. Par conséquent, dans ce chapitre nous essayerons de parcourir l'histoire de la poésie chinoise moderne en nous attardant sur des moments qui nous permettront de mieux comprendre les enjeux de notre thèse. Cela nous permettra, d'une part, d'analyser la persistance et l'évolution de certains motifs et questions ; de l'autre, de mieux situer les débats des poètes étudiés dans le contexte plus large de l'histoire de la poésie chinoise moderne.

La poésie « vernaculaire » ou moderne, comme le signale Lloyd Haft, a dû se battre depuis ses débuts pour « exister en tant que genre littéraire viable²⁰ ». À la différence de la fiction ou même du drame, lesquels, forts d'une tradition préexistante en langue vernaculaire, sont très vite parvenus à consolider un canon moderne, la poésie semble avoir eu beaucoup de mal à affirmer son droit à exister, sa légitimité. Cela malgré le fait que, comme nous le soulignerons ensuite, c'est la poésie qui a été à l'avant-garde de la réforme littéraire mise en œuvre par les intellectuels de la Nouvelle culture autour de 1917. L'une des raisons de cette difficulté tient au rôle que la poésie a joué traditionnellement en Chine et à la valorisation de la poésie classique en tant qu'emblème de la culture traditionnelle. La poésie moderne a été obligée de faire face à des comparaisons soulignant son infériorité du point de vue de la qualité littéraire et mettant l'accent sur sa rupture avec la tradition classique et son caractère

²⁰ Haft, Lloyd, *A Selective Guide to Chinese Literature, 1900-1949* [Texte imprimé], Volume III, The Poem, Leiden/New York, Brill, 1989.

non chinois. Au long de son histoire, les poètes ont eux-mêmes été, comme nous le verrons, hantés souvent par la question identitaire et ont été conduits à réfléchir autour de cette question, essayant de construire un pont entre modernité et tradition. Dans son étude sur la poésie chinoise moderne, Haft souligne en effet trois points de tension autour desquels s'organise le débat sur la poésie. Il s'agit du « rapport tradition-modernité », du « rapport Chine-Occident » et de la « fonction de la poésie »²¹. Ce chapitre s'intéresse principalement aux deux premières questions, dont la persistance tout au long de l'histoire de la poésie moderne confirme la validité de cette observation de Wang Jing à l'égard de la Chine moderne : « The one problematic that twentieth-century China has been preoccupied with (...) is that of its own historical subjectivity »²².

La première partie du chapitre porte sur l'émergence de la poésie nouvelle, c'est-à-dire sur la période qui va de la fin de la dynastie Qing jusqu'à l'apparition du mouvement de la Nouvelle culture. Il s'attarde d'abord sur ce que Wang Guangming appelle les précurseurs de la nouvelle poésie, Huang Zungxian 黄遵宪 et Liang Qichao 梁启超, et sur la « révolution du monde poétique » (*shijie geming* 诗界革命), avant de se centrer sur la naissance de la poésie en *baihua* et sur les enjeux et tensions qui ont été au cœur de cet événement.²³ Nous nous attarderons également sur la question de la langue et des problèmes liés à la réforme langagière et à la création d'une nouvelle langue littéraire, depuis la fin des Qing jusqu'au mouvement de la Nouvelle culture.

Dans la deuxième partie nous reviendrons sur l'évolution de la poésie nouvelle pour nous centrer sur les dilemmes identitaires qui se manifestent après la naissance de la poésie en *baihua*. Déjà au début des années 1920 se pose pour les poètes le problème de l'identité, lié à

²¹ « From the vantage point of the 1980's, it is clear that twentieth-century Chinese poets of whatever place and period have had to write within a climate of great uncertainty as regards the degree to which vernacular poetry should be : 1) specifically modern versus classical in vocabulary, formal premises, themes and characteristic imagery, and 2) specifically Chinese versus cosmopolitan in the same senses » (*Ibid*, p. 5).

²² Wang Jing, *High Culture Fever. Politics, Esthetics and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 227.

²³ Wang Guangming divise la poésie chinoise du vingtième siècle en trois étapes. La première, « destructrice » ou de « rupture » (*pohai shiqi* 迫害时期), de la fin de la dynastie Qing jusqu'à la publication de *Déeses* (*Nüshen* 女神) par Guo Moruo 郭沫若 en 1923. C'est le moment où l'objectif principal est la séparation par rapport à la tradition classique. La deuxième étape, « constructive » (*jianshe shiqi* 建设时期), marquée par une réflexion à propos de la poésie elle-même, avec la recherche d'une nouvelle forme et la tentative de rénover la « matière poétique » (*shizhi* 诗质). Dans la troisième étape, qui va des années 1950 jusqu'aux années 1980, la poésie chinoise se développe différemment en Chine continentale, à Taiwan et à Hong Kong (« Xiandai hanshi : 1898-1998 现代汉诗 : 1898-1998 » [La poésie chinoise moderne : 1898-1998], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji* 现代汉诗论集 [Recueil d'essais sur la poésie chinoise moderne], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013, pp. 23-38).

la question du rapport avec l'Occident et avec la tradition. Ainsi chez Wen Yiduo 闻一多, qui, dans un compte-rendu sur *Déesses* (le premier recueil de poésie de Guo Moruo 郭沫若) critique l'absence de « traits locaux » (*difang secai* 地方色彩) de la poésie nouvelle, appelant à la création d'une poésie chinoise issue de l'union entre la Chine et l'Occident. Liée de manière étroite à cette question, il y a celle de la forme, car après l'abandon de la langue classique la poésie moderne était restée démunie de toute forme et s'était tournée vers le vers libre emprunté à la poésie occidentale. La recherche d'une nouvelle forme adaptée au chinois vernaculaire et pas tout à fait sans liens avec les formes traditionnelles est l'une des manières par lesquelles se traduit la quête d'une fusion entre la tradition et la modernité, entre la Chine et l'Occident, dans la nouvelle poésie. Alors que la première moitié de cette deuxième partie met donc l'accent sur la réflexion des poètes eux-mêmes, le point 2.2 est consacré à l'examen de la critique adressée à la poésie nouvelle par le camp de la gauche. Nous nous attarderons sur les origines de ce discours dans les années 1930, puis sur les débats autour de la « forme nationale » (*minzu xingshi* 民族形式), qui amèneront au dogme « poésie classique plus poésie populaire » formulé par Mao.

Finalement, dans la dernière partie de ce chapitre, nous nous pencherons d'abord sur l'émergence de la poésie *menglong* à la fin des années 1970 et sur le débat qui a eu lieu au début des années 1980, lorsque des ouvrages de jeunes poètes ont commencé à circuler dans des publications officielles, autour de la légitimité du modernisme poétique en Chine. Cette polémique, rendue possible par l'ouverture relative qui avait suivi l'arrivée de Deng Xiaoping au pouvoir, a fini avec le lancement en 1983 de la « campagne contre la pollution spirituelle » (*Qingchu jingshen wuran* 清除精神污染) qui a impliqué encore une fois le renforcement des contrôles du pouvoir politique sur la sphère culturelle et artistique. Cette campagne n'a pas pour autant entraîné la fin de l'expérience moderniste ou de la poésie *menglong* : au contraire, elle a juste précédé sa canonisation. En revanche, vers 1984 une autre vague poétique, celle des « poètes de la troisième génération » (*di san dai shiren* 第三代诗人), commençait à émerger dans le sillage des poètes obscurs, souvent contre eux. Dans la partie 3.2. du chapitre nous étudierons ce phénomène.

1.1. L'émergence de la poésie chinoise moderne

1.1.1. Huang Zunxian, Liang Qichao et la révolution poétique

Comme nous venons de le signaler dans l'introduction, l'un des éléments qui rendent si problématique la situation de la poésie chinoise moderne est la place que le genre a historiquement occupée dans la culture chinoise. Avec une histoire de plus de deux mille ans qui remonte au *Classique de la poésie* (*Shijing* 诗经), traditionnellement considéré comme ayant été édité par Confucius lui-même, la poésie classique avait progressivement constitué une tradition vénérable qui a atteint son apogée plus de mille ans auparavant, à l'époque des Tang (唐), avec des poètes comme Du Fu (杜甫) et Li Bai (李白), et à l'époque des Song (宋), avec Su Dongpo (苏东坡) et Huang Tingjian (黄庭坚). Cette longue tradition possédait un réservoir de formes poétiques fixes, comme le huitain régulier (*lüshi* 律诗) et le quatrain (*jueju* 绝句), développées à l'époque de la dynastie Tang, ou les *ci* (词) développés par les Song, et un réservoir d'images, de figures et de symboles qui liaient verticalement chaque poème avec toute l'histoire de la poésie. La poésie possédait en plus une fonction et une centralité culturelles indéniables, car elle était une partie fondamentale de l'éducation des lettrés, qui devaient avoir une connaissance et une maîtrise très profondes de la tradition poétique afin de passer les examens qui permettaient d'accéder à fonction publique (une situation qui se prolongera jusqu'à la disparition des examens en 1905). En même temps, la poésie était une partie essentielle de la sociabilité de ces lettrés, qui communiquaient entre eux au moyen des poèmes, et pour lesquels souvent les situations sociales (réunions, fêtes, anniversaires, etc.) étaient l'occasion propice pour la composition et l'échange ; et, au-delà de ce statut social, en tant que la forme littéraire la plus élevée, elle était le véhicule privilégié pour l'expression de l'émotion individuelle²⁴. Selon le récit historique le plus généralement accepté, après avoir atteint son apogée à l'époque des Tang et des Song, cette tradition était également devenue un poids insurmontable pour les poètes, qui avaient beaucoup de mal à trouver un espace d'innovation et d'originalité en son sein²⁵. La poésie est ainsi entrée au

²⁴ Jon Kowallis, *The Subtle Revolution. Poets of the "Old Schools" during Late Qing and Early Republican China*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, p. 3.

²⁵ J.D. Schmidt explique l'établissement de cette histoire littéraire par des critiques tels que Zheng Zhenduo 郑振铎, qui avait subi l'influence d'Hippolyte Taine, dont ils avaient repris l'idée selon laquelle à chaque époque

cours des siècles suivants dans un processus de déclin marqué par la répétition schématisée de formes, d'images et de motifs²⁶. À partir du milieu du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire de la crise culturelle et identitaire suscitée par la rencontre violente avec l'Occident²⁷, la contradiction entre cette tradition immobile et le monde moderne est devenue de plus en plus évidente, amenant au rejet de la tradition poétique et à l'émergence de la poésie en langue vernaculaire lors de la génération de la Nouvelle culture.

Depuis plusieurs décennies, dans le cadre d'une réévaluation de la littérature de la fin de la dynastie Qing, voire de la modernité littéraire chinoise²⁸, ce récit historique est néanmoins contesté par des auteurs qui s'attachent à montrer l'existence d'une « modernité alternative » à l'intérieur de la tradition poétique. Contrairement à l'idée selon laquelle l'entrée dans la modernité littéraire est forcément associée à la révolution impulsée par la génération de la Nouvelle culture, ces auteurs montrent que la poésie des dernières décennies de la dynastie Qing réagit déjà à la rencontre avec la modernité occidentale, dans une tentative d'adapter la tradition aux transformations culturelles qui étaient en train d'avoir lieu en Chine²⁹. Si dans le récit qui est devenu hégémonique depuis la génération de la Nouvelle

correspond une forme littéraire. « Their new orthodoxy saw prose poetry (*fu* 赋) as the main genre in Han times, followed by *shi* 诗 in the Period of Division and especially the Tang, *ci* 词 poetry in the Song, *qu* 曲 poetry and drama (*zaju* 杂剧) in the Yuan, and vernacular novels (*xiaoshuo* 小说) in the Ming and Qing. In this version of Chinese literary history, Song poetry in the *shi* form was subordinated to *ci*, a genre that is discussed only rarely in Song dynasty critical literature, and which earlier critics frequently called “leftovers from *shi*” (*shiyu* 诗余). Furthermore, the vast and highly creative Classical Chinese literature of the Yuan, Ming, and Qing dynasties was swept under the carpet in favor of vernacular genres like drama and novels, which were seen as the ancestors of the new literature in the spoken language then being championed by Hu Shi and Lu Xun. » (Schmidt, J.D., *Between the Human Realm: The Poetry of Huang Zunxian*, Cambridge University Press, 1994, p. 11).

²⁶ Voir par exemple Li Yi 李怡, « Zhongguo xiandai xinshi de jincheng 中国现代新诗的进程 » [Le développement de la poésie chinoise moderne], *Wenxue pinglun*, 1990, n° 2, pp. 113-122.

²⁷ Comme le signale Sebastian Hsien Hao-Liao : « This encounter was the defining moment in the development of modern Chinese poetry- and for that matter of modern Chinese culture in general. It was such a moment precisely because it was a moment of trauma. » (« From Poetic Revolution to Nation-(Re) building : Vicissitudes of Modernity in Modern Chinese Poetry », in Peng Hsiao-yen & Isabelle Rabut (éd), *Modern China and the West : Translation and Cultural Mediation*, Leiden, Brill, 2014, p. 305).

²⁸ Pour le cas de la poésie, on peut mentionner Tian Xiaofei, J.D. Schmidt, Jon Eugene Von Kowallis, parmi d'autres chercheurs qui se sont attachés à étudier la poésie classique du dix-neuvième et du vingtième siècle. Tian Xiaofei signale : « For a long time, the history of modern Chinese poetry has been articulated in a binary framework. The story is simple enough: the New Culture Movement had done away with traditional culture, and new-style poetry - poetry in the vernacular - had vanquished old-style poetry, that is, poetry in traditional forms such as "regulated verse" (*lǚshī*) or quatrains in the five- and seven-syllable line. It is a militant, black and white, and yet very effective narrative - as black-and-white narratives tend to be. » (Tian Xiaofei, « Muffled Dialect Spoken by Green Fruit... », *op. cit.*, p. 5.) Ces auteurs contestent le récit historique de l'émergence de la poésie moderne et s'attachent à montrer la modernité de la poésie classique, autant au dix-neuvième qu'au vingtième siècle. Ils remettent en question en même temps et de manière plus générale l'idée du déclin de la poésie classique. Ainsi, dans son étude sur le poète Zheng Zhen, *The Poet Zheng Zhen (1806-1864) and the Rise of Chinese Modernity*, Schmidt affirme : « This book is primarily intended as a study of one of China's greatest (712-770), or Su Shi 苏轼 (1037-1101). » (p.xi)

²⁹ Le rejet du récit historique dominant comporte, outre l'idée que la poésie classique était vivante et a réagi à la modernité occidentale, une autre idée selon laquelle cette poésie était en train de se moderniser bien avant la

culture, la poésie nouvelle a vaincu et jeté dans la poubelle de l'histoire la poésie classique, ces auteurs montrent non seulement que cette poésie était vivante (ce qui lui a permis de réagir aux défis de la modernité) mais qu'elle a continué son évolution tout au long du vingtième siècle, à côté de la « poésie moderne ». Dans cette vision, le concept de la modernité poétique chinoise est ainsi réexaminé et réélargi non seulement pour intégrer des poètes des dernières décennies de la dynastie Qing écrivant à l'intérieur de la tradition, mais aussi pour réexaminer toute l'histoire de la poésie chinoise moderne ou du concept même du « moderne ». Tian Xiaofei signale dans ce sens qu'une histoire de la poésie chinoise moderne devrait également comprendre la poésie classique écrite au cours du vingtième siècle, et prendre en compte les rapports entre cette poésie et la poésie en langue vernaculaire.³⁰ Les poètes modernes ont en effet continué à écrire de la poésie en langue classique, à côté de celle écrite par eux-mêmes en langue vernaculaire, et cette production, comme le signale Yang Haosheng, « embodied critical anxieties that surrounded Chinese cultural identity and its linguistic construction throughout the entire twentieth century.³¹ » La situation est différente avec les poètes contemporains³², mais la question du rapport avec la tradition et avec la poésie classique reste présente, et elle renvoie aux origines même de la poésie moderne. Soit que l'on

rencontre traumatique avec l'Occident. Il y a donc l'idée de l'existence d'une première modernité, qui ne serait pas une « modernité traduite », mais une modernité inhérente à l'évolution de la poésie chinoise. C'est ce que Schmidt s'attache à montrer dans son étude sur Zheng Zhen, un poète de la première moitié du dix-neuvième siècle. La modernité de Zheng Zhen se concentre, selon Schmidt, dans deux zones différentes, voire contradictoires, qu'il appelle « positive » et « négative ». Parmi les traits positifs de modernité, Schmidt signale : « (1) his commitment to rationalism and impartial, empirical research, something he picked up from his Han Learning evidential studies (i.e. kaoju 考据), (2) his emphasis on the individual as opposed to the group or tradition, as seen in his literary theory of creativity and also in his narrative poetry, which more than any pre-Qing body of verse writes about real people, (3) his openness to alternate ways of thinking and his intellectual inclusiveness, typified by his refusal to adhere to any particular school of the Han Learning and to harmonize the Han with the Song Learning... » Schmidt, *The Poet Zheng Zhen...*, *op. cit.*, p. 33). Parmi les traits négatifs : « (1) a deep sense of guilt and anxiety, (2) a feeling of alienation and disorientation, (3) an experience of intellectual crisis, and (4) a growing perception that something basic had been lost that might never be recovered. » (*Ibid.*)

³⁰ Pour Tian Xiaofei « A new, alternative history of modern Chinese poetry should therefore not only incorporate both old-style and new-style poetry but also examine the two forms in relation to one another, within the larger Chinese cultural context and the context of world literature. » (Tian Xiaofei, « Muffled Dialect Spoken by Green Fruit... », *op. cit.*, p. 8).

³¹ Yang Haosheng, *A Modernity Set to a Pre-Modern Tune: Classical-Style Poetry of Modern Chinese Writers*, Leiden, Brill Asian Studies, 2016.

³² En ce qui concerne les poètes contemporains, leur rapport avec l'écriture de la poésie en langue classique est tout à fait différent à celui des poètes modernes. Tandis que les poètes modernes ont souvent eu une production de poésie classique parallèle à leur production en langue moderne, ce n'est pas le cas avec les poètes contemporains. Néanmoins, une partie de ceux-ci soulignent qu'ils ont commencé par écrire de la poésie en langue classique avant de commencer à écrire la poésie moderne. On peut se poser la question par rapport à la maîtrise réelle du classique chez ces poètes, qui n'ont pas eu évidemment la formation classique de ces prédécesseurs de la génération de la nouvelle culture. Pourtant, et au delà des doutes qu'on puisse se poser sur cette formation initiale, il n'y a pas de doute que certains d'entre eux ont une bonne maîtrise du classique. Pour donner un exemple, Xi Chuan et Bai Hua, deux des poètes qui font partie de notre corpus, ont écrit des livres dédiés à la poésie Tang qui montrent une connaissance importante de cette tradition. D'ailleurs, ce qui n'a pas changé, c'est la popularité de la poésie en langue classique, avec nombre de revues et d'associations consacrées à celle-ci, comme nous avons déjà signalé dans l'introduction.

accepte cette vision élargie de la modernité littéraire et que l'on prenne la poésie en langue classique de la fin des Qing comme le point de départ de la « poésie chinoise moderne », soit que l'on identifie ce point de départ à la poésie en langue vernaculaire préconisée par la génération du 4 mai (la « poésie nouvelle » ou *xin shi* 新诗), il est certain qu'on ne peut pas expliquer l'émergence de celle-ci sans considérer les déplacements au sein du champ poétique dans les dernières décennies de la dynastie Qing.

L'une des figures récurrentes dans la plupart des enquêtes sur les origines de la « poésie nouvelle » est celle de Huang Zunxian (黄遵宪), un poète et diplomate chinois qui a vécu de longues années à l'étranger, notamment au Japon, et qui a fait partie des groupes de lettrés réformistes de la fin des Qing. Né en 1848, quelques années après la défaite de la première guerre de l'Opium qui a marqué la rencontre traumatique de la Chine avec la modernité occidentale, Huang a lui-même décrit sa poésie comme appartenant à un « nouveau style poétique » (*xin pai shi* 新派诗)³³. Déjà dans un poème de 1868, écrit à l'âge de 20 ans, il affichait une attitude anti-conformiste vis-à-vis de la tradition, critiquant l'imitation servile de l'antiquité et essayant une défense de l'emploi de la langue parlée : « Ma main écrit ce que dit ma bouche./ Comment les anciens pourraient-ils m'arrêter? » (*Wo shou xie wo kou, gu qi neng juqian* 我手写我口, 古岂能拘牵³⁴). Même si, selon Schmidt, l'attitude anti-traditionaliste visible dans ce poème n'était pas tout à fait nouvelle, car elle s'inscrivait dans la lignée des poètes de la dynastie Qing comme Yuan Hongdao 袁宏道 et Mei Yuan 袁枚 qui

³³ Milena Doleželová-Velingerová, « The Origins of Modern Chinese Literature », in Merle Goldman (éd.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, 1977.

³⁴ Voici le poème entier : « Depuis que le chaos a été créé/et le ciel immense a commencé à tourner,/ plus de dix mille ans sont passés./ (même Daishou ne pourrait pas les compter)./ Depuis que Fuxi et l'empereur jaune/ont créé l'écriture, encore cinq mille ans./ Lorsque mes descendants penseront à moi/ce sera comme penser à quelqu'un/du temps des premiers empereurs./ Jours après jour penchés sur leurs papiers,/ les lettrés médiocres vénèrent l'antiquité./ Il n'osent pas insérer dans leurs poèmes/rien qui ne se trouve déjà dans les six classiques./ Même les déchets rejetés par les anciens/les font baver d'admiration./ Ils ont la manie de copier,/ et dans leur délire se trompent tout le temps./ Mais les hommes ils sont tous faits de la même argile :/ ni les saints sont tous dans le passé,/ ni les idiots sont tous dans le présent./ Le présent devient tout d'un coup passé,/ et quelqu'un nous jugera dans le futur./ La fenêtre est ouverte et brillante,/ le parfum d'encens monte de l'encensoir./ À ma gauche, un encrier de Duanxi,/ à ma droite, du papier de Xue Tao./ Ma main écrit ce que dit ma bouche./ Comment pourraient les anciens m'arrêter ?/ Même si un mot est vulgaire aujourd'hui,/ si je l'insère dans un poème,/ les hommes dans cinq mille ans/s'étonneront de son éclat ancien. » 大块凿混沌, 浑浑旋大圜; 隶首不能算, 知有几万年。羲轩造书契, 今始岁五千; 以我视后人, 若居三代先。俗儒好尊古, 日日故纸研; 六经字所无, 不敢入诗篇。古人弃糟粕, 见之口流涎; 沿习甘剽盗, 妄造丛罪愆。黄土同抔人, 今古何愚贤; 即今忽已古, 断自何代前? 明窗敞流离, 高炉蒸香烟; 左陈端溪砚, 右列薛涛笺; 我手写我口, 古岂能拘牵! 即今流俗语, 我若登简编; 五千年后人, 惊为古斓斑 (Huang Zunxian 黄遵宪, *Huang Zunxian shixuan* 黄遵宪诗选 [Poèmes choisis de Huang Zunxian], Beijing, Beijing Zhonghua shuju, Gudian Shici mingjia, 2008, p. 1).

critiquaient eux aussi l'imitation servile des anciens³⁵, nous y voyons tout de même plusieurs éléments qui suggèrent une sensibilité moderne et qui anticipent certaines questions posées plus tard par la génération du 4 mai. D'abord, la question de la langue, dans cette idée que la « main écrit ce que [la] bouche dit » et cette défense de l'emploi des « mots vulgaires » (*liusu yu* 流俗语). Nous trouvons là une opposition entre la langue vernaculaire et la langue classique, ainsi qu'une idée rudimentaire de l'évolution langagière. Pourtant, à la différence, comme nous le verrons ensuite, de celle de Hu Shi 胡适 et d'autres intellectuels de la Nouvelle culture, cette idée d'évolution n'entraîne pas une opposition radicale entre les deux « langues » mais plutôt une complémentarité possible, autrement dit, une opposition relative, dans la mesure où ces « mots vulgaires » peuvent aussi devenir « anciens ». En effet, dans la vision de Huang, de la même manière que lui-même deviendra « ancien » pour ses descendants (« Lorsque mes descendants penseront à moi/ce sera comme penser à quelqu'un/du temps des premiers empereurs »), les mots vulgaires utilisés dans le poème d'aujourd'hui acquerront avec le temps un « éclat classique » (« les hommes dans cinq mille ans/s'étonneront de son éclat ancien »). L'opposition est relative alors du fait d'une ambiguïté qui traverse le poème, car d'un côté, il y a l'idée de l'évolution de la langue, mais de l'autre, « l'ancien » ou le « classique » (*gu* 古) n'est pas quelque chose de simplement révolu mais une espèce de stade auquel le poète aspire. Autrement dit, l'introduction de ces mots « vulgaires » du présent ne comporte pas l'annulation de la langue classique mais le devenir classique du présent.³⁶

À la différence de ces prédécesseurs de la dynastie Qing, dans le cas de Huang Zunxian la volonté anti-traditionaliste, mûrie dans un contexte marqué par des changements bouleversants, s'est incarnée dans une pratique concrètement innovatrice. Restant toujours à l'intérieur de la tradition et des formes classiques, Huang Zunxian a introduit dans ses poèmes des termes et des images qui traduisent un élan novateur et qui, comme le signale Tian Xiaofei, montrent la tentative d'un poète classique en langue chinoise de « s'adapter au

³⁵ « Huang Zunxian did not contribute anything new to the battle against literary conservatism in this youthful work, since most of his ideas were drawn from earlier antitraditionalist critics such as Yuan Hongdao (1568-1610) and Yuan Mei (1716-1798)... » (J.D. Schmidt, *Between the human Realm...*, *op. cit.*, p. 49).

³⁶ Cela se voit de manière plus générale dans la temporalité du poème, où l'idée de fugacité coexiste avec une idée de permanence, un peu comme chez Baudelaire, qui dans « Le peintre de la vie moderne » écrit : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in Baudelaire, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Bouquins, 2011

monde moderne³⁷. » La modernité de Huang, selon Tian, tient à la grande tension entre son expérience de la vie moderne (au Japon, en Europe et aux États-Unis) et la forme traditionnelle employée pour traduire cette expérience. Cela s'incarne dans la tentative d'élargir son lexique afin d'incorporer au poème des objets et des images qui font partie de son expérience de voyage (des trains, des bateaux à vapeur, le télégraphe, etc.), ainsi que par une tentative de « familiariser » le « non-familier » à travers l'usage de la rhétorique traditionnelle. L'incorporation de mots étrangers, comme le signale Schmidt, posait un vrai défi, du fait du caractère monosyllabique de la langue classique. Huang se rendait compte que ce vocabulaire le signalait dans sa condition d'homme moderne, vivant dans un âge profondément différent de l'antiquité : « In other words, they were a banner of his modernity »³⁸. Mais il était conscient en même temps que ces mots nouveaux ne s'ajustaient pas tout à fait à la forme classique, où chaque syllabe représente un mot (alors qu'une majorité des nouveaux mots étaient polysyllabiques)³⁹. Dans ce sens, Huang Zunxian poussait à l'extrême la tension entre la forme classique et la quête de modernité et illustre ainsi la nécessité d'une nouvelle voie, d'une forme nouvelle. Autrement dit, il anticipait la révolution littéraire de la génération de la Nouvelle culture⁴⁰.

Une conclusion analogue peut être tirée de l'expérience de la « révolution du monde poétique » (*shijie geming* 诗界革命) préconisée par Liang Qichao 梁启超 en 1899⁴¹, qui doit être envisagée comme une continuation de la « poésie de style nouveau » de Huang Zunxian. Quoique le mot « révolution » (*geming*), emprunté (dans son sens moderne) au japonais⁴², suggère une proximité avec l'élan révolutionnaire des intellectuels de la Nouvelle culture, la

³⁷ « In other words, Huang Zunxian's poetry was "new" not because he brought about a revolution to traditional poetic forms or language, but because his poetry represented a classical poet's attempt to come to terms with the modern world. » (Fei Xiaotian, « Muffled Dialect... », *op. cit.*, p. 11)

³⁸ Schmidt, *Between the Human Realm...*, *op. cit.*, p. 71.

³⁹ C'est pour cela que, comme l'explique Tian Xiaofei, au lieu d'introduire un nouveau mot, Huang optait souvent pour un mot de la langue classique dans un sens moderne. De cette façon, il gardait le caractère monosyllabique et il chargeait la langue classique d'une ambiguïté qui forçait le lecteur à passer du sens traditionnel du terme à son sens moderne. Face à la nécessité de traduire l'expérience et la langue des autres, Huang alternait ainsi entre ce que Laurence Venuti appelle la stratégie de « domestication » et celle d'« étrangéisation » (Lawrence Venuti, *The Translators Invisibility. A History of Translation*, Routledge, 1995).

⁴⁰ Wang Guangming 王光明, « Zhongguo xinshi de benti fansi 中国新诗的本体反思 » [La réflexion ontologique de la poésie chinoise nouvelle], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji*, *op. cit.*, pp. 91-115.

⁴¹ Selon Chen Jianhua, « poetry revolution » (*shijie geming*) « is a term that appeared in Liang Qichao's *Record of travels* (*Hanman lu* 汗漫录), a diary of his ocean voyage from Yokohama to Honolulu in December 1899 (Chen Jianhua, « The Late Qing Poetry Revolution: Liang Qichao, Huang Zunxian, and Chinese Literary Modernity », in Kirk Denton (éd.), *The Columbia Companion to Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, pp. 89-97).

⁴² Lydia H. Liu place « geming » dans le groupe des « Kanji Terms Derived from Classical Chinese » (Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture and Translated Modernity. China: 1900-1937*, Stanford, Stanford University Press, 1995).

transformation proposée par Liang Qichao était tout sauf révolutionnaire, car elle ne remettait pas en question la validité de la tradition classique. Pour être « un Magellan ou un Colomb du monde poétique » (欲为世界之各伦布、玛赛郎), selon Liang Qichao, trois qualités étaient nécessaires : « D’abord, vous avez besoin d’un nouveau monde d’images ; ensuite, vous avez besoin de nouvelles expressions ; et finalement, vous devez incorporer ces expressions et images nouvelles dans les formes des anciens. » (第一要新意境, 第二要新语句, 而又須以古人之风格入之).⁴³ Comme le signale Xie Mian 谢冕, alors que les deux premières conditions exigeaient l’introduction d’un nouveau contenu et d’une nouvelle langue, la troisième traduisait l’espoir que la poésie en langue classique était en état de contenir cette transformation⁴⁴. Le but de la « révolution poétique » était simplement d’introduire la modernité occidentale dans la poésie classique à travers l’incorporation de ce « nouveau monde d’images » (*xin yijing* 新意境) et de ces « nouvelles expressions » (*xin yuju* 新语句). « Son but principal », résume Wang Guangming, « n’était autre que de transformer la littérature à travers l’introduction de “l’esprit et la pensée européenne”, pour ainsi transformer la société chinoise. » (其根本目的的, 无非是通过“欧洲之精神思想”的输入来改造文学, 进而改造中国社会).⁴⁵ Ainsi avec Liang Qichao, comme plus tard avec les intellectuels du mouvement du 4 mai, la littérature devenait l’instrument et l’avant-garde d’une révolution culturelle plus large.

1.1.2. La question de la langue. De la fin des Qing au mouvement du 4 mai

Au regard de ce que nous venons de voir, il ne fait pas doute que la question de la réforme littéraire et celle de la réforme langagière sont tout à fait entremêlées. Déjà dans le poème de Huang Zunxian de 1868 que nous avons cité et analysé, la création d’une nouvelle poésie tenait à la confrontation entre la langue parlée et la langue écrite. Vers la fin des Qing, et surtout à partir de la défaite de la Chine dans la guerre sino-japonaise, la question de la

⁴³ Cité dans Schmidt, *Within the Human Realm*, op. cit., p. 58.

⁴⁴ Xie Mian, « One hundred years of new Chinese poetry », *Frontiers of Literary Studies in China* December 2008, Volume 2, Issue 4, pp. 617-646, p. 6

⁴⁵ Wang Guangming, « “Xin zhu shi zhong da wutai” : “xinshi” yu “wanqing shijie geming” de lishi jiuchan “新筑 诗中大舞台” : “新诗” 与 “晚清世界革命”的历史纠缠 [Reconstruire la grande scène de la poésie : l’imbroglio historique de la nouvelle poésie et la révolution du monde poétique de la fin des Qing], in *Xiandai hanshi lunji*, op. cit., p. 65.

langue devient de plus en plus pressante dans les milieux réformistes, associée au besoin de répandre l'éducation afin d'accélérer le développement et la modernisation du pays. La suite est connue : toute cette agitation aboutira à l'époque du mouvement du 4 mai au remplacement de la langue classique par la langue vernaculaire ou *baihua*, et de manière plus générale, à la création d'une langue nationale (*guoyu* 国语) avec une prononciation uniformisée. Mais la façon dont on doit interpréter ce changement, au moins en ce qui concerne la langue écrite, reste toujours une question ouverte : s'agissait-il de la substitution d'une langue vivante à une langue morte, comme l'entendaient les intellectuels du 4 mai, ou plutôt d'un changement stylistique à l'intérieur d'une même langue ? Si la première interprétation, qui a joué elle-même en fait un rôle essentiel dans l'impulsion de la réforme, est devenue très vite canonique et le reste de nos jours, elle est contestée par ceux qui mettent en question aussi bien l'idée de la langue classique comme « langue morte » que la séparation tranchée entre langue vernaculaire et langue classique⁴⁶. Pour les défenseurs de cette autre vision, en effet, la « langue classique » et la « langue vernaculaire » ne doivent pas être envisagées comme deux langues distinctes mais comme deux extrêmes d'un même spectre stylistique. Stephen Owen affirme, dans ce sens, que la distinction entre une « langue classique » et une « langue vernaculaire » est tout simplement une création des intellectuels du 4 mai. Ce qu'il y avait auparavant, selon Owen, c'étaient différents registres qui étaient à leur tour associés à différents genres et valeurs littéraires⁴⁷. « Although late Ming and early Qing intellectuals praised the “vitality” of literary forms using “popular” linguistic registers and Tongcheng masters valued the purity of their *guwen*, these different linguistic registers

⁴⁶ Cette vision est évidemment liée à la réévaluation de la modernité littéraire de la fin des Qing, que nous avons mentionnée dans le dernier point. Surtout dans le cas de la poésie, cette réévaluation appelle forcément à une contestation de l'idée de la langue classique en tant que « langue morte ».

⁴⁷ Owen explique : « ... the Chinese written language consisted of a large number of registers loosely located on a gradation between “popular”, *su*, and a variety of “elevated” registers suggesting erudition. Different registers were associated with different genres and values, and each had its proponents. There was, however, as yet no “classical Chinese”, and “vernacular Chinese” as a basic distinction within the language ; that distinction was a creation of the May Fourth intellectuals. » (...) « The revolution that created a displaced past was also a revolution in language, by which some kinds of language could be recognized as belonging to the past. “Literary language”, *wenyan*, was supposed to belong to the past ; “vernacular language”, first as *guoyu*, then as *baihua*, was supposed to belong to the present. » (Owen, « The End of the Past : Rewriting Chinese Literary History in the Early Republic », in Milena Doleželová-Velingerová and Oldřich Král (éds.), *The appropriation of Cultural Capital*, Harvard University Press, Cambridge/London, 2001, pp. 172 et 169-170). De la même manière, Christopher Harbsmeier signale : « Moreover, any reader of traditional Chinese sources will quickly notice that before the twentieth century there was nothing like a strict dichotomy between classical and colloquial Chinese. The term *baihua* is as modern as the term *wenyan*. The dichotomy between the two is not traditional. What is traditional is the blending of colloquial and literary forms into various mixes appropriate to various occasions for literary communication. Within one and the same text writers may move from literary to colloquial forms as the occasion requires or as their whim desires. » (Harbsmeier, Christopher, « May Fourth Linguistic Orthodoxy and Rhetoric », <http://www.ikgf.uni-erlangen.de/people/May-Fourth-Linguistic-Orthodoxy-and-Rhetoric-Some-Informal-Comparative-Notes.pdf>, p. 377).

occupied different generic niches⁴⁸ ». Tous ces genres et ces registres associés constituaient une constellation offrant un large éventail de possibilités. À la différence de la situation du latin avec les langues européennes vernaculaires, il n'y avait pas de frontière claire : « ...rather, written Chinese was conceived as one language with complex gradations of registers »⁴⁹. L'image du spectre ou de l'éventail ne sert pas qu'à rejeter l'existence d'une séparation catégorique entre la langue vernaculaire et la langue classique, mais aussi à souligner l'existence d'une diversité à l'intérieur de ce qu'on appelle la « langue classique ». Theodore Hutters signale en ce sens que l'existence d'un seul *wenyan wen* monolithique est l'un des stéréotypes les plus résistants et les plus rigides du vingtième siècle. Contrairement à ce que ce stéréotype suggère, il y avait « an impressive variety of possibilities within the broad rubric of the “classical” language, » et cela était particulièrement vrai dans la Chine du dix-neuvième siècle⁵⁰. Cette riche variété de la langue classique, surtout à la fin du dix-neuvième siècle, traduisait également le fait que, comme le signale Milena Doleželová-Velingerová, la langue classique avait elle-même commencé à changer et à se moderniser dans les dernières décennies, montrant une adaptabilité remarquable dans la création de néologismes pour des termes scientifiques.⁵¹

Pour les partisans de la première vision, la situation langagière en Chine à la fin des Qing peut être caractérisée comme une « diglossie », c'est-à-dire « un bilinguisme hiérarchique structuré » (*a hierarchical structured bilingualism*)⁵², dont la situation est comparable, selon Kaske, à celle des sociétés européennes à l'époque de la coexistence du latin et des langues vernaculaires. Doleželová-Velingerová parle de trois formes langagières. D'abord, le *wenyan*, c'est-à-dire la langue classique, qui était utilisée seulement pour l'échange écrit et qui n'avait pas de prononciation unifiée ; ensuite, ce qu'on pourrait appeler

⁴⁸ Owen, « The End of the Past... », *op. cit.*, p. 172.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Hutters, « Legibility vs. the fullness of expression : rethinking the transformation of modern Chinese prose. », The Centre for Humanities Research, Lingnan University 28 Jan. 2019 <https://www.thefreelibrary.com/Legibility+vs.+the+fullness+of+expression%3a+rethinking+the...-a0297427432>

⁵¹ Doleželová-Velingerová, Milena, « The Origins of Modern Chinese Literature », in Merle Goldman (éd.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, 1977.

⁵² Voici la définition de diglossie de Charles Fergusson, citée par Elisabeth Kaske : « Diglossia is a relative stable language situation in which, in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often grammatically more complex) superposed variety, the vehicle of a large and respected body of written literature, either of an earlier period or in another speech community, which is learned largely by formal education and is used for most written and formal spoken purposes but is not used by any sector of the community for ordinary conversation. » (Kaske, Elisabeth, *The Politics of Language in Chinese Education, 1895–1919*, Leiden, Brill, 2008, p. 3).

la « langue vernaculaire » ou *baihua*, mais qui à l'époque était appelée *guanhua* 官话⁵³, c'est-à-dire la « langue des mandarins », ainsi appelée du fait que, fondée sur le dialecte du Nord, de la zone de la capitale de l'empire, elle était la langue employée par les fonctionnaires dans leurs échanges officiels⁵⁴ ; finalement, les *tuhua* (土话) ou dialectes locaux, ainsi que les « koinés régionales ». Cette partition en trois est congruente avec la vision d'une situation de diglossie, avec, d'un côté, la langue classique, prestigieuse, et de l'autre les langues vernaculaires, dont l'une d'entre elles, le *guanhua* avait, au-delà de sa forme orale, une forme écrite, développée surtout dans l'écriture fictionnelle, et occupait une position privilégiée (anticipant sa transformation ultérieure en variante prestigieuse).

La situation a commencé à changer dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Déjà, depuis les premières décennies, à partir de la rencontre avec l'Occident, la langue classique avait elle-même commencé à élargir son lexique à travers la création de néologismes qui montraient un effort de traduction pour faire face aux défis de la modernité⁵⁵. Vers 1870, les frontières entre les formes ont commencé à s'estomper, et l'apparition des premiers journaux en langue vernaculaire a commencé à remettre en question le monopole de la langue classique. Employée d'abord dans la presse missionnaire puis dans la presse révolutionnaire, la langue vernaculaire a commencé non seulement à gagner des adeptes mais également à évoluer à travers l'incorporation de nouveaux mots. Après la défaite de la Chine dans la guerre sino-japonaise, comme nous l'avons déjà signalé, la question de la langue

⁵³ À la différence de Doleželová-Velingerová, pour qui le *baihua* était la forme écrite du *guanhua*, Masini souligne qu'elles étaient deux formes distinctes (Masini, Federico, « The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898 », *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series*, n° 6, 1993, pp. i-iv, 1-295).

⁵⁴ Selon Masini : « Over the centuries, there gradually developed an oral language spoken by functionaries, later known as *guanhua* 官话. It was a sort of lingua franca or koini that preserved some of the characteristics of the formal written language used by state administration. Since the *guanhua* was used first and foremost in Peking, which had been, almost uninterruptedly, the administrative centre of the empire since the XVth century, it was very much influenced by the local Peking dialect. » Masini, Federico, « The Formation of Modern Chinese Lexicon... » op. cit., p. 2.). Certains ouvrages distinguent un « mandarin du Nord » et un « mandarin du Sud » : cette distinction est faite dans la plupart des ouvrages français sur la langue chinoise écrit au XIXe ou au début du XXe siècle. Dans son *Premières leçons de chinois : langue mandarine de Pékin* (Leiden, Brill, 1928), Arnold Vissière mentionne par exemple l'existence de deux variétés de mandarin : le Mandarin de Pékin ou du Nord, et le Mandarin du Sud. Quant à la forme écrite appelée plus tard *baihua*, elle a commencé à être développée à partir de l'époque Tang et Song, et notamment pendant les Ming et les Qing. Elle a été la langue utilisée dans des œuvres de fiction qui sont devenues très populaires en Chine. Masini rappelle que ce n'est qu'à partir du début du vingtième siècle que le terme *baihua* a commencé à être employé pour se référer à cette langue. Auparavant, le terme *baihua* était utilisé pour indiquer « any idiom considered representative of any given dialectal group for cultural and economic reasons, rather than a particular type of language as such. » (Masini, op. cit., p. 3).

⁵⁵ Il s'agit surtout de l'effort des missionnaires et puis des établissements officiels comme l'arsenal de Nankin. « Phonemic loans from western languages (for example, expressions commonly used in the commercial environment), loans and neologisms invented by the missionaries and Japanese compounds were all incorporated into the official classical language » (*Ibid.*, p. 113). Masini mentionne des néologismes comme *huaxue* 化学 (chimie), *ziyou* 自由 (liberté), *wenxue* 文学 (littérature).

devient de plus en plus pressante et les lettrés chinois sont amenés pour la première fois à réfléchir sur les « désavantages » de la langue chinoise comparée aux langues occidentales. Dans sa *Description du Japon* (*Ribenguo zhi* 日本国志), écrite plusieurs années auparavant lors de son séjour diplomatique au Japon mais publié seulement après la guerre, Huang Zunxian pose explicitement la question de la réforme de la langue écrite, établissant déjà la comparaison avec le latin et la langue classique.

« J'ai entendu dire que, à l'époque de la Rome ancienne, le latin était la seule langue utilisée. (...) Lorsque la France a adopté la prononciation française et l'Angleterre la prononciation anglaise, les littératures française et anglaise ont commencé à se développer (...) En réalité, lorsque la langue est séparée de l'écriture, très peu de personnes peuvent écrire, mais lorsque la langue et l'écriture concordent, beaucoup de personnes peuvent écrire. (...) Les occidentaux disent que, parmi les cinq continents, l'écriture chinoise est la forme la plus ancienne, mais elle est également la plus difficile à apprendre, justement du fait que la langue et l'écriture ne concordent pas (...) Si nous voulons que les paysans et les commerçants, les femmes et les enfants partout dans le pays puissent écrire, nous devons insister sur un système plus simple.⁵⁶

Comme le signale Kaske, le message de Huang est clair : « a reform of China's written language would greatly facilitate education ; and it was not only desirable but also feasible »⁵⁷. C'est à partir de Huang que le slogan « congruence de la parole et de l'écriture » (*yanwen heyi* 言文合一⁵⁸) est adopté aussi bien par ceux qui prônent une écriture chinoise moderne avec des caractères chinois que par ceux qui prônent une écriture moderne et l'abolition des caractères. Les premiers ont essayé de faire avancer leurs idées à travers la presse commerciale, c'est-à-dire à travers la création de journaux en langue vernaculaire dont l'objectif était d'atteindre la masse de la population. L'une des plus remarquables de ces publications est le *Wuxi baihuabao* (无锡白话报), lancé en 1898 par Qiu Tingliang 裘廷梁, dont l'article « Le *baihua* est la racine de la modernisation » (*Lun baihua wei weixin zhi ben* 论白话为维新之本) a contribué de manière décisive à vulgariser l'usage du terme *baihua* pour faire référence à la langue vernaculaire, au lieu du *suhua* 俗话 (« langue vulgaire ») employé d'habitude à cette époque⁵⁹. Ce qui est important dans ce texte, c'est que Qiu ne regardait pas la langue vernaculaire simplement comme un outil pour l'éducation des masses, mais qu'il mettait également en question de manière explicite la valeur de la langue

⁵⁶ Cité dans Masini, *op. cit.*, p. 110. Le fait que Huang Zunxian parle ici de l'adoption de la « prononciation française » (*fayin* 法音) et la « prononciation anglaise » (*yingyin* 英音) pour décrire la substitutions des langues vernaculaires au latin suggère qu'il ne comprenait pas tout à fait la signification de ce processus, l'envisageant peut-être comme un problème de prononciation.

⁵⁷ Kaske, *op. cit.*, p. 93

⁵⁸ Cette expression, comme le signale Kaske, est la traduction d'une expression utilisée par les Japonais à la fin du dix-neuvième siècle (*genbun itchi*).

⁵⁹ *Ibid.*

classique.⁶⁰ Qiu Tingliang est donc le premier à proposer explicitement l'abolition de la langue classique, et il est ainsi l'antécédent le plus important des idées préconisées presque deux décennies plus tard par Hu Shi *et al.* Pourtant, ses idées n'ont pas été reprises à l'époque, car les intellectuels restaient toujours attachés à la langue classique et considéraient la langue vernaculaire comme un véhicule pour l'éducation des masses. C'est le cas de Liang Qichao, qui préconisait, au lieu du simple rejet de la langue classique, la création d'une langue classique simplifiée à laquelle il a donné le nom de *xin wenti* 新文体 : « le nouveau style ». Très influencé par la langue japonaise, à laquelle il empruntait non seulement des traductions de termes occidentaux mais également des traits syntaxiques, et incorporant également des éléments de la langue vernaculaire, le style préconisé par Liang Qichao a été largement accepté et utilisé dans la presse de l'époque⁶¹. En résumé, les réformistes et radicaux avaient découvert l'importance de la langue vernaculaire comme moyen pour transmettre leur message nationaliste, mais la langue elle-même n'était pas devenue une partie de leur message. Ainsi de manière générale, comme le signale Kaske, les réformistes envisageaient la langue vernaculaire d'un point de vue pragmatique, et leur attitude vis-à-vis d'elle restait négative⁶². Cela tenait en partie au fait que dans les premières années du siècle l'idée de « l'essence nationale » (*guocui* 国粹) était devenue le cœur du message nationaliste et que la langue classique jouait un rôle fondamental dans la définition de cette « essence nationale ». L'émergence de ce nationalisme culturel et de l'idée d'essence nationale, selon Kaske, met pour la première fois la question de la langue (et notamment de la langue classique) au cœur de l'identité nationale. La langue classique et les caractères chinois étaient « at the very heart of China's national essence, and every attempt to restrict their role in society was seen as an

⁶⁰ « He was the first to raise the issue of the prestige and purported beauty of the classical language and put it under a critical light » (*Ibid.*, p. 106). Même si un antécédent possible se trouve dans les propos de Huang Zunxian que nous venons de citer, l'origine possible de ces idées n'est pas claire. Hutters établit cependant un lien avec les idées des missionnaires occidentaux, qui avaient commencé à préconiser plusieurs décennies auparavant l'usage d'une langue plus simple au détriment de la langue classique. L'intérêt des missionnaires dans le rejet de la langue classique, signale-t-il, ne tenait pas seulement au besoin d'une plus grande simplicité mais également à une stratégie culturelle. Il y avait « the need for a thorough collapse of the traditional culture before the light of Christianity could find a place in the Middle Kingdom- and an agenda situated on a vision of the traditional writing system as the ultimate bastion of that culture. » (Hutters, « Legibility vs... », *op. cit.*).

⁶¹ En fait, comme le signale Kaske, c'était ce style qui était utilisé à l'époque de la révolution littéraire du 4 mai, et qui a donc été regardé comme le *wenyan* à remplacer. Dans une position encore plus éloignée de l'abandon de la langue classique on trouve Yan Fu 严复, qui s'est attaché à traduire en langue classique des ouvrages de la littérature occidentale et qui a profité de l'élargissement du lexique du *wenyan* au cours du dix-neuvième siècle. Mais à la différence du *xin wenti* de Liang Qichao, et en dépit de ses innovations lexicales, Yan Fu prônait l'emploi d'un style archaïque, caractéristique de l'école *Tongcheng* dans laquelle il s'inscrivait.

⁶² Kaske, *op. cit.*, p. 225.

attack on the existence of the nation⁶³. » Ils s’opposaient par conséquent au *xin wenti* de Liang Qichao, dont l’emploi de néologismes était vu comme un signal de dégradation de la langue.

C’est donc seulement à partir des intellectuels de la Nouvelle culture que la question de la langue est reprise en des termes pareils à ceux posés par Qiu Tingliang. Dans ses « Humbles propositions sur l’amélioration de la littérature » (*Wenxue gailiang chuyi* 文学改良刍议), publiées en 1917 dans la revue *Nouvelle jeunesse* (*Xin Qingnian* 新青年), Hu Shi déclare la guerre à la langue classique. Parmi les huit propositions qui font partie de son essai, la huitième (« ne pas éviter les expressions et les caractères vulgaires » 不避俗字俗语) est celle qui porte de manière la plus explicite sur la question de la langue. Hu Shi y reprend l’analogie entre le latin et la langue classique, celle-ci étant envisagée ainsi comme une « langue morte », par opposition à la « langue vivante » ou *baihua*. Cette inversion radicale de l’échelle des valeurs s’étend aussi bien au regard sur la littérature et sur l’histoire de la littérature chinoise, dont le roman en langue vernaculaire devient « l’orthodoxie littéraire » (*wenxue zhengzong* 文学正宗). L’histoire de la littérature chinoise que Hu Shi dessine dans ces quelques lignes est celle d’une évolution réprimée vers la langue vernaculaire. Pour Hu Shi, la littérature chinoise aurait à un moment évolué vers la langue vernaculaire, mais cette évolution aurait été interrompue après la dynastie Yuan, et cela aurait empêché le développement d’une littérature vivante. À partir de 1917 et de l’article de Hu Shi, les intellectuels centrés autour de la revue *Xin Qingnian* commencent ainsi à préconiser la nécessité de créer une nouvelle littérature et une nouvelle langue littéraire⁶⁴. Il faut souligner qu’à partir de ce moment l’idée d’un état transitionnel de la langue est devenue également importante à propos du style d’écriture. Les auteurs de la revue *Xin Qingnian*, explique Kaske, « were not simply using *baihua* in the sense of the early *baihua* journals and newspapers, which usually to a high degree tried to emulate the spoken language and avoided expressions from the literary language.⁶⁵ » Ils préconisaient, à la place, la création d’un style entièrement nouveau qui était un mélange du vernaculaire et du classique, de la langue chinoise et de la langue étrangère, des expressions du nord et du sud de la Chine⁶⁶. Autrement dit, le *baihua*

⁶³ *Ibid.*, p. 333.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 449.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 452.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 453. Il faut dire également que, contrairement à l’idée qui oppose absolument le *wenyanwen* et la *baihuawen*, le lexique de celui-ci a profité énormément de l’élargissement du lexique opéré dans la langue classique au cours du dix-neuvième siècle. Comme le signale Masini : « By placing the origins of the “new *baihua*” in a wider perspective, I believe it is possible to show how Modern Chinese was not simply the

n'était pas simplement le *baihua* des vieux romans, et ne pouvait pas être un simple reflet de la langue parlée, mais il serait une création nouvelle. Hu Shi développe cette idée dans « Une révolution littéraire constructive » (*Jianshe de wenxue geming lun* 建设的文学革命论). Paru en 1918, ce texte représente la convergence entre le mouvement de la réforme littéraire et le mouvement pour le développement d'une langue nationale qui était en plein essor à ce moment-là, et dont les débats tournaient autour de l'uniformisation de la langue. Mais dans l'article de Hu Shi, la création d'une langue nationale écrite est posée comme une condition nécessaire pour la création d'une vraie langue nationale. « La révolution littéraire que nous préconisons », écrit Hu Shi, « signifie simplement la création pour la Chine d'une littérature en langue nationale. C'est seulement quand nous aurons une littérature en langue nationale, que nous aurons une langue nationale littéraire. C'est seulement lorsque nous aurons une langue nationale littéraire, que notre langue nationale pourra être vraiment considérée comme une langue nationale. » (我们所提倡的文学革命, 只是要替中国创造一种国语的文学。有了国语的文学, 方才可有文学的国语。有了文学的国语, 我们的国语才可算得真正国语⁶⁷). Cette langue nationale littéraire devait être fondée sur le *baihua* des romans classiques en langue vernaculaire, retravaillée à partir de la comparaison avec le *baihua* contemporain. « S'il y a quelque chose qui contredit l'usage actuel, on peut ne pas l'utiliser ; si ça ne suffit pas, on peut compenser avec la langue vernaculaire actuelle ; s'il est inévitable d'utiliser la langue classique, on peut l'utiliser pour compenser. » (有不合今日的用的, 便不用它; 有不够用的, 便用今日的白话来补助; 有不得不用文言的, 便用文言来补助⁶⁸). Même si Hu Shi reconnaît là la possibilité d'employer, en dernier recours, la langue classique, la construction de la « langue nationale » se fonde toujours sur l'opposition catégorique entre « langue vernaculaire » et « langue classique ». Ainsi, dans ce même texte, il reprend encore une fois et même renforce ses attaques contre la langue classique et esquisse une vision manichéenne de l'histoire littéraire, déclarant : « Toute la littérature faite par les lettrés ces deux mille dernières années est une littérature morte, car elle est toute faite en utilisant une langue et une écriture déjà mortes » (这二千年的文人所作的文学都是死的, 都是用已经死了的语言文字作的⁶⁹).

revolutionary outcome of the May Fourth Movement, but in fact the point of convergence of several stylistic registers (*baihua*, *wenyan*, etc.) and local linguistic realities. » (Masini, *op. cit.*, p. 120).

⁶⁷ « Jianshe de wenxue geming lun 文学建设革命论 » [Une révolution littéraire constructive], in *Hushi quanji di yi juan*, *op. cit.*, p. 54. L'idée est résumée par Hu Shi dans cette formule : « Une littérature en langue nationale, une langue nationale littéraire » (国语的文学, 文学的国语. *Ibid.*)

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

Chez Hu Shi, comme chez les autres intellectuels du 4 mai, nous pouvons ainsi voir deux tendances contradictoires : d'une part, le rapprochement ou l'union entre la langue parlée et la langue écrite, dont l'objectif principal était d'abandonner la langue classique au profit d'une langue plus accessible aux masses ; de l'autre, le dépassement de la langue parlée, c'est-à-dire la construction d'une nouvelle langue écrite qui approfondissait l'écart avec la langue parlée. Ces deux directions traduisent les enjeux différents qui investissent le mouvement de la réforme langagière : d'une part, comme le rappelle Wang Hui 汪辉, un mouvement anti-traditionnel, orienté vers la science et le monde; de l'autre, « un mouvement qui visait à créer une langue vernaculaire et nationale » (*xiandai minzu guojia de pubian yuyan yundong* 现代民族国家的普遍语言的运动⁷⁰). On trouve bien résumées ces tendances contradictoires dans les deux principes que Fu Sinian 傅斯年 préconise pour la création de la littérature en *baihua*, dans son texte « Comment écrire en langue vernaculaire ? » (*Zenme zuo baihua wen* 怎么做白话文?), paru en 1919. Car si le premier principe proposé met l'accent sur la langue parlée (« faire attention à la langue parlée » 留心说话), le deuxième reconnaît le caractère insuffisant de la langue vernaculaire et souligne la nécessité de renforcer la littérarité de la langue avec l'introduction de mots et d'expressions occidentaux :

« Notre langue parlée n'est pas distinguée au plus haut degré ; même si on transfère toutes ses qualités à la langue écrite, elle n'est toujours pas de premier niveau. Si on regarde avec précision notre langue, on voit qu'elle est vraiment un peu arriérée ; il y a des choses qui n'ont pas de nom, il y a des significations qu'on ne peut pas exprimer ; elle est trop simple, trop directe ; il lui manque de la complexité, des niveaux (...) Pour faire une écriture en langue vernaculaire qui n'ait qu'une fonction approximative, il suffit de s'appuyer sur la langue parlée. Mais si on veut créer une langue vernaculaire écrite originelle, qui dépasse la langue parlée et qui a un esprit créatif, une langue écrite du même type que les langues occidentales, il faut chercher appui au-delà de la langue parlée, chercher un type d'appui plus élevé (...) il s'agit d'utiliser directement les formes des langues occidentales, des tournures grammaticales, des expressions, des phrases, des styles, des tropes (*figures of speech*)... Tous les moyens rhétoriques, pour créer une langue nationale supérieure à ce que nous avons maintenant, et ainsi accomplir une littérature avec une langue nationale européanisée » 我们的说话, 本不到第一等的高明 ;就是把它的好质素通身移在作文上, 作出的文, 依然不是第一等。仔细观察我们的语言, 实在有点不长进 ;有的事物没有名字, 有的意思说不出来 ;太简单, 太质直 ;曲折少, 层次少 (...) 我们仅仅做成代语的白话文, 乞灵说话够了。要是想成独到的白话文, 超于说话的白话文, 有创造精神的白话文, 与西洋文同流的白话文, 还要在乞灵说话以外, 再找出一宗高等凭籍物。

⁷⁰ Wang Hui 汪辉, « Difangxing、fangyan tuyu yu kangri zhanzheng shiqi “minzu xingshi” de lunzheng 地方性、方言土语与抗日战争时期“民族形式”的论争 » [Traits locaux, dialectes et le débat sur la question de la “forme nationale” pendant la période de la guerre anti japonaise], in Wang Hui, *Xiandai Zhongguo sixiang de xingqi* 现代中国思想的兴起, [L'émergence de la pensée chinoise moderne], Beijing, Xinzhi sanlian shudian, 2008, pp. 1493-1530.

(...) 就是直接用西洋文的款式，文法，词法，句法，章法，词枝 (Figures of speech)...一切修词学上的方法，造成一种超于现在的国语，因而成就一种欧化国语的文学⁷¹

Loin d'être considérée comme un outil adéquat, la langue parlée est ainsi décrite dans des termes qu'il ne serait pas exagéré de qualifier de péjoratifs (« Un peu arriérée », « trop simple », « trop directe »), et avec lesquels la confusion entre langue et style, ou entre langue et usage de la langue, reste toujours latente. Fu Sinian veut souligner, d'une part, l'écart nécessaire entre la « langue parlée » et la « langue écrite », c'est-à-dire entre deux usages très distincts de la langue vernaculaire. Sauf que cela ne conduit pas simplement à un appel à un usage plus littéraire ou plus formel de la langue, mais au constat de l'inadéquation de la langue vernaculaire elle-même. Cette inadéquation ou insuffisance est mise en évidence dans le cadre de la comparaison avec les langues occidentales, c'est-à-dire dans un schéma où la langue est examinée en fonction de son adéquation à certaines caractéristiques associées à un paramètre moderne et « supérieur ». Ainsi, tandis qu'au début de la révolution littéraire, l'opposition principale est entre le passé (mort) de la langue classique et le présent (vivant) de la langue vernaculaire, un nouveau schéma se dessine ici avec l'apparition d'une troisième dimension du futur. Dans ce nouveau schéma, à l'opposition principale entre le présent et le passé s'ajoute une deuxième opposition, non moins importante, entre le présent et le futur, entre la langue telle qu'elle est et la langue telle qu'elle doit être.

1.1.3. La naissance de la « poésie nouvelle » (*xin shi* 新诗)

L'engouement de Liang Qichao pour le roman comme forme privilégiée de transmission de la modernité et de construction de la nation, après qu'il a mis d'abord l'accent sur la « révolution du monde poétique », avait signalé un bouleversement des rapports entre les genres littéraires. La poésie était en train d'être déplacée tout d'un coup du centre qu'elle avait occupé durant plus de deux mille années dans la culture chinoise et dans la formation des lettrés. L'abolition des examens officiels, dont elle était l'une des matières principales, et la création d'une éducation moderne et à l'occidentale, porteraient ensuite un coup décisif à son statut privilégié. Et pourtant, c'est bien sur la poésie que se sont centrés, quelques années plus tard, les efforts des intellectuels du mouvement 4 mai lorsqu'ils ont commencé à

⁷¹ Fu Sinian 傅斯年, « Zenme zuo baihua wen 怎么做白话文 » [Comment écrire en langue vernaculaire], in Fu Sinian quanji- di yi juan 傅斯年全集- 第一卷 [Œuvres complètes de Fu Sinian- Vol. 1], Hunan Jiaoyu chubanshe, 2003, pp. 131-132.

préconiser la révolution littéraire. Cela tient, d'une part, comme le signale Hsien-hao Liao, au fait que, à la différence de la fiction, qui avait une longue histoire d'écriture en langue vernaculaire, la poésie était toujours embourbée dans sa forme médiévale et semblait ainsi incompatible avec la vie moderne (et elle avait donc un besoin plus urgent de réforme) ; de l'autre, au fait que, malgré la perte de sa centralité, la poésie gardait toujours sa valeur symbolique en tant qu'incarnation de la culture traditionnelle en ce qu'elle avait de plus raffiné. Autrement dit, pour les intellectuels du mouvement du 4 mai, elle représentait tout simplement cette culture traditionnelle vis-à-vis de laquelle ils avaient un rapport d'amour-haine⁷². En centrant leurs efforts sur la poésie ils ont néanmoins contribué, de manière paradoxale, à placer à nouveau la poésie au centre du programme réformiste d'où elle avait été évincée quelques années auparavant par Liang Qichao⁷³. Cela est évident déjà dans le texte qui peut être considéré comme l'initiateur de la réforme littéraire, « Humbles propositions sur l'amélioration de la littérature » de Hu Shi. Les huit propositions qui composent le texte, ainsi que les exemples utilisés pour illustrer chaque point, portent presque exclusivement sur la poésie, comme si Hu Shi réduisait inconsciemment le *wenxue* du titre au seul genre poétique, dont il fait sa cible principale. Et d'une certaine manière, la discussion que Hu Shi avait entretenue avec ses amis et étudiants chinois avant l'écriture de ce texte, aux États-Unis, tournait principalement autour de la poésie. Comme il l'explique dans le prologue à son *Recueil expérimental* (*Changshi ji* 尝试集), paru en 1920, c'est au cours de la discussion et des échanges poétiques avec ces étudiants, et notamment avec Mei Guangdi (梅光迪), qu'il a commencé à développer les idées qui aboutiraient plus tard à ses « Humbles propositions... », et qui l'amèneraient surtout à penser la langue et la littérature en termes de « langue morte » (*sizi* 死字) et « langue vivante » (*huozi* 活字). C'est également cette discussion qui a amené Hu Shi à mettre la poésie au centre de ses réflexions sur la réforme littéraire, car c'est là que les désaccords devenaient plus évidents. Pour Mei Guangdi, qui admettait la nécessité de la réforme littéraire et même la possibilité d'utiliser la langue vernaculaire pour un certain genre de textes, son incorporation dans la poésie était hors de

⁷² Hsien Hao-Liao Sebastian, « From Poetic Revolution to Nation-(Re) building : Vicissitudes of Modernity in Modern Chinese Poetry », in Peng Hsiao-yen & Isabelle Rabut (éd), *Modern China and the West : Translation and Cultural Mediation*, Leiden, Brill, 2014, pp. 303-326.

⁷³ « On the one hand, compared to fiction, which, having a long history of being written in the vernacular and, as mentioned above, being recently considered a powerful instrument of national reform, was already the prevailing literary genre in the late Qing (Yeh 1991, 14), poetry was still mired in its medieval form and seemed largely incompatible with modern life. Thus, the May Fourth intellectuals regarded poetry as the literary genre most inaccessible to the general population and therefore most urgently needed in need of reform. On the other hand, having been the crown jewel of Chinese literature since time immemorial and having inherited a tradition of three millenia, poetry retained nevertheless a highly symbolic cultural status » (*Ibid.*, p. 308).

question. Comme il l'explique dans une lettre adressée à Hu Shi : « Il y a différents styles de textes. Pour les romans, pour les poèmes en vers inégaux et chants, il est possible d'utiliser la langue vernaculaire ; pour la poésie cela n'est pas acceptable. » (文章体裁不同。小说词曲可用白话，诗文则不可⁷⁴). Réduisant la question de la langue à une question de « style », où différents styles correspondraient à différents genres, Mei garde ainsi la poésie (*shi* 诗), incarnation maximale du « littéraire », comme la réserve exclusive de la langue classique, en tant que le style le plus « littéraire ». Sa position nous rappelle celle tenue au début du vingtième siècle par ces réformistes qui préconisaient l'emploi de la langue vernaculaire pour des raisons pragmatiques, réservant le domaine esthétique à la langue classique. Pour réaffirmer la légitimité et même la supériorité de la langue vernaculaire sur la langue classique, Hu Shi devait donc forcément montrer qu'il était également possible d'écrire de la poésie en langue vernaculaire. C'est ce qu'il a fait à l'époque en écrivant, sous la forme d'une lettre adressée à son ami, son premier poème en *baihua* : « Dans l'écriture il n'y a pas de différence entre élevé ni vulgaire, mais seulement entre mort et vivant. / Les anciens disaient *yu*, nous disons *yao* ; / les anciens disaient *zhi*, nous disons *dao*... « 文字没有雅俗，却有死活可道。 / 古人叫做欲，今人叫做要， / 古人叫做至，今人叫做到... »⁷⁵. Dans « Humbles propositions sur l'amélioration de la littérature » Hu Shi adopte, pourtant, une stratégie apparemment plus modérée. L'auteur s'y attache moins à montrer qu'il était possible d'écrire de la poésie en langue vernaculaire qu'à critiquer les défauts de la poésie en langue classique et à dénoncer son manque de substance (*zhi* 质). Cinq des huit propositions sont en effet formulées de manière « négative », le but étant moins de signaler ce qu'il faut faire que de montrer ce qu'il faut ne pas faire. Notamment, dans les propositions 2 (不摹仿古人 « ne pas imiter les anciens »), 4 (不作无病之呻吟 « pas de complainte sans raison »), 5 (务去滥调套语 « éliminer les clichés »), 6 (不用典 « ne pas utiliser des allusions classiques ») et 7 (不讲对仗 « éviter le parallélisme »)⁷⁶, Hu Shi s'en prend à ce qu'il voit comme des défauts de la poésie en langue classique, illustrant chaque point avec des exemples concrets⁷⁷. Mais celle que nous pouvons considérer comme la proposition centrale de son texte, ainsi que la plus

⁷⁴ Hu Shi 胡适, « Changshiji zixu 《尝试集》自序 » [Prologue de l'auteur à son *Recueil expérimental*], in *Hushi quanji di yi juan*, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁵ *Ibid.*, 187.

⁷⁶ Hu Shi 胡适, « Wenxue gailiang chuyi 文学改良刍议 » [Humbles Propositions sur l'amélioration de la littérature], in *Hushi quanji di yi juan*, *op. cit.*, pp. 4-15.

⁷⁷ Xie Mian signale lui aussi ce point : « Hu Shi was the first to rebel against the old poetic tradition, yet it is largely from poetry that he takes his examples in the eight guidelines (for instance not to use allusions, or couplets, and not to avoid colloquialisms) that he enumerates in his 'Wenxue gailiang chuyi' » (Xie Mian, « One hundred years of new Chinese poetry », *op. cit.*, p. 637).

radicale, c'est-à-dire, celle qui porte explicitement sur la question de la langue, quoique présentée d'une manière négative (« ne pas éviter les expressions et les caractères vulgaires »)⁷⁸, ne laisse pas de doute à l'égard de la voie à prendre pour la création d'une nouvelle littérature et d'une nouvelle poésie : « Je propose qu'aujourd'hui on utilise les mots et les caractères vulgaires pour écrire la poésie et la littérature » (吾主张今日作文作诗, 宜采用俗语俗字)⁷⁹. A la différence des précurseurs de la fin de la dynastie Qing, Hu Shi avait ainsi un plan très concret. Présenté d'une manière stratégiquement prudente comme une « amélioration » (*gailiang*), ce plan amenait pour autant à une vraie révolution (*geming*).

Encore plus affirmatif est le ton de « Conversation sur la nouvelle poésie » (*Tan xinshi* 谈新诗), texte paru en octobre 1919, presque deux ans après le début de la révolution littéraire entamée par ses « Humbles propositions... ». Et cela même si Hu Shi commence ce texte par un bilan qui tient à signaler les difficultés rencontrées par la nouvelle poésie. Alors que « la prose en langue nationale » (*gouyu de sanwen* 国语的散文) a déjà passé « l'étape de la discussion » (*bianlun de shiqi* 辩论的时期) et est déjà dans l'étape de la « mise en pratique » (*shixing de shiqi* 实行的时期), seule « l'écriture en vers en langue nationale – c'est-à-dire la “nouvelle poésie” – est toujours mise en question par beaucoup de personnes » (只有国语的韵文—所谓新诗—还脱不了许多人的怀疑)⁸⁰. Comme le signale Wang Guangming, la « nouveauté » préconisée ici par Hu Shi pour la poésie implique la liberté sur le plan de la forme, et la recherche de l'expression individuelle sur le plan du contenu. Ces deux niveaux sont en fait étroitement en rapport l'un avec l'autre pour Hu Shi, car « les contraintes dans la forme ne permettent pas à l'esprit de se développer librement » (形式上的束缚, 使精神不能自由发展)⁸¹. Si l'on veut avoir « des nouveaux contenus et un nouvel esprit », explique Hu Shi, « on ne peut pas ne pas rompre d'abord toutes les cages et les chaînes, les fers et les menottes qui contraignent l'esprit. » (若想有一种新内容和新精神, 不能不先打破那些束缚精神的枷锁镣铐⁸²). L'émergence de la nouvelle poésie est ainsi

⁷⁸ Hu Shi, « Wenxue gailiang... », *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁰ Hu Shi, « Tan xinshi — ba nian lai yi jian da shi 谈新诗—八年来一件大事 » [À propos de la nouvelle poésie : un grand événement de ces huit ans], in *Hushi quanji di yi juan* 胡适全集第一卷, *op. cit.*, p. 159. Xie Mian signale dans ce sens que « Of all forms of literature, new Chinese Poetry endured the greatest difficulties and encountered the most obstacles in the course of its development. The 'baihua' reform of the novel, the essay, even plays, all came into being without major difficulties. Only poetry had to start almost completely afresh. » Xie Mian, « One hundred years... », *op. cit.*, pp. 639-640.

⁸¹ *Ibid.*, p.160.

⁸² *Ibid.*

envisagée comme une « grande libération » (*da jiefang* 大解放). Libération des contraintes de la langue classique bien sûr, mais aussi bien des contraintes des formes fixes, car dans ses premières tentatives d'écrire de la poésie en langue vernaculaire, Hu Shi n'était pas allé jusqu'à abandonner les formes traditionnelles. Tout en employant le *baihua*, il avait commencé par écrire des poèmes dans lesquels on pouvait reconnaître des formes classiques. Pour Hu Shi, la libération des contraintes formelles permettait toute de suite l'enrichissement de la poésie et l'incorporation d'un contenu et d'un esprit nouveaux. « Le huitain régulier pentasyllabique ou heptasyllabique ne peut pas contenir des matériaux riches, le quatrain de 28 caractères ne permet pas d'écrire des observations détaillées, et le vers pentasyllabique ou heptasyllabique de longueur invariable ne permet pas d'exprimer de manière subtile des idéaux profonds et des sentiments complexes. » (五七言八句的律诗决不能容丰富的材料, 二十八字绝句绝不能写精密的观察, 长短一定的七言无韵决不能委婉达出高深的理想与复杂的感情⁸³). L'accent mis sur le motif de la « libération », tant au niveau de la forme que de la mentalité, montre ici l'influence de l'esthétique romantique, qui en Chine est surtout conçue, comme le signale Isabelle Rabut, en termes de « révolte »⁸⁴. Dans les visions des poètes chinois, la modernité de la poésie, affirme Hsien Hao-Liao, « consisted of a “vernacularized language” (which was not necessarily “the vernacular”), pulsating with romanticized emotional overflow »⁸⁵. Pourtant c'est un romantisme qui, au moins à cette étape, n'entraîne pas une opposition entre une réalité objective et une réalité subjective. L'ennemi principal étant une poésie considérée comme pur artifice, l'accent est mis plutôt sur la possibilité de créer une poésie avec plus de contenu ou plus de « substance » (*zhi* 质), autant « subjective » (« sentiments complexes », « idéaux ») qu'« objective » (« observations détaillées »)⁸⁶. Le *baihua* devient ainsi synonyme d'une quête de transparence qui exclut tout artifice et toute ambiguïté : plus la langue est simple et libre d'ornements, plus elle est en état d'exprimer des contenus complexes. Dans cette vision, l'idée de la langue et celle de l'usage de la langue se confondent, comme si le rejet de l'artifice et la préconisation de la langue vernaculaire étaient une seule et même chose. Ou à l'inverse, comme s'il n'y avait pas de différence entre le rejet de l'artifice et le rejet de la langue classique. En d'autres termes, Hu

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Rabut, Isabelle, « Chinese Romanticism : The Acculturation of a Western Notion », in Peng Hsiao-yen and Isabelle Rabut (éds.), *Modern China and the West*, Leiden, Brill, 2014, pp. 201-223.

⁸⁵ Hsien Hao-Liao, *op. cit.*, p. 313.

⁸⁶ « In fact, the opposition at the time was more between realism and classicism (seen from a point of view of artifice or didacticism) than between objective reality and subjectivity. Realism, just like idealism (or romanticism), aimed at imposing “content” (*neirong*) on a literature accused of pure “formalism” (*xingshi*) ». Rabut, Isabelle, « Chinese Romanticism : The Acculturation of a Western Notion », *op. cit.*, p. 204.

Shi ne semble pas reconnaître la différence entre l'usage littéraire de la langue (*wenxue yuyan* 文学语言) et son usage non littéraire (*fei wenxue yuyan* 非文学语言).

Des contradictions pareilles se manifestent dans la vision des rapports entre la langue parlée et la langue écrite. Nous avons signalé l'existence de deux tendances contraires dans la réforme langagière : entre le rapprochement de la langue parlée et son dépassement. Alors que dans « Humbles propositions... » Hu Shi mettait l'accent sur « l'union entre la parole et l'écriture » (*yanwen heyi* 言文合一), dans « Une révolution littéraire constructive », comme nous l'avons vu, il envisage la langue vernaculaire, appelée « langue nationale », comme une langue en construction : ce n'est pas la manière dont on parle qui détermine la manière dont on écrit, mais l'inverse : ce sont les écrivains qui, en créant une littérature nationale dans une langue fondée (mais non déterminée) par la langue parlée, créent la langue nationale. Ainsi, alors que l'idée d'« écrire comme on parle », prise au pied de la lettre, frayait le passage à l'incorporation des dialectes et des particularités locales, l'idée de la « langue nationale » entraîne la création d'une langue qui dépasse toute particularité locale. Une langue qui n'est pas seulement une synthèse nationale mais qui incorpore aussi bien des éléments (vocabulaire, grammaire) d'autres langues. Si personne, en réalité, comme le signale Wang Guangming, n'a donc jamais écrit un poème en langue vernaculaire,⁸⁷ c'est parce que, malgré cet appel à « écrire comme on parle », la langue parlée était considérée comme insuffisante ou inadéquate, ou plus exactement parce que, comme le signale Wang Hui, le but du mouvement de la littérature en *baihua* n'avait jamais vraiment été « l'assimilation avec la langue parlée » (*kouyuhua* 口语化)⁸⁸. L'orientation vers la langue parlée, comme l'explique Wang Hui, s'insérait plutôt dans la logique de l'opposition entre l'« antiquité » et le « présent » (*gu* 古/ *jin* 今), entre l'« élevé » et le « vulgaire » (*ya* 雅/ *su* 俗)⁸⁹. « La langue vernaculaire était décrite comme “la langue du présent”, tandis que la langue classique était la “langue

⁸⁷ Wang Guangming, « Zhongguo xinshi... », *op. cit.*, p. 8.

⁸⁸ Comme nous l'avons déjà suggéré, l'appel au *yanwen heyi* (« congruence entre la parole et l'écriture ») pouvait signifier deux choses différentes : 1) L'adoption de la langue parlée ou le rapprochement par rapport à la langue parlée ; 2) L'abolition des caractères. Seule l'abolition des caractères aurait vraiment impliqué cette « congruence » recherchée, c'est-à-dire la possibilité de représenter les différences dialectales. C'est pourquoi, comme signale Kaske, des auteurs comme De Francis considéraient que la réforme langagière n'était pas vraiment allée jusqu'au fond, la survivance des caractères comportant la survivance de la langue classique. Si l'abolition des caractères n'a finalement pas été adoptée, c'est parce que les caractères contribuaient au dépassement des particularités et à la création de la langue nationale qui était l'objectif central de la réforme langagière (et dans une deuxième instance, parce que l'écriture était aussi porteuse d'une valeur identitaire et culturelle qui deviendrait de plus en plus importante). Les idéogrammes imposent une limite à l'introduction de la langue parlée.

⁸⁹ Wang Hui, « Difangxing、fangyan tuyu... », *op. cit.*

ancienne”, le présent étant aussi le “vulgaire” et l’antiquité l’“élevé”. En conséquence, l’opposition entre le présent et l’antiquité manifestait également, au niveau de la valeur culturelle, des orientations différentes vers le peuple et l’élite » (即白话被表述为“今语”，而文言则被表述为“古语”，今尚“俗”，古尚“雅”，因此，古今对立也显现出文化价值上的贵族与平民的不同取向).⁹⁰ Cette opposition entre le « vulgaire » et l’« élevé », entre l’« élite » et le « peuple », était en fait inhérente au projet même de la génération de la Nouvelle culture, en tant que projet de « lumières », voué à la transmission de la modernité et à la transformation de la société. La recherche de la « transparence » dans la langue, aussi bien que l’accent mis sur la « substance » au détriment de la forme, trouvent là également leur sens.

Somme toute, les efforts de Hu Shi et des autres intellectuels du 4 mai entre 1917 et 1923 ont permis de conquérir la « dernière forteresse » de la langue classique et de créer un espace poétique à l’écart de la tradition : cette « poésie nouvelle » qui se définissait surtout négativement, à partir de son contraste radical avec la poésie classique, et dans le cadre d’une logique binaire qui opposait transparence et obscurité, langue vivante et langue morte, substance et ornement, liberté formelle et forme, etc. En l’absence néanmoins d’une réflexion sur la spécificité de la langue poétique, ces efforts ont également conduit à un effacement des frontières entre la poésie et la prose et ont contribué ainsi à fragiliser le statut de la poésie. La « poésie nouvelle » était indéniablement nouvelle, mais elle n’était pas encore assez poétique.

1.2. Les dilemmes de la poésie nouvelle

1.2.1. La question de l’identité et de la forme dans la poésie nouvelle

Comme nous venons de le voir, « Conversation sur la poésie nouvelle », paru en 1919, offrait déjà à Hu Shi l’opportunité de faire un bilan de la situation de la nouvelle poésie où il ne manque pas de signaler que, à la différence du roman, le genre rencontrait toujours des difficultés et des résistances. Ces difficultés n’ont pas disparu les années suivantes, car la poésie est restée l’objet de critiques soulignant le manque de bons résultats ou mettant en question sa légitimité du point de vue identitaire. Elles sont devenues encore plus évidentes au début des années 1920, lorsque la « poésie nouvelle » a cessé d’être « nouvelle ». Nous

⁹⁰ *Ibid*, p. 1511.

rappelons que le mouvement de la réforme littéraire avait contribué, de manière paradoxale, à remettre la poésie au centre, d'où elle venait d'être évincée à l'époque de Liang Qichao. Mais cette situation ne pouvait pas durer longtemps, et déjà autour de 1922, comme le signale Wu Mingchun 伍明春, « cette nouvelle poésie qui s'était mise en marche depuis peu a vu diminuer très vite l'élan des premières années, et semblait avancer en boitant » (刚起步不久的新诗就大减最初几年的锐气, 显得有点步履蹒跚⁹¹). Et les critiques ne venaient pas seulement du camp des conservateurs qui s'opposaient à la poésie en langue vernaculaire, mais également de celui des écrivains progressistes. Ainsi, Zhu Ziqing 朱自清 pouvait écrire en 1927 : « En ce moment, parmi les écrivains de la littérature nouvelle, il y a des voix qui s'en prennent à la poésie nouvelle, et elles sont de plus en plus nombreuses. » (这时, 新文学主义者自己, 有了非难新诗的声音, 而且愈过愈多⁹²).

L'un des points autour duquel se fixe la résistance contre la poésie nouvelle, et qui est au cœur des critiques qui viennent du camp des conservateurs, est la question de l'identité culturelle et du rapport avec la tradition et avec l'Occident. Déjà dans les discussions que Hu Shi avait menées aux États-Unis avec Mei Guangdi et d'autres étudiants chinois, cette question avait surgi. Dans le prologue à son *Recueil de poésie expérimentale*, paru en 1920, Hu Shi rappelle les critiques que Mei Guangdi lui avait adressées dans une lettre, en réponse à sa préconisation d'une poésie en langue vernaculaire :

En lisant votre ouvrage je me suis souvenu des ballades qu'on chantait dans l'enfance. C'est vraiment ce qu'on appelle révolutionner le passé et le présent, la Chine et l'étranger. Vous êtes vraiment fort ! Cela est le monde poétique occidental d'aujourd'hui, le drapeau révolutionnaire que vous brandissez n'a rien de nouveau. Les plus connus sont le *futurism*, *imagism*, *free vers* et tout genre de *Decadent movements in Literature and arts*. Ils préconisent tous la poésie en langue vulgaire que vous préconisez. Ils pensent qu'il n'y a personne avant eux et qu'il n'y aura personne après. Ils aiment les choses bizarres qui leur permettent d'établir une réputation. Ils lancent des appels à la multitude, visent à impressionner les oreilles et les yeux des personnes, et ainsi ils gagnent le titre de *mingshi* (...) J'espère que vous arrêterez de plagier ces écoles nouvelles et sans valeur pour tromper nos concitoyens (读大作如儿时听莲花落, 真所谓革尽古今中外之命者。足下诚豪健哉! 盖今之西洋诗界, 若足下之张革命旗者, 赤数见不鲜。最著者有所谓 Futurism, Imagism, Free Vers, 及各种 Decadent movements in Literature and Arts。大约皆足下俗话诗之流亚, 皆喜以前无古人, 后无来者自豪, 皆喜诡立名字, 号召徒众, 以眩骇世人之耳目, 而已则从中得名士头衔以去焉 (...) 诚望足下勿剽窃此种不值钱之新潮流以哄国人⁹³

⁹¹ Wu Mingchun 伍明春, *Xiandai hanshi de hefaxing yanjiu* 现代汉诗的合法性研究 (1917-1926) [Recherche sur la question de la légitimité de la poésie chinoise moderne (1917-1926)], Shoudu Shifan daxue, thèse doctorale, 2005, p. 107

⁹² *Ibid.*, p. 109.

⁹³ « Changshiji zixu », *op. cit.*, p. 189.

On voit là apparaître très tôt un élément qui va accompagner toute l'histoire de la poésie chinoise moderne : une dénonciation des rapports entre la poésie nouvelle et la poésie occidentale, qui vise à mettre en question la légitimité de la poésie chinoise du point de vue de la question de l'identité culturelle et de son authenticité. Rejetant les critiques de Mei Guangdi, Hu Shi de son côté met l'accent sur l'origine locale de ses idées : « Si je préconise la révolution littéraire, » répond-il, « c'est à partir de la situation actuelle de la littérature chinoise ; cela n'a aucun rapport avec la littérature européenne et américaine » (我主张的文学革命, 只是就中国今日文学的现状立论; 和欧美的文学新潮流并没有关系⁹⁴). Cette réponse, indéniablement vraie du point de vue des objectifs visés par les réformistes, est en partie trompeuse, car s'il est vrai que les idées préconisées par Hu Shi s'enracinent dans les particularités et les besoins de la conjoncture chinoise, il n'est pas tout à fait juste de dire qu'elles n'ont « aucun rapport avec les nouvelles écoles littéraires européennes et américaines ». Nous savons ainsi que ses « huit propositions » ont été inspirés par le « A Few Dont's by an Imagiste », un texte de la période imagiste de Ezra Pound que Hu Shi avait eu l'occasion de lire aux États-Unis⁹⁵. Et la nouvelle poésie avait surgi, comme nous l'avons signalé, sous le signe d'un engouement pour la liberté et l'expression individuelle qui portait l'empreinte du romantisme occidental. L'évidence de l'influence occidentale n'aurait pas été aussi problématique si elle n'était pas accompagnée du rejet radical de la tradition et de la langue classique. La critique de Mei Guangdi soulignait ainsi une question que les poètes eux-mêmes ne pourraient pas manquer de remarquer dans les années suivantes. Et en effet déjà très tôt cette question était devenue également un sujet de réflexion pour certains poètes.

C'est Wen Yiduo qui sera l'un des premiers à signaler de manière critique le problème de l'identité culturelle de la poésie et des rapports entre la poésie nouvelle et la poésie occidentale. Il le fait dans l'un des deux comptes-rendus qu'il écrit à propos du recueil de poèmes de Guo Moruo *Déeses* (*Nüshen* 女神), parus dans l'*Hebdomadaire Création* (创造周报) le 3 et le 10 juin 1923. Après un premier compte-rendu où il célèbre l'esprit nouveau de la poésie de Guo, Wen Yiduo en publie un deuxième, « Les traits locaux de *Déeses* » (《Nüshen》zhi difang secai 《女神》之地方色彩), où il signale d'un ton critique le

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ À propos des rapports entre Hu Shi et l'imagisme américain, les sources sont abondantes, mais le premier à écrire à ce sujet a été Achilles Fang, un chercheur chinois exilé aux États-Unis et ami personnel d'Ezra Pound. Achilles Fang 方志彤, "From Imagism to Whitmanism in Recent Chinese Poetry: A Search for Poetics That Failed," in Horst Frenz and G.L. Anderson (éd.), *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1955, pp. 177-89.

manque de « traits locaux » (*difang secai*) et le caractère trop occidentalisé de la poésie de Guo et de la poésie nouvelle en général. « Les pratiquants de la “poésie nouvelle” », signale Wen Yiduo d'emblée, « – nouvelle dans le sens de suivre la mode – semblent avoir une manie européanisante. En créant la poésie chinoise nouvelle ils visent à faire que la nouvelle poésie devienne, en fait, poésie occidentale. » (现在的一般新诗人——新是作时髦解的新——似乎有一种欧化的狂癖，他们的创造中国新诗底鹄的，原来就是要把新诗作成完全的西文诗⁹⁶). Pour Wen Yiduo, la poésie de *Déesse* « n'est pas seulement très européanisée au niveau de la forme, mais également au niveau de l'esprit. » (不独形式十分欧化，而且也精神也十分欧化了⁹⁷). Les exemples donnés par Wen Yiduo pour illustrer cette « européanisation » renvoient en fait au système de références employé par Guo Moruo : « Les choses et les noms occidentaux », signale Wen, « sont partout » (西洋的事物名词处处都是⁹⁸), et Guo Moruo va jusqu'à utiliser des mots directement en anglais. La Chine, en revanche, se lamente-t-il, n'y est nulle part : « Où est notre grand fleuve, notre fleuve Jaune, le mont Tai, le mont Kunlun, le lac Dongting, Xizi ? Où sont nos *Trois cents poèmes*, notre *Lisao*, Li Bai, Du Fu, Su Dongpo, Lu You ? » (哪里是我们的大江，黄河，昆仑，泰山，洞庭，西子？又哪里是我们的《三百篇》，《离骚》，李，杜，苏，陆？⁹⁹). C'est important de souligner que la critique de Wen Yiduo ne comporte pas de rejet de l'influence de la littérature occidentale, ni d'appel à revenir à la poésie en langue classique. Pour Wen Yiduo, la poésie et la littérature en général se trouvent au carrefour de deux coordonnées : d'une part le temps, le « moment actuel » (*jinshi* 今时) qui détermine « l'esprit des temps » (*shidai jingshen* 时代精神) ; de l'autre, l'espace, « l'ici » (*cidi* 此地), qui doit déterminer les « traits locaux ». La révolution littéraire était nécessaire car la poésie classique « ne manifestait quasiment pas le changement de l'esprit du temps » (看来太没有时代精神的变化了¹⁰⁰). La « vague de la nouvelle pensée » (*xinsi chao* 新思潮) a permis aux poètes de comprendre la « nécessité de l'esprit du temps » (*xuqiu shidai jingshen* 需求时代精神) mais dans ce même mouvement « on semble avoir oublié le mot “ici” au point de le faire

⁹⁶ Wen Yiduo 闻一多, « *Nüshen zhi difang secai* 《女神》之地方色彩 » [Les traits locaux de *Déesse*], in Wen Yiduo, *Wen Yiduo de quanji di san juan ding ji : shi yu piping* 闻一多的全集第三卷丁集：诗与批评 [Œuvres complètes de Wen Yiduo, volume III, recueil 4 : Poésie et critique], Shanghai, Kaiming shudian, 1948, p. 195

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰⁰ *Ibid.*

disparaître » (似乎又把‘此地’两字忘到踪影不见了¹⁰¹). Sa critique est donc plutôt un constat des problèmes identitaires auxquels doit faire face la poésie nouvelle. Il s’agit, autrement dit, d’un désir de redéfinition de la poésie nouvelle de nature à permettre une réflexion sur les rapports avec, d’une part, la tradition poétique chinoise, et de l’autre, la poésie occidentale. Cette critique est ainsi également une tentative de regarder la poésie chinoise dans une perspective globale, car Wen Yiduo est conscient des problèmes posés par l’insertion de la poésie nouvelle dans le cadre de la littérature ou de la poésie mondiale : « Il y a des gens qui préconisent la littérature mondiale. Est-ce que cela suffit pour justifier une littérature sans traits locaux ? » (有人提倡什么世界文学。那么不顾地方色彩的文学就当有了托词了吗¹⁰² ?). Il voit donc très bien le risque pour la poésie chinoise de sombrer dans un rapport de subordination à l’égard des modèles occidentaux. Autrement dit, de tomber dans le piège du décalage par rapport à ce que Casanova appelle le « méridien de Greenwich » de la littérature¹⁰³.

Je pense en général que la nouveauté directe de la poésie nouvelle ne peut pas signifier qu’une nouveauté par rapport à la poésie chinoise déjà existante, mais également par rapport à la poésie occidentale. Autrement dit, elle ne peut pas être une poésie purement locale, mais elle doit conserver quelques traits locaux ; elle ne doit pas être une poésie purement étrangère, mais elle doit essayer d’incorporer les avantages de la poésie étrangère. Elle doit être le bel enfant résultant du mariage entre l’art occidental et l’art chinois (我总以为新诗径直的新的，不但新于中国固有的诗，而且新于西方固有的诗，换言之，他不要纯粹的本地诗，但还要保存本地的色彩，他不要做纯粹的外洋诗，但要尽量地吸收外洋诗的长处，他要做中西艺术结婚后产生的宁馨).¹⁰⁴

Pour « construire une littérature mondiale de qualité » (建设一个好的世界文学), en résumé, il est nécessaire que la littérature de chaque pays « développe pleinement ses traits locaux » (充分发展其地方色彩¹⁰⁵). Chaque littérature nationale serait traversée par le « commun esprit de l’époque » (共同的时代精神), c’est-à-dire, par leur modernité commune, qui entraîne l’existence d’un même horizon historique. La littérature mondiale est ainsi envisagée idéalement comme un jeu harmonieux de différences et de ressemblances. Image d’une harmonie et d’une synthèse possibles seulement mises à mal par une ambiguïté à l’égard de cet « esprit des temps », qui d’une part est envisagé comme un esprit partagé et

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 200.

¹⁰³ Pour Casanova, dans l’espace unifié et fortement asymétrique de la littérature mondiale, les littératures dominantes marquent ce qui est reconnu comme « le présent », c’est-à-dire la modernité, par rapport à laquelle les littératures démunies sont en décalage. Ce « présent » est le méridien de Greenwich de la littérature. Nous revenons sur ce concept dans le chapitre suivant.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 195

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 200.

nécessaire, et de l'autre signifie une modernité qui est tout sauf neutre : pour Wen Yiduo, « l'esprit moderne » est associé à la culture occidentale (« l'esprit moderne, c'est-à-dire la culture occidentale » 近代精神即西方文化), et celle-ci « malheureusement s'oppose radicalement à la culture chinoise » (不幸的很, 是同我国的文化根本地背道而驰¹⁰⁶). Dans ce sens, pour Wen Yiduo la racine du problème est avant tout culturelle. C'est dans l'anti-traditionalisme de Guo Moruo, et dans celui de la génération des intellectuels du 4 mai en général, que se trouve pour lui la cause de cette européanisation exagérée de la poésie. Guo Moruo, dit-il, ne voit que les « défauts » (*huaichu* 坏处) de la Chine, et ne voit pas ses « vertus » (*haochu* 好处). Pour guérir cette « maladie » (*maobing* 毛病) de la poésie nouvelle, il faut un changement d'attitude des intellectuels vis-à-vis de la culture traditionnelle. Cela implique, d'une part, de « mieux comprendre notre culture orientale » (我们更应了解我们东方的文化¹⁰⁷); de l'autre, de « récupérer la confiance dans notre vieille littérature, car il est impossible de créer à partir du néant (...): nous devons construire la nouvelle maison sur les vieilles fondations » (当回复我们对于旧文学的信仰, 因为我们不能开天辟地 (...), 我们只能够并且应当在旧的基石上建设新的房屋¹⁰⁸). Si le premier point renvoie à une question identitaire plus générale, et s'il est peut-être en rapport avec « l'esprit » ou le contenu du poème, c'est-à-dire avec la surabondance de références culturelles et de noms occidentaux chez Guo Moruo, le deuxième concerne plus spécifiquement la poésie et la possibilité d'établir un rapport avec la tradition : « la nouvelle maison doit être bâtie sur les vieilles fondations. »

Cette préoccupation de Wen Yiduo se manifeste concrètement dans la recherche d'une alternative au vers libre typique de la poésie nouvelle. C'est dans ce sens qu'on peut lire un autre texte de Wen Yiduo, « La forme de la poésie » (*Shi de gelü* 诗的格律), de 1926, où le poète propose une nouvelle forme pour la poésie moderne. L'essai est, d'une part, une réaction contre le « vers libre » et contre la vision de Hu Shi de la forme comme une contrainte qui entrave l'expression individuelle. Hanté par la recherche d'un principe esthétique plus rigoureux, il essaie dans ce sens de rétablir des principes plus stricts pour distinguer entre poésie et prose. Mais il est également une tentative de répondre, à travers la création d'une forme associée aux traits de la langue chinoise, à l'appel à une poésie avec « des traits locaux » qu'il avait lui-même lancé dans son compte-rendu de Guo Moruo. Il faut

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 201.

rappeler que pour Wen Yiduo la poésie de Guo était trop européanisée non seulement au niveau de « l'esprit » mais également de la forme, ce qui renvoyait évidemment à l'usage du vers libre. Déjà en 1922, dans un texte sur le huitain régulier (« Recherche sur le huitain régulier » *Lüshi di yanjiu* 律诗底研究) Wen Yiduo avait affirmé que la poésie nouvelle devait trouver dans le huitain régulier des vertus à appliquer dans la poésie nouvelle¹⁰⁹. C'est dans ce cadre que s'inscrivent sa proposition d'une nouvelle forme et ses idées sur les trois beautés de la poésie (*san mei* 三美): rythmique, picturale et architectonique¹¹⁰. La beauté architectonique fait référence à la forme carrée des poèmes dans lesquels les vers ont la même longueur. Il s'agit, souligne Wen Yiduo, d'un trait tout à fait particulier à la langue chinoise, du fait de son écriture idéographique, mais c'est en même temps un trait moderne, parce que c'est la disposition des vers à l'horizontale qui a permis de le mettre en relief. « L'écriture chinoise », affirme-t-il, « a la possibilité de susciter ce genre d'impression. Il serait dommage de ne pas en profiter. » (我们的文字有了引起这种印象的可能, 如果我们不去利用它, 真是可惜了¹¹¹). Le centre du texte de Wen Yiduo est pourtant le rythme, c'est-à-dire la recherche d'une forme prosodique nouvelle. Wen Yiduo propose une forme basée sur l'alternance de « pieds » (*yinchi* 音尺) de deux ou trois caractères, dans un ordre libre et avec une même quantité de pieds pour chaque poème. Alors que le concept de « pied » est emprunté à la métrique anglaise, il s'agit de créer une forme qui s'accorde aux caractéristiques du chinois moderne (dont les mots sont constitués principalement de deux ou trois caractères) et qui assimile en même temps des traits de la poésie classique¹¹², afin d'apaiser « l'anxiété secrète » qu'avait laissée, selon Xie Mian, l'abandon de la prosodie traditionnelle¹¹³. Wen Yiduo, pourtant, tient à souligner le caractère nouveau de la forme

¹⁰⁹ Li Weitao 李卫涛, *Zhongguo xinshi guannian he zhongguo gushi guannian de bianyixing guanlian yanjiu* 中国新诗观念和中国古诗观念的变异性关联研究 [Enquête sur la relation changeante entre l'idée de la poésie nouvelle et l'idée de la poésie classique], thèse de doctorat, Sichuan daxue, 2005, p. 133

¹¹⁰ « Pas seulement la beauté musicale (le rythme) et la beauté picturale (les figures de style), mais aussi la beauté architectonique (la symétrie des strophes et la parité des vers) » (不独包括音乐的美(音节), 绘画的美(词藻), 并且还有建筑的美(节的匀称和句的均齐)。——, « Shi de gelü 诗的格律 » [La forme de la poésie], in Wen Yiduo, *Wen Yiduo de quanji...*, op. cit., p. 249.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Chen Chao 陈超 signale dans ce sens que, avec la forme proposée, Wen Yiduo « assure la continuité des vertus de la poésie chinoise classique, et assimile certaines propriétés prosodiques de la poésie américaine et européenne. » (继承了中国古典诗歌的优点, 并汲取欧美诗歌在音韵方面的某些长处). Chen Chao, « Lun Wen Yiduo shige yishu tansuo de deshì 论闻一多诗歌艺术探索的得失 » [Mérites et échecs de Wen Yiduo dans l'exploration de l'art poétique], *Henan shifan daxue xuebao*, 1983, n° 2, pp. 73-74.

¹¹³ « The success of the New Chinese Poetry Revolution came at the expense of isolating from and “smashing” the classical poetry tradition. (...) This tradition had a profound influence on aesthetic expectations. Every Chinese man and woman has an involuntary feeling of nostalgia for its glories, although they may otherwise be in complete ignorance of it. This nostalgia has led to an abiding passion for classical poetic cadences (...) The result is that a lingering feeling of loss followed the creation of free verse. Getting rid of poetic metre has caused

proposée. Il rejette ainsi de manière tranchante l'idée selon laquelle cette forme impliquerait « un retour au passé » (*fugu de xiangzheng* 复古的象征), en soulignant la différence entre cette forme nouvelle et une forme traditionnelle comme le huitain régulier : « Le huitain régulier n'a qu'une forme, alors que les formes de la poésie nouvelle permettent une variété inépuisable. Cela est la première différence entre le huitain régulier et la poésie nouvelle. » (律诗永远只有一个格式, 但是新诗的格式是层出不穷的。这是律诗与新诗不同的第一点¹¹⁴). La forme nouvelle accomplissait ainsi cette exigence que lui-même avait posée d'une poésie qui, créée sur les fondations ou sur les ruines de la tradition, était nouvelle autant par rapport à la poésie classique que par rapport à la poésie occidentale.

Nous avons voulu nous attarder sur Wen Yiduo parce que c'est chez lui qu'on voit apparaître pour la première fois, dans le camp de la poésie nouvelle, l'appel à une distance critique à l'égard de l'Occident et à une reconsidération du rapport avec la tradition. Wen Yiduo, comme le signale Xiao Xuezhou, « n'est pas d'accord avec l'“occidentalisation intégrale” de Hu Shi ni avec la “manie européanisante” de Guo Moruo, mais n'approuve pas non plus la restauration de l'antiquité prônée par le groupe *Xueheng* : son chemin est en gros une voie du milieu, visant à fusionner les différences entre l'Occident et la Chine, et à dépasser l'affrontement entre le vieux et le nouveau » (闻一多既不同意胡适的“全盘西化”和郭沫若的“欧化狂癖”, 也不赞同《学衡》的一味复古, 他走的大致是一条中间道路, 意在融合中西差异, 超越新旧之争¹¹⁵). Sa théorie et sa pratique expriment ainsi l'une des manières dont la poésie chinoise a essayé de gérer la tension entre modernité et tradition, entre la Chine et l'Occident, dissolvant ces contradictions dans la recherche d'une hybridité. Elles ont été plus tard source d'inspiration pour toute une lignée de poètes qui ont expérimenté sur le plan de la forme et qui ont également essayé d'établir des liens avec la tradition¹¹⁶. En fait, dans les années 1930, comme le signale Leng Shuang, « une épistémè différente de celle du discours de la Nouvelle culture commence à être largement acceptée, à savoir la continuité entre la poésie nouvelle et la tradition » (一种迥异于五四话语的认知方

secret anguish to Chinese poetry, and plunged its poets into psychological crisis. The yearn for those long-forgotten cadences. » (Xie Mian, « One hundred years... », *op. cit.*, p. 640).

¹¹⁴ Wen Yiduo, « Shi de gelü », *op. cit.*

¹¹⁵ Xiao Xuezhou 肖学周, « Wen Yiduo shixue yuyan wenti 闻一多诗学语言问题 » [Problèmes langagiers de la poétique de Wen Yiduo], Henan daxue, thèse doctorale, 2010, p. 183.

¹¹⁶ Wang Guangming, « Wen Yiduo de yiyi 闻一多的意义 » [La signification de Wen Yiduo], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji*, *op. cit.*, pp. 224-233.

式开始被普遍接受，即新诗对于‘传统’的继承¹¹⁷). Ce nouveau discours, qui dépasse le champ seul de la poésie, est en rapport avec ce que Shu-Mei Shih appelle la « déception à l’égard de l’occidentalisme du mouvement du 4 mai. »¹¹⁸ Au cœur de ce phénomène, dit Shu-Mei, il y avait une réaction contre l’attitude de rejet absolu des occidentalistes vis-à-vis de la tradition et contre leur aspiration à une occidentalisation totale, « and their perceived threat on accompanying loss of cultural agency and identity¹¹⁹. » C’est l’esprit qui nourrit l’esthétique de l’école de Pékin, le *jingpai* 京派, dont l’essence n’était pas un appel à « retourner à la tradition » mais une réévaluation consciente de la modernité du mouvement du 4 mai afin de construire une nouvelle modernité universelle à partir des matériaux chinois et occidentaux¹²⁰.

Dans le domaine de la poésie, Bian Zhilin est peut-être l’exemple le plus réussi de ce modernisme avec des traits locaux. Alors qu’il était entouré, depuis très jeune, par les poètes de l’école Croissant *Xinyue pai* 新月派 (dont Wen Yiduo), et identifié également à l’esthétique *jingpai*, sa poésie a été perçue à l’époque comme marquée d’un caractère classique, renvoyant à la poésie des poètes de l’époque des Tang tardifs, notamment Li Shangyin 李商隐. Comme le signale Leng Shuang, les discussions sur les rapports entre l’esthétique de Bian Zhilin et celle de la poésie classique se sont succédé sans interruption depuis les années 1930, et Bian lui-même a résumé sa vision sur la question dans les concepts de *huagu* 化古 (*antiquisation*) et *hua’ou* 化欧 (européanisation) qu’il a développés dans le prologue à sa poésie réunie, parue dans les années 1970.

« J’écris de la poésie moderne en langue vernaculaire. Si on peut dire qu’elle est “européanisée” (en fait la division en vers est comme disait Lu Xun “plagiée” de l’Occident) on peut dire également qu’elle est “antiquisée”. L’«européanisation» est surtout dans la forme, donc l’influence est facile à reconnaître ; l’«antiquisation» est dans les qualités internes, donc les traces de l’influence ne sont pas évidentes (...). D’après mon point de vue, le problème est de voir si en écrivant de la poésie on peut “transformer l’antiquité”, “transformer l’Europe” » (我写白话新体诗, 要说是“欧化”(其实写诗分行, 就是从西方如鲁迅所说的“拿来主义”), 那

¹¹⁷ Leng Shuang 冷霜, « Bian Zhilin de “huagu” guannian 重识卞之琳的“化古”观念 » [Réexaminant la notion de Bian Zhilin de “transformation de l’antiquité”], *Jiangnan daxue xuebao*, 2007, n° 6, p 14.

¹¹⁸ Shu-Mei Shih, « Modernity without Rupture. Proposals for a New Global Culture », in *The Lure of the Modern : Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 159.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 171. Shu-Mei Shih ajoute : « In this sense, we may say that the difference between May Fourth Occidentalism and *jingpai* philosophy and aesthetics is a difference in the conception of globalism : for the former, to be global means to become as westernized as possible ; for the latter, it means to be Chinese and Western at the same time. »

么也未尝不“古化”。一则主要在外形上，影响容易看得出，一则完全在内涵上，影响不易着痕迹。(…)就我自己论，问题是看写诗能否“化古”，“化欧”¹²¹⁾

Ici, le passage de *ouhua* à *hua'ou*, de *guhua* à *huagu*, met l'accent sur le caractère actif du poète qui travaille consciemment entre la tradition chinoise et la tradition occidentale¹²². Cette volonté de « transformer l'antiquité » s'incarne dans plusieurs traits de la poésie de Bian Zhilin, dont peut-être l'un des plus significatifs est l'emploi des « allusions classiques » (*diangu* 典故), que Hu Shi avait condamnées dans ses « Humbles propositions... »¹²³. Si cette vision nouvelle de la tradition s'inscrivait, comme nous venons de le signaler, dans le cadre plus général d'une revalorisation de la tradition et du développement d'une pensée de l'hybridité, dans le cas particulier de Bian Zhilin elle s'était formée à partir de la lecture du texte d'Eliot « Tradition and individual talent », qu'il a traduit dans les années 1930¹²⁴. Comme le signale Lucas Klein, la vision d'Eliot sur la tradition lui aurait peut-être fourni l'opportunité de prendre de la distance avec un milieu qui demandait toujours une rupture radicale avec la tradition. « A foreigner's appeal may have realigned a modern Chinese poet with the presentness of his literary past. »¹²⁵ Cela rappelle l'observation de Shu-Mei Shi à l'égard des néo-traditionalistes, lorsqu'elle signale que leur récupération de la tradition n'aurait pas été possible sans le soutien (*endorsement*) des tendances philosophiques en Occident¹²⁶. Mais dans la lecture de Bian Zhilin, le texte d'Eliot se prêtait également à une interprétation amenant à un concept de la tradition tout à fait différent de celui du même Eliot. Shu-Mei Shi signale dans ce sens que, alors que, chez Eliot, l'accent est mis sur « une conscience de la tradition en tant que base de la conscience de sa propre contemporanéité », les écrivains *jingpai* ont traduit et cité le texte pour justifier une vision selon laquelle la tradition et la modernité n'étaient pas contradictoires mais entretenaient une relation de continuité. Il y a une autre différence encore plus significative : c'est le fait que chez Bian Zhilin la vision de la tradition s'inscrit dans un cadre explicatif opposant le national au mondial, qui est tout à fait absent de la théorie d'Eliot : « D'une part, c'est seulement lorsqu'elle a un style national que la littérature peut avoir un sens mondial. De l'autre, la

¹²¹ « Diao chong jili 《雕虫纪历》自序 » [Prologue de l'auteur au *Registre historique de la sculpture d'insectes*], Hong Kong, Sanlian shudian, 1982, pp. 18-19.

¹²² Lucas Klein associe ces deux opérations aux deux démarches de toute traduction. « As a modern translation of classical poetics, » dit-il, la poésie de Bian Zhilin « highlights its Chineseness ; as a Chinese translation of Western poetics, it likewise foreignizes itself through its use of Westernized tropes and form ». Klein, Lucas, *The Organization of Distance. Poetry, Translation, Chineseness*, Leiden/Boston, Brill, 2018, p. 29.

¹²³ Sun Jiaqi 孙嘉琪, *Lun Bian Zhilin sanshi niandai shige de "huagu"* 论卞之琳三十年代诗歌的“化古” [Sur la “transformation de l'antiquité” de Bian Zhilin dans les années 1930], Nanjing daxue, thèse de master, 2011.

¹²⁴ Eliot, T.S., « Tradition and the Individual Talent », in Eliot, *The Sacred Wood*, London, Routledge, 1960.

¹²⁵ Klein, *The organization..., op. cit.*, p. 38.

¹²⁶ Shu-Mei Shih, « Modernity without rupture... », *op. cit.*, p. 173.

littérature européenne depuis le Moyen Âge est déjà devenue “littérature mondiale”, et ce monde comprend évidemment la Chine depuis longtemps (一方面, 文学具有民族风格才有世界意义。另一方面, 欧洲中世纪以后的文学, 已成“世界的文学”, 现在这个“世界”当然也早已包括了中国¹²⁷). La tradition est donc là ce qui garantit l’investissement du poème avec les « traits locaux » exigés par Wen Yiduo.

1.2.2. La critique de la tradition du 4 mai. Du débat sur la « langue de masse » (*dazhongyu* 大众语) et la « forme nationale » (*minzu xingshi* 民族形式) à la folklorisation de la poésie

Nous avons ainsi vu l’émergence, au sein du champ de la poésie nouvelle, d’un discours qui met en question la tendance occidentaliste dans le mouvement de la Nouvelle culture et qui, préconisant une vision critique des rapports avec l’Occident, vise en même temps à rétablir des liens avec la tradition. Ce n’est donc pas une vision nativiste ou traditionaliste, c’est-à-dire un appel au retour à la tradition locale ni un rejet tout court de l’Occident, mais plutôt l’appel à une synthèse et à l’établissement d’un modernisme avec des caractéristiques chinoises, autrement dit, à une insertion dans le monde à partir du local. Presque en même temps, une mise en question apparemment plus radicale de l’héritage de la tradition du 4 mai a lieu dans le camp de la gauche, celui qui sous le mot d’ordre du passage de la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire prend forme vers la fin des années 1920. Il s’agit de débats qui dépassent, à la base, le cas particulier de la poésie nouvelle, car ils concernent une redéfinition générale de la littérature et de l’écrivain et une critique de la pratique littéraire et langagière de la tradition du 4 mai. Ils auront pourtant des conséquences particulières pour la pratique poétique dans la période maoïste. Cette vision de la littérature en général et de la poésie en particulier s’oppose à celle des poètes que nous venons d’analyser, mais les deux camps partagent une zone commune où la question de la langue, de l’identité et de la forme s’avère tout à fait centrale. Cela est déjà visible dans deux débats qui occupent l’attention du camp de la gauche dans les années 1930 : celui autour de la « langue de masse » (*dazhongyu* 大众语) entre 1930 et 1934, et celui de la forme nationale (*minzu xingshi* 民族形式) vers 1938.

Le premier de ces débats concerne une critique de la langue vernaculaire telle qu’elle s’était développée sous les principes établis par les intellectuels de la Nouvelle culture. Nous

¹²⁷ Bian Zhilin, « Diaochong jili... », *op. cit.*

avons vu en fait qu'il y avait à l'origine une tension entre le rapprochement par rapport à la langue parlée et la construction d'une langue qui entraînait en fait le dépassement de la langue parlée et l'eupéanisation de la langue. Pour les intellectuels de gauche qui ont lancé le débat au début des années 1930, on avait assisté à l'échec du *baihua* dans sa tentative de rapprochement de la langue parlée, et à son évolution, au contraire, vers une langue de plus en plus occidentalisée et classicisée, accessible aux intellectuels mais sans aucun rapport avec les masses illettrées qui constituaient la majorité de la population¹²⁸. La critique de l'eupéanisation de la langue a été développée particulièrement par Qu Qiubai 瞿秋白 au début des années 1930. Pour Qu, la langue vernaculaire issue de la révolution littéraire avait impliqué la création d'une nouvelle langue classique, un nouveau *wenyan* qui était influencé autant par des formes grammaticales japonaises et européennes que par des expressions issues de la langue classique. Comme le signale Pickowicz, résumant le raisonnement de Qu, une fois la culture traditionnelle « vaincue » par la révolution culturelle, « the further introduction of Western literature had a decidedly conservative effect¹²⁹. » L'iconoclasme culturel des intellectuels les avait poussés vers l'Occident, mais en s'éloignant de la tradition classique ils s'étaient éloignés en même temps de la tradition et de la langue populaires. Sans ceux-ci il était impossible d'établir un lien avec les masses. Dans la critique de Qu Qiubai, les questions identitaire et de classe convergent, car « eupéanisé doit être considéré comme équivalent à *élitisé* » (欧化应当等于贵族化¹³⁰). Ainsi, l'eupéanisation de la langue est surtout critiquée dans la mesure où, dans un cadre où l'opposition principale est celle entre la culture des masses et la culture élitiste ou bourgeoise, elle traduit une empreinte de classe et l'éloignement des masses. Dans ce sens-là, à la différence de ce qui arrive dans la critique par Wen Yiduo du caractère eupéanisé de la poésie de Guo Moruo, le problème posé par « l'eupéanisation » n'est pas, ou n'est pas en premier lieu, un problème d'identité culturelle ; il ne peut donc pas conduire à une revendication de la tradition classique, dans la mesure où cette tradition elle-même est associée à l'élite et est également éloignée des masses. À la limite, il s'agit d'une critique qui revient aux principes mêmes du mouvement de la Nouvelle culture, reprenant l'opposition entre le *ya* (« élevé ») et le *su* (« vulgaire »)¹³¹, et mettant

¹²⁸ Abbiati Magda, « Il dibattito del '34 su *wenyan*, *baihua*, lingua di massa », *Cina*, N° 15, 1979, p. 269-281.

¹²⁹ Paul G. Pickowicz, « Qu Qiubai's Critique of the May Fourth Generation : Early Chinese Marxist Literary Criticism », in Merle Goldman (éd.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, 1977, p. 371.

¹³⁰ Peng Weifeng 彭维锋, « Ouhua wenyi yu zuoyi wenxue : Qu Qiubai de 'wusi' pipan 欧化文艺与左翼文学 : 瞿秋白的 '五四'批判 » [La littérature et les arts eupéanisés et la littérature de l'aile gauche : La critique de Qu Qiubai du mouvement 4 mai], *Shehui kexue jikan*, 2008, n° 3, p. 182

¹³¹ Wang Hui 汪晖, « Difangxing、fangyan tuyu... », *op. cit.*, p. 1511.

l'accent sur la langue parlée et le caractère instrumental de la langue. Comme le signale Abbiati, les mêmes idées qui avaient été au cœur du mouvement de la Nouvelle culture étaient ainsi présentées maintenant sous des habits marxistes¹³². Cette reformulation soulignait le fait que le *baihua* avait été utilisé de manière ambiguë par la bourgeoisie chinoise, d'une part pour s'opposer au *wenyan* et aux classes réactionnaires dont le *wenyan* était l'expression ; mais de l'autre comme un nouvel instrument linguistique au moyen duquel exclure encore une fois les masses, en les coupant de la participation politique et culturelle. Il s'agit donc de demander une deuxième révolution littéraire pour mener à terme le travail laissé incomplet par la première et créer ainsi une « langue de masse ». Ce débat introduit d'ailleurs un nouvel élément, qui est l'opposition entre les dialectes et le *baihua*, c'est-à-dire entre le local et le national. Parmi les différentes visions qui rivalisent pour définir la nature de cette « langue de masse » qui doit se substituer au *baihua* (rebaptisé « langue bourgeoise »), il y en a qui proposent l'adoption des dialectes, c'est-à-dire la langue vraiment parlée. Cette option reste pourtant exclue, confirmant que le mouvement pour la langue de masse conçoit en fait la langue dans les mêmes termes que le mouvement de la Nouvelle culture. Autrement dit, la recherche d'une langue nationale (*guoyu*) ou d'une langue commune (*putonghua* 普通话), et le dépassement des particularités, restent toujours les principes centraux.

Ces enjeux se répètent, de manière un peu différente, lors du débat sur la forme nationale, déclenché par l'appel de Mao à chercher « le style chinois et la manière chinoise » (*Zhongguo zuofeng he zhongguo qipai* 中国作风和中国气派)¹³³. Lancé en 1938 dans un texte intitulé « La nouvelle étape » (*Lun xin jieduan* 论新阶段), dans le cadre de la guerre de résistance contre le Japon, le débat est en rapport avec la nécessité de mobiliser les masses afin de les engager dans le mouvement de résistance contre l'envahisseur. « Suivant le changement et le développement des formes de résistance, » dit Mao, « les nouvelles formes exigent que l'art et la littérature consolident encore plus la conscience nationale des masses, amenant les masses à reconstruire la confiance et l'autorespect nationaux » (随着抗争形式的发展变化, 新的形式需要文艺更进一步地强化大众的民族意识, 引导大众重新建立民族自信与民族自尊心)¹³⁴. Le débat sur la « forme nationale » est d'une part une continuation du débat sur la massification de la littérature, mais de l'autre il met l'accent sur la « nation »

¹³² Abbiati Magda, « Il dibattito del '34 su wenyan, baihua, lingua di massa », *op. cit.*

¹³³ Sui Huachen 隋华臣, *Wenyi dazhonghua yundong zai tan tanjiu* 文艺大众化运动再探究 [Nouvelle enquête sur le mouvement de massification de la littérature et les arts], Nankai daxue, thèse de doctorat, 2014, pp. 183-184

¹³⁴ *Ibid.*

(*minzu*) comme élément constitutif de tout art, tant au niveau de la forme que du contenu¹³⁵. Ici *minzu*, comme le signale Wang Hui, est utilisé dans le sens d'État-nation (*minzu guojia* 民族国家¹³⁶), autrement dit la nation moderne et unifiée constituée par l'ensemble des différentes nationalités et la nationalité majoritaire. On voit s'y répéter la même critique du caractère européenisé de la littérature et de la langue issues de la révolution littéraire, comme dans le débat de la « langue de masse », mais également une critique du rejet iconoclaste de la vieille culture nationale et un appel à construire cette nouvelle forme nationale à partir des éléments locaux. La « vieille forme » (*jiu xingshi* 旧形式) et la forme locale (*difang xingshi* 地方形式) ne sont pas la « forme nationale », mais elles sont les matériaux, le socle et la source à partir desquels celle-là doit être créée¹³⁷. Le cœur du débat réside en fait dans la question de décider quelle doit être la « source principale » (*zhongxin quanyuan* 中心泉源) de cette nouvelle « forme nationale ». Alors qu'une partie prend la défense de la littérature du 4 mai et propose d'avancer sur les traces de cette même tradition, la majorité des participants du débat favorisent la critique plus radicale de la littérature du 4 mai et préconisent cette « forme nationale » qui doit puiser dans les ressources de la tradition et du populaire¹³⁸. Ce mouvement dépasse évidemment, comme nous l'avons déjà signalé, le cas particulier de la poésie, mais on voit s'y former une vision qui aura des conséquences plus tard pour le devenir

¹³⁵ Quoique étroitement liés l'un à l'autre, *minzuhua* et *dazhonghua* restent des problèmes différents : le premier opère sur l'axe Chine/Occident ; le deuxième, sur l'axe élevé (*ya*)/vulgaire (*su*), ou élite/masses. Edoarda Masi signale : « La discussion sur les “formes nationales”, qui eut lieu à Yan'an et à Chongqing entre 1938 et 1942, d'un côté est la suite du débat sur la “popularisation” des formes linguistiques et artistiques-littéraires commencé au début des années 1930, et d'un autre côté elle est liée à l'engagement des intellectuels dans la guerre de résistance contre le Japon. Mais comme elle se déroule parmi des intellectuels communistes ou proches du parti communiste, la discussion est aussi influencée par les directives de politique culturelle adoptées à l'intérieur de la Chine et aussi en Union soviétique dans les mêmes années. » (Edoarda Masi, « La discussion sur les “formes nationales” dans l'art et la littérature, 1938-1942 », in *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon*, colloque international organisé par la fondation Singer-Polignac en juin 1980, Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, 1982, p. 205).

fāngyān tuyu... », op. cit.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Masi distingue en fait trois groupes : 1) les défenseurs des « formes populaires », comme « source principale » de la littérature nouvelle ; 2) Un deuxième groupe qui se place sur une position moyenne, qui « accepte d'assumer la tradition nationale et populaire, mais dans des termes plus modérés. » ; 3) et finalement les écrivains qui restent fidèles à la tradition du 4 mai (Masi, *op. cit.*, pp. 208-209). Holm distingue quatre groupes, dont les deux premiers (les « nationalistes culturels » et « le groupe de Zhou Yang ») coïncident avec les deux premiers groupes signalés par Masi. Le troisième groupe est celui de « [those who] advocated the use of old forms and denigrated the May 4th in a completely undialectical manner: one of this was Xiao San. » Le quatrième groupe, majoritaire selon Holm, était celui de ceux qui regardaient avec méfiance tout expérimentation avec les « vieilles formes ». Le poids de cette majorité, selon Holm, « accounts for the fact that the populists in the National Form debates fought a losing battle over the period 1930 to 1942. (...) It was this process which called forth further interventions by Mao later on, in 1940 and again in 1942. » David L. Holm, « National Form and the Popularisation of Literature in Yenan », in *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon*, colloque international organisé par la fondation Singer-Polignac en juin 1980, Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, 1982, p. 216.

de la poésie chinoise. On le trouve déjà dans l'explication d'un des participants du débat, Xiao San 萧三, à propos des sources légitimes de cette « forme nationale » en ce qui concerne la poésie. D'une part, dit-il, il y a « le précieux héritage culturel chinois de quelques milliers d'années d'histoire, comme le *lisao*, le *shi*, le *ci*, les chansons, le *fu*, la poésie Tang, les ballades Yuan » (中国几千年来文化许多珍贵的遗产, 离骚、诗、词、歌、赋、唐诗、元曲); de l'autre, « les chants folkloriques, les chansons montagnardes, les ballades, les *xiaodiao*, les *tanci*, les *daguci*, les opéras, répandus au sein du peuple immense » (广大民间所流行的民歌、山歌、歌谣、小调、弹词、大鼓词、戏曲¹³⁹). Autrement dit, la poésie classique et la poésie populaire. Le statut de ces deux sources n'est pas pour autant équivalent : c'est la « poésie populaire » qui est la plus importante, car elle est associée aux masses et au grand objectif de la « massification » de la littérature. Mais il est clair que, dans un contexte où l'opposition entre le « vieux » et le « nouveau » n'était plus forcément la contradiction principale, la poésie classique n'était plus l'objet d'un rejet systématique, étant au contraire valorisée du fait de son association au pôle du « national ».

La vision ici exprimée par Xiao San concorde en fait à peu près avec celle que Mao lui-même allait exprimer plus tard, en 1958, juste avant le déclenchement d'un nouveau débat dans lequel la poésie a occupé cette fois le rôle de protagoniste. Mao venait de publier pour la première fois¹⁴⁰ ses poèmes en langue classique dans le premier numéro de le *Shikan* 诗刊 (*Revue de poésie*), quelques mois auparavant. Reprenant l'idée de la « forme nationale », qui avait été au cœur du débat déclenché en 1938, Mao s'exprime ici ponctuellement sur le cas de la poésie.

« Je pense que la poésie chinoise a deux chemins possibles : un chemin est la poésie populaire, l'autre chemin est la poésie classique. On doit préconiser l'étude des deux, et cela aura comme résultat l'émergence d'une nouvelle poésie. Maintenant la poésie nouvelle n'arrive pas à prendre corps, n'attire pas l'attention. Qui a envie de lire ces nouveaux poèmes ? Dans l'avenir je pense que c'est le mariage entre la poésie classique et la poésie populaire qui produira une troisième chose. La forme sera la forme nationale, et le contenu doit être l'union dialectique du réalisme et du romantisme » (我看中国诗的出路恐怕是两条第一条是民歌, 第二条是古典, 这两面都提倡学习, 结果要产生一个新诗。现在的新诗不成型, 不引人注意, 谁去读那个新诗。将来我看是古典同民歌这两个东西结婚, 产生第三个东西。形式是民族的形式, 内容应该是现实主义与浪漫主义的对立统一 »¹⁴¹).

¹³⁹ Sui Huachen, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴⁰ Il s'agit de la première fois où Mao publie ses poèmes de sa propre initiative, mais deux poèmes avaient paru auparavant, le premier dans *Red Star Over China* de Mao Zedong, en 1937 ; le deuxième en 1945, à Chongqing. Wang, Céline, « Controverse autour d'un poème de Mao Zedong "Neige, sur l'air de *Printemps au jardin de Qin*" », *Études chinoises : bulletin de l'Association française d'études chinoises*, 2008, pp. 11-40.

¹⁴¹ Li Weitao, *op. cit.*, p. 137.

Mao écrivait de la poésie classique depuis très longtemps, mais il s'était montré toujours réticent à publier ses poèmes qui renvoyaient symboliquement à la vieille culture. Le fait qu'il eût décidé finalement de faire paraître ses poèmes dans la revue de poésie la plus importante du pays était le signe d'un changement dans sa pensée. Comme le montre Bonnie McDougall dans son analyse comparée des versions des « Conférences de Yan'an sur l'art et la littérature » (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话) avant et après 1953, la position de Mao à l'égard des rapports que la littérature nouvelle devait entretenir avec la tradition et la littérature étrangère évolue visiblement entre ces deux moments. Ainsi, ce qui dans la première version était appelé « la littérature des morts et des étrangers » devient, dans la deuxième version, « la littérature des anciens et des étrangers ». Les motivations pour ce changement, selon McDougall, relevaient de la politique plutôt que de la littérature : « First, the Communist Party was no longer a band of rebels, opposing the ruling classes and the culture that supported them, but the new ruling group and therefore themselves heir to that culture. Moreover, it was now more important than ever to unify the whole nation by appealing to a shared national pride in a shared heritage on the broadest basis possible¹⁴². » Mais, comme le signale Tina Mai Chen, ce changement était aussi en rapport avec une évolution plus générale dans la pensée de Mao, qui l'avait amené à reconsidérer et relativiser son rejet en bloc du passé¹⁴³. En pratiquant la poésie classique, Mao était loin d'être une exception, car un grand nombre d'intellectuels de la génération du 4 mai avaient continué et continueraient à produire des poèmes en langue classique, tout en affichant une attitude iconoclaste à l'égard de la tradition : c'est notamment le cas de Lu Xun. À l'instar également de cet écrivain, Mao avait toujours eu une attitude réticente à l'égard de la révolution poétique, même si dans des documents formels il réaffirmait ses réussites¹⁴⁴. L'idée des « deux voies » pour la poésie chinoise, exprimée dans cette allocution de 1958, impliquait essentiellement la négation de l'existence d'une tradition de la poésie nouvelle¹⁴⁵.

¹⁴² Bonnie S. McDougall, *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an conference on literature and art : a translation of the 1943 text with commentary*, Ann Arbor : Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1980, p. 20.

¹⁴³ « However, as Mao engaged more substantively with historical materialism and materialist dialectics, the jettisoning of past for present and wholesale acceptance or rejection of "China" or the "West" was replaced by calls for interaction between past and present, the foreign and China, rooted in dialectics and a Marxist standpoint. In 1956, in an address to music workers, Mao summed up this approach in the phrase "gu wei jin yong, yang wei zhong yong" (古为今用, 洋为中用), "use the past to serve the present, the foreign to serve China." Tina Mai Chen, « Use the Past to Serve the Present ; the Foreign to Serve China », in Ban Wang (éd.), *Words and their stories. Essays on the Language of Chinese Revolution*, Leiden/Boston, Brill, 2011, pp. 205-226.

¹⁴⁴ Hong Zicheng, 洪子诚, *Zhongguo dangdai xinshi shi* 中国当代新诗史 [Histoire de la poésie nouvelle chinoise contemporaine], Beijing daxue chubanshe, 2005, p. 86

¹⁴⁵ *Ibid.*

L'effet immédiat de ces propos de Mao sur les « deux voies » a été leur théorisation par les critiques et leur mise en pratique par un grand nombre de poètes. « A “New Folk Song” movement », comme explique Xin Ning, « quickly swept the country and folk song style became the model for modern Chinese poetry »¹⁴⁶. Entre 1958 et 1959, dans le cadre de ce mouvement de la « Nouvelle poésie populaire » ou « Nouvelle poésie folklorique » (*xin minge* 新民歌), la poésie est ainsi devenue le centre d'un grand débat concernant la forme qu'elle devait prendre à l'avenir. Ce débat, rappelle Hong Zicheng 洪子诚, porte sur plusieurs questions : la vision de la tradition populaire, la mise en question de la tradition du 4 mai, le rôle de la tradition populaire et de la poésie classique dans la construction de la poésie nouvelle, etc. La majorité partage le point de vue selon lequel la tradition populaire doit devenir le noyau identitaire de la nouvelle poésie, ou bien celle-ci doit directement être remplacée par la poésie populaire. La préconisation de la « poésie populaire » dans les débats de 1958-1959 est accompagnée souvent de l'énumération des « défauts historiques » de la poésie nouvelle, dont : la copie de l'Occident, sa difficulté ou obscurité et son écart par rapport à la tradition nationale. Dans ce sens, ce discours critique de la poésie n'a au fond rien de nouveau : il s'agit d'une continuation des discours formulés dans les années 1930 au cours du débat sur la « forme nationale » et la massification de la littérature. Là encore, on voit l'idée que la « forme nationale » doit être fondée sur la « forme ancienne », c'est-à-dire la poésie populaire. Ce qui est nouveau, en revanche, c'est la préconisation de la poésie classique, qui ne faisait vraiment pas partie de la revendication de la « forme ancienne » au cours des années 1930, sauf dans le cas de Xiao San. Proposée par Mao Zedong, cette idée de la « poésie classique » comme l'une des voies de la poésie nouvelle n'a pas été contestée de manière explicite au cours des débats qui ont suivi, même si en même temps, comme le signale Hong Zicheng, les participants n'ont pas expliqué « comment la poésie classique pouvait devenir la base de la constitution artistique de la poésie nouvelle » (古典诗歌如何能成为新诗的艺术构成的基础¹⁴⁷). Somme toute, pour la « poésie nouvelle », ces débats représentent un nouveau moment critique dans une histoire caractérisée par la difficulté d'affirmer sa « légitimité ». Comme le signale Hong Zicheng, « elle ne devait pas simplement porter le poids de la splendeur de la poésie classique, mais elle était également critiquée du

¹⁴⁶ Xin Ning, « The Political Lyric », in Ban Wang (éd.), *Words and their stories. Essays on the Language of Chinese Revolution*, Leiden/Boston, Brill, 2011, p. 127.

¹⁴⁷ Hong Zicheng, *Zhongguo dangdai xinshi shi*, op. cit., p. 87.

fait de son «européanisation» et de sa distance des masses » (它不仅背负着辉煌的古典诗歌的巨大压力, 而且因其《欧化》、与大众的距离而收到责备¹⁴⁸).

Face au dogme des « deux voies » pour la poésie, les poètes ont essayé de formuler une défense de la poésie nouvelle et de la tradition poétique issues du 4 mai. Cette défense s'est centrée, d'abord, sur l'affirmation que la « poésie nouvelle » avait elle-même déjà établi une tradition « chinoise », et sur la mise en question de l'idée de la poésie populaire ou de la poésie classique en tant que « bases » (*jichu* 基础) exclusives de la poésie nouvelle. Des poètes comme Bian Zhilin, He Qifang 何其芳 et Lin Geng 林庚 ont surtout choisi de prendre part au débat à travers la discussion sur la question de la « forme moderne » (*xiandai gelü* 现代格律). Alors que sur cette question, le point de vue majoritaire soutenait également l'adoption des formes issues de la tradition populaire, ces poètes ont proposé l'adoption des formes qui s'inscrivaient dans la lignée initiée par Wen Yiduo dans les années 1920. Poursuivant l'expérimentation formelle développée au cours des années 1930 et 1940, ces formes étaient le résultat d'une réflexion sur les caractéristiques du chinois moderne et sur la prosodie traditionnelle, montrant en même temps l'influence de la poésie occidentale. En fait, sur la question de « l'eupéanisation », du caractère chinois de la poésie et des rapports avec la tradition, certains poètes, comme nous l'avons vu, avaient eux-mêmes commencé à réfléchir au début des années 1920, pour arriver au cours des années 1930 à la reconnaissance du besoin de « continuer » ou d'établir des liens avec la tradition. Dans ce sens, on peut dire que l'interrogation qu'une partie du camp de la gauche a adressée à la tradition du 4 mai depuis les années 1930, et qui a abouti en 1958 au rejet de la « poésie nouvelle » au profit d'une nouvelle poésie fondée sur la poésie populaire et la poésie classique, n'était pas tout à fait étrangère en esprit à la réflexion que certains poètes avaient eux-mêmes développée à l'intérieur du champ de la « poésie nouvelle ». Mais alors que ces poètes avaient consciemment visé à produire une synthèse, poursuivant la réalisation de ce « bel enfant » issu du mariage de la poésie occidentale et de la poésie chinoise rêvé par Wen Yiduo, la critique de la « poésie nouvelle » visait à imposer une poésie subordonnée à des fins politiques. Autrement dit, la dénonciation du caractère « eupéanisé » de la poésie nouvelle visait avant tout à réduire l'autonomie du champ poétique et à supprimer un éventail d'expériences esthétiques qui ne se prêtaient pas facilement à l'instrumentalisation politique et à la vision de la littérature au service du peuple. Derrière la critique de la poésie nouvelle et

¹⁴⁸ *Ibid.*

la vision d'une nouvelle poésie fondée sur la « tradition populaire » il y avait ainsi, plus qu'un souci identitaire, une décision d'imposer une forme de poésie, en concordance avec les principes exprimés par Mao dans ses « Interventions aux causeries sur l'art et la littérature à Yan'an ¹⁴⁹ ». Pour l'idéologie de la nouvelle époque, signale Xin Ning, « art was no longer a self-sufficient and autonomous domain, but should always be decided by and employed to serve the needs of politics. The ultimate standard of good literature is whether it successfully serves the interest of the “workers, peasants and soldiers”, or the “people”, and the policies of the Communist Party. » ¹⁵⁰

¹⁴⁹ Xin Ning, « The Political Lyric », *op. cit.*, p. 123

¹⁵⁰ Cette forme, la « lyrique politique » (*Zhengzhi shuqing shi* 政治抒情诗), dont l'objectif est de commenter sur un ton de louange les mouvements politiques et contribuer à la mobilisation des masses, dominera la scène poétique pendant toute la période maoïste (*Ibid.*, p. 126).

1.3. L'émergence de la poésie « d'avant-garde »¹⁵¹ dans la nouvelle période

1.3.1. Le débat autour de la poésie obscure

Si les différents mouvements qui ont secoué les champs intellectuel et artistique chinois pendant la période maoïste, depuis la campagne de rectification de 1942 ou le mouvement anti-droitier de 1957 jusqu'au Grand Bond en avant de 1958, ont contribué à réduire de plus en plus l'espace autonome de l'art et de la littérature, le début de la révolution culturelle en 1966 a entraîné non seulement la disparition de tout reste d'autonomie mais également la fermeture de ce qu'on pourrait envisager comme un champ littéraire. Autrement dit, pendant cette période, et plus concrètement durant les années 1967-1971, comme l'observait Fokkema en 1973, la scène littéraire et poétique chinoise a été complètement déserte.¹⁵² Et pourtant, c'est alors, au moment où les conditions pour la production littéraire

¹⁵¹ Comme on l'a déjà expliqué dans l'introduction, l'une des caractéristiques de la scène poétique dans la nouvelle période (*xin shiqi* 新时期) est l'existence, à côté de la sphère officielle, d'une scène poétique « non officielle » (*fei guanfang* 非官方) ou (*minjian* 民间), héritière de la scène souterraine (*dixia* 地下) apparue au début des années 1960. Le terme *minjian* admet différentes traductions, comme « populaire » ou « parmi le peuple », renvoyant toutes à une opposition avec *guanfang*, c'est-à-dire, « officiel ». *Minjian* renvoie donc principalement à des publications ou activités qui ne sont pas subventionnées par l'État ou qui sont hors de la sphère officielle, c'est-à-dire, *fei guanfang* sans pour autant être « souterraines » (*dixia*) ou « illégales ». La poésie chinoise contemporaine est ainsi depuis la fin des années 1970 structurée en deux mondes : d'un côté le monde officiel, qui comprend, selon Michelle Yeh, « publications-newspapers, literary journals, poetry magazines, books of poetry-funded, edited, and published by the state at various administrative levels (e.g., central, provincial, city) » (Michelle Yeh, « The "Cult of Poetry" in Contemporary China », *The Journal of Asian Studies*, Vol. 55, No. 1, 1996, p. 51) ; de l'autre, celui des publications non officielles, faites par les mêmes poètes et avec donc une périodicité plus irrégulière et une distribution très restreinte. Cette division implique également une distinction esthétique, entre la poésie plus « traditionnelle » prônée par les publications officielles et la poésie « expérimentale » prônée par les poètes *minjian*, quoique la frontière entre les deux mondes ne soit pas tout à fait stricte, les publications *minjian* fonctionnant souvent comme une plateforme qui précède la publication dans les publications officielles. En plus, les rapports entre la sphère officielle et la sphère non officielle évoluent très vite, et la frontière entre les deux mondes tend à se brouiller, surtout à partir des années 1990, sans pour autant disparaître. « Poésie d'avant-garde » (*xianfeng shige* 先锋诗歌) est le terme le plus souvent utilisés par les poètes eux-mêmes pour définir cette production poétique associée au monde non officiel. Selon Michelle Yeh : « Although post-Mao experimental poetry embraces many distinct styles, advances divergent aesthetic views, and is far from a monolithic movement, on the whole it embodies a conscious departure from the official Communist ideology and a vigorous search for an alternative discourse beyond the pale of the dominant discourse. » (« Light a Lamp in a Rock : Experimental Poetry in Contemporary China », *Modern China*, Vol. 18, No. 4 (Oct., 1992), p. 379). Nous tenons à utiliser le mot « avant-garde » entre guillemets pour souligner qu'il y a un écart entre son sens originel, renvoyant au contexte de l'histoire de l'art européen du vingtième siècle, et le sens que ce mot prend dans le contexte de la poésie chinoise. Dans notre définition de l'idée d'« avant-garde » au sens strict nous suivons Peter Burger, pour qui elle correspond à des mouvements artistiques des années 1920 (futurisme, surréalisme, constructivisme, etc.) qui essaient de transférer l'art dans la vie pratique, ou autrement dit, qui s'opposent à l'institution art en tant qu'institution séparée de la vie. La spécificité de la dimension avant-gardiste n'est donc ni le style ni une manifestation contre l'art antérieur. Dans le contexte chinois, par contre, l'idée de poésie d'« avant-garde » prend un sens beaucoup plus large, qui renvoie à l'idée d'une poésie expérimentale ou à celle d'une recherche esthétique qui s'écarte de l'orthodoxie (Peter Burger, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Editions Questions théoriques, 2013).

¹⁵² D.W. Fokkema, « The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature », *New Literary History*, Vol. 4, No. 3, Ideology and Literature (Spring, 1973), p. 602.

étaient plus que jamais défavorables, que la reconstruction du monde poétique chinois a commencé à s'insinuer à travers l'avènement d'une littérature souterraine (*dixia wenxue* 地下文学), ou plus exactement, d'un espace de production et de circulation de textes littéraires au-delà de la sphère publique et officielle. Comme l'explique Van Crevel, malgré la difficulté de dater avec précision le phénomène, il semble que c'est vers le début des années 1960 qu'une certaine scène souterraine a commencé à émerger en Chine. Cela tenait, selon Van Crevel, à des changements dans le climat politique vers la fin des années 1950. D'abord, les conséquences catastrophiques du Grand Bond en avant avaient miné le pouvoir de Mao et ébranlé la confiance des intellectuels et des écrivains, les rendant par conséquent plus réceptifs à des influences hétérodoxes ; ensuite, la perte d'une partie du pouvoir de la faction maoïste au profit de la faction pragmatique avait entériné un relâchement du contrôle politique sur la sphère intellectuelle et culturelle. Le chaos de la révolution culturelle n'a fait que renforcer les conditions pour le développement de cette scène souterraine, en approfondissant le scepticisme envers le Parti et en détendant encore plus le contrôle sur les jeunes instruits (*zhiqing* 知青) qui en étaient l'épicentre. L'accès aux « livres aux couvertures jaunes » (*huangpishu* 黄皮书) a également contribué à ce que la poésie mûrie dans cet espace alternatif se développe en même temps dans une direction qui s'écartait radicalement des lignes imposées par l'esthétique orthodoxe¹⁵³. Ces livres étaient en grande partie des ouvrages occidentaux qui avaient été traduits à partir des années 1960 en tant que « matériel à consultation interne » (*neibu cailiao* 内部材料), c'est-à-dire des documents destinés à l'origine à circuler dans la sphère restreinte des fonctionnaires du parti. Le chaos de la révolution culturelle avait contribué à la dispersion et à la circulation de cette littérature interdite entre les « jeunes instruits » qui en profiteraient pour créer une poésie à l'écart de la littérature officielle. Dans ce sens, comme le signale Yu Yang, l'écriture souterraine de l'époque de la révolution culturelle est liée de manière très étroite à l'influence de la

¹⁵³ « The late 1960s and especially the early 1970s saw a paradoxical situation : ideological repression had been whipped up to a fever pitch, declaring virtually everything but sanctioned products of "the combination of Revolutionary Realism and Revolutionary Romanticism" out of bounds, but its victims were reading more heterodox literature than ever before. Ironically, the Party's narrowly and rigidly enforced policies in cultural matters had been at the root of the choice of some of the translated works and the high quality of the translations. The havoc of the "Ten Years of Chaos" gave an unintended audience access to these works. » (Maghiel Van Crevel, « Underground Poetry in the 1960's and 1970's », *Modern Chinese Literature*, vol. 9 n°2, 1996, p. 182).
Voire également Yu Yang 余昉, « “Menglong shi” lunzheng – “Zhongguoshi” xiandai zhuyi shige de jiannan xushu “朦胧诗”论争--“中国式”现代主义诗歌的艰难叙述 » [Le débat sur la poésie menglong – le difficile récit de la poésie moderniste aux caractéristiques chinoises], *Yangzi jiang pinglun*, 2009, n° 6, pp. 14-24.

littérature moderniste occidentale telle qu'elle apparaissait dans ces « matériaux à consultation interne »¹⁵⁴.

La fin de la période maoïste et l'ouverture relative qui a suivi la montée de Deng Xiaoping au pouvoir ont par la suite créé les conditions nécessaires pour la sortie au grand jour de cette production hétérodoxe. L'apparition de *Jintian* (今天) en décembre 1978 marque le passage à cette nouvelle étape. Lancée par des jeunes poètes qui avaient participé parfois activement aux débuts de la Révolution culturelle et qui avaient été renvoyés plus tard, en tant que « jeunes instruits », à la campagne, la revue est la première publication littéraire non officielle à paraître en Chine¹⁵⁵. Elle représente ainsi un moment emblématique dans l'histoire non seulement de la poésie chinoise mais également de la littérature chinoise de la nouvelle période. La poésie, encore une fois, comme à l'époque de la Nouvelle culture, se trouvait à l'avant-garde même de la nouvelle littérature. *Jintian* était en effet, comme le signale Van Crevel, la pièce fondamentale dans la formation d'un espace littéraire *minjian*. Pour les jeunes poètes, elle a signifié d'abord le passage d'une modalité de circulation à petite échelle, avec des manuscrits distribués de la main à la main, à une autre où les textes étaient maintenant reproduits mécaniquement et distribués hors des cercles des seules connaissances ; mais elle a été ensuite aussi un canal de communication entre cet espace *minjian* et l'espace officiel (*guanfang*), des poèmes de la revue ayant été repris dès 1979 par des revues officielles¹⁵⁶. En fait, comme le signale Hong Zicheng, les ouvrages des poètes de la revue *Jintian* avaient largement circulé dans des publications officielles à partir de 1979, avant de devenir l'année suivante le centre d'un intense débat dans ces mêmes publications. Déjà en 1979 la poésie des jeunes poètes avait mérité les commentaires critiques, mais pas tout à fait hostiles, du vieux poète ou poète « retournant » (*fuchu* 复出) Gong Liu 公刘, qui, dans un article paru en octobre de cette année-là dans la revue *Xingxing* 星星 avait exprimé sa peur à l'égard des déviations auxquelles les jeunes poètes pourraient être amenés du fait de leur « partialité

¹⁵⁴ Selon Van Crevel « their acquaintance with foreign literature in translation was crucial for their development as poets. » (*Underground Poetry...*, *op. cit.*, p. 181).

¹⁵⁵ « The first transformative public appearance of domestic underground literature on any scale of note occurred during the Beijing Spring of November 1978-May 1979. Literary journals such as Beijing's Today appeared among numerous unauthorized political journals that were sold at Beijing's Democracy Wall and similar locations in other major Chinese cities. Many of these journals also published poetry of a political nature, but Today was the only journal with a professed commitment to non-political literature, both poetry and fiction. » (Michael Martin Day, *China's Second World of Poetry: the Sichuan Avant-garde, 1982-1992*, thèse doctorale, Leiden, DACHS, 2015, p. 19).

¹⁵⁶ Van Crevel, « Underground poetry... », *op. cit.*, p. 46.

historique » (*lishi de pianmian* 历史的片面) et de leur « pessimisme » (*beiguan* 悲观)¹⁵⁷. Mais ensuite, et notamment à partir du « Symposium poétique national » (*Zhongguo shige taolunhui* 全国诗歌讨论会) organisé à Nanning (南宁) en mai 1980, les jeunes poètes se sont trouvés au centre d'un débat dans lequel deux positions irréconciliables s'esquissaient de manière très claire : celle de ceux qui les envisageaient comme responsables d'une crise de la poésie chinoise et celle de ceux qui les voyaient comme étendards d'une renaissance.¹⁵⁸ Dans « Cette obscurité oppressante » (*Ling ren qimen de "menglong"* 令人气闷的“朦胧”), un article paru en août 1980 dans la revue *Shikan*, le critique Zhang Ming (章明) a utilisé pour la première fois le mot *menglong* pour qualifier une certaine poésie envisagée comme « abstruse et bizarre » (*huise* 晦涩、*guaipi* 怪僻). Même si l'article de Zhang Ming visait la poésie de certains vieux poètes, comme Du Yunxie 杜运燮, qui plus tard seraient placés dans « l'école des Neuf feuilles » (*Jiuye shipai* 九叶诗派), l'adjectif est ensuite devenu courant pour qualifier la poésie des jeunes poètes. Au-delà de la question de l'obscurité des textes¹⁵⁹, les avis étaient partagés entre ceux qui préconisaient une voie nationale ou chinoise, et ceux qui prônaient un haut degré de réceptivité envers la poésie occidentale moderne. Pour les premiers, la nouvelle génération de poètes était clairement victime de l'influence corruptrice de la littérature occidentale. « They slavishly imitated foreign models, especially “Modernist” tendencies – which, it was stressed, long ago been rejected by the foreigner themselves. From there it was but a small step to the inevitable appeal to nationalism: the Obscure poets were accused of forsaking the native tradition. »¹⁶⁰ Dans ce sens, le débat sur la poésie obscure est le début d'un débat plus large concernant la légitimité du modernisme chinois.

Représentant de la partie favorable à l'ouverture à l'Occident, Xie Mian 谢冕, professeur à l'université de Pékin et directeur de la revue *Shi tansuo* 诗探索 (*Exploration poétique*), a été l'un des premiers à défendre publiquement les jeunes poètes. Dans « Face à l'émergence du nouveau » (*Zai xin de jueqi mianqian* 在新的崛起面前), paru en mai 1980 dans le *Guangming ribao*, Xie Mian signalait d'emblée le lien entre la poésie des poètes obscurs et la tradition du 4 mai, qu'il défendait nettement, à contre-courant de la vision

¹⁵⁷ Yu Yang, « “Menglong shi” lunzheng... », *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁸ Hong Zicheng, *Zhongguo dangdai xinshi...*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵⁹ Nous disons « au-delà », mais la question de l'obscurité du texte n'est pas de tout neutre ni sans rapports avec la question de l'identité. L'obscurité de la poésie moderne étant souvent associée par ses critiques au modernisme occidental, ses avocats doivent s'attacher à montrer l'existence d'une « poésie obscure » dans la tradition chinoise.

¹⁶⁰ Van Crevel, « Underground poetry... », *op. cit.*, p. 74.

critique prédominant depuis la période maoïste. Il faut rappeler que le noyau de cette vision critique, comme nous l'avons vu, est la dénonciation du caractère trop européenisé de cette poésie qui avait coupé les liens avec la tradition classique et qui restait à l'écart des traditions populaires et inaccessible aux masses. Xie Mian, au contraire, voyait là le signe d'une ouverture au monde et la condition de possibilité d'une richesse que la poésie chinoise avait atteinte entre les années 1920 et les années 1940. « Rejeter résolument ces formes poétiques rigides et mortes, ouvrir toute grande la porte et absorber toutes les choses utiles pour aider la croissance de la nouvelle poésie : cela est l'expérience réussie de la révolution de la poésie nouvelle du 4 mai. » (坚决扬弃那些僵死凝固的诗歌形式, 向世界打开大门吸收一切有用的东西以帮助新诗的成长, 这是五四新诗革命的成功经验¹⁶¹). En revanche, pour Xie Mian, le chemin pris par la poésie chinoise à partir de la campagne de massification des années 1930 était une voie « de plus en plus étroite » (*zhaixia de daolu* 窄狭的道路), mettant l'accent sur le « caractère national » et la « massification » de la poésie, et rattachant ces deux objectifs à la conservation de la « tradition ». Mais la tradition, signale Xie Mian, n'est pas quelque chose de « fixe, invariable, mort » (*ninggu de, bubian de, jiangsi de* 凝固的、不变的、僵死的). La tradition « est en train de se développer de manière vivace » (传统在活活泼泼地发展着)¹⁶². L'ambiguïté dans l'emploi du concept de tradition devient manifeste dans l'explication de son rapport avec la nouvelle poésie. D'une part, selon lui, les poètes de la génération du 4 mai étaient des anti-traditionalistes qui ont dû « rejeter ces formes poétiques rigides et mortes » (扬弃那些僵死凝固的诗歌形式) et s'ouvrir au monde ; de l'autre, « l'influence latente de la poésie classique sur la poésie chinoise ne s'arrêtera pas » (它[旧诗]对中国诗歌的潜在影响将继续下去¹⁶³). D'une part, donc, on peut « percevoir l'influence de la tradition de la poésie chinoise ancienne » (感受到中国古代诗歌传统的影响) chez les poètes modernes ; de l'autre, ces poètes « empruntent de manière principale, de manière plus directe, à la poésie étrangère » (他们主要的、更直接的借鉴是外国诗¹⁶⁴). Il est clair ainsi que pour Xie Mian la poésie chinoise moderne doit être surtout conçue à partir de son rapport avec la poésie occidentale, à laquelle elle emprunte de manière directe dans le but de « créer

¹⁶¹ Xie Mian 谢冕, « Zai xin de jueqi mianqian 在新的崛起面前 » [Face à l'émergence du nouveau]. Disponible sur <https://www.douban.com/note/542667640/> (Dernière consultation 03/12/2019).

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

une poésie nouvelle tout à fait différente de la poésie traditionnelle » (铸造出和传统的旧诗完全不同的新体诗¹⁶⁵).

C'est à une conclusion semblable que semble arriver le poète et critique Xu Jingya 徐敬亚, dans son texte « Les groupes poétiques émergents » (*Jueqi de shiqun* 崛起的诗群) paru au début de 1983, juste avant le déclenchement de la campagne contre la pollution spirituelle (*Qingchu jingshen wuran* 清除精神污染) qui marque la fin du débat. Xu met l'accent d'emblée sur le caractère « inexorable » (*bu ke ezhi de* 不可扼止的) du modernisme. Ainsi, le modernisme est, pour lui, « le résultat du développement de la civilisation matérielle jusqu'à un certain niveau. » (是人类物质文明发展到一个特定阶段的产物¹⁶⁶). Dans ce sens, « de même que l'émergence de l'économie capitaliste a produit une renaissance artistique et littéraire, l'émergence de l'art moderne est le produit nécessaire du mode de production et du mode de vie modernes. » (正如资本主义经济的兴起带来了文艺复兴一样, 现代艺术的出现, 是现代生产方式和生活方式的必然结果¹⁶⁷). Mais, comme le signale Yu Yang, pour que le « modernisme » obtienne une légitimité plus profonde, au constat de son « universalité » devait forcément se joindre la recherche d'une « identité chinoise »¹⁶⁸. Autrement dit, il s'agit de défendre les rapports de ces poètes avec le modernisme occidental tout en soulignant que leur poésie n'est pas pour autant moins chinoise. Pour ce faire, Xu met d'abord l'accent sur le fait que la nouvelle génération de poètes a commencé à écrire au milieu de la fermeture totale amenée par la Révolution culturelle. Ainsi, l'avènement de cette poésie « ne s'est pas produit à une époque florissante d'échanges culturels entre la Chine et l'Occident, mais justement au moment où le chemin de l'art et de la littérature nationaux était plus étroit que jamais » (它的发生不是在中外文化交流的繁盛时期, 恰恰是在我国文艺道路最狭隘之时¹⁶⁹). Ensuite, il fait une distinction tranchée entre forme et contenu, pour souligner que, alors que les poètes ont « un certain degré d'affinité au niveau des techniques avec la poésie moderniste occidentale » (在艺术手法上, 它们与西方现代诗歌有相当程度的契合¹⁷⁰), le contenu de leur poésie, le « moi » (*ziwo* 自我) exprimé par leur poésie, est indubitablement chinois, c'est-à-dire qu'il est l'expression de l'expérience historique de la

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Xu Jingya 徐敬亚, « Jueqi de shiqun 崛起的诗群 » [Les groupes de poésie émergents]. Disponible sur <https://max.book118.com/html/2018/0615/172637885.shtm>. (Dernière consultation 04/12/2019).

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Yu Yang, « “Menglong shi” lunzheng... », *op. cit.*

¹⁶⁹ Xu Jingya, « Jueqi de shiqun », *op. cit.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

société chinoise en général et de cette génération en particulier. Finalement, concernant le rapport avec la tradition, le point de vue de Xu se rapproche de celui de Xie Mian et de sa vision du caractère « latent » de la tradition poétique. Car si « en apparence » (*biaomian shang kan* 表面上看), dit Xu, les jeunes poètes ont une attitude de rejet de la poésie classique et populaire, « ils héritent de manière invisible de l'âme de cette tradition culturelle » (但他们却无形中继承了这一文化传统的灵魂).¹⁷¹

Pour en revenir à l'analogie posée par Xie Mian entre la poésie *menglong* et la littérature du mouvement du 4 mai, cette analogie nous semble valide non seulement dans la mesure où, comme l'entend Xie Mian, la poésie *menglong*, à l'instar de son prédécesseur moderne, représente une « ouverture au monde », mais également dans la mesure où cette ouverture entraîne la recrudescence des tensions qui traversent toute l'histoire de la poésie chinoise : entre l'Occident et la Chine, entre modernité et tradition. Même si, dans leur élan vers le monde et leur quête de la modernité poétique, les poètes ne faisaient en partie que répondre à l'appel lancé par Deng Xiaoping¹⁷², les poètes *menglong* ont dû faire face par la suite à la mise en question du caractère chinois de leur poésie. Anticipant peut-être ce

¹⁷¹ Comme nous venons de le dire, le débat autour de la poésie *menglong* s'insère dans le cadre plus large du débat autour du modernisme, qui traverse toute l'époque, et qui dans le cas spécifique de la poésie entraîne la réévaluation de l'héritage de la poésie issue du mouvement du 4 mai. Ceux qui défendent la légitimité du modernisme en Chine, selon Jiang Tao 姜涛, se fondent sur la question de la modernisation de la littérature et l'idée de la littérature mondiale, ou mettent l'accent, comme l'illustre le cas de Xu Jingya, sur le rapport entre la structure et la superstructure, affirmant le lien nécessaire entre la modernisation de la structure économique et l'émergence d'une littérature moderniste. Ceux qui sont contre mettent l'accent sur les aspects inacceptables de l'idéologie moderniste, rejetant l'existence d'un lien nécessaire entre la modernisation structurelle et l'émergence d'une littérature moderniste, et concluant que le contexte social et culturel chinois ainsi que la tradition esthétique ne fournissent pas les conditions nécessaires pour l'émergence du modernisme. « C'est pour cela que, sous les restrictions imposées par une idéologie et une politique culturelles fixes, la discussion sur le modernisme chinois doit inclure la reconnaissance de l'« identité » locale (...) Dans le domaine de la poésie, la construction de la subjectivité historique moderniste est d'emblée attachée à la conscience d'une « identité » spéciale » (因此, 在既定的意识形态与文化政治的制约下, 对中国现代主义的谈论, 必须包含了对本土“身份”的辨认。 (...) 在诗歌领域, 对现代主义历史主体的塑造, 从一开始也离不开特殊的“身份”意识). Jiang Tao 姜涛 « “Zhongguo shi” de xiandai zhuyi shige : gai ruhe jiangshu ziji de “shenshi”, “中国式”的现代主义诗歌: 该如何讲述自己的“身世”, in *Bakunin de shou* 巴枯宁的手, Beijing daxue chubanshe, 2010, pp. 241-261. Cette approche tactique, visant à rendre acceptable aux yeux de l'establishment littéraire et culturel l'idée d'un modernisme chinois, peut prendre deux directions : soit il s'agit de souligner le caractère « correctif » (*xiuzheng* 修正) de la réalité chinoise sur le « modernisme occidental », soit il s'agit de mettre l'accent sur la fusion entre la tradition locale et ce même modernisme occidental. Pour les premiers, c'est surtout l'expérience concrète de la guerre dans les années 1940 qui avait permis l'appropriation du modernisme et son détournement vers des objectifs chinois, lui permettant « d'expier les “péchés originaux” de formalisme, d'individualisme et de nihilisme du modernisme occidental » (洗刷了现代主义颓废的、形式主义的、个人主义的西方“原罪”. *Ibid.*). Pour les autres, c'est le rapport d'affinité des poètes modernes avec différents traits de la tradition qui assurait le caractère chinois du modernisme.

¹⁷² « Echoing Deng Xiaoping's call earlier that month to “open up to the world”, the editors hail the “beginning of a new era...for our ancient motherland”... ». Jacob Edmond, « Bei Dao and World Literature », in Edmond Jacob, *A Common Strangeness : Contemporary Poetry, Cross-cultural Encounter, Comparative Literature*, New York, Forham University Press, p. 102.

questionnement, en fait, l'éditorial du premier numéro de la revue soulignait la vocation nationale des poètes : « La rénovation moderne de notre ancienne civilisation doit également réaffirmer la place de notre nation chinoise parmi les nations du monde. Notre littérature doit exprimer cette nature profonde » (我们文明古国的现代更新, 也必将重新确立中华民族在世界民族中的地位。我们的文学艺术, 则必须反映出这一深刻的本质来¹⁷³). Cette déclaration, précédée d'une citation de Marx qui visait évidemment à mettre la revue à l'abri des accusations de déviations idéologiques¹⁷⁴, était suffisamment ambiguë pour être lue aussi bien comme un appel à s'ouvrir au monde que comme une aspiration à réaffirmer l'identité nationale. Dans le manifeste publié dans le troisième numéro de la revue, les poètes ont été plus explicites. Afin de souligner que la poésie *menglong* n'était pas influencée par les « monstres occidentaux », rappelle Chen Xiaomei, le manifeste mettait l'accent sur les manières de revivre « la riche tradition visuelle-imagiste de la poésie chinoise », laquelle, était-il concédé, pouvait d'ailleurs coïncider avec la poétique occidentale contemporaine. « Where the influence of Western modernism could be found, it was said to aim at a deeper understanding of the true value of our own artistic tradition¹⁷⁵. » Ces déclarations sont pourtant à prendre moins comme une expression de la vision réelle des poètes sur leur poésie que comme une stratégie nécessaire de légitimation dans un champ littéraire toujours soumis aux restrictions idéologiques. Bei Dao, l'un des poètes fondateurs de *Jintian* et peut-être le membre le plus emblématique des *menglong*, analysant des années plus tard les origines du mouvement, a mis l'accent surtout sur l'importance fondamentale de la littérature occidentale dans leur formation : la « langue de traduction » ou « style de traduction » (*fanyiti* 翻译体) a été, selon Bei Dao, la ressource langagière fondamentale dans l'émergence de la poésie d'« avant-garde » dans les années 1970. Cette « langue de traduction » est pour le poète un style « that has resulted from translations of literary texts and does not include translations of Marxist-Leninist classics or special areas such as science and

¹⁷³ Bei Dao et al., « Zhi duzhe 致读者 » [Au lecteur], *Jintian*, 1978, n° 1, p. 1.

¹⁷⁴ La citation était pourtant tout à fait pertinente. « Vous louez les beaux changements innombrables et les trésors abondants et inépuisables de la nature, vous ne demandez pas à la rose et à la violette d'avoir le même parfum, pourquoi demandez vous que la chose la plus riche du monde – l'esprit – ait une seule forme d'existence... ? » (你们赞美大自然悦人眼目的千变万化和无穷无尽的丰富宝藏, 你们并不要求玫瑰花和紫罗兰散发出同样的芳香, 但你们为什么却要求世界上最丰富的东西——精神只能有一种存在形式呢? Bei Dao et al., « Zhi duzhe 致读者 » [Au lecteur], *Jintian*, 1978, n° 1). Comme le signale Edmond Jacob : « The editors cite Marx's assertion that "there are no black flowers" and that likewise human nature should not be devoid of colour and variety. The Chinese refers to the absence of black flowers in the "natural world", clearly implying a link between the diversity of nature cited by Marx and the "peoples of the world" (*shijie minzu* 世界民族) mentioned later in the editorial. » Jacob Edmond, « Bei Dao and World Literature », *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁵ Chen Xiaomei, « Misunderstanding Western Modernism : the Menglong Movement in Post-Mao China », *Representations*, N° 35, Special Issue : Monumental Histories, été 1991, p. 145.

technology¹⁷⁶ », et qui concerne la période qui va de 1919 jusqu'à la fin de la Révolution culturelle.¹⁷⁷ Vers la fin des années 1950, ce « style de traduction » était en train d'atteindre sa maturité, ce que Bei Dao explique par le fait que la traduction était devenue le refuge de la littérature pure pour certains des plus grands écrivains, comme Mu Dan et Bian Zhilin. Le *fanyiti* était ainsi devenu, pour Bei Dao, un espace de résistance contre la langue dominante, c'est-à-dire contre la langue de bois de l'État, souvent appelé le *maoti* 毛体 ou « style de Mao ». ¹⁷⁸ Cela renforce l'analogie avec le mouvement de la Nouvelle culture, car de la même manière que, pour Bei Dao, la traduction avait été, pendant le mouvement de la Nouvelle culture, une attaque (nécessaire) contre la langue classique¹⁷⁹, le *fanyiti* et la poésie *menglong* étaient des attaques contre le *maoti*. Dans les deux cas c'est la traduction (« altérité externe ») qui fonctionne comme un espace de résistance ou de lutte contre une « altérité interne » : la langue et la culture classiques, dans un cas ; le *maoti* et l'orthodoxie socialiste, dans l'autre. Puisque, en ce qui regarde spécifiquement la poésie, le maoïsme avait canonisé un dogme qui s'incarnait théoriquement, comme nous l'avons vu, dans la formule « tradition classique plus tradition populaire », il est certain que la réaction des *menglong* était également jusqu'un certain degré une réaction contre la tradition en sens plus large. Dans ce sens aussi, comme le signale Zhang Xudong, les rapports des poètes *menglong* avec le modernisme occidental étaient tout à fait différents de ceux entretenus par les poètes de l'époque moderne que nous avons analysés, comme Wen Yiduo ou Bian Zhilin. Alors que, dans le cas de ceux-ci, « [western modernism] stood by as a useful but alien system of signification working its way through an elective affinity with some Chinese writers, in the case of Misty poetry it is the

¹⁷⁶ Bei Dao 北島, « Translation Style : A Quiet Revolution », in Wendy Larson & Anne Wedell-Wedellsborg (éds.), *Inside Out : Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Aarhus UP, p. 60.

¹⁷⁷ De manière plus générale, pour Bei Dao, la langue de traduction a joué un rôle encore plus important que la « langue parlée » dans la formation du chinois moderne : « It can be said that the formation of modern Chinese benefited first from translation rather than vernacular language. The style of translation became, almost at the beginning, the guide for the transformation of modern Chinese literary style. ». Après 1949 la « langue de traduction » devint encore plus importante, au fur et à mesure que les écrivains, ne pouvant plus écrire librement, se consacraient souvent à la traduction. La traduction devint pour eux une manière d'échapper au contrôle du discours officiel et de satisfaire leurs désirs créatifs. Cela, dit Bei Dao, a permis au *fanyiti* de se développer « as a marginal form. »

¹⁷⁸ Comme le signale Li Tuo, cette langue « maoïste » avait atteint un niveau d'hégémonie tel que toute autre forme possible de discours était exclue, rejetée ou oubliée. « As a result, not only was all writing done in one particular style of *baihuawen*, but all thinking and intellectual activity had to be carried in one type of discourse and no other. The consequences of this exclusivity have been as unprecedented as they have been far reaching. All forms of writing (...) were but different forms of one kind of discourse, an endless stream of words all signifying the same thing. » Li Tuo, « The New Vitality of Modern Chinese », in Wendy Larson & Anne Wedell-Wedellsborg (éds.), *Inside Out : Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Aarhus UP, p. 74

¹⁷⁹ La traduction est, poursuit-il, « an attack on Chinese », car la langue chinoise, forte de son écriture « idéographique », était une langue « très fermée » (severely closed) et elle avait besoin d'être attaquée par la traduction pour se tourner vers des formes modernes.

symbolic space in which a collective selfhood is to be constituted in linguistic terms¹⁸⁰. » En d'autres termes, à la différence de leurs prédécesseurs, les poètes *menglong* ne sont pas amenés à développer une réflexion critique à propos de leur rapport avec l'Occident ou de leur insertion dans l'espace de la littérature mondiale. Il semble pertinent dans ce sens de mentionner la distinction faite par Wang Jing, à propos des écrivains chinois des années 1980, entre « self-positioning », un concept qui renvoie au rapport avec l'altérité indigène (le maoïsme, l'écriture idéologisée) et « repositioning », qui renvoie au rapport avec l'altérité occidentale. En contraste avec l'antagonisme qui régit le rapport avec l'altérité politique dans l'axe du « self-positioning », dit Wang Jing, « the absent term (the global and the foreign) on the conceptual axis of “repositioning” is one to be aligned rather than contested with¹⁸¹. » Au moins, ajoute Wang Jing, dans les années 1980. C'est une tout autre histoire dans les années 1990, et comme nous le verrons dans le chapitre suivant, c'est justement la réception de la poésie *menglong* dans sa dérive hors des frontières qui soulignera le caractère problématique de ce processus d'alignement avec le monde.

1.3.2. L'émergence de la troisième génération

Après 1983, les poètes *menglong* ont cessé d'exister en tant que groupe et la nouveauté de leur poésie a tendu à s'éteindre. Cela tenait en partie au fait que ses traits les plus marquants avaient commencé à être imités un peu partout, et au fait que, bien qu'elle ait été l'une des cibles de la « Campagne contre la pollution spirituelle » qui avait balayé le pays entre 1983 et 1984, la poésie *menglong* était en train d'être institutionnalisée¹⁸². Un élément encore plus important est l'émergence d'une toute nouvelle génération pour laquelle les poètes *menglong*, du fait même de leur institutionnalisation et de leur emplacement naissant au centre du champ littéraire, étaient devenus l'adversaire à combattre et à dépasser. Ces poètes, auxquels on fait référence souvent sous le nom de « la nouvelle vague poétique » (*xin shichao* 新诗潮), « les poètes post-menglong » (*houmenglong shiren* 后朦胧诗人) ou « les poètes de la troisième génération » (*di san dai shiren* 第三代诗人)¹⁸³, étaient du point de

¹⁸⁰ Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms*, Durham, Duke University Press, 1997, p. 129.

¹⁸¹ Wang Jing, *High Culture Fever...*, op. cit.

¹⁸² Selon Zhang Xudong, le mouvement *menglong* « had not actually been “suppressed” by the official media denouncing modernism as “bourgeois decadence”; on the contrary, the negative campaign waged by the defensive establishment in effect produced a sympathetic readership for Bei Dao, Shu Ting, and Gu Cheng in the early 80's. » (Zhang Xudong, *Chinese modernism...*, op. cit., p. 145).

vue de leur expérience générationnelle bien distincts de leurs aînés *menglong*, car ils étaient nés en général dans les années 1960¹⁸⁴, et n'avaient donc pas vraiment vécu les années de la Révolution culturelle qui avaient été pour les autres une expérience décisive. Les désirs et les espérances, signale Wang Guangming, avaient changé, laissant place à une série de nouvelles contradictions entre les « biens matériels » (*wuzhi shangpin* 物质商品) et la « recherche spirituelle » (*jingsheng zhuiqiu* 精神追求), entre le « sérieux » (*yansu* 严肃) et le « vulgaire » (*tongsu* 通俗), la « conscience des valeurs modernes » (*xiandai jiazhi yishi* 现代价值意识) et les « normes traditionnelles » (*chuantong guifan* 传统规范), l'art élevé et la culture de masse, etc.¹⁸⁵ L'humanisme et l'héroïsme caractéristiques de la poésie des poètes *menglong*, ainsi que leur antagonisme à l'égard du pouvoir (l'altérité politique), n'étaient donc plus à l'ordre du jour. Les jeunes poètes qui sont apparus sous la forme de groupes et sociétés poétiques sur

¹⁸³ Concernant la signification et l'origine du nom « troisième génération », Hong Zicheng renvoie à un poème publié en 1985 dans « Matériaux de circulation interne de la poésie moderne » (*Xiandai shige neibu cailiao* 现代诗歌内部交流材料), revue non officielle faite par des poètes du Sichuan (l'explicitation du caractère « *neibu* », c'est-à-dire, à « usage interne », de la revue, tiendrait, selon Michael Martin Day, au désir de se préserver face au pouvoir politique, dans la mesure où la revue n'avait pas de numéro officiel lui permettant de circuler normalement. Michel Martin Day, *China's Second World of Poetry*, op. cit.): « With raising of the republic's flag came the first generation/The ten years molded the second generation/Beneath the broad backdrop of a great age, we were born-/The Third Generation. » (Hong Zicheng, *A History of Contemporary Chinese literature*, Leiden/Boston, Brill, 2007). Ainsi, la première génération serait celle des poètes avant l'instauration de la République populaire ; la deuxième, celle des poètes *menglong*, et la troisième celle des poètes *post-menglong*. Dire qu'il n'y aurait ainsi rien entre 1949 et l'émergence de la poésie *menglong*, semblerait une manière de rejeter de manière générale la poésie de la période maoïste. Liu Bo 刘波 affirme que l'expression « troisième génération » relèverait initialement de la politique et renverrait à un texte de Mao Zedong de 1947, « Bie le, Situ Leideng 别了, 司徒雷登 » (Adieu, John Leighton Stuart), une réponse au missionnaire et ambassadeur américain. Celui-ci avait exprimé l'espoir que la Chine serait capable de résoudre pacifiquement ses conflits au bout de trois ou quatre générations. Dans sa réponse à Stuart, Mao a repris cette expression « troisième génération ». De même, dans « Troisième génération », une revue faite par des étudiants universitaires de Chengdu, l'expression est mise aussi en rapport avec une phrase de Mao Zedong : « L'impérialisme place ses espoirs de restauration dans notre troisième et quatrième génération » (帝国主义把复辟的希望寄托在我们第三代、第四代身上). Liu Bo 刘波, « *Di san dai* » *shige lun* “第三代”诗歌论 [La poésie de la troisième génération], thèse de doctorat, Nankai daxue, mai 2010. Concernant l'étendue de cette « troisième génération », il y a également deux interprétations. Dans un sens étroit, le terme renvoie surtout aux poètes de certaines écoles (*Tamen* 他们, *Fei fei* 非非, etc.) apparues vers 1982 ou 1983. Dans un sens plus large, il est utilisé pour désigner l'ensemble des poètes et des tendances poétiques apparus après les *menglong*, donc dans le même sens que « *post-menglong* ». C'est dans ce sens que nous l'employons dans notre travail. Quant au problème de dater les débuts de cette nouvelle poésie, Wang Guangming signale qu'on peut faire remonter l'origine de ce phénomène générationnel à *Cishengling* 次生林, un recueil poétique non officiel paru en Chengdu en 1982 (Wang Guangming, « “Xin shengdai” yu Haizi dengren de shi “新生代”与海子等人的诗 » [La “génération émergente” et les poètes comme Haizi et autres], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji*, op. cit.).

¹⁸⁴ Il faut dire quand même que certains poètes de la troisième génération, comme Yu Jian 于坚 et Ouyang Jianghe 欧阳江河 sont nés dans les années 1950. Entre Duo Duo 多多, poète obscur, né dans 1951, et Yu Jian, né dans 1954, il y a seulement trois ans de différence, qui sont pourtant décisifs, car Duo Duo avait 15 ans au début de la Révolution culturelle, alors que Yu Jian en avait seulement 12.

¹⁸⁵ Wang Guangming, « “Xinsheng dai” yu Haizi dengren de shi », op. cit., p. 178.

les campus universitaires de tout le pays, aux cris de « PASS Bei Dao¹⁸⁶ », exploraient un mode d'expression qui était plus poétique dans un sens formel et plus proche de la vibration de l'expérience individuelle autant dans ses motifs que dans sa sensibilité¹⁸⁷. » L'idée de la poésie pure (*chunshi* 纯诗) devient ainsi l'objectif et la force principale de cette nouvelle génération qui fait de l'appel au « "retour" à la poésie elle-même » ("*huidao*" *shige*" *benshen*" "回到"诗歌"自身"), de l'appel au « "retour" à la langue » ("*huidao*" *yuyan* "回到"语言) ses mots d'ordre.¹⁸⁸

À la différence du phénomène de la poésie *menglong*, qui avait surgi et s'était développée surtout dans le nord du pays, l'apparition des poètes de la troisième génération est marquée par la multiplication des foyers de production et de circulation de la poésie. Le centre même de l'expérimentation est déplacé du nord vers le sud, de Pékin au Sichuan, à Nankin, au Yunnan. Ce déplacement est un élément très important dans la mesure où, comme le signale Hong Zicheng, il a une influence fondamentale sur le devenir et la configuration de la nouvelle poésie. Dans une situation où la poésie, selon Hong, s'écartait de "l'expression collective" des sentiments et des aspirations et donnait plus d'attention aux sentiments, à l'expérience et à la conscience individuels, l'influence des "éléments locaux" sur l'écriture devenait plus évidente. « Le progrès de la rénovation poétique avait besoin d'une force apportée par d'autres éléments : par exemple la tradition de l'esthétique mondaine, les conditions d'existence dans les villes modernes, une sensibilité plus attentive aux "émotions". Le "sud" pourvoyait cette possibilité. (诗歌革新的推进需要来自另外的因素作为动力：比

¹⁸⁶ « PASS Bei Dao » est un des mots d'ordre des poètes de la troisième génération. Il doit être interprété soit comme un appel à « dépasser Bei Dao », soit dans le sens que Bei Dao était déjà « passé ». Voir Liu Bo : « Un autre objet important de révolte était la poésie *menglong*, laquelle n'était pas encore officiellement finie. Les étendards des poètes de la "troisième génération" au débuts de leurs carrières étaient "Pass Bei Dao", "À bas Shu Ting", etc. (另一个重要的反叛目标, 就是还未正式完结的朦胧诗, "第三代"诗人们当年出道时所打出的旗号就是 "PASS 北岛"、"打倒舒婷" 等, Liu Bo, *Di san dai shige lun*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁷ Zhang Xudong, *Chinese Modernism...*, op. cit., p. 143. Luo Zhenya 罗振亚 : « Les poètes post-*menglong* n'avaient pas expérimenté cette époque de peine et d'indignation cauchemardesques. La pure tendance à l'héroïsme des poètes *menglong*, leurs sens de responsabilité et leur conscience profonde des malheurs, ne s'accordaient pas avec eux. (...) Ils ne voulaient pas représenter l'époque, représenter d'autres personnes, ils ne représentaient qu'eux-mêmes. (后朦胧诗人们不像朦胧诗人经历过噩梦般的悲愤年代, 对朦胧诗人那种干净坦荡的英雄主义倾向, 那种深入骨髓的忧患意识与使命感格格不入 (...) 他们无意代表时代, 也无意代表他人, 他们只代表自己。 (《 Shengmin benti de xuanhua yu saodong —— "Hou menglong shi" de geming yiwei 生命本体的喧哗与骚动 —— "后朦胧诗" 的意味革命 » [Clameur et trouble de la vie même : la signification révolutionnaire de la poésie post-*menglong*], *Wenyi pinglun*, 1998, n°1, pp. 57-62.

¹⁸⁸ Hong Zicheng 洪子诚, *Zhongguo dangdai xinshi shi*, op. cit., p. 209. Le critique Tang Xiaodu 唐晓渡 signale ainsi : « Le "retour à la poésie elle-même" est la quête retentissante qui traverse tout la poésie d'avant-garde des années 1980 » ("回到诗本身"正是先锋诗在整个八十年代一以贯之的响亮追求). 唐晓渡 (éd.), *Xianfeng shige* 先锋诗歌 [Poésie d'avant-garde], Beijing shifan daxue, 1999, p. 3.

如世俗美学的传统，现代都市中人的生存境遇，对“感情”的更为细致的感受力等等。“南方”提供了这样的可能性).¹⁸⁹ Au delà des villes comme Shanghai et Nankin, c'est surtout le cas de la province du Sichuan, laquelle est devenue l'un des épicentres de l'activité poétique de la troisième génération. La tradition culturelle propre à cette province, l'influence des minorités ethniques, la distance par rapport aux centres du pouvoir, l'exubérance de la nature, étaient autant d'éléments contribuant à la création de cette nouvelle poésie.

La poésie post-*menglong*, à la différence de celle de ses prédécesseurs, ne saurait pas être réduite à une école ou une poétique particulière. Les diverses étiquettes utilisées (post-*menglong*, « poètes de la troisième génération », etc.) comprennent un large éventail de groupes, de tendances et de voix individuelles constituant dans l'ensemble une multiplicité toute nouvelle. Les 65 groupes recensés par la « Grande exposition de groupes de poésie moderniste chinoise de 1986 » (中国诗坛 1986 现代诗群体大展), organisée par le poète et critique Xu Jingya, témoignent de cette multiplicité¹⁹⁰. Deux tendances principales étaient néanmoins visibles, vers 1985-1986, au milieu de cette grande diversité : d'une part, ce que les critiques appelaient « le courant de la vie » (« stream of life », *shenghuo liu* 生活流) ; de l'autre, celle des poètes influencés par « l'école de la quête des racines » (*xungen pai* 寻根派).¹⁹¹ La première de ces tendances renvoie surtout aux groupes comme *Fei fei* 非非 (Non-Non) et *Manghan* 莽汉 (*Rustres*), de la province du Sichuan, et aux poètes rassemblés autour de la revue *Tamen* 他们 (« Eux »), de Nankin. Se distinguant du lyrisme intense et de la densité figurative et symbolique de la poésie *menglong*, ces poètes, selon Michelle Yeh, emploient plus souvent un mode narratif fondé sur une langue prosaïque, avec un ton plus sobre et détaché¹⁹². Les poètes du groupe *Tamen*, comme Han Dong 韩东¹⁹³ et Yu Jian 于坚,

¹⁸⁹ Hong Zicheng, *Zhongguo dangdai...*, op. cit., p. 211.

¹⁹⁰ L'exposition a été impulsée par Xu Jingya et organisée de manière conjointe par le *Shige bao* 诗歌报 (Journal de poésie) et le *Shenzhen qingnian bao* 深圳青年报 (Journal de la jeunesse de Shenzhen). Xu Jingya 徐敬亚, « Zhongguo shitan 1986 xiandai qunti dazhan 中国诗坛 1986 现代诗群体大展 » [La grande exposition de groupes de poésie moderniste de la scène poétique chinoise de 1986], in Xu Jingya, Meng Lang 孟浪, Cao Changqing 曹长青, Lu Guiping 吕贵品 (éds.), « Zhongguo xiandaizhuyi shi qunti daguan 1986-1988 中国现代主义诗群体大观 1986-1988 », [Panorama des groupes de poésie chinoise moderniste 1986-1988], Tongji daxue chubanshe, 1988, pp. 559-562. Document disponible sur le site www.shigebao.com.

¹⁹¹ Michelle Yeh, *Light a lamp...*, op. cit., p. 393. Xu Jingya par exemple signale qu'à partir de l'année 1985 la poésie chinoise moderne est divisée en deux branches : d'une part Intégrisme et Nouveau traditionalisme qui représentent la tendance de la « poésie han » ; de l'autre, *Fei fei* et *Tamen* qui représentent la tendance post-1986 (Xu Jingya 徐敬亚, « Zhongguo shitan 1986 xiandai qunti dazhan », op. cit.).

¹⁹² Michelle Yeh, *Light a Lamp...*, op. cit., p. 397.

préconisent ainsi une poésie qui met l'accent sur la vie quotidienne et appellent à un « retour à la poésie elle-même ». Comme l'explique Han Dong dans un court *ars poetica* paru en 1985 dans *Shikan* : « Ce qui m'intéresse est la poésie elle-même, et non quelque chose d'extérieur à elle » (我关心的是诗歌本身, 而不是它意外的什么东西¹⁹⁴). L'importance accordée à la vie quotidienne se traduit, au niveau de la langue, par l'accent mis sur la « langue parlée » (*kouyu* 口语), par opposition à la langue plus littéraire à la fois des poètes *menglong* et de la poésie officielle¹⁹⁵.

Cette réorientation peut être mieux expliquée dans le cadre des deux tendances, le « terrestre » (*Earthly*) et l'« élevé » (*Elevated*), qui pour Maghiel Van Crevel représentent les pôles entre lesquels se déplace la poésie chinoise contemporaine. Si la poésie *menglong* était proche du pôle « élevé », les poètes de la tendance du « courant de la vie », avec son accent sur la langue parlée et sur l'expérience quotidienne, se rapprochaient clairement du pôle contraire¹⁹⁶. Sans nier la pertinence de ces catégories proposées par Van Crevel, il ne faut pas oublier que ces deux « orientations » de la poésie « d'avant-garde », pour autant qu'elles s'inscrivent dans un contexte et dans des conditions particulières, ne sont pas tout à fait une nouveauté : elles doivent être placées dans le cadre de l'opposition entre l'« élevé » (*ya*) et le « vulgaire » (*su*) qui traverse, comme nous l'avons vu, l'histoire de la poésie chinoise moderne depuis ses tout débuts. Chez les poètes de la troisième génération, l'opposition *su/ya* relève d'abord d'une logique poétique renvoyant aux luttes à l'intérieur du champ littéraire : elle s'explique ainsi dans le cadre du rapport (de confrontation) des nouveaux poètes avec leurs prédécesseurs. Mais elle n'est pas en même temps sans connotations « politiques », dans un sens large : de même que les poètes *menglong* opposaient le *fanyiti* au *maoti*, les nouveaux poètes, en mettant l'accent sur la « langue parlée » (*kouyu*), sur la vie quotidienne et sur les « gens ordinaires » (*pingmin* 平民), se placent eux aussi à l'écart de l'idéologie et de l'esthétique officielles.

Les poètes de tendance *xungen*, de leur côté, peuvent être rapprochés du pôle de l'« élevé », et ils sont en fait influencés par deux poètes *menglong*, Jiang He (江河) et Yang

¹⁹³ Sur Han Dong, nous renvoyons à la thèse doctorale de Sophie Coursault, *Par-delà les sentiments : l'oeuvre de Han Dong* 韩东, *une écriture de la Chine contemporaine*, thèse doctorat soutenu en 2018, Paris INALCO, que nous avons déjà mentionné dans notre introduction.

¹⁹⁴ Han Dong 韩东, « Qingnian shiren tan shi : Han Dong 青年诗人谈诗 : 韩东 » [Les jeunes poètes parlent de poésie : Han Dong], *Shikan*, 1986, n°11, p. 29.

¹⁹⁵ Voir plus loin chapitre 2.

¹⁹⁶ Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, *op. cit.*

Lian (杨炼), dont l'œuvre est à l'origine de l'école *xungen pai*¹⁹⁷. Cette tendance, selon Yeh, représente un effort pour interpréter l'esprit de la culture chinoise et redéfinir l'identité culturelle dans le monde moderne. À partir de 1984, ces poètes forment plusieurs groupes, dont les plus importants sont « Intégrisme » (*Zhengtizhuyi* 整体主义) et « Nouveau traditionalisme » (*Xin chuantongzhuyi* 新传统主义), tous les deux fondés par des poètes originaires du Sichuan¹⁹⁸. Les poètes du *Zhengtizhuyi*, comme Shi Guanghua (石光华), Song Qu (宋渠) et Song Wei (宋炜), visent à « découvrir à nouveau “l'inconscient collectif” et “la structure psychologique culturelle” du peuple » (要重新发掘民族的“集体无意识”、“文化心理结构”¹⁹⁹). Inspirés par Yang Lian et Jiang He, ils revendiquent la nécessité d'une poésie épique (*shishi* 史诗) et s'intéressent à des aspects anciens, primitifs, oubliés, de la culture populaire. « Nouveau traditionalisme », pour sa part, est l'étiquette sous laquelle deux autres poètes du Sichuan, Liao Yiwu 廖亦武 et Ouyang Jianghe 欧阳江河, ont participé à la « Grande exposition de groupes modernistes de poésie de 1986 ». Dans le manifeste qui précède leurs poèmes dans l'exposition, il y a un appel à une rénovation de la tradition poétique chinoise, qui n'est pas pour autant, comme le signale Day, « a simple attempt to return to philosophical, religious, or aesthetic traditions. » S'il y a un retour, c'est « un retour à une condition existentielle vigoureuse et robuste, pleine d'une force primitive et d'une conscience originelle » (回到蓬勃强健充满原始力量和本真意识的生存状态²⁰⁰). Le poème d'Ouyang Jianghe « Cercueils pendants » (*xuan guan* 悬棺) illustre en partie cette vision complexe de la tradition. Il s'agit d'un long poème en prose poétique, très influencé par *Anabase* de Saint-John Perse, qui tourne autour de l'image d'une tradition d'enterrement

¹⁹⁷ Li Xinyu 李新宇 signale que, quoique le *xungen pai* soit surtout associé à la fiction, le mouvement s'est manifesté d'abord dans la poésie, avec Jiang He 江河 et Yang Lian 杨炼. Le premier poème à afficher des caractéristiques de ce mouvement est un poème de Yang Lian de 1981 : « Confession – Aux ruines du Yuanmingyuan » (*Zibai-gei Yuanmingyuan feixu* 自白-给圆明园废墟). À la différence d'autres poètes *menglong*, plus intéressés par la conjoncture politique ou historique récente, ces poètes tiennent à enquêter sur les racines historiques et culturelles de la tragédie collective. Le *Yuanmingyuan* est, dans ce sens, un symbole très clair, en tant qu'espace associé à l'humiliation subie par la Chine au dix-neuvième siècle (*Zhongguo dangdai shige yishu yanbiu shi* 中国当代诗歌艺术演变史 [Histoire de l'art poétique chinois contemporain], Zhejiang daxue chubanshe, 2000). Concernant l'influence de Yang Lian sur les jeunes poètes, Michael Martin Day signale : Yang Lian's poem sparked interest among younger Sichuan poets in local mythology and religious practices, past and present, of the Han Chinese and minority nationalities. » (Day, *China's Second World...*, op. cit., p. 137.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹⁹⁹ Hu Anding 胡安定 et Xiao Weisheng 肖伟胜, « Hou jueqi de shiqun “xungen” yishi de shanbian qiji jiazhi chonggu 后崛起诗群“寻根”意识的嬗变及其价值重估 » [L'évolution de la conscience “xungen” dans le groupe de poésie post-émergente et la réévaluation de sa valeur], *Qinzhou shifan gaodeng zhuanke xuexiao xuebao*, vol. 21, n° 2, 2006, pp. 10-14.

²⁰⁰ *Ibid.*

particulière de la province du Sichuan.²⁰¹ En ce sens, et dans la mesure où il y a une utilisation de matériaux « traditionnels », de pratiques locales et anciennes, il peut être inscrit dans le cadre de la *xungen pai*. Mais le poème est loin d'être une idéalisation de la tradition. Comme le signale Day, Ouyang Jianghe crée « a detailed image of China as just such a destroyed civilization, with its now seemingly unending corruption, decadence, and brutality²⁰². »

Au-delà de ces deux groupes, l'influence de la tendance *xungen* dans la poésie post-*menglong* est visible chez des poètes isolés, comme notamment Haizi 海子, dont le poème « Bronze asiatique » est souvent lu comme une manifestation de cette tendance, ou Zhang Zao (张枣), qui partage avec eux l'intérêt pour la tradition. Et pourtant, par rapport aux tendances « terrestres » comme celle de *Tamen*, *Fei fei* et *Manghan*, elle représente un courant secondaire dans la poésie post-*menglong* des années 1980, comme le montre d'ailleurs son épuisement après 1986 et l'influence en revanche durable des autres groupes mentionnés. À partir de 1987, le champ poétique commence un processus de restructuration qui anticipe certains développements des années 1990. Alors que la tendance *xungen* disparaît, on voit surgir sur scène un autre groupe de poètes dont l'accent mis sur certains principes esthétiques (« ordre » 秩序, « contrôle » 节制), la revendication du caractère intellectuel du poète et une vision de la poésie en tant que religion apparaissent comme une réaction aux tendances « terrestres » des poètes de *Tamen* et de *Fei fei*. Rassemblés d'abord autour de la revue *Tendance* (*Qingxiang* 倾向), créée par les poètes Xi Chuan 西川, Chen Dongdong 陈东东 et Laomu 老木, ces poètes constituent le premier noyau de ce qui dans les années 1990 deviendra le camp de la poésie intellectuelle (*zhishifenzi shiren* 知识分子诗人). Leur émergence anticipe la reconstitution du champ de la poésie à partir de l'opposition entre deux camps contraires : celui des « poètes intellectuels » susmentionnés et celui des « poètes *minjian* ». Nous examinerons cette question dans le chapitre suivant.

Conclusion

²⁰¹ Michael Martin Day interprète le poème d'Ouyang Jianghe directement comme une réponse à celui de Saint-John Perse. Il explique également la signification de l'image des « cercueils pendants » : « The image of the suspended coffin refers to an ancient, and little understood, Sichuan burial practice, and this corpse of culture and tradition allows Ouyang a unique perspective and voice within » (Michael Martin Day, *China's Second World...*, *op. cit.*, p. 138.)

²⁰² *Ibid.*

Dans l'introduction de ce chapitre nous signalions que notre but était de revisiter l'histoire de la poésie chinoise moderne afin de mettre en perspective les débats autour de la tradition, de l'identité et de la langue dans la poésie de la troisième génération à partir des années 1990. Ce faisant, nous avons en effet pu repérer l'existence d'un nombre de problématiques qui traversent toute cette histoire, depuis ses tout débuts jusqu'aux années 1980, et qui orientent le développement de la poésie chinoise sur des lignes marquées par la tension entre la Chine et l'Occident, tradition et modernité, l'« élevé » (*ya*) et le « vulgaire » (*su*), etc. À la lumière de ces tensions et du parcours que nous avons décrit dans ce chapitre, le développement de la poésie chinoise nous apparaît comme animé d'une logique dialectique qui est le résultat de la rencontre entre deux élans contradictoires : d'une part, l'ouverture au monde et la recherche de modernité, qui sont à l'origine même de l'émergence de la nouvelle poésie ; de l'autre, l'anxiété identitaire qui est la conséquence de cette ouverture et de cette recherche de modernité. Nous pouvons voir d'abord ce mouvement dialectique dans le passage de l'ouverture au monde et de la rupture avec la tradition chez Hu Shi, à la réflexion de Wen Yiduo sur l'euphémisation exagérée de la poésie, et dans le développement chez certains poètes, surtout à partir des années 1930, d'une pensée de l'hybridité visant à atténuer ou à résoudre la contradiction mentionnée. Chez ces poètes, la revendication de la tradition ne suppose pas un retour en arrière, mais fonctionne plutôt comme une garantie du caractère chinois de la poésie et, de ce fait, de sa meilleure insertion dans le monde.

À l'origine de la critique que le camp de la gauche adresse à la poésie nouvelle, ces tensions sont également présentes, même si elles débouchent sur une vision de la poésie tout à fait différente. La pensée de gauche s'oriente ainsi vers une synthèse diverse, marquée par l'accent mis, d'une part, dans l'axe Chine-Occident, sur le pôle du national, et de l'autre, dans l'axe « élevé »/« vulgaire » (*su/ya*), sur le pôle du « vulgaire ». Ces deux caractéristiques se manifestent dans le débat sur la forme nationale, et avec plus de conséquences pour la poésie, dans le débat de 1958 qui débouche sur la formule « poésie populaire + poésie classique », lancée par Mao lui-même. Cette vision implique une hybridité sur l'axe « modernité/tradition », car, comme nous l'avons signalé, la forme nationale n'est pas la « forme vieille » mais une forme nouvelle dont la forme vieille est seulement la source. En revanche, sur l'axe Chine-Occident elle préconise un rejet ou une distance radicale par rapport à l'altérité occidentale. Le rejet de l'Occident n'apparaît pas seulement comme une conséquence de l'accent mis sur le pôle du « national » mais également comme résultat de

l'accent mis sur le pôle du « vulgaire » (*su*), dans un axe *su/ya* réinterprété comme peuple/masse vs élite/bourgeoisie.

Au début des années 1980, au milieu de la polémique autour des poètes *menglong*, ces questions reviennent avec force. La poésie de ces poètes suppose une réorientation, sur l'axe Chine-Occident et sur l'axe tradition-modernité, vers le pôle Occident/modernité. La dénonciation de l'« obscurité » des poètes renvoie d'abord à une critique de cette ouverture vers l'Occident et de leur rejet de la « tradition » (soit dans un sens large, soit dans le sens étroit de la « tradition socialiste »), mais il peut être également expliqué à partir de l'axe « élevé »/« vulgaire », dans la mesure où l'« obscurité » suppose une poésie éloignée des masses. Les attaques des critiques officiels visaient évidemment à supprimer ce qu'ils envisageaient comme une tentative de recréer un espace d'autonomie pour la poésie. Mais il est vrai que, chez les poètes *menglong*, comme chez les « occidentalistes » du mouvement du 4 mai, l'ouverture vers l'Occident n'était pas accompagnée d'une réflexion à l'égard des caractéristiques chinoises de leur poésie ou de leur rapport avec la tradition. L'Occident, représentait l'alternative désirable face à l'altérité interne (le pouvoir politique, la langue de bois étatique) contre laquelle se dressait leur poésie.

L'émergence de la « troisième génération » signale l'apparition de tout un éventail de nouveaux groupes qui partagent une expérience historique les distinguant de manière très nette de leurs prédécesseurs *menglong*, d'abord dans la recherche d'une plus grande autonomie, donc par un renoncement à cette position d'affrontement vis-à-vis du pouvoir. Deux tendances sont surtout visibles dans cette génération : celle des poètes *xungen* et celles de ceux que les critiques décrivent comme les « poètes du courant de la vie ». Chez les premiers, il y a une réflexion sur la tradition, qui reprend une ligne initiée par une partie des poètes obscurs. Ce n'est pas forcément une réflexion sur la tradition poétique, ou sur la possibilité d'une nouvelle hybridité, mais plutôt une volonté de transformer la tradition dans un contenu poétique, comme dans le poème de Ouyang Jianghe que nous avons mentionné. Chez les poètes de l'autre tendance, la distance par rapport aux poètes *menglong* est beaucoup plus évidente, amenant à une réorganisation sur l'axe « élevé/vulgaire ». Les poètes du groupe *Tamen*, mettant l'accent sur la « langue parlée » (*kouyu shi*) et sur la « vie quotidienne » illustrent bien ce point²⁰³.

²⁰³ Alors que nous notons, d'un part, l'existence de cet axe « élevé-vulgaire » (*su-ya*), nous ne pouvons pas manquer de signaler, de l'autre, que la signification des composants de cet axe, voire de l'axe même, est variable. Dans la poésie fortement idéologisée de l'époque maoïste, des années 30 aux années 70, écrire de la littérature

proche des masses ne signifiait pas qu'on parlait de la vie quotidienne. Au contraire, la vie quotidienne, le corps, tout ce qui est revendiqué par les poètes que, dans les années 1980, se rapprochent du pôle « vulgaire », était censuré.

Chapitre 2. À l'ombre de la tradition et de l'Occident.

Chapitre II. À l'ombre de la tradition et de l'Occident.

Introduction

« Exception faite de quelques poètes et chercheurs spécialisés dans la poésie nouvelle, » constate Wang Furen dans un article paru en 2006, « depuis les années 90 de moins en moins de personnes disent du bien de la poésie nouvelle, tandis que ceux qui en disent du mal sont de plus en plus nombreux, y compris quelques représentants célèbres de la poésie nouvelle et certains critiques connus pour leurs recherches sur la poésie nouvelle. » (除了少数写新诗和研究新诗的人, 似乎说新诗的好话的人越来越少, 而说新诗的坏话的人越来越多, 甚至一些以新诗名世的著名诗人和以研究新诗名世的著名诗歌评论家也这么说²⁰⁴). Au regard de l'histoire de la poésie chinoise moderne telle que nous venons de l'esquisser, ce constat n'a pour autant rien d'étonnant ni d'exceptionnel. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la poésie chinoise en langue vernaculaire, depuis ses commencements, a eu beaucoup de mal à affirmer son existence en tant que genre littéraire viable²⁰⁵. Alors que la fiction a réussi très vite à construire une nouvelle tradition et à se placer au centre du nouveau canon littéraire, la poésie, qui était pendant des siècles restée au coeur de la culture chinoise, a toujours gardé cette qualité de « dernière forteresse », selon les mots employés par Hu Shi à l'époque où il a commencé à expérimenter l'écriture en *baihua*²⁰⁶. Cette difficulté, nous l'avons déjà dit, tenait d'abord justement à cette centralité millénaire de la poésie, ainsi qu'au fait que, à la différence de la prose, qui possédait déjà une tradition vernaculaire remontant au moins à la dynastie Ming, la poésie n'avait pas de tradition sur

²⁰⁴ Wang Furen 王富仁, « Wei xinshi bianhu 为新诗辩护 » [En défense de la poésie nouvelle], *Wenxue pinglun*, 2006, n° 1, p. 190.

²⁰⁵ « From the start, the vernacular Chinese poetry of the twentieth century has had to struggle for its own existence as a viable literary genre. » Lloyd Haft, *A selective guide to Chinese literature*, op. cit., p. 5.

²⁰⁶ « Notre point de discussion maintenant est seulement “si la littérature en langue vernaculaire peut-elle inclure la poésie.” Sur dix batailles qu'elle a dû mener, la littérature en langue vernaculaire en a gagné sept ou huit. Maintenant il ne reste que la forteresse de la poésie, il faut aller à sa conquête avec toute notre force. Lorsque la langue vernaculaire aura conquis ce royaume poétique, la victoire de la littérature en langue vernaculaire sera totale » (现在我们的争点, 只是‘白话文学是否可以作诗’的一个问题了。白话文学的作战, 十仗之中, 已胜了七八仗。现在只剩一座诗的壁垒, 还须用全力去抢夺。待到白话征服这个诗国时, 白话文学的胜利就可说是十足的了)。Cité dans Wang Guangming 王光明, « Zai feishi de shidai zhankai shige- Lun 90 niandai de zhongguo shige 在非诗的时代展开诗歌—论 90 年代的中国诗歌 » [Déployer la poésie dans une époque non poétique : sur la poésie chinoise des années 1990], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji*, op. cit., p. 1.

laquelle s'appuyer. L'invention de la poésie en langue vernaculaire devait se faire à l'écart et même *contre* cette tradition. L'abandon des formes poétiques qui faisaient partie du patrimoine de la poésie chinoise classique est une conséquence presque nécessaire de cette situation. La poésie nouvelle naît en « vers libre », et c'est ainsi que la recherche d'une forme nouvelle, enracinée dans la tradition ou la prosodie particulière de la langue chinoise, restera une question très discutée au cours d'une grande partie du vingtième siècle. La poésie nouvelle, qui a mis plusieurs décennies à prendre forme, depuis les premières tentatives d'un poète encore attaché au monde « classique » comme Huang Zunxian jusqu'aux expériences en langue vernaculaire de Hu Shi, n'a donc jamais cessé de trouver des ennemis, même si la teneur des critiques a évolué au fil des années. Mais aussi, dès le début des années 20, c'est de l'intérieur même du champ de la poésie nouvelle qu'on voit surgir les questionnements et les voix critiques. Pour illustrer ceci, il suffit de rappeler la critique que Wen Yiduo a adressée à la poésie de Guo Moruo, et que nous avons citée dans le premier chapitre. Wen Yiduo a bien vu qu'il ne suffisait pas que la poésie soit « nouvelle » par rapport à la poésie classique : elle devait aussi être nouvelle ou différente par rapport à la poésie occidentale.

Les critiques à l'égard de la poésie nouvelle, comme nous l'avons vu, ont traversé toute l'époque maoïste et ont réapparu avec une force renouvelée lors de l'émergence des poètes dits « obscurs » ou *menglong*. Leur rejet du « réalisme romantique » prôné par l'orthodoxie littéraire au profit d'une poésie qui puisait ses sources dans le modernisme occidental a très vite soulevé des critiques visant son caractère « non national ». La question de l'identité et du caractère national est au cœur des attaques que la critique orthodoxe a porté à la poésie d'avant-garde et « non officielle » (*fei guanfang*), mais il ne faut pas pour autant penser qu'elle est absente de cette poésie. Nous avons vu comment, en effet, dans une partie de la poésie des années 1980, influencée par le mouvement de « quête des racines », il y a une réflexion sur cette question qui est centrée sur le problème du rapport avec la tradition. Le contexte des années 1990, avec l'émergence des discours nationalistes et les changements qui ont eu lieu dans la société, a été encore plus favorable au retour de ces questions. Comme le signale Claudia Pozzana : « Les références au “glorieux héritage national” et à “l'exception chinoise” ont joué un rôle en tant que substituts obsessionnels de vieux slogans politiques maintenant épuisés²⁰⁷. » Certes, entre le discours nationaliste soutenu et encouragé par le pouvoir et les réflexions des poètes sur la question de la tradition et de l'identité, il y a un

²⁰⁷ Claudia Pozzana, « Sul bordo d'un vuoto », *La poesia pensante. Inchieste sulla poesia cinese contemporanea*, Quodibet, Macerata, 2010, p. 108.

gouffre. Mais il y a en même temps, malgré cet écart, une origine commune et un point où ces deux discours peuvent s'entrecroiser, comme nous le verrons, plus loin, lorsque nous traiterons de la polémique entre les intellectuels et les populaires.

Dans ce chapitre nous allons donc nous attacher à analyser le rôle que ces questions ont joué dans la poésie des années 1990. Nous nous attarderons d'abord, dans la première partie du chapitre, sur les changements opérés dans le champ de la poésie entre la fin des années 1980 et les débuts des années 1990. Ensuite, nous nous centrerons sur deux critiques. La première, portée par le sinologue américain Stephen Owen à partir de son compte rendu d'une traduction de la poésie de Bai Dao parue aux Etats-Unis, met l'accent sur la question du rapport avec la tradition et nous permet aussi bien d'introduire la question des rapports entre la poésie chinoise et ce que Pascale Casanova appelle « l'espace mondial des lettres ». La deuxième critique, portée par Zheng Min 郑敏, poétesse attachée originellement à l'« école poétique des neuf feuilles » (*jiuye shi pai* 九叶诗派) animée par Mu Dan 穆旦, comporte une mise en question de toute la tradition de la « nouvelle poésie » depuis Hu Shi et s'inscrit dans le tournant conservateur qui caractérise une partie du champ intellectuel des années 90. Dans la deuxième partie du chapitre, nous analyserons les réponses que plusieurs poètes ont apportées à ces questions, et finalement, dans la troisième partie du chapitre, on reprendra ces questions du point de vue de la langue.

2.1. Regards critiques sur la poésie chinoise au début des années 90.

2.1.1. La poésie chinoise au carrefour des années 1980 et 1990.

Nous avons analysé, dans la dernière partie du chapitre précédent, la situation du champ poétique dans les années 1980, marqué d'abord par la controverse autour du modernisme et de la poésie *menglong*, et ensuite par l'émergence et l'essor de la poésie de la troisième génération. L'événement qui symbolise le mieux l'émergence de cette génération et le climat d'effervescence culturelle de cette décennie est sans doute la « Grande exposition de groupes de poésie moderniste chinoise » (*Zhongguo xiandai zhuyi qunti dazhan*). Cette exposition organisée par le critique Xu Jingya est censée être un témoignage de la vitalité de

la poésie d'avant-garde de l'époque. Les paroles de l'organisateur de cette exposition sont assez illustratives de l'esprit de l'époque :

« 1986 — dans cet « âge indéniable », deux mille groupes de tout le pays et un nombre dix ou cent fois plus grand qui se proclament poètes, opérant une rupture avec la tradition avec des milliers de recueils de poésie, de journaux et de revues de poésie, poussent la poésie nouvelle du milieu de cette décennie vers un nouvel espace illimité, amenant en même temps vers un nouvel extrême le contraste entre l'exploration artistique et les critères du public. Jusqu'à juillet 1986, les recueils de poésie ronéotés de manière non officielle dans tout le pays atteignent le nombre de 905, les revues de poésie sans périodicité régulière atteignent le nombre de 70, les revues et les journaux de poésie imprimés en imprimerie et diffusés de manière non officielle atteignent le nombre de 22 en 1986——在这个被称为“无法拒绝的年代”全国 2000 多家诗社和十倍百倍于此数字的自谓诗人，以成千上万的诗集、诗报、诗刊与传统实行着断裂，将八十年代中期的新诗推向了弥漫的新空间，也将艺术探索与公众准则的反差推向了一个新的潮头。至 1986 年 7 月，全国已出的非正式打印诗集达 905 种，不定期的打印诗刊 70 种，非正式发行的铅印诗刊和诗报 22 种²⁰⁸

L'accent est mis ici sur l'épanouissement du champ de la poésie nouvelle, dont témoignent, selon Xu Jingya, le nombre de publications, de groupes et de poètes, sur lesquels il s'attarde avec précision statistique jubilatoire. Mais aussi sur les traits les plus marquants de ce champ poétique, voire son existence en dehors du monde des publications officielles (son caractère « *minjian* »²⁰⁹), et l'attitude de « rupture » (par rapport à la tradition mais aussi aux « critères du public ») de ces jeunes poètes. Regardant en arrière, Xu Jingya avait des raisons d'être optimiste, puisque seulement dix ans s'étaient écoulés depuis les événements qui avaient marqué la renaissance de la poésie : les grandes manifestations sur la place Tian'anmen en avril de 1976 en hommage à Zhou Enlai, qui avaient trouvé dans la poésie leur moyen d'expression principal, la mort de Mao Zedong quelques mois plus tard et la parution de la revue *Jintian* en 1978. Si dix ans avaient suffi pour voir surgir tant de nouveaux groupes de poésie, de poètes et des publications, il y avait de bonnes raisons pour en attendre davantage de l'avenir. Il ne s'agit pas ici d'analyser le bien-fondé de cet optimisme ni de déterminer si la poésie chinoise a finalement joui du bel avenir qu'annonçait l'effervescence des années 1980. Pourtant, force est de constater que la situation des années 1990 a été perçue par les mêmes poètes comme tout à fait opposée à celle des années 1980. A « l'âge d'or » des années 1980, a succédé un « âge de fer » : une époque tout simplement « non poétique » (*fei shi de shidai* 非诗的时代), pour emprunter une expression du critique Wang Guangming²¹⁰.

²⁰⁸ Xu Jingya 徐敬亚, « Zhongguo shitan 1986' xiandai qunti dazhan », *op. cit.*, p. 560.

²⁰⁹ Sur ce concept voir le chapitre précédent.

²¹⁰ Wang Guangming 王光明, « Zai feishi de shidai zhankai shige— Lun 90 niandai de zhongguo shige », *op. cit.*

C'est évidemment l'année 1989 qui marque la fin de ce climat d'effervescence collective. Si toute cette décennie avait été caractérisée par des moments récurrents de tension et répression, dont notamment la « Campagne contre la pollution spirituelle » de 1983-1984, 1989 marque néanmoins un vrai tournant. Selon les mots de Tang Xiaodu : « L'écriture d'avant-garde, qui avait conservé un puissant élan tout au long des années 1980, est tout d'un coup victime d'un indicible coup du destin » (在整个 80 年代一直保持着强劲势头的先锋诗写作, 至 80 年代末突然陷入了不可名状的命运颠蹶²¹¹). La force de la répression et la consolidation du processus de marchandisation de la société qui a eu lieu par la suite ont changé de façon radicale l'atmosphère et les conditions de production de la littérature. Plusieurs poètes ont arrêté d'écrire, d'autres ont dû s'exiler, et presque toute activité est arrêtée dans l'ambiance répressive qui a suivi le massacre de 1989. Il est vrai qu'après quelques temps, la poésie d'avant-garde a tenu bon et a repris sa marche, avec l'apparition d'un nombre croissant de journaux et de textes poétiques. Comme exemple de cette reprise on peut citer le cas de *Tendance* (*Qingxiang* 倾向), dirigé par Xi Chuan, Ouyang Jianghe et d'autres poètes représentants de ce qui serait appelé plus tard « l'écriture intellectuelle ». Après son premier numéro en 1988, *Tendance* a interrompu ses activités en 1989, pour reprendre en 1990 avec un numéro d'hommage à Haizi (海子) et Luo Yihe (骆一禾). On peut en dire autant d'autres revues comme *Contre* (*Fandui* 反对), laquelle, après un premier numéro en février 1989, a repris en février 1990, et dont sept numéros ont été lancés au cours de cette année. Et également, à partir de 1993, les journaux officiels ont à nouveau ouvert leurs pages à certains poètes d'avant-garde. Pourtant, malgré toutes ces preuves d'un élan poétique nouveau, il est vrai que les événements de 1989 et les transformations postérieures ont changé l'atmosphère et ont amené les poètes à réfléchir sur le statut de leur art. Un des thèmes qui condensent cette nouvelle atmosphère est l'idée de la marginalisation (*bianyuanhua* 边缘化) de la poésie, décrite comme un rétrécissement de l'espace poétique (avec une grande diminution du nombre de lecteurs) et comme une perte de signification sociale et culturelle de la poésie. Pour Maghiel Van Crevel, ce discours est apparu à partir du milieu des années 1990 et il montre l'écart grandissant entre la radicalité de l'expérimentation poétique et les attentes ou le cadre de réception de la critique. Van Crevel cite l'exemple d'un

²¹¹ Tang Xiaodu 唐晓渡, « 90 niandai xianfeng shi de ruogan wenti 90 年代先锋诗的若干问题 » [Certaines questions concernant la poésie avant-gardiste des années 90], dans Tang Xiaodu 唐晓渡, *Tang Xiaodu shixue lunji* 唐晓渡诗学论集 [Recueil d'essais de poétique], Pékin, Zhongguo kexue chubanshe, 2001, pp. 104-123.

critique comme Xie Mian, qui a observé, d'un ton préoccupé, lors d'une conférence à Wuyishan en 1997 : « Il y a une certaine poésie qui est en train d'aller très loin de nous. » (有些诗歌正在离我们远去). Un cas d'autant plus significatif que Xie Mian est l'un de ceux qui avaient défendu les poètes *menglong* lors de la controverse autour du modernisme au début des années 1980²¹². Comme le signale Hong Zicheng, le discours de « crise » est autant une catégorie descriptive qu'explicative, étant souvent fondé sur un jugement de valeur : c'est-à-dire, il y a l'idée que cette « marginalisation » tient à une supposée perte de qualité de la poésie, un excès d'expérimentation, une rupture avec la tradition, etc. C'est la poésie même qui, comme le suggèrent les propos de Xie Mian, « s'éloigne » du centre. Pour Hong il n'y avait rien de vraiment nouveau ni d'exceptionnel dans cette « crise », car la « mort de la poésie » ou la « crise de la poésie » est un sujet qui réapparaît périodiquement dans les discours autour de la poésie, à tel point qu'il peut être considéré comme l'un des clichés (*chenci landiao* 陈词滥调) les plus fréquents structurant le discours sur la poésie²¹³. Dans le même sens, Michelle Yeh a montré que la poésie chinoise moderne est née sous le signe de la marginalité²¹⁴. La poésie moderne se trouve, depuis sa naissance même, en marge de deux mondes : le monde traditionnel en pleine transformation, et la société moderne caractérisée par la consommation de masse. Dans cette perspective, la marginalité de la poésie est le signe même de sa modernité. Ce qu'il y a de nouveau pour Hong Zicheng, c'est le fait que ce discours de crise est maintenant marqué également par les enjeux de la mondialisation. Ce qui est condensé dans la question : « Pourquoi la poésie nouvelle n'a-t-elle pas produit en cent ans des grands poètes et des oeuvres classiques reconnus internationalement ? » (百年新诗为什么没出现“国际公认”的大诗人和经典作品 ?²¹⁵)

²¹² Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*, op. cit., p. 32.

²¹³ Il faut signaler aussi que le *topos* de la « marginalisation » ne concerne pas que la poésie. Au contraire, c'est souvent toute la « culture d'élite », « l'intellectualité » qui est envisagée comme marginalisée. Ainsi Xu Jilin signale la disparition de la figure de l'intellectuel public et le retrait des intellectuels dans l'espace des universités, loin de l'oeil du public. « En 1992, après le voyage dans le sud de Deng Xiaoping, l'économie de marché s'est abattue comme une tempête sur la Chine : la culture consumériste de masse remplace la culture élitiste des intellectuels sur le devant de la scène publique. (...) Après 1992, sous la pression de l'économie de marché, la société rapidement désenchantée, s'est éloignée de l'idéologie, marginalisant les intellectuels » (Xu Jilin, « Quelles possibilités pour les intellectuels engagés ? Spécialisation des connaissances, commercialisation de la culture et apparition du post-modernisme caractérisent la Chine des années 1990 », *Perspectives Chinoises*, N°81 (janvier-février 2004), p. 22. <http://www.jstor.org/stable/24072033>)

²¹⁴ Michelle Yeh, *Cong bianyuan chu fa : xian dai Han shi de ling lei chuantong* 从边缘出发 : 现代汉诗的另类传统 [À partir des marges : la tradition alternative de la poésie chinoise moderne], Guangzhou, Guangdong renmin chubanshe, 2000.

²¹⁵ Hong Zicheng 洪子诚, « Dangdai shige de “bianyuanhua” wenti 当代诗歌的“边缘化”问题 » [Le problème de la marginalisation de la poésie contemporaine], *Wenyi yanjiu*, 2007, n° 5, pp. 20-25.

Le discours de crise, lorsqu'il n'est pas, comme dans le cas des propos de Xie Mian, une manière de remettre en question les choix esthétiques de la nouvelle poésie, est plus souvent le constat des changements de rapports entre la poésie et le monde, c'est-à-dire le constat du contraste entre la poésie et la société et de l'isolement de la poésie. Ainsi pour Wang Guangming, les suicides des poètes, une longue et impressionnante liste qui commence par Haizi et Luo Yihe 骆一禾 en 1989 et se poursuit, au cours des années 90, avec Ge Mai 戈麦, Gu Cheng 顾城, Chang Yao 昌耀 et d'autres, est un reflet des rapports tendus entre le poète et l'époque²¹⁶. « Dans une société marchande qui vénère l'économie et les finances », dit Wang Guangming, « la poésie est poussée en marge de la marge, où elle devient invisible pour beaucoup de personnes, où on ne l'entend pas même si on l'écoute (诗歌财经挂帅的市场社会也被放逐到边缘的边缘, 许多人对它视而不见, 听而不闻²¹⁷). Xi Chuan décrit de manière plus dramatique cet isolement et cette marginalisation de la poésie : « En Chine, le manque de confiance du public dans la poésie s'allie au manque de confiance de l'État dans la poésie, ainsi qu'à l'indifférence de la critique envers la poésie » (在中国, 公众对于诗歌的不信任既与国家对于诗歌的不信任合拍, 也与批评家对于诗歌的冷漠合拍²¹⁸). Ainsi, malgré le fait que, selon Xi Chuan, la poésie est à l'avant-garde des autres arts, étant à la source des idées qui ont ensuite influencé la fiction, le cinéma, les arts et la musique (des idées comme « patrie spirituelle » [*jiayuan* 家园], « quêtes des racines », « intellectuels » [*zhishifenzi* 知识分子], etc.), sa situation reste « relativement pénible » (*xiangdang jiannan* 相当艰难). Mais cette condition de la poésie n'est que naturelle, car, poursuit Xi Chuan, la poésie étant « la voix de l'âme » (*linghun de shengyin* 灵魂的声音), « dans un lieu où la culture, la philosophie, la religion et l'esprit font défaut, la poésie a beau avancer courageusement, la médiocrité de l'entourage la fait sombrer tout de même dans un profond malaise (在文化, 哲学, 宗教, 精神缺失的地方, 诗歌挺身而出, 而庸俗的环境却使它陷入深深的尴尬²¹⁹). Il y a dans ces propos une ambiguïté qui est représentative de l'attitude de la poésie d'avant-garde à cet égard. D'un côté, on peut dire qu'ils relayent l'idée selon laquelle la signification de la poésie des années 90 est justement que, poussée vers les marges, elle a été, selon Wang Guangming, contrainte en même temps à « revoir ses rapports

²¹⁶ Wang Guangming, « Zai feishi de shidai zhankai shige... », *op.cit.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

²¹⁸ Xi Chuan 西川, « Xiezuo chujing yu piping chujing 写作处境与批评处境 » [Conjoncture de l'écriture et conjoncture de la critique], in Chen Chao 陈超 (éd.) *Zuixin xianfeng shi lun xuan* 最新先锋诗论选 [Choix d'essais sur la plus récente poésie d'avant-garde], Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, pp. 295-313.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 312.

avec le monde » (诗歌与世界关系的重新检讨²²⁰). « L'écriture de la poésie n'est plus l'âge d'or de la vie publique, mais elle est devenue une forme langagière particulière d'exploration des rapports de l'homme avec le monde. La poésie a replié (ou peut-être aussi élargi) son ambition : alors qu'auparavant elle encourageait la transformation de l'époque, elle s'est focalisée sur la conscience et l'imagination individuelle (写诗不再是公共生活中的盛世, 而是成了个人探讨人与世界关系的独特语言形式; 诗收拢了 (也可以说扩大了) 自己的野心, 从驱动时代的变革转向了个人意识和想象方式的关注)²²¹. C'est-à-dire que la poésie a embrassé son destin de pratique autonome. Mais le ton des propos de Xi Chuan suggère peut-être que le contraire est aussi toujours valable. Comme le signale Maghiel Van Crevel : « in spite of claims by various members of the avant-garde, they have by no means internalized a view of poetry as autonomous from mainstream social discourse. Albeit in a loose sense, they still subscribe to a poetics of Literature to convey the Way (*wen yi zai dao* 文以载道), whether in a traditional or a modern frame of reference.²²² » Dans ce sens-là, la « marginalisation » implique une « crise d'identité » entraînant la mise en question également du rôle ou des rôles du poète. Le poète n'a pas perdu que le rôle de porte-parole du Parti, mais aussi celui du prophète, du révolutionnaire, de l'âme du peuple, etc.²²³, c'est-à-dire, toutes ces versions du poète qui ont porté la continuation, dans l'époque moderne, de l'idée du « *wen yi zai dao* ». Pour Michelle Yeh, l'autre face de cette crise d'identité est l'émergence d'un « culte de la poésie », dont les premiers signes sont déjà évidents à partir du milieu des années 1980. Par « culte de la poésie », elle fait référence à un discours surgi dans les années 1980, qui investit la poésie d'une signification religieuse et qui cultive l'image du poète comme un grand prêtre de la poésie²²⁴. Un élément central à ce « culte de la poésie », dit Yeh, est la polarisation entre le monde vulgaire (marqué par le consumérisme, le matérialisme, etc.), et « l'aristocratie spirituelle » de la poésie. Même si cette tendance remonte aux origines de la nouvelle poésie, elle s'est aggravée après 1989 avec l'accélération du processus de

²²⁰ Wang Guangming, *op. cit.*

²²¹ Ibid., 98.

²²² Maghiel Van Crevel, « The Horror of Being Ignored and the Pleasure of Being Left Alone: Notes on the Chinese Poetry Scene », MCLC RESOURCE CENTER, 2003, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/vancrevel/>. Julia Lovell écrit dans le même sens que Van Crevel : « Much of post-Mao literary history describes the unease felt by Chinese literary intellectuals resulting from their conflicting desire both for the depoliticization of literature and for a redefinition of literature's sociopolitical role in a national and global context. » Lovell, Julia, *The Politics of Cultural Capital*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 110.

²²³ « Not only is the poet no longer the bugle boy of the Party, but according to the Shanghai poet Chen Dongdong (b. 1961), he has also lost his former glorious roles as "the prophet, the proclaimer, the legislator, the revolutionary, the central character, the soul of the people. » Maghiel Van Crevel, *ibidem*.

²²⁴ Michelle Yeh, « The « cult of poetry » in Contemporary China », *The Journal of Asian Studies*, 1996, n°1, pp. 52-53.

marchandisation de la société. Après la grande visibilité de la décennie précédente, dans les années 90 la poésie a eu du mal à trouver sa place dans une ambiance de plus en plus commerciale et avec la concurrence d'une culture populaire bourgeonnante et de tous genres de produits de consommation²²⁵.

Le poète Ouyang Jianghe a été le premier à souligner l'importance de l'année 1989 pour la poésie chinoise, dans un article paru en 1993, « 1989 nian hou guonei shige xiezuo : bentu qizhi » (« L'écriture poétique chinoise après 1989 : style local, traits d'âge mûr et identité intellectuelle ») :

1989 est une année extraordinaire. Il s'agit de ce genre de temps marqué et symbolique qui peut se détacher de la réalité et du temps et avoir une existence indépendante. Pour l'écriture de notre génération de poètes, 1989 n'a pas impliqué un retour à la case zéro, mais on dirait que c'est encore plus difficile qu'un retour à la case zéro. Un résultat important a été la matérialisation d'une rupture profonde entre ce que nous avons déjà écrit et ce que nous sommes en train d'écrire maintenant. Une période d'écriture poétique était finie. 1989 年是个非常特殊的年代, 属于那种加了着重号的, 可以从事实和时间中脱离出来单独存在的象征性时间。对我们这一代诗人的写作来说, 1989 年并非从头开始, 但似乎比从头开始还要困难。一个重要的结果是, 在我们已经写出和正在写的作品之间产生了一种深刻的中断。诗歌写作的某个阶段已经大致结束了²²⁶。

D'après Ouyang Jianghe, c'est la mort de Haizi et de Luo Yihe, deux poètes très connus de la scène poétique d'avant-garde, qui symbolise la fin des années 1980. Le premier s'était suicidé quelques semaines avant le massacre de la place Tian'anmen en se jetant sous un train. Plus tard, au cours de cette même année, Luo Yihe était mort subitement après avoir subi une attaque cérébrale. Selon Ouyang Jianghe, leur mort annonçait « qu'on ne pouvait pas continuer avec un certain genre d'écriture intellectuelle campagnarde qui relevait surtout de la patrie spirituelle utopique, qui relevait d'un rapport étroit avec la terre et les rituels de la récolte et possédait des traits humanistes classiques de l'ère préindustrielle ; une écriture, enfin, qui tirait ses matériaux surtout des dons naturels primitifs et de l'élan nostalgique (那种主要源于乌托邦式的家园、源于土地亲缘关系和收获仪式、具有典型的前工业时代人文特征、主要从原始天赋和怀乡病冲动汲取主题的乡村知识分子写作, 此后将难以为继²²⁷). Pour Ouyang Jianghe la poésie des années 90 abandonne définitivement deux mythes :

²²⁵ Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind...*, op. cit., p. 15.

²²⁶ Ouyang Jianghe 欧阳江河, « 1989 hou guonei shige xiezuo : bentu qizhi, zhongnian tezheng yu zhishifenzi shenfen 1989 年后国内诗歌写作: 本土气质, 中年特征与知识分子身份 » [L'écriture poétique chinoise après 1989 : style local, traits d'âge moyen et identité intellectuelle], in Ouyang Jianghe « Ruci boxue de Ji'e: Ouyang Jianghe Ji 如此博学的饥饿: 欧阳江河集 » [Une faim aussi érudite: Œuvres de Ouyang Jianghe], Beijing, Zuoja Chubanshe, 2013, p. 289.

²²⁷ *Ibid.*, p. 290.

celui de l'écriture de masse et celui de l'écriture politique, qu'il considère comme propres à une période d'écriture juvénile²²⁸. En contraste avec le caractère collectif de la poésie dans la période écoulée, le temps était venu pour une écriture plus « individuelle » (*gerenhua* 个人化) mais en même temps plus réflexive, plus fortement investie de ce qu'Ouyang Jianghe appelle le « sens de réalité » (*xianshi gan* 现实感)²²⁹. Également, en contraste avec l'écriture « de jeunesse », une écriture « d'âge mur » (*zhongnian* 中年), car ce poète est maintenant, avant tout, un « intellectuel ». « Poète intellectuel » pour Ouyang Jianghe, doit être compris de deux façons : « D'un part, cela veut dire que notre écriture comporte d'emblée un travail et a une nature professionnelle ; d'autre part, cela veut dire que notre identité est l'identité classique du marginalisé, pas seulement au niveau des couches sociales. Au sein de la classe intellectuelle nous sommes aussi marginaux, car nous ne correspondons ni à l'intellectuel “professionnel” (specific intellectual) ni à l'intellectuel “universel” (universal intellectual) 一是说明我们的写作已经带有工作和专业的性质；二是说明我们的身份是典型的边缘人身份，不仅在社会阶层中，而且在知识分子阶层中我们也是边缘人，因为我们既不属于行业化的“专家性”知识分子（specific intellectual），也不属于“普遍性”知识分子（universal intellectual）²³⁰. Dans l'article d'Ouyang Jianghe, la question des « marges » apparaît moins comme une lamentation que comme un signe de la maturité et du salut de la poésie, car ce qui occupe le centre est un « discours politique » (*zhengzhi huayu* 政治话语) qui agit sur le monde intellectuel à travers, soit la propagande et la coercition, soit la marchandisation du milieu culturel. Ces propos sembleraient réaffirmer l'autonomie de l'art, et pourtant l'article

²²⁸ « Dans la période de transition, une mission essentielle de notre génération de poète est d'en terminer avec les deux mythes de l'écriture collective et de l'écriture politique. Ils sont tous les deux des reliques de l'écriture de l'époque de jeunesse » (在转型时期，我们这代诗人的一个基本使命就是结束群众写作和政治写作这两个神话：它们都是青春期写作的遗产). Ibid., p. 309.

²²⁹ Voir également Sun Wenbo 孙文波, « Wo suo lijie de 90 niandai : geren xiezuozuo、xushi ji qita 我所理解的90年代：个人写作、叙事及其他 » [Les années 90 telles que je les comprends : écriture individuelle、caractère narratif et al.], in Chen Chao 陈超 (éd.), *Zuixin xianfeng shi lun xuan*, op. cit., p. 201 : « Tout le monde se souvient du groupe Fei fei, d'Intégrisme, de Tamen, etc., de certains manifestes de poésie universitaire, anticulturalisme, primitivisme, la grande guerre entre les groupes de poésie des deux journaux en 1986 et des choses comme ça, mais quasiment personne ne se souvient d'autre chose, des textes qui sont plus importants pour l'histoire de la poésie. Même s'ils se souviennent de quelques ouvrages, ceux-ci deviennent simplement la preuve de l'existence de ces écoles et de ces groupes (大家记住的诸如非非主义，整体主义，他们，以及什么大学诗歌宣言，反文化，前文化，86年两报诗歌流派大战这样的东西，很少能记住其他的、对于诗歌历史而言更重要的文本，而即使能够记住一些作品，也不过成为对上述派别团体存在的佐证).

²³⁰ Ouyang Jianghe, op. cit., p. 311. La distinction entre « intellectuel spécifique » et « intellectuel universel » renvoie à Foucault, qui l'a développé dans son essai « La fonction politique de l'intellectuel » (M. Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1984*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 109-114.

se termine par une citation de Xi Chuan qui semble réaffirmer la fonction du poète : « La poésie instruit les morts et la génération suivante » (诗歌教导了死者和下一代)²³¹.

Revenant au problème de l'identité, il faut rappeler que, comme le souligne Liu Fusheng²³², nous pouvons interpréter la question de la « crise » dans deux sens différents. Jusqu'à maintenant on a parlé surtout de crise par rapport à la place, au rôle, ou à la fonction du poète et de la poésie dans la société contemporaine. C'est dans ce sens que le poète est passé, selon Liu Fusheng, du rôle de « prêtre culturel dans un système unitaire » (*yitihua de tizhi nei de wenhua jisi* 一体化的体制内的文化祭司²³³), à celui d'incarnation, entre la fin des années 1970 et la fin des années 1980, de « l'élite culturelle qui s'oppose et est à la fois en symbiose avec le géant du système » (与体制庞然大物既反抗又共谋共生的文化精英²³⁴), pour finalement devenir à partir des années 90 une « multitude éparpillée et dont l'identité est diffuse » (身份难以指认的松散的一群人²³⁵). Mais il y a une question qui renvoie à l'identité culturelle de la poésie chinoise. Dans le contexte de la mondialisation et sous la pression des puissantes cultures de l'Europe et des États-Unis, la question qui se pose alors est comment « échapper au destin du colonialisme culturel et maintenir l'identité de la culture locale » (摆脱文化殖民的命运, 而保持本土文化的身份认同²³⁶). Cela est aussi, conclut Liu, « un des points d'anxiété inhérents à la poésie chinoise » (也是中国诗歌的内在焦虑之一²³⁷).

2.1.2. La poésie chinoise et la littérature mondiale.

Selon Hong Zicheng, que nous avons cité plus haut, ce qu'il y a de nouveau dans le discours de crise autour de la poésie dans les années 1990 est le fait qu'il est maintenant marqué par les enjeux de la globalisation. C'est ce qui découle de la question : « Pourquoi la poésie chinoise n'a pas pu, en cent ans, produire des grands poètes et des classiques “reconnus

²³¹ Ouyang Jianghe cite ici le long poème *Zhijing* 致敬 (« Salutation ») de Xi Chuan.

²³² Liu Fusheng 刘复生, « “Shenfen” yu “xiezuo” 身份与写作 » [Identité et écriture], in Hong Zicheng 洪子诚 (éd.), *Zai Beida ketang dushu* 在北大课堂读诗 [Lecture poétique dans les salles de cours de l'université de Pékin], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014, pp. 355-381.

²³³ *Ibid.*, p. 356.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

internationalement” ? » (百年新诗为什么没出现“国际公认”的大诗人和经典作品?). Cette question, qui réapparaît souvent dans les critiques adressées à la « poésie nouvelle », dont la critique de Zheng Min que nous verrons plus loin, relève d’une anxiété plus générale qui concerne les rapports non seulement de la poésie chinoise mais de toute la littérature chinoise avec la littérature mondiale. Après la fin du maoïsme, avec le retour d’une vision occidentalisée de la modernité internationale, la littérature chinoise est entrée dans une nouvelle étape marquée par l’ouverture culturelle et par l’appel à « marcher vers le monde » (*zou xiang shijie* 走向世界). L’affluence de traductions d’ouvrages occidentaux était le premier pas de cette « marche vers le monde ». Après des années de fermeture, « learning from, borrowing, and appropriating foreign literature's "advanced" experience was described as the necessary path for Chinese literature's development²³⁸. » Cela était regardé cependant comme seulement le premier pas de cette marche dont le but naturel était la reconnaissance internationale. Depuis le début des années 1980, comme le signale Julia Lovell, cette quête de reconnaissance internationale, de plus en plus pressante, est incarnée symboliquement par la quête du Nobel. Les aspirations internationalistes de Chine ont fait que, vers la moitié des années 1980, la non obtention d’un Nobel était déjà devenue « a contentious policy issue. »²³⁹ Pour Lovell, cette quête du Nobel s’inscrit profondément dans le cadre du nationalisme chinois moderne et ses rapports avec l’identité littéraire, c’est-à-dire, l’idée de la Chine comme un pays doté d’une longue tradition littéraire qui mériterait d’être reconnue par la communauté internationale. En même temps, la quête du Nobel décèle l’autre face du nationalisme, c’est-à-dire, l’impression d’infériorité et le pousse vers l’autocritique concernant l’impossibilité d’être à la hauteur des standards mondiaux²⁴⁰. En même temps, une autre ambiguïté reste au cœur de cette « marche vers le monde », car le monde vers lequel la littérature était censée marcher était « l’Occident ». La marche vers le monde s’inscrivait ainsi dans le clivage Chine-Occident qui remontait aux débuts de la modernité chinoise, et on ne peut pas oublier que la « marche vers le monde » coexistait avec des campagnes comme la

²³⁸ Liu Hongtao, « Chinese Literature's Route to World Literature », *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, v. 17, n° 1, 2015, pp.1-9. Disponible sur <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol17/iss1/4/> (dernière consultation, 06/07/2019).

²³⁹ Lovell, op. cit., p. 112.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 112. Pour un exemple de cette double face du nationalisme cf. Wang Ning, « Chinese Literature as World Literature », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 43, n° 3, 2016, p. 387. L’auteur souligne d’abord l’abondance des titres occidentaux dans des librairies chinoises et l’absence de titres chinois dans les librairies des pays occidentaux. Pour Wang Ning, cela tient d’abord aux préjugés « orientalistes », et puis surtout au problème du manque de traducteurs qualifiés. Pourtant, poursuit-il, cela concerne surtout la littérature classique, car en ce qui concerne la littérature moderne les choses sont tout à fait différentes, puisque la littérature chinoise moderne « has largely been developed under Western influences, it can hardly be compared to its Western counterpart even when translated into English or other major foreign languages » « Le notre », admet Wang Ning, « est un âge manquant de vrais maîtres littéraires et théoriques »

« campagne antipollution spirituelle » pendant lesquelles des écrivains ont été accusés du fait de leur occidentalisme. Cette ambiguïté est devenue beaucoup plus aiguë dans les années 1990. Selon Lovell, au début des années 1990 il a eu un changement dans l'attitude officielle, largement due aux événements du 4 juin 1989. « Intellectuals and writers were forced out of their role as spokesmen for the nation, the works of prominent writers were banned, censorship of pro-Western publications was reinforced, and Chinese citizens were reminded of their history of oppression by foreigners... » Le fait que des écrivains exilés étaient acclamés à l'étranger soulignait l'opposition entre « la Chine » et « le monde ».

Or, si cette obsession remonte à la fin du maoïsme et à l'ouverture au monde dans la nouvelle période, la vision de la littérature chinoise dans un cadre international n'est pas pour autant nouvelle : on pourrait même dire que l'émergence de la littérature nouvelle entre la fin des Qing et le mouvement de la Nouvelle culture s'inscrit dans une vision internationale. Non seulement dans le sens où les écrivains du 4 mai s'inspirent des auteurs européens, mais aussi dans le sens où leur rejet de la tradition s'inscrit souvent dans une vision comparatiste. Ainsi pour Chen Duxiu 陈独秀, la vision négative de la tradition s'illustre par le fait que la Chine n'avait pas d'auteurs comme « Zola », « Hugo », etc.²⁴¹. Dans ce sens-là, on peut dire que la littérature chinoise moderne est placée d'emblée à la frontière entre le national et l'international, ne serait-ce que par son désir de produire une littérature nationale qui soit en même temps à la hauteur de la littérature mondiale²⁴². Dans *La République mondiale des lettres*, Pascale Casanova définit la littérature mondiale comme un espace littéraire « unifié », dans ou par la concurrence entre les écrivains et les nations. Cette unification « suppose l'établissement d'une mesure commune du temps : chacun s'accorde à reconnaître d'emblée, et sans conteste possible, un point de repère absolu, une norme à laquelle il faudra (se) mesurer. (...) L'espace littéraire institue un présent à partir duquel seront mesurées toutes les positions, un point par rapport auquel on situera tous les autres points²⁴³. » La loi temporelle de cet univers littéraire peut donc s'énoncer ainsi : « il faut être ancien pour avoir quelque

²⁴¹ Chen Duxiu 陈独秀, « Sur la révolution littéraire 文学革命论 » [Sur la révolution littéraire], in Kirk Denton, *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 140-145.

²⁴² Pourtant, comme le signale Lydia Liu, il serait erroné de conclure que les écrivains chinois sont purement « infatuated with the dream of seeking a legitimate place for themselves in world literature » (Liu, Lydia H., *Translingual Practice. Literature, National Culture and Translated Modernity. China, 1900-1937*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 188). La question de la « littérature nationale » et de la « littérature mondiale » doit être toujours considérée avec toute une autre série de concepts et théories concernant ce qu'est la littérature et quelle devrait être sa fonction dans la société moderne, dont « l'art pour l'art », « la littérature de classe », « la littérature prolétarienne », etc.

²⁴³ Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p.

chance d'être moderne ou de décréter la modernité »²⁴⁴. Il y a un lien étroit, en même temps, entre cet héritage et le niveau d'autonomie d'une littérature : plus les espaces littéraires sont dotés de ressources littéraires, plus ils sont autonomes. Vice-versa, moins les espaces littéraires en sont dotés, moins ils sont autonomes. L'espace littéraire international est donc organisé « selon l'opposition entre, d'un côté, au pôle autonome, les espaces littéraires les plus dotés en ressources littéraires, qui servent de modèle et de recours à tous les écrivains revendiquant une position d'autonomie dans les espaces en formation (..) et, de l'autre, les espaces littéraires démunis ou en formation qui sont dépendants à l'égard des instances politiques-nationales le plus souvent. »²⁴⁵ On peut dire que la poésie chinoise est entrée dans cet espace à partir justement de la révolution entamée par les intellectuels de la Nouvelle culture, et que cette entrée s'est caractérisée depuis le début par un retard par rapport au « méridien de Greenwich », donc par une position périphérique par rapport au centre de la littérature mondiale. Depuis cette entrée, la tension entre l'espace national et l'espace international ou mondial a traversé toute l'histoire de la poésie et de la littérature chinoise. Le caractère « occidentalisé » de la poésie nouvelle est au coeur de toutes les critiques qui ont été adressées à la poésie nouvelle, mais aussi de la vision que beaucoup de poètes ont eue de la poésie. Déjà la critique de Wen Yiduo à Guo Moruo, citée ci-dessus²⁴⁶, montre la prise de conscience vis-à-vis des contradictions inhérentes au projet de la nouvelle poésie : la « nouveauté » de cette poésie était une nouveauté relative, car la poésie nouvelle se nourrissait des innovations faites en Occident. Cela condamnait la poésie à une place de satellite de la poésie occidentale. Mais alors que l'accusation d'occidentalisation portée par les critiques de la poésie nouvelle met l'accent sur l'espace national au détriment de l'espace mondial, la critique de Wen Yiduo, comme celle des poètes en général, relève d'une logique plus complexe, où la question de l'identité (du national) s'ajoute à la question de la modernité. Il

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

²⁴⁵ *Ibid.* C'est le cas évidemment de la Chine au moment surtout de l'émergence de la littérature moderne, dont l'enjeu a été attaché, depuis son début, au projet de nation. « A l'intérieur de ces espaces démunis, les écrivains sont "condamnés" à une thématique nationale ou populaire : ils doivent développer, défendre, illustrer, fût-ce en les critiquant, les aventures, l'histoire et les controverses nationales. Attachés le plus souvent à défendre une idée de leur pays, ils sont donc engagés dans l'élaboration d'une littérature nationale. L'importance du thème national ou populaire dans une production littéraire nationale serait sans doute la meilleure mesure du degré de dépendance politique d'un espace littéraire. La question centrale autour de laquelle s'organisent donc la plupart des débats littéraires dans ces espaces littéraires émergents (et de manière différenciée selon la date de leur indépendance politique et l'importance de leurs ressources littéraires) reste celle de la nation, de la langue et du peuple... » (*Ibid.*, p. 274). Pourtant, la configuration interne de chaque espace national est l'homologue de celle de l'univers littéraire international : elle s'organise aussi selon « l'opposition entre le secteur le plus littéraire (et le moins national), et la zone la plus dépendante politiquement, c'est-à-dire selon l'opposition entre un pôle autonome et cosmopolite, et un pôle hétéronomique, national et politique. Cette opposition s'incarne notamment dans la rivalité entre les écrivains « nationaux » et les écrivains « internationaux ». » (*Ibid.*, p 163).

²⁴⁶ Voir chapitre 1.

s'agit bien de produire des « nouveautés », mais ces nouveautés doivent être « nationales », c'est-à-dire, une poésie qui soit à la fois « moderne » et « nationale ».

La question qui se pose donc, au bout du compte, est comment rattraper le méridien de Greenwich, c'est-à-dire comment les pays les plus démunis peuvent se débarrasser de leur condition périphérique. Cette question, esquissée déjà très tôt par Wen Yiduo, est devenue superflue pendant la période maoïste, caractérisée par une fermeture et un accent presque exclusif sur le pôle du « national ». C'est, comme nous le disions, à partir de la réouverture au monde, à partir de la fin des années 1970, que la question réapparaît avec force. Pour Casanova, les littératures « démunies » peuvent avoir recours à deux genres de stratégies afin d'entrer dans le jeu de la littérature mondiale et d'essayer de se rapprocher du centre : adopter soit une stratégie d'assimilation, soit une stratégie de différenciation. La première a naturellement prédominé dans les années 1980, où, comme nous venons de le souligner, après des décennies de fermeture, « learning from, borrowing, and appropriating foreign literature's "advanced" experience was described as the necessary path for Chinese literature's development²⁴⁷. » Mais en essayant de « s'approprier » des ressources littéraires des pays plus « riches », le pays ne fait que renforcer la centralité du pays dont il prend les ressources, se condamnant à devenir une copie attardée d'une autre littérature. C'est pour cela que, selon Liu Hongtao, depuis l'entrée dans le vingt et unième siècle, « Chinese literature's mode of dependence and unidirectional influence when establishing links with world literatures began to be called into question²⁴⁸. » Ce phénomène est en rapport avec l'émergence d'une pensée qui vise à mettre en question la modernité chinoise depuis une perspective post-coloniale et postmoderne. Ces penseurs mettent l'accent sur le caractère réactionnel et occidental de la modernité chinoise, c'est-à-dire, sur le fait que cette modernité a été introduite en Chine dans le cadre du choc avec l'Occident et de la perte de la centralité de la culture chinoise. Pour sauver la Chine, les intellectuels ont dû entreprendre un travail de lumières et de reconstruction qui a été fondé sur le paradigme de la modernité occidentale. Le modèle de « l'autre Occidental » (*xifang tazhe* 西方他者) s'est ainsi glissé de manière inconsciente vers le coeur de la culture chinoise. Comme le signalent Zhang Fa, Zhang Yiwu et Wang Chuan, trois des auteurs identifiés à cette tendance critique, « "l'altérification" de la Chine est devenu le trait essentiel de la modernité chinoise » (中国的“他者化”竟成为中国的现代性的基本

²⁴⁷ Hongtao Liu, *op. cit.*, p. 4.

²⁴⁸ *Ibid.*

特色所在²⁴⁹). Autrement dit : « l'altérité » s'est infiltrée inconsciemment au coeur du « moi ». « Le processus de transformation modernisatrice de la Chine se manifeste toujours en même temps comme un processus “d'altérification” » (中国现代变革的过程往往同时又显现为一种“他者化”²⁵⁰). Pour les auteurs il s'agit de dépasser le paradigme de cette modernité et d'aller vers une « sinité ». Dans un autre article, Zhang Yiwu explique que « la “sinité” entraîne le dépassement absolu de la dichotomie antiquité/modernité, et c'est un même temps un essai de passer d'une formulation poétique et culturelle temporelle vers une formulation spatiale. » (所谓“中华性”指的是对古典性/现代性的二元对立的全面超越, 也是从时间性的文化和诗歌表述转向空间性的努力²⁵¹). Elle n'est pas, poursuit-il, « une quête relevant du temporel, tel que le couple tradition/modernité, mais c'est, dans la symbiose plurielle de la culture globale, une tentative de trouver, au milieu du fracas des voix, l'idiosyncrasie de la culture en langue chinoise » (像传统/现代一样属于对时间的探求, 而是在全球文化的多元共生, 众生喧哗中寻找汉语文化的特性的尝试...).²⁵² Cette vision s'accorde avec l'autre stratégie décrite par Casanova : celle de la « différenciation ». Cette stratégie est d'autant plus tentante pour un pays qui se vante d'avoir une littérature et une culture millénaires. La littérature chinoise ressemble en fait à celle des espaces peu dotés « dont les ressources culturelles résident pour la plus grande part dans les vestiges d'une civilisation antique prestigieuse (Égypte, Iran, Grèce...), et qui ont vu leur patrimoine confisqué par les grandes puissances intellectuelles²⁵³. » Ces espaces peuvent aussi chercher à « se réappropriier des ressources propres, notamment des textes nationaux dont ils ont été dépossédés²⁵⁴. » Le fait que la poésie chinoise moderne soit née du rejet de la poésie classique est dans ce sens très significatif : c'est comme si l'acte d'entrée de la poésie chinoise dans la modernité, et dans l'espace unifié de la littérature mondiale, s'était fait au prix du rejet d'une grande partie de son propre capital littéraire. Dans ce sens, l'accent mis sur la tradition peut supposer une stratégie de différenciation impliquant la réappropriation de son héritage culturel. La noblesse littéraire, signale Casanova, dépend étroitement de l'ancienneté dans laquelle s'enracinent les

²⁴⁹ Zhang Fa 张法, Zhang Yiwu 张颐武 et Wang Chuan 王川, « Cong “xiandaixing” dao “zhonghuaxing”— xin zhishi xing de tanxun 从“现代性”到“中华性”—新知识型的探寻 » [De la “modernité” à la “sinité”— en quête d'un nouveau modèle de connaissance], *Wenyi zhengming*, Chanchun, n°2, 1994, p. 11.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ Zhang Yiwu 张颐武, « Duanlie zhong de shengchang : “Zhonghuaxing” de daoqiu- “Hou xin shiqi shige” de qiantu 断裂中的生长: “中华性”的导求- “后新时期诗歌”的导求 » [Grandir au milieu de la rupture : la quête de la “Zhonghuaxing”— le futur de la “poésie du post-nouvelle période”], *Shi tansuo*, 1993, n°1, p. 43.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Casanova, *op. cit.*, p. 338.

²⁵⁴ *Ibid.*

généalogies littéraires. C'est pourquoi, poursuit-elle, la « bataille pour l'ancienneté » (ou, ce qui revient au même pour des sociétés dont l'histoire a été en quelque sorte interrompue ou suspendue, pour la « continuité ») est la forme par excellence de la lutte pour et par le capital littéraire qui s'exerce dans l'univers littéraire. « Proclamer l'ancienneté de leur fondation littéraire, sous la forme, propre aux ensembles nationaux, de la “continuité” nationale, est, dans les espaces littéraires émergents, une des stratégies spécifiques pour s'imposer comme protagonistes légitimes ou pour entrer dans le jeu en prétendant à la possession de grandes ressources littéraires²⁵⁵. » Dans les années 1990, cette question devient de plus en plus importante²⁵⁶.

2.1.3. Stephen Owen, la critique de Bei Dao et le débat sinologique autour du « caractère chinois » de la littérature.

Beaucoup de ces questions s'entremêlent dans le débat suscité par le compte rendu que le sinologue américain Stephen Owen a écrit à propos de « *The August Sleepwalker* », une anthologie de Bei Dao parue aux États Unis en 1988. Dans « *What is World Poetry. The Anxiety of Global Influence* », Owen a fait une critique virulente de la poésie de Bei Dao et de toute la tradition de la poésie en langue vernaculaire ou *baihua*. Paru dans *The New Republic* en novembre 1990, l'article a été ensuite traduit en chinois et a paru en 1991 dans le premier numéro de la revue *Jintian/TODAY*, publiée alors à l'étranger, accompagné d'une réponse critique de Michelle Yeh²⁵⁷, visant surtout à dénoncer un raisonnement qui oppose de

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 340-341.

²⁵⁶ Il faut dire que le cas de la poésie chinoise moderne est tout à fait particulier du fait de la place que la poésie chinoise classique occupe dans l'histoire de la poésie moderne, grâce surtout à Ezra Pound, l'inventeur, selon T.S. Eliot, de la poésie chinoise en langue anglaise. Au moment où en Chine Hu Shi prônait l'abandon de la langue classique et l'écriture en langue vernaculaire, Ezra Pound venait de publier l'un des livres plus marquants de la poésie en langue anglaise du vingtième siècle : « *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* ». Basé sur des notes prises par le sinologue et japonologue américain Ernest Fenellosa, le livre louait les caractéristiques spécifiques de la l'écriture et de la langue chinoise, considérée comme une langue naturellement poétique. Alors que Hu Shi et la génération des intellectuels du 4 mai visaient à rapprocher la langue chinoise des langues occidentales, Pound visait à incorporer à la langue poétique anglaise certaines caractéristiques de la langue chinoise. On peut dire dans ce sens-là que la situation de la poésie chinoise moderne est tout à fait particulière, surtout concernant la question de ce que Casanova appelle la « littérarité de la langue ». D'un côté, la langue vernaculaire, en tant que « langue nouvelle », est une langue démunie, qui est en plus, depuis son début, l'objet d'un processus de modernisation. De l'autre côté, cette image de la langue et de l'écriture chinoise qui vient de la tradition de Pound, leur donne (à cette langue et à cette écriture) un haut degré de littérarité. Nous y reviendrons dans ce chapitre.

²⁵⁷ Michelle Yeh, « Chayi de Youlu—Dui Yuwen Suoan de Yi Ge Huixiang 差异的忧虑/ 对宇文所安的一个回响 » [L'anxiété de la différence : une réponse à Stephen Owen], *Jintian TODAY*, 1991, n°1, pp. 61–65. Elle a également écrit à ce sujet dans d'autres essais, dont : « International Theory and the Transnational Critic: China in the Age of Multiculturalism », *Boundary 2*, 1998, 193–222; « Chinese Postmodernism and the Cultural Politics of Modern Chinese Poetry », in Wen-Hsin Yeh (éd.) *Cross-Cultural Readings of Chineseness*:

manière tranchante l'Occident et la Chine, tradition et modernité. D'autres sinologues comme Andrew Jones²⁵⁸, Gregory Lee²⁵⁹, Rey Chow²⁶⁰ et Zhang Longxi²⁶¹ ont également réagi au texte de Owen, qui a ainsi déclenché une intense polémique dans le milieu sinologique. L'article n'apparaîtra officiellement en Chine qu'en 2006, lors de sa publication dans la revue *Xinshi pinglun* 新诗评论 (Critique de poésie nouvelle)²⁶². Cependant, il a été lu par les poètes, et même s'ils n'ont pas adressé de réponse directe, on trouve dans plusieurs essais les traces de cette polémique²⁶³.

Un des noyaux de la critique d'Owen est la mise en question du fonctionnement de la « world poetry » et du rôle de la traduction. Owen a tenu à ce sujet des propos qui anticipent dans une grande mesure les idées développées plus tard par Casanova dans le livre déjà cité. L'espace de la « poésie mondiale » est fondé pour Owen, tout comme pour Casanova, sur une inégalité structurelle qui tient de l'inégalité du pouvoir et du prestige littéraire des différentes langues. A la différence des auteurs écrivant dans une langue culturellement hégémonique, comme notamment l'anglais et peut-être aussi le français, les auteurs qui écrivent dans les « mauvaises langues » (« the wrong languages »), c'est-à-dire dans ce que Casanova appelle les « langues démunies », ont besoin de la traduction pour être lus dans l'espace international

Narratives, Images and Interpretations of the 1990s, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 2000, pp. 100–127; « Anxiety & Liberation: Notes on the Recent Chinese Poetry Scene », *World Literature Today*, vol. 81, n° 4, 2007, pp. 28–35; « “There Are No Camels in the Koran”: What Is Modern about Modern Chinese Poetry? », in Christopher Lupke (éd.), *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, Cornell University, Palgrave Macmillan US, 2008, pp. 9–26.

²⁵⁸ Andrew F. Jones, « Chinese Literature in the “World” Literary Economy », *Modern Chinese Literature*, vol., n° 1-2, 1994, pp. 171–90.

²⁵⁹ Gregory B. Lee, *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism, and Hybridity in China and Its Others*, Durham, Duke University Press Books, 1996.

²⁶⁰ *Writing Diaspora. Tactics of Intervention in Contemporary Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1993. Rey Chow met l'accent sur les raisons « psychologiques » de l'attitude montrée par Stephen Owen. « The sinologist Stephen Owen wrote a controversially negative essay about “world poetry” not too long ago in the pages of *The New Republic*. While ostensibly reviewing the English Translation of the collection *The August Sleepwalker* by the mainland Chinese poet Bei Dao, Owen attacks “third world” poets for pandering to the tastes of Western audiences seeking a “cozy ethnicity.” (p. 1) « Basic to Owen's disdain toward the new “world poetry” is a sense of loss and, consequently, an anxiety over his own intellectual position. This anxiety can be understood in part through Sigmund Freud's analysis of melancholia. For Freud, we remember, the melancholic is a person who cannot get over the loss of a precious, loved object and who ultimately introjects this loss into his ego. (...) In the case of the sinologist's relationship with his beloved object, “China”, melancholia is complicated by the presence of a third party- the members of the Chinese culture, who provide the sinologist with a means for externalizing his loss and directing blame. » (pp. 3-4).

²⁶¹ Longxi Zhang, « Out of the Cultural Ghetto: Theory, Politics, and the Study of Chinese Literature », *Modern China*, vol. 19, n°1, 1993, pp. 71–101.

²⁶² « Shenme shi shijie shige 什么是世界诗歌 », *Xinshi pinglun*, 2006, n° 1, pp. 117-128.

²⁶³ Je tire cette conclusion des entretiens avec les poètes que j'ai rencontré lors de mon travail de terrain. L'article d'Owen avait paru à l'époque dans la revue *Jintian*, publiée à l'étranger par des poètes exilés, mais les liens de cette revue avec les poètes chinois étaient très étroits. Pour prouver cela il suffit de voir les essais et poèmes de ces poètes qui ont paru dans les pages de la revue au cours des années 90. De surcroît, dans un des essais que nous lirons dans la partie suivante du chapitre, Owen est mentionné explicitement.

et atteindre la reconnaissance qui leur permettrait de sortir des frontières nationales. Ceux qui écrivent dans ces « mauvaises langues » écrivent donc pour être traduits, autrement dit, ils écrivent en ayant en tête un lectorat international. Ils doivent non seulement écrire en pensant à être traduits (ce qui implique, dans le cas de la poésie, de privilégier les images, c'est-à-dire le traduisible, sur d'autres aspects moins traduisibles) mais aussi en gardant en tête une image de cette « littérature mondiale » et de la place qu'ils veulent y occuper. La conséquence c'est la production d'une littérature qui est en réalité une variation de la littérature anglo-américaine. Cette tradition locale devient ainsi une tradition universalisée. Cette littérature mondiale, ou plutôt, en l'occurrence, cette poésie mondiale, entraîne une redéfinition du fait national. Les poètes des « mauvaises langues », tout en rejetant leurs traditions au profit de cette tradition « universalisée », doivent en même temps représenter leur « différence », à travers la « couleur locale », car l'audience internationale ne veut pas une poésie « from which all traces of nationality or ethnicity have been erased.²⁶⁴ » La « world poetry » admet ainsi la possibilité du « particulier » ou du « local » sous la forme de l'exotisme, de la couleur locale, de l'actualité politique, du référentiel. Mais le raisonnement d'Owen ne vise pas qu'une certaine poésie qui pourrait être écrite en pensant à une audience internationale : c'est plutôt une critique qui vise l'entière tradition de la « poésie nouvelle » (*xinshi* 新诗). Pour Owen la nouvelle poésie est née, au moment du choc de la rencontre avec l'Occident, du rejet de la longue tradition locale et de son remplacement par une version de la tradition occidentale, voire par un romantisme dont la réception locale, à travers la traduction, est marquée par le manque d'historicité. Le romantisme est venu en Chine « with little sense of the weight of the cultural and literary history that lay behind it », apparaissant ainsi comme une poésie « libérée de l'histoire » (*free from history*)²⁶⁵. Alors que la « poésie nationale » (c'est-à-dire, dans le cas de la Chine, la poésie classique) avait une histoire et un paysage qui étaient liés à des formes fixes, cette nouvelle poésie est une poésie sans histoire et sans forme, inscrite dans un espace sans frontières. Owen se demande ainsi, concernant la poésie de Bei Dao : « Is this Chinese literature, or literature that began in the Chinese language ». Et ensuite : « Success in creating a “world poetry” is not without its costs. Bei Dao has, by and large, written international poetry. Local colour is used, but sparsely. Nor is such truly international poetry merely the achievement of the translator, as skilful as she is: most of these poems translate

²⁶⁴ Owen, Stephen, « What Is World Poetry. The Anxiety of Global Influence », *The New Republic*, 1990, p. 29.

²⁶⁵ *Ibid.*

themselves. These could as easily be translations from a Slovak or an Estonian or a Philippine poet. It could even be a kind of American poetry... »²⁶⁶.

Comme nous l'avons dit, le texte d'Owen a déclenché une longue série de critiques, et notamment la réponse de Michelle Yeh, qui dans « L'anxiété de la différence. Une réponse à Stephen Owen », un texte sorti peu après celui d'Owen, a dénoncé ce qu'elle appelle le dualisme d'Owen. Yeh y voit très bien que l'article d'Owen ne vise pas que la poésie de Bei Dao mais toute la tradition de la poésie chinoise moderne. L'article d'Owen, signale Yeh, est imprégné d'un dualisme qui oppose de manière tranchée Occident et Chine, tradition et modernité. Pour les chercheurs comme Owen, signale Yeh, l'authenticité de la littérature, voire son caractère chinois, est forcément lié à la tradition et à la langue classique, alors que la modernité et le *baihua* restent du côté occidental. La poésie nouvelle ne serait qu'une continuation de la poésie occidentale, et notamment du romantisme, et de surcroît un romantisme pas tout à fait bien compris, puisque lu à travers des traductions. La réponse de Yeh vise d'abord à souligner la complexité des processus de réception de la littérature : « Si le dualisme Chine-Occident de Stephen Owen n'était pas aussi rigide, il pourrait peut-être réfléchir au fait que le processus d'influence culturelle est plus complexe qu'une simple transmission des classiques littéraires entre des cultures. La réception de l'influence a toujours comme présumé la situation et les besoins inhérents au récepteur. S'il n'existait pas déjà une inclinaison l'influence ne pourrait jamais se produire (如果宇文教授的中西二分法不是那么僵硬, 他也许会考虑到文学影响的过程远较文化间文学典型的转递要复杂得多。影响的接受往往以接受本体的内在状况和需要为前提, 没有现已存在的倾向是无法造成影响的)²⁶⁷. Pour Yeh, si le romantisme et le modernisme ont exercé une telle influence sur la poésie chinoise, cela tient surtout au fait que ces deux mouvements offraient des réponses à des questions que les poètes chinois avaient commencé à se poser à ce moment là. En plus, les réponses fournies par ces mouvements étaient en rapport avec les réponses que les poètes eux-mêmes étaient en train de se former à travers leurs explorations. C'est pour cela qu'on peut voir, souligne Yeh, des poètes chinois modernistes, comme Bian Zhilin, Fei Ming 废名, etc., qui montrent en même temps « un profond caractère traditionnel » (*nonghou de chuantong secai* 浓厚的传统色彩). Yeh s'attache à mettre ces idées d'Owen dans le contexte de l'histoire des critiques de la poésie chinoise, et elle rappelle ainsi deux exemples : les attaques

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ Yeh, « Chayi de Youlu... », op. cit., p. 62.

que l'école « xiangtupai 乡土派 » (l'école nativiste) a adressées aux poètes modernistes à Taiwan au début des années 1970, et les critiques dont les poètes chinois d'avant-garde ont fait l'objet depuis la fin des années 1970 jusqu'à nos jours. Dans tous ces cas, dit Yeh, la poésie a été injustement accusée de manquer de caractère national. Sa réponse montre ainsi un mouvement ambivalent. D'un part, elle remet en question les catégories de « national » (*minzu*) et « d'international » (*guoji* 国际) : « Dans cette époque où l'information se transmet globalement à grande vitesse, comment pouvons-nous tracer une frontière claire entre le “national” et “l'international” ? Et il est encore plus important de se demander : faut-il tracer cette frontière ? (在环球资讯转递迅捷的现代, 我们如何在“民族”和“国际”诗歌间划一条清楚固定的界限? 更重要的考虑是: 这条必须划吗? ²⁶⁸). De l'autre, elle défend toujours le caractère chinois de la poésie moderne et son rapport avec la tradition.²⁶⁹ Pour Yeh, même si du point de vue de la poésie classique la poésie moderne est une « hérésie » (*yiduan* 异端), « nous ne pouvons pas nier que l'émergence et le développement de la poésie moderne ne peuvent exister hors de l'entière tradition poétique, et sa signification ne peut pas être recherchée hors de la tradition poétique » (我们仍不能否认现代诗的产生和发展不可能在整个诗传统之外存在, 它的意义也不可能在诗传统之外探索²⁷⁰). En somme, d'une part Yeh rejette la pertinence de juger la poésie du point de vue de son « caractère national » (*chineseness*)²⁷¹ ; d'autre part, elle s'attache à montrer que cette poésie est enracinée dans le contexte et la tradition chinoises. Dans « There are no camels in the Koran : What Is Modern about Modern Chinese Poetry », un autre article qui poursuit le débat et qui emprunte une phrase de Borges (« There are no camels in the Koran »)²⁷² pour relayer son argumentation, elle s'attaque encore une fois à cette « demande d'authenticité » qui voit la littérature comme représentation d'autre chose (une nation, un groupe ethnique, une culture) et déclare : « In my view, any insistence on defining and judging Chinese literature by Chineseness, in

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Dire, dit-elle, que la poésie moderne « n'est pas (ou n'est pas assez) chinoise est pourtant peu convaincant » (不是 (或不够) 中国却难以令人信服). *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

²⁷¹ Dans « Out of the Cultural Ghetto », Zhang Longxi s'attache aussi à rejeter l'argument d'Owen sur le manque d'authenticité (de « chineseness ») de la poésie chinoise moderne. Pour Zhang, les points de vue d'Owen contribuent à ghettoïser la littérature chinoise, et à définir la Chine et l'Occident, la poésie « nationale » et la poésie internationale comme s'excluant l'une l'autre. Il se fonde aussi sur une vision essentialisée et unitaire de la Chine, une vision où les différences à l'intérieur sont effacées pour souligner la différence avec l'Occident. La Chine devient ainsi l'autre exotique de l'Occident.

²⁷² Cette phrase tirée de l'essai de Borges « El escritor argentino y la tradición » (L'écrivain argentin et la tradition), de 1951. Mais à la différence de ce que semble penser Yeh en citant la phrase dans le contexte de cette discussion, Borges était très concerné par la question de « l'argentinité » de la littérature, qui était aussi la question de savoir comment on peut écrire depuis les marges. Voir chapitre 4.

contradistinction from its counterparts from the rest of the world, is problematic²⁷³. » Mais elle affirme aussi bien que la poésie chinoise moderne est depuis son début « un hybride d'éléments chinois et non chinois. » Donc, d'une part, encore une fois, elle qualifie la question du « caractère chinois » d'insignifiante ; de l'autre, elle réaffirme le « caractère chinois » (et hybride) de la poésie chinoise. Comme le signale, Lucas Klein, « she doesn't deconstruct Chineseness as much as she just wishes it would go away²⁷⁴ ».

Le point le plus faible dans l'argumentation d'Owen est peut-être l'idée selon laquelle les poèmes comme ceux de Bei Dao sont écrits à l'intention d'un lecteur international. Comme le signale Yeh, une grande partie des poèmes de Bei Dao inclus dans l'anthologie traduite par McDougall sont écrits au cours des années 1970, dans un contexte social et politique très spécifique. Penser que Bei Dao aurait à cette époque écrit pour une communauté de lecteurs internationaux semble très tordu. Ceci traduit pour Yeh une contradiction dans la pensée d'Owen, car si d'une part il admire la poésie classique pour son « historicité » et critique la poésie nouvelle pour son « manque d'historicité », il est lui-même peu attentif à l'histoire qui est derrière la poésie qu'il critique : « D'un part il exprime sa déception à l'égard du peu de sensibilité pour l'histoire et la culture dans la poésie moderne ; de l'autre, il méprise les différents facteurs historiques qui sont indissociables de la création et de la lecture de la poésie moderne » (一方面他对现代诗历史文化感的贫乏表示失望；另一方面他对与现代诗的创作及阅读不可或分的种种历史因素又轻视，并用它作为指责诗人的理由)²⁷⁵. Comme nous venons de le dire, pour répondre à l'accusation de manque d'historicité

²⁷³ Yeh signale que les critiques dénonçant le « manque d'authenticité » de la poésie nouvelle se fondent sur une comparaison avec la poésie classique. Ces critiques, dit-elle, construisent un dualisme qui sépare de manière tranchée la poésie classique (associée à la Chine) et la poésie moderne (« occidentale »), mais on pourrait dire inversement que sa vision de la poésie classique est fondée sur un dualisme semblable lorsqu'elle la place hors de toute modernité : « Broad exposure to world literature also means that non-Chinese images, symbols, myths, allusions and the like find their way into Modern Poetry, clearly distinguishing it from its traditional counterpart. »

²⁷⁴ Lucas Klein, « Annotating the Aporias of History. "The International Style," Chinese Modernism, & World Literature in Xi Chuan 西川 », texte transmis par l'auteur. Si Yeh préfère ignorer la question du « caractère chinois » (« chineseness ») de la poésie, cela relève du fait que, partant d'un cosmopolitisme plat qui n'est que l'autre face du nationalisme plat, elle refuse de voir la spécificité du cas chinois. « The question of Chineseness », dit-elle, « seems misplaced, even irrelevant, and the obsession with Chineseness stands as a barrier to a full appreciation of Modern Poetry. After all, we do not question the "Americanness" of American poetry or the "Frenchness" of French poetry. Moreover, we do not question their identity just because they have been influenced by literary traditions other than their own. »²⁷⁴ Pour relayer ce cosmopolitisme naïf, Yeh fait semblant de ne pas savoir que la poésie américaine (pour prendre un de ses exemples) n'est pas, à la différence de la poésie chinoise, le produit d'un rejet traumatique de sa propre tradition (et sa langue) au profit d'une tradition autre. Bien sûr, la poésie américaine moderne a été également influencée par d'autres traditions poétiques (et surtout peut-être par la poésie chinoise classique), mais ces influences sont incorporées progressivement dans une tradition et une langue existante, alors que, dans le cas chinois la poésie moderne est une tradition créée contre sa propre tradition

²⁷⁵ Yeh, « Chayi de youlu... », p. 64.

qu'Owen adresse à la poésie chinoise moderne, Yeh met l'accent sur les conditions de réception de cette poésie, voire sur les questions que les poètes se posaient au moment de l'apparition de la poésie nouvelle. Si les poètes ont pris un tel modèle, c'est parce que ce modèle offrait des réponses aux questions déjà existantes. Yeh veut ainsi mettre l'accent sur le caractère actif du processus de réception. Pourtant, même si on admet le caractère actif de ce processus de réception, c'est-à-dire, si on veut bien admettre que le romantisme est transformé et sinisé au moment de sa réception en Chine, on n'arrive pas non plus à répondre à la question du caractère subordonné que cette réception implique pour la poésie chinoise. Comme le signale Andrew Jones, ni Yeh ni Chow (une autre sinologue américaine qui a écrit une réponse à Owen) ne parviennent à confronter les observations d'Owen sur le fonctionnement de la « littérature mondiale. » Signalant les inégalités structurelles qui sont sous-jacentes à la création et à la consommation de la littérature mondiale, « Owen raises questions of vital importance to anyone interested in deconstructing the orientalist discourse that continues to plague the translation, reception, and marketing of Chinese literature in American context²⁷⁶ ». Ironiquement, dans « The Anxiety of Out-fluence : Creativity, History and Postmodernity » (un article paru en 1993 dont le titre s'inscrit déjà dans la série de textes composée par ceux de Yeh et Owen), Bonnie McDougall, la traductrice du recueil de poèmes de Bei Dao qui est à l'origine de la polémique, se rapproche davantage du point de vue d'Owen que de celui de Michelle Yeh, en signalant un manque de créativité dans la littérature chinoise moderne. La question est posée par McDougall de manière très directe : « One question which has recently returned to Western studies of modern Chinese literature, after two or three decades of neglect, is why (with a few outstanding exceptions) this literature is generally so depressingly mediocre²⁷⁷. » Une des explications de cette médiocrité, poursuit McDougall, rappelant des arguments très proches de ceux d'Owen, est le fait que la littérature chinoise moderne ne serait qu'un grand plagiat : voulant faire partie de la littérature mondiale, les écrivains chinois se sont attachés à copier les dernières modes littéraires et, du fait du « time lag », ils ont eu toujours le malheur de copier des tendances déjà démodées. C'est ainsi le manque de créativité qui condamne les écrivains chinois à faire des ouvrages d'une qualité inférieure à celle des écrivains occidentaux auxquels ils empruntent des éléments. Donc on voit que McDougall, à l'instar d'Owen, met l'accent sur les rapports subordonnés de la

²⁷⁶ Jones, Andrew, « Chinese Literature in the "World" Literary Economy », *Modern Chinese Literature*, vol 8 n° 1/2, 1994, p. 176.

²⁷⁷ Mc Dougall, Bonnie, « The Anxiety of Out-fluence : Creativity, History and Postmodernity », dans Wendy Larson and Anne Wedell-Wedellsborg (éds.) *Inside out : Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus C., Denmark, Aarhus University Press, 1993, p. 228.

littérature chinoise avec la littérature occidentale, dans le contexte d'une littérature mondiale qui est tout sauf égalitaire. Il s'agit d'une inégalité structurelle qui condamne les écrivains chinois à produire des ouvrages qui restent des simulacres, des copies. Néanmoins, à la différence d'Owen, McDougall ne remet pas en question la modernité chinoise pour son rejet de la tradition, et sa critique échappe ainsi au dualisme modernité vs tradition, national vs international qui caractérise la pensée d'Owen. Pour McDougall le problème n'est pas que la littérature ne soit pas suffisamment chinoise, mais qu'elle n'arrive pas à donner une réponse créative²⁷⁸.

2.1.4. Zheng Min et la critique de la tradition du 4 mai.

On a parlé plus haut de l'émergence au début des années 1990 d'une pensée qui vise à remettre en question la modernité chinoise depuis une perspective postcoloniale et postmoderne. Chez des penseurs comme Zhang Fa et Zhang Yiwu, que nous avons présentés plus haut, la quête de la modernité doit être remplacée par la quête de la sinité. Or, dans le champ de la poésie on peut trouver un écho de ce tournant dans la remise en question de la modernité littéraire chinoise par la poétesse Zheng Min (1920-), dans une série de textes qu'elle a commencé à publier à partir du début des années 1990, dont notamment « Regard en arrière à la fin du siècle : la transformation du chinois et la création de la poésie nouvelle » (世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作²⁷⁹). Ce texte de 1993, qui a suscité des réponses autant en Chine qu'à l'extérieur, vise à sonder les origines mêmes de la poésie

²⁷⁸ Cette polémique reste d'actualité en Chine. On verra ensuite des discussions des années 90 qui sont tout à fait liées aux questions soulevées par elle, mais on pourrait mentionner également la polémique entre les poètes Xi Chuan et Wang Ao qui a eu lieu en 2008. Dans « La disparité historique entre l'idée du poète et l'idée de la poésie » (Shiren gannian yu shige gannian de lishixing luocha 诗人观念与诗歌观念的历史性落差), Xi Chuan a tenu des propos concernant l'histoire de la poésie chinoise moderne et le rôle du romantisme qui ne sont pas sans rapports avec les propos d'Owen. Comme nous l'avons vu tout à l'heure, Owen voit dans l'adoption d'un romantisme anhistorique et dépourvu de contexte le fait central de la poésie chinoise du vingtième siècle. Ceci avait été l'objet des critiques des sinologues qui ont réagi à l'article d'Owen. Yeh, comme nous l'avons vu, avait mis l'accent sur les conditions de réception (la caractère actif) du romantisme en Chine, et Gregory Lee avait vu là un signe d'une mauvaise connaissance de l'histoire de la poésie chinoise, dans laquelle, disait-il, contrairement à ce qu'Owen pensait, le romantisme n'est qu'un des courants qui avaient joué un rôle, et pas forcément le plus important. Mais Xi Chuan dans son article voit dans le romantisme le fait central de l'histoire de la poésie chinoise moderne, un fait qui serait à l'origine de certains de ces maux. Il y signale que « les poètes du début du vingtième siècle, au lieu de devenir des gens du vingtième siècle, se sont transformés l'un après l'autre en des gens du dix-neuvième siècle » (20 世纪初的中国诗人们并没有把自己 20 世纪化, 而是纷纷把自己 19 世纪化, Xi Chuan, op. cit., p. 50), et qu'ils ne pouvaient regarder leur tradition qu'à travers le verre romantique.

²⁷⁹ Zheng Min 郑敏, « Shiji mo de huigu : hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuanguo 世纪末的回顾:汉语语言变革与中国新诗创作 » [Un regard rétrospectif sur la fin du siècle: la réforme de la langue chinoise et la création de la nouvelle poésie], *Wenxue Pinglun*, 1993, n°3, pp. 5-20.

nouvelle et de la révolution langagière, dont elle critique « le modèle de pensée et la connaissance du fait langagier » (思维方式和对语言的性质的认识²⁸⁰). Pour Zheng Min, l'accent exclusif mis sur la langue parlée, la prédilection pour la grammaire occidentale, et la rupture par rapport à la richesse de la langue classique, ont entravé la maturation de la langue vernaculaire et offrent une réponse au moins partielle à la question que l'auteur se pose au début de l'article : « Pourquoi une littérature comme la littérature chinoise riche de plusieurs milliers d'années d'histoire poétique n'a-t-elle pas été capable de produire aujourd'hui des grands ouvrages et des grands poètes reconnus au niveau international ? » (为什么有几千年诗史的汉语文学在今天没有出现得到国际文学界公认的大作品, 大诗人? ²⁸¹) Pour Zheng Min la littérature chinoise a connu trois grands tournants ou trois grands moments cruciaux au cours du vingtième siècle, et tous ces tournants (une rupture et deux transformations) ont été étroitement liés, surtout dans le cas de la poésie, à des transformations dans la langue. La pensée qui se cache derrière ces tournants est marquée par une logique dualiste : *baihuawen/wenyanwen* ; culture prolétaire/culture bourgeoise ; littérature traditionnelle/littérature nouvelle ; littérature orthodoxe/non orthodoxe (*zhengzong* 正宗/ *fei zhengzong* 非正宗), etc... Zheng Min s'attache surtout à remettre en question la vision de Hu Shi, Chen Duxiu et autres, dont le dualisme et la ferveur révolutionnaire lui inspirent une analogie avec ceux de la révolution culturelle. Même si, explique-t-elle, à la différence de la révolution culturelle, qui était purement destructrice, le mouvement de la Nouvelle culture a posé les fondations de la nouvelle littérature, les deux mouvements se rapprochent dans leur vision de la tradition et dans le dualisme qui oppose tradition et rénovation.

Témoins du progrès et de l'épanouissement que la démocratie et la science occidentales avaient apportés à la culture, les jeunes lettrés de l'époque du 4 mai, ayant grandi dans l'énorme décalage temporel entre la culture de l'Occident et la Chine, sentaient profondément que les graines de la nouvelle conscience ne pouvaient plus être plantées dans le vieux système, et ainsi a surgi en eux le désir de détruire complètement le vieux récipient. Et la langue classique a été la première à recevoir le coup, car elle avait perdu la faculté orale dont elle ne pouvait se passer en tant que langue. Mais est-ce qu'un peuple peut écraser sa propre langue maternelle ? 五四时代青年学者看到西方科学民主给文化带来的进步与繁荣, 出身于中西文化的巨大时差中, 深感新意识的萌芽再也无法纳入旧的体系中, 因此产生彻底砸碎旧瓶的冲动。而文言文首当其冲, 因为它已经失去作为语言的不可少的口语功能。但一个民族能否砸烂自己的母语呢? ²⁸²

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 5.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, pp. 7-8.

Zheng Min rejette l'analogie faite par Hu Shi entre le rôle du latin en Europe par rapport aux langues issues du latin et celui de la langue classique en Chine par rapport à la langue vernaculaire, au profit d'une analogie entre les stades médiévaux de chaque langue et leur évolution postérieure. La langue classique serait au *baihuawen* ce que la langue des *Canterbury tales* (pour prendre l'exemple de l'anglais) serait à l'anglais moderne. Le passage de l'anglais de Chaucer à l'anglais moderne a pris plusieurs siècles et a procédé d'une manière organique et sélective ; Hu Shi, Chen Duxiu, etc., ont voulu faire cette transformation en quelques années, et en choisissant de s'opposer à la langue classique. Alors que d'autres intellectuels comme Zhu Jingnong 朱经农 et Qian Xuantong 钱玄同 prônaient une langue vernaculaire qui se nourrissait de la langue classique et de la littérature classique, c'est la vision des premiers qui s'est imposée. De manière ironique, souligne-t-elle, au moment où les intellectuels de la Nouvelle culture rejetaient la poésie classique, Ezra Pound s'inspirait de l'écriture chinoise et de la poésie classique pour créer une poétique qui serait à la base du modernisme.

Comme le signale Michelle Yeh, le texte de Zheng Min s'inscrit dans toute une lignée de textes qui ont mis en question l'héritage du 4 mai, mais la nouveauté vient du fait qu'elle puise dans la théorie critique contemporaine pour faire cette critique, fournissant ainsi un exemple d'appropriation de la théorie occidentale dans les années 1990. Pour Zheng Min, en effet, la position de Hu Shi et Chen Duxiu par rapport à la langue vernaculaire était fondée, d'un point de vue théorique, sur une mauvaise connaissance de la nature du langage. Sa critique de Hu Shi et de Chen Duxiu repose sur une perspective structuraliste et post-structuraliste : des références à Saussure, Derrida et Lacan défilent successivement à travers le texte afin de montrer le caractère erroné de leur vision (celle de Hu Shi notamment) du fait langagier. Comme le signale Yeh, cette démarche théorique conduit à des affirmations un peu polémiques, comme lorsque, parlant de la croyance de Hu et Chen sur la transparence de la langue et citant Lacan, Zheng Min dit que cette croyance tenait au fait qu'ils ignoraient la barrière infranchissable qui sépare le signifiant du signifié. Yeh a également raison de critiquer l'usage du concept de Derrida de « trace », que Zheng Min emploie pour montrer que c'était inutile pour Hu et Chen d'essayer d'effacer le chinois classique car ses traces sont partout dans le chinois moderne : « Alors la langue est constituée de la transformation de traces sans limite et sans forme. Chaque caractère, lorsqu'on l'utilise, porte les traces d'un prédécesseur, comme des empreintes digitales, et lorsque ces caractères pénètrent la langue nouvelle ils amènent toutes ces traces accumulées dans la nouvelle structure (所以语言是无

限的、无形的踪迹转换而成，每个字词都在使用过程中带上前一位作者的笔痕，如同指纹，它们当进入新的言语中就会将这些积累下的踪迹带入新的结构中²⁸³). Il y a là une contradiction évidente, car si c'est vrai, comme elle le signale, que les traces du chinois classique sont partout présentes dans le chinois moderne, cela veut dire que la rupture dont elle parle n'a pas vraiment existé.

L'un des points les plus intéressants du texte de Zheng Min est sans doute sa qualification de la vision langagière de Hu Shi et de Chen Duxiu comme « logocentrique ». « Une autre erreur importante commise par Hu et Chen », signale Zheng Min, « c'est qu'ils mettent l'accent seulement sur la "parole" et ne considèrent pas assez la "langue", ils reconnaissent seulement le synchronique et ignorent l'historicité, et ils deviennent ainsi logocentriques²⁸⁴ » (« 胡, 陈所犯的另一个重要错误是只重视 "言语" (parole) 而对 "语言" (langue) 不曾仔细考虑, 只认识到共时性而忽略历史性, 只考虑口语忽视文学语, 成为口语中心论者²⁸⁵). Pour Yeh, cette idée tient d'une équivalence erronée entre « parole » et « langue vernaculaire » et « langue » et « langue classique »²⁸⁶. Et en effet, si on n'est pas sûr que Zheng Min fasse ici une analogie entre langue/parole et langue classique/langue vernaculaire, elle semble bien faire une analogie entre « parole » et « langue parlée. » Alors que dans la théorie de Saussure, « parole » n'est pas l'équivalent de « langue parlée » mais l'actualisation de la langue au niveau individuel, c'est à dire, l'actualisation du système (« langue ») dans les faits et dans l'usage concret. C'est pour cela qu'on ne peut pas vraiment dire que, en mettant l'accent sur la langue vernaculaire, Hu Shi et Chen Duxiu ignoraient la « langue » au profit de la « parole ». Pourtant, il est vrai que l'ambivalence se trouve aussi au coeur de la théorie de Saussure, dans laquelle l'écriture est décrite soit comme un voile qui « voile la vue de la langue », soit comme un « corset de force » qui enraye l'évolution naturelle des langues et les rend tout à fait artificielles. La théorie de Saussure est

²⁸³ Ibid., p. 10.

²⁸⁴ Michelle Yeh interprète « *kouyu zhongxin lun* 口语中心论 » comme « logocentrisme », même si ce terme est habituellement rendu en chinois par « *luogesi zhongxing zhuyi* 逻各斯中心主义 ». À notre avis, « *kouyu zhongxin lun* » pourrait également être traduit comme « vernaculo-centrisme ». Pourtant, dans le contexte de l'article de Zheng Min, avec ces nombreuses références à la théorie de la déconstruction, sa traduction comme « logocentrisme » est aussi valide. Le concept de « logocentrisme » est un concept-clé dans la pensée de Derrida. Dans sa caractérisation de la tradition philosophique occidentale comme « logocentrique », Derrida met l'accent sur comment cette tradition privilégie la parole et la voix sur l'écriture, considérée comme pur supplément. (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1997).

²⁸⁵ Ibid., p. 10.

²⁸⁶ « Many Euro-American scholars interpret parole as the spoken language. However, Zheng's equating the vernacular with the spoken language and the criticizing Hu and Chen as logocentric is farfetched. » (Yeh, « Chinese postmodernism... », op. cit, p. 110).

dans ce sens là « logocentrique »²⁸⁷, et si l'usage que fait Zheng Min des concepts de Saussure n'est pas tout à fait clair, l'observation du « logocentrisme » de Hu Shi et Chen Duxiu ne manque pas de fondement. On peut même se demander si l'une des caractéristiques de la modernité littéraire et langagière chinoise n'est pas la tentative de passer d'une vision « graphocentrique » à une vision « logocentrique » de la langue. Nous reviendrons sur cette question et sur son importance au moment de traiter des visions de la langue chez les poètes.

Dans « Postmodernism in China : a Sketch and some Queries », Haun Sussy signale que la description que Zheng Min fait de l'institutionnalisation de la langue vernaculaire en tant que processus non de création mais d'élimination, pouvait être lue à priori comme « pointing the way to a more truly pluralistic politics-pluralistic in the sense of putting forward more than one legitimation story²⁸⁸. » En effet, la critique du mouvement du 4 mai chez Zheng Min ne comporte pas automatiquement une critique de toute l'histoire de la poésie nouvelle, dont le développement jusqu'à la fin des années 1940 est décrit de manière généralement positive²⁸⁹. Pourtant, il y a également dans cette description une ambivalence qui réintroduit une opposition entre la Chine et l'Occident. Ainsi, parlant du poète Mu Dan, elle signale que celui-ci, dans sa recherche d'une langue poétique plus riche, se trouve déjà très loin des exigences posées par le mouvement de la langue vernaculaire, mais ajoute ensuite que, à la différence de poètes comme Bian Zhilin et He Qifang²⁹⁰, plus proches de la poésie classique, sa source est essentiellement « la poésie et la langue occidentales » (西方的语言文学). Polarisant « le classique et le moderne », l'Occident et la Chine, le texte se prête ainsi facilement à une lecture nationaliste.

En Chine, la première réponse à l'essai de Zheng Min a été celle de Fan Qinlin 范钦林 dans les pages de la revue *Wenxue pinglun*, peu après sa parution. Fan Qinlin ne manque pas de souligner l'usage contradictoire des concepts de Saussure, et met l'accent sur l'idée de

²⁸⁷ Cfr. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, op. cit..

²⁸⁸ Sussy Haun, « Postmodernism in China : a Sketch and some Queries », dans Wendy Larson and Anne Wedell-Wedellsborg (éds.) in Wen-Hsin Yeh (éd.) *Cross-Cultural Readings of Chineseness : Narratives, Images and Interpretations of the 1990s*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 2000, p. 146.

²⁸⁹ Ainsi Zheng Min dit : « Au moment où la littérature en langue vernaculaire entrait dans sa période de maturation, et que son niveau de contention et d'expression se rapprochait de celui des langues occidentales, le développement objectif de l'histoire l'a fait supporter une deuxième réforme... » 正当白话文进入成熟阶段, 它的承受力、表达力都接近当时西方语言的水平时, 客观历史的发展使它又遭受第二次的变革. » Zheng Min, « Shiji mo de de huigu... », op. cit., p. 13.

²⁹⁰ Mu Dan 穆旦 (1918-1977), poète chinois moderne, représentant de l'école des « neuf feuilles » à laquelle Zheng Min était originellement attachée. He Qifang 何其芳 (1912-1977) et Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000) sont deux importants poètes modernistes chinois.

« langue maternelle », que Zheng Min identifie dans son essai avec la « langue classique ». Si la langue maternelle est, selon Saussure, « le seul fait social partagé par tous les membres d'une société », c'est évident pour Fan que la « langue classique » ne correspond pas à cette définition. « Du point de vue de son emploi pendant plusieurs milliers d'années, la langue classique ne possède pas cette qualité. Car la "majorité" de la société était exclue de son usage. Il faut au moins reconnaître que la langue classique a perdu sa qualité et son rôle de langue maternelle très tôt au cours de son évolution historique. D'après ce principe de la linguistique, ce qui mérite réellement d'être appelé notre langue maternelle est la "langue vernaculaire", c'est à dire la langue parlée et la langue écrite vernaculaires » (从文言数千年的运用史来看, 并不具备这种品格。因为社会的“大多数”是被排除在文言的运用史之外的。至少说文言在其历史演进之中早已失去了母语的品格与地位。依据这一语言学理论, 真正称得上我们民族母语的应该是“白话”即白话的口语与书面语²⁹¹). Fan Qinlin rejette également l'idée selon laquelle la « langue vernaculaire » n'était qu'une langue parlée, en mettant l'accent sur l'existence d'une longue tradition de la langue vernaculaire écrite. Toute la critique de Fan Qinlin se fonde sur l'idée selon laquelle la « langue classique » et la « langue vernaculaire » sont deux langues différentes, et que Hu et Chen ont remplacé une langue déjà morte par une langue pleine de vitalité. Dans « Wenhua jijinzhuyi lishi weiducong Zheng Min、Fan Qinlin de zhenglun shuokaiqu » (La dimension historique du progressisme culturel- à partir du débat entre Zheng Min et Fan Qinlin), Xu Ming 许明 signale que, au-delà des arguments de chacun, le débat met en évidence la différence entre les « partis pris essentiels » (*genben lichang* 根本立场) de chacun : tandis que Zheng Min tient à réaffirmer la tradition, Fan Qinlin tient à mettre l'accent sur la modernité. Les deux auteurs représentent ainsi deux postures tout à fait opposées : tandis que l'une remet en question le radicalisme culturel du mouvement de la Nouvelle culture, l'autre non seulement en prend la défense mais adopte aussi une attitude radicale en affirmant la nécessité de phonétiser l'écriture chinoise (*hanyu pinyinhua* 汉语拼音化)²⁹². Xu Ming essaie de trouver une position entre les deux, critiquant le point de vue de Zheng Min mais n'épousant pas pour autant la position de Fan Qinlin. Pour Xu Ming, le radicalisme culturel du mouvement du 4 mai est un

²⁹¹ Fan Qinlin 范钦林, « Ruhe pingjia “wusi” de baihua yundong—yu Zheng Min xiansheng shangque 如何评价“五四”白话文运动—与郑敏先生商榷 » [À propos de comment juger le mouvement pour la langue vernaculaire du “4 mai” — Une discussion avec Zheng Min], 1994, n° 2, p. 113.

²⁹² Xu Ming 许明, « Wenhua jijinzhuyi lishi weidu—cong Zheng Min、Fan Qinlin de zhenglun shuo kai qu 文化激进主义历史维度—从郑敏、范钦林的争论说开去 » [La dimension historique du progressisme culturel : à partir du débat entre Zheng Min et Fan Qinlin], *Wenxue pinglun*, 1994 n° 4, pp. 114-120.

levier intellectuel essentiel dans le processus de modernisation de la pensée chinoise, dont l'historicité ne peut pas être niée. Tandis que pour Zheng Min la transformation de la langue s'explique du fait de la pensée binaire de Hu et de Chen et de leur ignorance du fonctionnement du langage, Xu Ming met ainsi l'accent sur la nécessité historique du mouvement du 4 mai et son radicalisme. « Ceci d'abord concerne le point de départ de l'interprétation des phénomènes historiques. A la différence de Zheng Min, je voudrais dire que c'est l'histoire qui a choisi les idées langagières de Hu et de Chen : ce n'est pas Hu et Chen qui ont « fabriqué » le mouvement de langue vernaculaire et qui l'ont fait entrer dans une fausse route à cause de leur radicalisme » (这里首先关涉到理解历史现象的出发点。与郑敏先生不同, 我想说, 是历史选择了陈、胡的白话文主张而不是陈、胡“制造”了白话文运动并且由于他们的偏激使之误入歧途²⁹³). Xu Ming critique également l'association que fait Zheng Min entre la qualité de la poésie et le radicalisme culturel du mouvement du 4 mai, en signalant qu'il s'agit de deux questions différentes : d'un côté, il y a une question théorique (le fait de préconiser l'usage de la langue vernaculaire) ; de l'autre, une question pratique, et c'est ici que l'argument de Zheng Min se montrerait faible, car si au plan théorique Chen et Hu prônaient l'usage de la langue vernaculaire et rejetaient radicalement la langue classique, rien n'empêchait les poètes de rétablir dans leur pratique un lien avec la langue classique. D'autant plus que les poètes de cette époque possédaient une profonde formation classique. Xu Ming ne manque pas de signaler le lien entre la critique du mouvement du 4 mai de Zheng Min et l'émergence au début des années 1990 d'un discours intellectuel qui, par contraste avec la « ferveur culturelle » des années 1980 et son engouement pour l'Occident, marque le retour à une fascination pour la tradition. Et on trouve en effet Zhang Yiwu (que nous avons déjà introduit) parmi ceux qui soutiennent publiquement la critique de Zheng Min. Dans « Chonggu “xiandaixing” yu hanyu shumianyu lunzheng— yi ge jiushi niandai wenxue de xin mingti » (La réévaluation de la “modernité” et le débat sur la langue écrite — une nouvelle problématique pour la poésie des années 1990), il met d'emblée l'essai de Zheng Min dans le cadre du débat sur la « transformation culturelle » (*wenhua zhuanxing* 文化转型) :

La signification de ce débat que Zheng Min a mené avec la revue *Wenxue pinglun* réside dans la tentative de « réévaluer » depuis la perspective culturelle des années 1990 l'orientation culturelle de la Chine depuis le vingtième siècle. Et cette « réévaluation » est une demande nouvelle née de la nouvelle configuration de la culture mondiale « post-guerre froide » et du progrès de la marchandisation de la société chinoise. Evidemment nous faisons face à la grande

²⁹³ *Ibid.*, p. 116.

question de savoir comment marcher vers le vingt et unième siècle ; la réalité et le futur appellent à la réflexion et à la réévaluation, et le développement et l'évolution de la langue écrite chinoise est le problème le plus crucial. Par ce biais il est possible d'ajouter un niveau indispensable à la réévaluation de la culture chinoise depuis le 4 mai. 郑敏先生的和《文学评论》所进行的这场讨论的意义正在于试图站在九十年代的新的文化观点上对二十世纪以来的中国文化走向的“重估”。而这种“重估”也正是“冷战后”的世界文化的新格局和中国社会的市场化进程的新的要求。我们显然面对着如何走向二十一世纪的大命题，现实与未来呼唤着反思与重估，而汉语书面语的发展与演变正是五四以来中国文化发展的最为关键的问题，从这里入手正可以为重估五四以来的中国文化添加一个不可或缺的面²⁹⁴。

La stratégie de Zhang Yiwu est d'abord de replacer la critique de Zheng Min dans le contexte plus ample de l'histoire culturelle du vingtième siècle, en signalant que les débats autour de la langue et du rapport entre la langue vernaculaire et la langue classique ont traversé en fait tout le siècle. Il rappelle ainsi, outre le débat qui s'est déroulé à l'époque du mouvement du 4 mai, les débats autour de la « langue de masse » (*dazhong yu*) dans les années trente, les débats autour de la « rénovation de la grammaire chinoise » (*zhongguo wenfa gexin* 中国语法革新) dans les années quarante, ceux autour de la « langue littéraire » (*wenxue yuyan* 文学语言) dans les années cinquante, et signale que tous ces débats ont impliqué une tentative de dépassement de la structure discursive du mouvement du 4 mai au sujet de la langue vernaculaire et de son rapport à la langue classique. Pour Zhang Yiwu, le texte de Zheng Min ne fait que poser à nouveau ce problème et le résumer en employant une perspective théorique issue de la déconstruction. A l'instar de Xu Ming, Zhang Yiwu regarde le radicalisme culturel du mouvement de la Nouvelle culturelle comme un produit historiquement déterminé, mais tandis que Xu Ming soulignait le caractère nécessaire de ce radicalisme dans le cadre du projet modernisateur, Zhang Yiwu met l'accent sur le lien entre ce projet et le choc avec l'Occident. L'opposition radicale de Chen et de Du à la langue classique n'est pas « le résultat d'une pulsion, mais un choix qui répond au grand changement “discursif” qui a eu lieu après la guerre de l'Opium » (不是冲动的结果，而是应和着自鸦片战争之后在中国所出现的“话语”大转型的选择²⁹⁵). Autrement dit, ce radicalisme culturel s'est produit après que la Chine a souffert une grande transformation culturelle à partir du choc qui a signifié l'entrée en Chine du discours de la modernité occidentale. « Le remplacement total de la “langue classique” par la “langue vernaculaire”, sur le plan de la fonction et de l'utilité, est l'étape la plus importante pour achever le changement de

²⁹⁴张颐武 Zhang Yiwu, « Chonggu “xiandaixing” yu hanyu shumianyu lunzheng—yi ge jiushi niandai wenxue de xin mingti 重估“现代性”与汉语书面语论争—一个九十年代文学的新命题 » [Réévaluation du débat sur la “modernité” et la langue écrite—une nouvelle problématique pour la poésie des années 90], *Wenxue pinglun*, 1994 n°4, p. 107.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 109.

“paradigme épistémologique” et remplacer le “classicisme” par la “modernité” » (“白话”对“文言”的功能和作用的全面取代正是“现代性”取代“古典性”，完成“知识型”转换的最为关键的步骤). La « langue vernaculaire » est ainsi un « outil de la modernité », une modernité qui est fondée sur l’idée de nation et qui a donc besoin d’une « langue nationale » qui soit non seulement un symbole de cette nation mais aussi un outil pour répandre les lumières et l’éducation. Pour Zhang Yiwu il ne s’agit pas de réaffirmer ou de nier les idées langagières des intellectuels du mouvement du 4 mai, mais de trouver une nouvelle voie dans le cadre de la réévaluation de la modernité. Il s’agit de trouver une alternative à la subjectivité issue de la modernité, car cette subjectivité avait comme condition et prémisse la négation de la culture locale et son « altérification » (*tazhehua*)²⁹⁶. Pour Zhang Yiwu, Zheng Min même n’échappe pas à cette « altérification » dont le trait principal est une pensée binaire qui traduit la scission propre à cette subjectivité. Pour sortir de cette condition « d’altérification », il faudrait donc, au niveau de la langue, penser une nouvelle stratégie expressive que Zhao appelle le « post-baihua » (*hou baihua* 后白话).

[Le « post-baihua »] représente la double continuation et le double dépassement de l’opposition binaire entre langue vernaculaire et langue classique. Ce n’est pas le rejet et l’opposition à la langue vernaculaire, et ce n’est pas non plus la renaissance et la résurgence de la langue classique, mais il s’agit de placer les deux dialectiquement dans une situation d’équilibre. Il utilisera audacieusement et de manière pleine les riches sédiments culturels et le charme poétique de l’écriture idéographique ; il explorera les traits particuliers de la syntaxe et de la rhétorique de la langue chinoise ; il fondera ces explorations dans une nouvelle stratégie d’écriture « post-baihua », fournissant les conditions nouvelles pour la rénovation totale et la création de la langue littéraire écrite chinoise. En plus d’assimiler les moyens expressifs épurés et forts de la langue classique, il assimilera sans cesse tout ce qui a de la valeur dans la langue parlée et les langues occidentales, cherchant de nouvelles possibilités au sein des échanges multiples. La construction de ce « post-baihua » doit être la direction vers laquelle tendent les recherches collectives de tout le peuple chinois et de l’écriture chinoise. Ce n’est pas une recherche stylistique renfermée et figée, mais une exploration audacieuse d’une nouvelle langue littéraire ouverte au futur/à la tradition/au présent. 它意味着对文言 / 白话的二元对立的双重继承和双重超越。它不是对白话的抛弃和反抗，又不是文言的复兴和再生，而是辩证地将之纳入同一个平面之中。它将大胆地、充分地利用汉语的表意文字的丰富的文化积淀和诗意意蕴；探索汉语句法与修辞的特异特点；将这方面的新的探索溶汇为一种“后白话”的新的写作策略，为汉语文学书面语的全面更新和创造提供新的条件。在吸收文言的精练有力的表现手段之外，也不断地吸收口语及西方语言的一切有价值之处，在重重的交流中寻找新的可能性。这种“后白话”的建构也是整个华人及汉语写作的共同探索的方向。它不是一种闭锁凝定的风格追求，而是一种向未来 / 传统 / 现在开放的新的文学书面语的勇敢探索²⁹⁷。

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 110.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 113.

2.2. La réponse des poètes.

Dans cette deuxième partie du chapitre nous allons voir comment les poètes ont réfléchi ou même répondu à ces questions au cours des années 1990, et également comment ces questions ont joué un rôle dans les débats qui ont eu lieu dans le champ de la poésie au cours de ces années. Même si les poètes, ayant certainement lu le texte d'Owen²⁹⁸, n'ont pas nécessairement répondu de manière explicite aux critiques du sinologue américain, ces problématiques et d'autres du même genre ont été certainement au cœur des débats qui traversent cette décennie. Déjà dans l'article d'Ouyang Jianghe que nous avons cité auparavant dans ce chapitre, le poète se pose ces questions : « sous quelles influences se place notre écriture ? Dans quelles limites nous consacrons-nous à l'écriture ? Faisons-nous une poésie mondiale ou une poésie locale ? Pour quels lecteurs écrivons-nous ? Quelles sont les attentes de lecture impliquées dans notre écriture ? Comment réaffirmons-nous notre identité ? » (我们写作处于怎样的影响之中？我们在怎样的范围内从事写作的，我们所写的是世界诗歌，还是本土诗歌？我们的诗歌是写给谁看的？也就是说，包含在我们写作中的阅读期待是些什么？我们如何确定自己的身份)²⁹⁹ Ouyang Jianghe ne rejette pas l'influence des littératures étrangères sur la poésie chinoise, mais il souligne l'assimilation et la transformation de cette littérature par le milieu local. « Après avoir pénétré dans l'écriture locale, », répond-t-il, « elles deviennent une autre chose. Je ne crois pas que le fait de subir l'influence d'une culture étrangère entraîne forcément la création d'une écriture coloniale » (所有这些影响在融入我们本土写作后，已经变成了另外的东西。我不认为接受外来文化的影响会使我们的写作成为殖民写作)³⁰⁰. Ouyang Jianghe met ainsi l'accent sur la « sinisation » (*hanyuhua*) de ces influences, sur le caractère créatif du processus de réception et d'assimilation, mais sa réponse en reste là, au niveau d'une affirmation, sans avancer vers une justification³⁰¹, et elle ne confronte pas la question de la place de la poésie chinoise dans la « République mondiale des lettres ».

²⁹⁸ Nous l'avons expliqué dans une note de bas de page dans la partie antérieure. Pour cette affirmation nous nous fondons sur des communications personnelles avec les poètes et sur le fait que l'article d'Owen ait été presque immédiatement traduit en chinois et qu'il ait paru dans *Today*, revue établie alors aux États Unis mais dont la circulation pouvait également atteindre la Chine.

²⁹⁹ Ouyang Jianghe, « 1989 hou guonei shige xiezu... », op. cit., 306.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Hanyuhua* nous rappelle le concept de *hua'ou* (化欧) employé par Bian Zhilin, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédant : la question, dit alors Bian Zhilin, est non seulement de voir l'influence de la littérature ancienne ou européenne sur sa poésie, mais « de voir si en écrivant de la poésie on peut également « transformer l'antiquité », transformer l'Europe » (问题是看写诗能否“化古”、“化欧”)³⁰¹. Bian Zhilin inversait ainsi le terme « *ouhua* 欧化 » (européanisé), souvent appliqué à la poésie nouvelle, et mettait l'accent sur le caractère actif et non passif de la réception (Bian Zhilin 卞之琳, *Diaochong jili*, op. cit.

2.2.1. Crise d'identité et anxiété culturelle.

Si Owen n'est pas mentionné par Ouyang Jianghe, il est néanmoins explicitement cité dans l'essai du poète Wang Jiabin (王家新) « Quelques questions dans le processus d'auto construction de la poésie chinoise moderne » (*Zhongguo xiandai shige ziwo jiangou zhu wenti* 中国现代诗歌自我建构诸问题), paru en 1997. Wang Jiabin est une figure importante de la scène poétique d'avant-garde des années 1980 et 1990, qui peut être placé parmi les poètes de la troisième génération. Son essai prouve que, comme le signale Leng Shuang (冷霜), les différents questionnements sur la légitimité identitaire de la poésie chinoise moderne ne viennent pas uniquement de « l'autre » (l'Occident), mais « qu'ils constituent de bout en bout une anxiété enveloppant le processus de développement de la poésie chinoise moderne : comment faire face à l'influence occidentale, comment faire face à la tradition, ou pour parler avec plus de précision, à cette série de discours qui prennent le nom de "tradition" ? » (它也始终构成现代汉诗自身发展过程中的一种气氛性的焦虑:我们如何面对西方影响, 如何面对传统, 或者准确地说是名为“传统”的那一系列话语?)³⁰². A la différence de Ouyang Jianghe, dont le ton affirmatif au sujet du caractère « sinisé » de la poésie suggère une forme de confiance et d'optimisme, le point de départ de Wang Jiabin est le constat des dilemmes identitaires qui traversent l'histoire de la poésie chinoise moderne. Le récit de Wang Jiabin partage une zone commune avec celui de Zheng Min, surtout en ce qui concerne la description des origines de la poésie moderne en tant que rupture, même si les conclusions qu'il tire de ce constat sont tout à fait différentes. Sous le drapeau de la « révolution littéraire » (*wenxue geming* 文学革命), écrit Wang Jiabin, « une profonde et énorme rupture culturelle et langagière a commencé à paraître, par laquelle une "tradition" qui avait conservé une certaine continuité pendant plusieurs milliers d'années est peu à peu devenue quelque chose qui n'avait pas de rapport direct avec nous » (一种深刻巨大的文化与语言的断裂开始出现, 以至使数千年以来一直保持着某种连续性的“传统”渐渐成为和我们不再直接相关的东西)³⁰³. Alors que, à la différence de Zheng Min, pour Wang Jiabin ceci appartient à l'histoire et il n'est pas possible de « revenir en arrière » (*nizhuan* 逆转), il admet que cette

³⁰² Leng Shuang 冷霜, « Jiushi niandai "shiren piping" 九十年代“诗人批评” », [La "critique faite par les poètes" dans les années 90], Beijing daxue, thèse de master, 2000, p. 180.

³⁰³ Wang Jiabin 王家新, « Zhongguo xiandai shige ziwo jiangou zhu wenti 中国现代诗歌自我建构诸问题 » [Questions relatives à l'auto-construction de la poésie chinoise moderne], *Shi Tansuo*, 1997, n° 4, p. 1.

histoire est en même temps la cause de « notre anxiété actuelle » (*women jintian de jiaolü* 我们今天的焦虑³⁰⁴). Au moment d'entrer dans cette histoire la poésie a sombré également dans une « situation difficile » (*kunjing* 困境), c'est à dire « dans une forme de dilemme entre “tradition” et “modernité”, “l'Occident” et le “local” » (一种在“传统”与“现代”, “西方”与“本土”之间形成的两难困境). Pour Wang Jiabin, « l'anxiété poétique et culturelle qui traverse toute la poésie des années 1990 vient de là » (90年代普遍的文化与诗学焦虑即由此而生³⁰⁵). Cette anxiété est condensée pour Wang Jiabin dans deux questions. 1) Sur quoi la poésie peut-elle s'appuyer pour son auto-construction après s'être coupée de la tradition ? 2) Cette construction historique a-t-elle déjà acquis « une identité culturelle légitime » (一种合法的文化身份) ? Autrement dit, pour Wang Jiabin : « Est-ce que la poésie chinoise moderne, après plus de cent ans d'efforts soutenus, est devenue une partie incontestable et irremplaçable de la poésie mondiale moderne ? » (中国现代诗歌在经过了上百年的艰辛努力后, 是否已成为 20 世纪世界现代诗歌的一个不容置疑或不可取代的一部分³⁰⁶ ?). Wang Jiabin semble répondre à Ouyang Jianghe lorsqu'il dit ensuite que « pour répondre à ces questions, ce n'est pas à nous seuls de décider » (要回答这些问题, 不能仅仅我们自己说算了³⁰⁷), mais qu'il est nécessaire de placer la question dans un rapport spatio-temporel plus large, et cela veut dire que la réponse à cette question n'est pas dissociée du regard que les lecteurs et critiques hors de Chine posent sur cette poésie :

Une fois [la poésie chinoise contemporaine] traduite et introduite en Occident, est-ce que tout cela peut poser un problème ? En réalité, il est très possible que nous soyons regardés par un Occidental qui comprend la tradition chinoise et la littérature occidentale contemporaine comme « des poètes à l'identité nationale floue ». Le célèbre sinologue américain Stephen Owen a ainsi interrogé la poésie de Bei Dao : « Est-ce qu'il s'agit de poésie chinoise ? Ou d'une poésie qui est issue de la langue chinoise » 一旦被译介到西方, 这一切会不会遇上问题? 实际上, 我们很可能被一个多少了解中国传统和西方现代诗歌的西方人视为一个“国籍不明的诗人”。著名的美国汉学家欧文教授 (Stephen Owen) 就曾这样对北岛的诗发问: “这是中国诗吗? 或是发韧与中文的诗?”³⁰⁸.

Pour Wang Jiabin, même si ces questions peuvent être gênantes, elles ne peuvent pas être évitées. Les poètes chinois doivent eux-mêmes réfléchir sur ces questions et ils doivent expliquer et défendre leur « légitimité » (*hefaxing* 合法性) dans le monde. Pour Wang Jiabin

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 1-2.

³⁰⁷ *Ibid.*, p.2.

³⁰⁸ *Ibid.*

la « sensation de crise d'identité » (*shenfen de weiji gan* 身份的危机感³⁰⁹) et la « reconstruction subjective » (*zhutixing de chonggou* 主体性的重构³¹⁰) sont en train de devenir le cœur d'un type d'anxiété poétique dans la poésie des années 1990, et pour l'illustrer il cite l'exemple d'un poème de Xi Chuan, dans ses deux versions : la première, de 1989, et celle de 1997, où une référence à Eschyle a été remplacée par une référence à Confucius³¹¹. Ce changement est pour Wang Jiabin le symptôme d'une anxiété culturelle et d'un essai de reconstruction de la subjectivité. La poésie chinoise étant née d'une rupture avec la tradition et de l'imitation de la poésie occidentale, elle a été pendant longtemps comme un « enfant qui arrive tard » (*chidao de haizi* 迟到的孩子). Mais pour Wang Jiabin, cette situation, qu'il ne nie pas du tout, n'a besoin que du temps pour changer. Pour lui, dans la poésie des années 1990, ou du moins dans la partie la plus « mûre » (*chengshu* 成熟), « traduction et création » commencent à aller au même rythme. Après avoir payé un prix beaucoup plus grand que celui payé par la poésie en Occident, « on peut dire que la meilleure partie de la poésie des années 1990 est en train d'apparaître sur le même horizon que la poésie occidentale³¹². La disparition de l'écart temporel lui permet de se placer dans un rapport équilibré » (90年代诗歌最好的那一部分可以说正出现在与西方诗歌“同一地平线上”。时间差的消失,正使它处于一种平行关系中³¹³). Cela ne veut pas dire que la poésie chinoise soit « retournée au local » (*huigui bentu* 回归本土), car dans la poésie des années 1990, dit Wang Jiabin, il n'y pas un endroit où ne se trouve pas l'Occident. Ce qui a changé, d'après lui, est le rapport avec cet Occident : ce n'est plus un rapport d'influence, consistant pour les poètes chinois à être influencés, mais « un rapport équilibré ou un rapport intertextuel » (*pingxing guanxi huo huwen guanxi* 平行关系或互文关系). C'est un changement qui marquerait donc le passage du passif à l'actif : « Les poètes chinois ont arrêté de subir aveuglément et passivement l'influence occidentale et se sont mis à “mal interpréter” et “réécrire” intentionnellement, et de là à établir consciemment un rapport intertextuel avec l'Occident » (中国诗人已由盲目被动地接受西方影响,转向有意识地“误解”与“改写”,进而转向主动、自觉地与西方建立一种“互文”关系³¹⁴). Et cette nouvelle poésie dans

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*

³¹² Il veut donc signaler avec cette image qu'une partie de la poésie chinoise ne serait plus en retard par rapport à la poésie Occidentale. Pour emprunter les termes de Casanova, la poésie chinoise serait en train de se rapprocher du méridien de Greenwich de la poésie mondiale.

³¹³ *Ibid.*, p. 4.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

laquelle le rapport influence-influencé a fait place à un rapport « intertextuel » ne peut être comprise de manière exhaustive que dans une « perspective internationale » (*guojixing de shiye* 国际性的视野). Notons que, malgré le ton rassurant de Wang Jiabin, ce raisonnement ne fait que souligner la dépendance de la poésie chinoise par rapport à la poésie occidentale, dans la mesure où, même s'il y a déformation et réécriture, le point de départ reste quand même l'Occident, ce que, comme nous verrons, les poètes du camp « populaire » ne manqueront pas de signaler lors de la polémique avec le camp « intellectuel. »

Si le « rapport intertextuel » représente pour lui la réponse à l'une des questions posées au début de l'article, à savoir « comment faire face à l'influence de l'Occident » (我们如何面对西方影响), il reste encore une autre question tout aussi pressante : « penser à nouveau et gérer le rapport avec la tradition même » (重新思考和处理与中国自身传统的关系³¹⁵). Et là Wang Jiabin affirme que dans la poésie des années 1990 la « tradition », « une référence parmi beaucoup d'autres » (作为多种参照之一), est en train d'être réintroduite³¹⁶. Mais, souligne-t-il, cette redécouverte de la tradition est faite à travers l'Occident. Autrement dit : c'est après être passée par la modernité occidentale que la poésie chinoise est capable de redonner toute sa signification à un poète comme Du Fu. Il ne s'agit donc pas, comme il l'a souligné avant, « d'un retour au local », et il n'est pas non plus question de « continuer » (*jicheng* 继承) la tradition, mais d'établir avec elle, tout comme avec la poésie occidentale, un rapport intertextuel. Ainsi, selon le raisonnement de Wang Jiabin, il n'y aurait pas une relation privilégiée de la poésie chinoise avec sa propre tradition. Au contraire, ce rapport intertextuel sera encore plus important avec la tradition occidentale, puisque Wang Jiabin ajoute ensuite : « Le poète chinois moderne se regarde surtout dans le poète occidental » (中国现代诗人主要是以西方诗人为自我参照的). La clé serait, pourtant, dans ce que Ouyang Jianghe (cité justement vers la fin de l'article par Wang Jiabin) appelait la « sinisation » (*hanyuhua*), et que Wang Jiabin appelle ici « la réécriture » (*gaixie* 改写) ou la « mauvaise interprétation » (*wujie* 误解) créatives de la littérature occidentale.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

³¹⁶ *Ibid.*

2.2.2. La quête de la modernité en tant que tradition de la poésie moderne.

Si la réflexion de Wang Jiabin tourne surtout autour de l'axe « *bentu/xifang* », celle de l'essai « Xiandaixing yu xinshi de pingjia » (La modernité et l'évaluation de la poésie nouvelle) de Zang Di 臧棣³¹⁷, un autre poète et professeur de l'université de Pékin, tourne autour de l'axe « tradition/modernité ». Face aux attaques adressées à la poésie nouvelle, l'essai est tout à fait affirmatif et plein de confiance concernant la « légitimité de la poésie nouvelle », une légitimité qui découle pour l'auteur de sa recherche de la modernité. « À mon avis, » écrit Zang Di, « La quête de la modernité, ce grand phénomène de la poésie nouvelle, suffit par lui-même pour construire l'histoire d'une nouvelle tradition poétique » (在我看来, 新诗对现代性的追求——这一宏大的现象本身已自足地构成一种新的诗歌传统的历史³¹⁸). Un des traits principaux de la modernité, pour Zang Di, c'est que « sa propre histoire fournit le critère pour l'évaluer » (它的评判标准是其自身的历史提供的³¹⁹), c'est-à-dire, qu'elle ne peut être jugée par des critères extérieurs à elle-même et à son histoire. Les « critères et mesures » (*biaozhun yu chidu* 标准与尺度) que sa critique demande viennent toujours de son histoire même, jamais de l'extérieur.³²⁰ En rapport avec ce premier trait, le deuxième trait de cette modernité selon Zang Di est qu'elle ne signifie jamais « une continuation du passé, mais un saut vers le futur » (现代性不是对过去的承继, 而是对未来的投身³²¹). La modernité implique ainsi d'abord une rupture avec le passé ou la tradition, mais elle implique également la réintroduction de cette tradition dans la modernité selon un principe culturel diversifié³²². Dans le cas de la poésie chinoise, dit Zang Di, beaucoup de poètes ont essayé de revenir à la poésie classique, comme Wen Yiduo, Dai Wangshu, Bian Zhilin, Fei Ming, etc., et de cette manière le rapport de la poésie nouvelle avec cette tradition est devenu de plus en plus complexe. Le problème des rapports avec la poésie classique a été un sujet constant de débat au cours de l'histoire de la poésie nouvelle, mais tandis qu'avant

³¹⁷Zang Di 臧棣, « Xiandaixing yu xinshi de pingjia 现代性与新诗的评价 » [La modernité et l'évaluation de la poésie nouvelle], *Wenxue zhengming*, 1998, n° 3, pp. 45-50.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Zang Di cite ici Habermas, qui dit : « Our sense of modernity creates its own self-enclosed canons of being classic. In this sense we speak, e.g., in view of the history of modern art, of classical modernity. The relation between "modern" and "classical" has definitely lost a fixed historical reference. » (Jurgen Habermas & Seyla Ben-Habib, « Modernity versus Postmodernity », *New German Critique*, n° 22, hiver 1981, p. 4).

³²¹ Zang Di, *op. cit.*, p. 49.

³²² « Le passé (la tradition) est réintroduite dans la modernité selon un principe culturel diversifié » (过去(传统)是在一种多样性的文化原则上被重新引入现代的 *Ibid*, p. 49).

1949, le coeur de ce débat était la question de la « poéticité » (*shiwei* 诗味), c'est-à-dire, l'idée que cette poésie manquait de « poéticité », après 1949, et surtout à partir des années 1980, le coeur du débat a tourné autour de la question de la langue. Alors « un point de vue s'est imposé comme un consensus, selon lequel la raison pour laquelle la poésie nouvelle "n'était pas mûre" tenait au fait que la langue qu'elle utilisait était en rupture avec la langue de la poésie classique » (有一种观点, 像舆论似的被制造出来, 新诗的“不成熟”盖因于它所采用的语言同古典语言的断裂³²³). Mais pour Zang Di, fort de son idée de l'autosuffisance critique de la modernité, tous ces attaques ont un point faible fatal, à savoir qu'elles essayent de « relativiser l'opposition entre modernité et tradition » (试图把现代化与传统的对立加以相对化³²⁴). Pour Zang Di il n'est jamais question de « continuer ou trahir » la tradition, mais du fait que, à partir de l'introduction de la modernité, de la tendance au développement intégré de l'histoire mondiale, de l'influence du multiculturalisme et des grandes transformations de la société, « un nouvel espace esthétique de plus en plus ouvert est apparu en dehors de la tradition » (在传统之外出现了一个越来越开阔的新的审美空间³²⁵), et que « le développement de cet espace est lié étroitement à l'irréversible processus de modernisation de la Chine » (这个新的审美空间的自身发展, 还与中国的不可逆转的现代化进程紧密联系在一起³²⁶). S'agissant de deux espaces différents, l'espace de la tradition et l'espace de la nouvelle poésie, on ne peut pas parler de « continuer » (*jicheng*) la tradition mais de « reconstruire » ou « redécouvrir » (*chongguo* 重构) la tradition. Zang Di pense ici à T.S. Eliot et à la vision de la tradition explorée par cet auteur dans son essai « Tradition and individual talent », mais aussi dans sa pratique, dans sa redécouverte de la tradition anglaise, des poètes métaphysiques. Pour Zang Di, lorsque les poètes chinois, comme Fei Ming 废名 ou Wu Xinghua 吴兴华, ont voulu « revenir à la tradition », ils ont eu comme point de départ une idée de « continuation » (承继) (et non de reconstruction) de la tradition, basée sur l'idée erronée de l'existence d'un isomorphisme entre la langue vernaculaire et la langue classique (都因误信文言文和白话文的同构性³²⁷), ce qui leur faisait perdre en « modernité ». À la différence de ces poètes chinois, dit Zang Di, Eliot « redécouvre » les poètes métaphysiques,

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*, p. 50.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*, p. 51.

leur esthétique et leur pensée, mais cela ne veut pas dire qu'il s'attache à donner à sa poésie les caractéristiques (prosodie, langue, etc.) de cette poésie³²⁸.

La plupart des poètes qui essaient de chercher un développement à partir du rapport entre la poésie classique et la poésie nouvelle, tombant amoureux de la beauté des images et du rythme de la poésie classique, ont perdu la vision de la modernité esthétique de la poésie nouvelle, et ont perdu également leur créativité en tant que poètes modernes. Par exemple Zhu Xiang, sa grande renommée dans l'histoire de la poésie chinoise ne peut pas cacher l'extrême pauvreté de sa poésie au niveau thématique. Peut-être que Bian Zhilin et Wu Xinghua pourraient faire figure d'exceptions, mais ils en ont payé le prix fort d'un point de vue artistique » (大多数企图在新诗与旧诗的关联上寻求发展的诗人, 都因迷恋旧的美妙意境和韵律, 而丧失了对新诗自身审美现代性的洞察, 也就丧失了作为一位新诗人的创造力。比如朱湘, 他在新诗史上享有的不算小的声誉掩盖不了他主题上的极其贫乏。或许, 只有卞之琳和吴兴华显示了某种例外, 但艺术上所付出的代价也是高昂的)³²⁹.

Alors, ce qui reste c'est la possibilité de « reconstruire la tradition », non pas dans la sens de « continuer » un héritage mais dans la sens d'« interpréter » à nouveau ou de « mal interpréter » (*wujie*). Rappelons que ce « *wujie* » est le même terme utilisé par Wang Jiabin pour décrire le rapport de la poésie chinoise moderne à la poésie occidentale³³⁰.

³²⁸ L'exemple choisi par Zang Di est pourtant trompeur et relève d'une lecture biaisée d'Eliot. S'il y a, chez le poète anglais, une idée de « reconstruction » ou « redécouverte » de la tradition, cette idée n'est pas basée sur une opposition absolue entre modernité et tradition. Il est vrai qu'Eliot ne reprend pas directement dans sa pratique la poésie métaphysique qu'il redécouvre dans ses essais, mais on peut trouver, chez Eliot ou chez d'autres poètes modernes comme Ezra Pound, Yeats ou Auden, un rapport étroit avec la tradition et avec les formes poétiques de la tradition anglaise, illustrée par le fait que les poètes anglophones modernes peuvent choisir d'écrire en vers libre ou d'utiliser la métrique traditionnelle, et que ce choix ne met pas en question leur modernité. C'est justement ce choix qui est interdit au poète chinois moderne, car, comme le souligne Zang Di, s'ils essayaient de revenir sur cette tradition, ils s'éloigneraient de la modernité. C'est justement ce que note Xi Chuan : « Un poète anglais aujourd'hui peut toujours écrire des sonnets, aussi moderne ou aussi post-moderne soit-il, mais dans le chinois moderne il n'est plus possible d'écrire des *jueju* ou des *lushi* (一个英语作家到今天依然可以写作十四行诗, 无论他有多现代, 多后现代, 但在现代汉语里已经不能写绝句、律诗了). « Hanyu zuowei you lin yuyan 汉语作为有邻语言 » [Le chinois en tant que langue voisine], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2008], p. 11.

³²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³³⁰ Pour l'idée de « mal interpréter » cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1975. Le livre de Bloom est évidemment très présent dans toute cette discussion, autant dans le cas des poètes que des sinologues et des critiques, comme en témoigne la récurrence du terme « anxiety » (*youlü* 忧虑, *jiaolü* 焦虑).

2.2.3. Le « caractère chinois » (zhongguoxing 中国性) et le « champ discursif » (huayu chang 话语场) de la poésie chinoise.

Nous avons vu plus haut que, selon Pascale Casanova, la centralité d'une littérature est en rapport étroit avec son degré d'autonomie. Plus une littérature est centrale, plus elle est lue comme « autonome » et « universelle ». À l'inverse, plus une littérature est périphérique et nouvelle, plus elle est associée à l'identité nationale, les littératures émergentes étant très étroitement liées au projet de construction des États-nations. Or, nous avons vu que pour Owen la poésie chinoise manquait de « caractère chinois » (*Chineseness*), mais dans le schéma de la « world poetry » dessiné par Owen, ce manque de « caractère chinois » ne lui faisait pas atteindre automatiquement l'universalité. Au contraire, le manque de « caractère chinois » allait précisément de pair avec son caractère périphérique par rapport à un modèle imité. Dans les poèmes de Bei Dao, selon Owen, le principal (la forme, la rhétorique, les images) étaient « empruntés » (copiés), et l'accessoire (la couleur locale) était chinois, de sorte qu'on pourrait décrire la vision de Owen de la poésie de Bei Dao (et de la poésie chinoise moderne en général) sous la forme « *xiti zhongyong* 西体中用 » (essence occidentale, fonction chinoise), soit l'inverse de la formule employée par les modernisateurs chinois du dix-neuvième pour expliquer le rapport de la Chine à la modernité occidentale. Au contraire, dans « Duo Duo shige de zhengzhixing yu zhongguoxing » (Le caractère chinois et le caractère politique de la poésie de Duo Duo)³³¹, Maghiel Van Crevel fait une évaluation de la poésie de Duo Duo qui se rapproche plus des idées de Casanova citées plus haut. En effet, on pourrait dire que l'objectif et la conclusion de l'article de Van Crevel par rapport à la poésie de Duo Duo sont justement opposés à la conclusion d'Owen par rapport à la poésie de Bei Dao. Là où Owen critiquait Bei Dao du fait du manque de « caractère chinois » de sa poésie, Van Crevel loue Duo Duo pour ce même manque. Van Crevel se pose ainsi les questions suivantes au début de son article : « Quelle est l'importance du caractère politique et chinois dans la poésie de Duo Duo ? (...) Quel rôle joue dans la poésie de Duo Duo le monde réel, et particulièrement la réalité sociale et politique de la Chine ? Jusqu'à quel point le lecteur doit-il comprendre la Chine contemporaine pour apprécier la poésie de Duo Duo ? » (多多诗歌有多少政治性和中国性? (...) 真实世界, 尤其是中国社会政治的现在在多多诗歌中起了多大

³³¹ Maghiel Van Crevel, « Duo Duo shige de zhengzhixing yu zhongguoxing 多多诗歌的政治性与中国性 » [Le caractère chinois et le caractère politique de la poésie de Duo Duo], *Jintian*, 1993, n° 3, pp. 210-218.

作用？读者对当代中国要有多少了解才能欣赏他的诗歌？³³²). Après avoir revu l'oeuvre entière de Duo Duo Van Crevel arrive à cette conclusion :

Une vue panoramique de l'oeuvre de Duo Duo montre un développement qui s'éloigne progressivement autant du caractère politique que du caractère chinois, soit au niveau de la matière, qu'au niveau de l'usage de la langue. Le style individuel, ou même humain, de ses derniers ouvrages s'étend jusqu'aux faits de 1989 et jusqu'à nos jours. Plutôt que de dire que sa poésie des dernières années porte sur le sort des Chinois il faudrait dire qu'elle porte sur la condition humaine. De manière paradoxale, sa poésie est tellement individuelle qu'elle atteint l'universalité (多多作品的瞰图显示了一种按时间顺序的, 背离政治性与中国性的发展, 无论是在题材还是在语言的运用上。他的近期作品的个人化的, 甚至是人性的风格延申到 1989 的事件一至今日。他这十年来的诗与其说是关于中国人的境遇, 不如说是关于人的境。以悖论的方式, 他的诗是如此个人化一至获得了普遍性³³³)

Analysant la réponse adressée par Wang Jiaxin et Sun Wenbo à cet essai de Van Crevel sur la poésie de Duo Duo, Leng Shuang signale que le point central de la discussion c'est l'opposition entre le caractère chinois de la poésie et son universalité³³⁴. Evidemment, la position de Van Crevel, en tant que traducteur et diffuseur de la poésie de Duo Duo en Occident, doit aussi être regardée comme une stratégie pour écarter Duo Duo de toute lecture étroitement politique de sa poésie, mais l'effet est de couper la poésie de tout rapport avec son contexte de production. La poésie de Duo Duo, répond Wang Jiaxin, a sans doute une universalité qui dépasse les frontières, mais « elle n'a pas surgi du néant, elle a d'abord surgi d'un contexte discursif concret, et ne prend pas du tout pour prémisse l'abandon de son caractère chinois (au niveau plus profond) et du caractère politique (au sens large) » (但它并非凭空而来, 它首先从一种话语的具体性而来, 而且一点也不以背离中国性(骨子里的)和政治性(广义上的)为提前³³⁵). Face à cette lecture « abstraite » et « anhistorique », Wang Jiaxin propose les concepts de « champ discursif chinois » (*Zhongguo huayu chang* 中国话语场) et « d'expérience chinoise » (*Zhongguo jingyan* 中国经验). Concernant cette idée Sun Wenbo écrit dans un essai de 2002 « « Zhongguo shige de "zhongguoxing" » » (Le caractère chinois de la poésie chinoise) :

Quelques années auparavant, l'idée du « champ discursif chinois » a été lancée par quelques poètes résidant en Chine. Et ils ont également expliqué pourquoi ils ont créé ce concept et quelle intention théorique il contenait. Laissant de côté d'autres considérations, pourquoi ressentaient-ils l'existence d'un « champ discursif chinois » particulier ? Ils posaient [cette idée] pour régler [un problème]. La formulation du concept de « champ discursif chinois » était évidemment

³³² *Ibid.*, p. 207.

³³³ *Ibid.*, p. 2017.

³³⁴ Leng Shuang, *Jiushi niandai...*, op. cit.

³³⁵ Wang Jiaxin, cité dans Leng Shuang, op. cit.

fondée sur l'existence d'une « réalité chinoise » comprise par ces poètes qui habitaient en Chine. Cette « réalité chinoise » commençait réellement à voir émerger ses propres problèmes, son idéologie, son développement commercial, son éthique, et les comportements et valeurs qui en résultaient. Tout montrait très clairement qu'il existait une particularité au niveau de la forme, certains signes étaient bien reconnaissables, et les problèmes surgis étaient différents de ceux qui apparaissaient ailleurs. Et en plus cette « réalité chinoise » exerçait une grande influence non seulement au niveau culturel mais au niveau de la vie concrète des personnes qui entraient en rapport avec elle, une influence non seulement sur leur comportement quotidien mais sur l'orientation de leur pensée. (...) Si une Chine comme celle dans laquelle nous nous trouvions était toujours « non chinoise », alors on ne sait plus ce qu'est la Chine. 早在几年前，正是由身在国内的诗人们提出了“中国话语场”这样的概念。而且他们也对这一概念产生的缘由，其中所包含的理论意图做出过自己的解释。别的不说，他们为什么会感到存在着一个特定的“中国话语场”？提出是为了解决。“中国话语场”的提出，当然是基于的确存在着一个被这些身在国内的诗人理解到的，由现实构成的“中国现实”，这一“中国现实”的确有自己的问题出现，它的意识形态、它的商业发展，它的道德观，以及由这一切催生出来的人的行为方式、价值取向，无一不让人十分清楚地看到在形态上与别的地方的不同，非常特殊，具有无可混淆的征象，由此产生的问题也就与别的地方不同。而且这一“中国现实”不单从文化上，就是从具体的人的生活上，也对与之发生联系的人产生了巨大的影响，不单影响他的日常行为，同时也对他的思想方向产生着影响。(…) 如果这样我们置身其中的中国还“不中国”的话，那么也就不知道什么才中国了³³⁶。

On voit donc qu'on a affaire ici à une vision différente de la question du « caractère chinois » de la poésie. Ici il ne s'agit plus de signaler l'écart avec l'Occident à partir de l'accent mis sur la « mauvaise interprétation » (*wujie*) ou la « sinisation » (*hanyuhua*) des influences étrangères. Ici l'accent est mis sur les conditions mêmes de production de la poésie chinoise, voire sur la structure économique, sociale et culturelle dont la poésie serait d'une certaine façon un « produit » ou une « réponse ». Sun Wenbo est ici en débat explicite avec les poètes exilés (*shen zai haiwai de shiren* 身在海外的诗人), qu'il identifie comme les plus intéressés par la question du « caractère chinois » de la poésie, un intérêt qu'il explique par le fait que ces poètes habitant depuis plusieurs années à l'étranger, « ont du mal à obtenir une identité culturelle » (*wufa huode shenfen rentong* 无法获得身份认同). Ces poètes exilés, dit Sun Wenbo, « considèrent que chez les écrivains qui sont restés dans le pays, et particulièrement chez les poètes, il n'y a presque pas de “caractère chinois” » (他们更多地认为现在呆在国内的作家，尤其是诗人的写作几乎没有“中国性”可言³³⁷). Selon Sun, l'idée du « caractère chinois de la poésie » que préconisent ces poètes implique essentiellement « d'éviter autant que possible d'établir des rapports avec la littérature occidentale (ce rapport se manifeste par l'influence de la littérature en traduction), comme s'ils ne voulaient pas

³³⁶ Sun Wenbo 孙文波, « Zhongguo shige de “zhongguoxing” 中国诗歌的 “中国性” » [Le caractère chinois de la poésie chinoise]. Originellement publié dans *Shi tansuo*, 2002, n° 1. Version numérique fournie par l'auteur.

³³⁷ *Ibid.*

laisser l'Occident prendre le contrôle » (principalement dans leur écriture, ils veulent éviter de se lier à la littérature occidentale (ce lien est établi par l'influence de la littérature occidentale), ne pas laisser les Occidentaux saisir le contrôle) et d'inscrire ses propres ouvrages « dans le mode narratif de la littérature chinoise classique » (méthode de la littérature classique chinoise) ou de « prendre plus directement des ouvrages classiques comme sujet de leur écriture » (ou plus directement de prendre certains ouvrages classiques comme sujet de leur écriture)³³⁸.

On voit ici se dessiner deux visions tout à fait opposées du « caractère chinois » de la poésie. D'un part, une vision qui, selon Sun Wenbo, est incarnée surtout par les poètes exilés, et qui met l'accent sur le rapport avec la tradition et la langue ; de l'autre, une vision qui souligne le rapport entre l'écriture et les conditions spécifiques de production, et qui voit l'écriture comme une réflexion sur les problèmes affrontés par la Chine en tant que culture et société, mais aussi comme une réponse à un certain besoin présent dans une culture spécifique. C'est une vision qui met l'accent alors sur le caractère politique, social et culturel de la poésie, et qui pour cela s'oppose également, comme nous l'avons vu, à la tentative de regarder la poésie chinoise depuis une perspective abstraite par rapport à ses conditions de production. Si nous reprenons l'idée de Pascale Casanova selon laquelle les champs littéraires nationaux se structurent selon une opposition entre un pôle autonome et cosmopolite, et un pôle hétéronomique, national et politique, on voit que la poésie chinoise d'après Sun Wenbo, du fait de l'accent mis sur les conditions de production et la problématique culturelle locale, se rapproche davantage du pôle national et hétéronomique. Cette vision implique une mise en question et un écart par rapport à l'espace de la littérature mondiale, dans la mesure où il dénonce la manière selon laquelle « l'image » de la Chine en Occident détermine les attentes et les conditions de réception de sa littérature :

Parfois je trouve cela absurde : de quel droit les autres nous critiquent-ils ? Peut-être qu'en tant que spectateurs, ils ont vraiment vu quelque chose que nous n'avons pas vu, mais s'ils croient pour cela qu'ils comprennent la Chine mieux que nous-mêmes, ou que la Chine est devenue déjà la Chine dont ils parlent, quoi qu'ils fassent ils ne me convaincront pas. De la même manière, je ne peux pas être convaincu par les critiques que Stephen Owen adresse à la poésie chinoise contemporaine dans son texte, même s'il a de bonnes intentions, lorsqu'il indique à la Chine une norme qui a existé dans le passé... » 有时候我就觉得荒唐，凭什么别人反而好像更有资格来指责我们呢？也许从旁观者的说法来看，他们的确看到了一些我们没有看到的东西，但如果他们据此便认为他们比我们更了解中国，或者说中国已经成为他们说出的中国，无论如何是不能让我信服的。这就像我不能信服斯蒂芬·欧文在他的文章中对当代中国诗歌的指责一样，尽管他从良好的愿望出发，为中国指出了一个过去存在的标准³³⁹

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

Tandis que Wang Jiabin, dans l'article que nous avons analysé, en signalant que « pour répondre à ces questions, ce n'est pas à nous seuls de décider » soulignait l'impossibilité de rester en dehors du système de la « littérature mondiale », la vision de Sun Wenbo propose très clairement de placer le champ national à l'écart de l'influence du système de valeurs de la littérature mondiale. Signalant la capacité de cette « littérature mondiale » à influencer la posture et la vision des poètes exilés à propos de leur propre langue, et dénonçant également la vision des sinologues comme Owen, il se place dans une position qui exige un équilibre complexe. Autrement dit, mettant l'accent sur la réalité chinoise et exprimant sa méfiance vis-à-vis des préjugés occidentaux sur la poésie chinoise, il souligne que c'est à la poésie chinoise d'évaluer sa propre valeur, ce qui veut dire qu'il met la poésie chinoise à l'écart de la poésie mondiale (à l'opposé de Wang Jiabin). Mais cet équilibre est complexe car il n'implique pas un rejet de l'influence occidentale. Tout au contraire, ce sont selon Sun Wenbo les poètes exilés, ceux qui sont sous l'influence des préjugés occidentaux, qui rejettent l'influence de la poésie occidentale et se replient sur la tradition chinoise, alors qu'eux, les poètes « résidant en Chine », les poètes qui écrivent en réponse à des questions soulevées par ce « champ discursif chinois », sont dénoncés par les poètes exilés du fait de leur ouverture à la poésie occidentale.

2.3. La langue en question.

La réflexion sur la langue occupe une place centrale dans la démarche des poètes de la troisième génération, depuis leur émergence au début des années 1980. De manière générale, ces poètes pourraient souscrire à l'adage de Han Dong selon lequel « la poésie termine dans le langage » (*shi dao yuyan weizhi* 诗到语言为止³⁴⁰), et ce dans la mesure où, comme le signale Li Zhensheng, « la poésie, chez eux, est devenue une grande réflexion sur la langue, une forme de rencontre en face à face avec la langue » (诗在他们的手里, 已经成为一种对语言的沉思, 一种与语言面对面的相遇)³⁴¹. Tang Xiaodu signale, de manière semblable, que l'expérience poétique des poètes de la troisième génération se déploie entre « l'exploration de

³⁴⁰ Ce dicton célèbre est en effet attribué à Han Dong, même si la source n'est pas claire. Cfr. Liu Bo 刘波, « *Di san dai* » *shige lun* “第三代”诗歌论 [La poésie de la troisième génération], thèse de doctorat, Nankai daxue, mai 2010.

³⁴¹ Li Zhensheng 李振声, « “Di san dai” shi de yuyan celüe, jian lun Zhong Ming “第三代” 诗的语言策略, 兼论钟鸣 » [La stratégie de langagière dans la poésie de la “troisième génération”, discutant en même temps Zhong Ming], *Wenyi zhengming*, 1996 n° 1, pp. 33-41.

nouveaux territoires de vie et le renforcement de la conscience du langage. » (表现为生命领域的开掘和语言意识的强化³⁴²). Ces deux dimensions sont inextricablement liées, car la conscience augmentée de la langue implique que, pour être introduits dans le poème, les matériaux « doivent gagner une vie naturelle *via* un système de signes linguistiques relativement autosuffisant » (所有这一切都被要求提升到诗的文本高度加以对待, 经由一个相对自足的语言符号系统而获得自在的生命³⁴³). Par rapport à la poétique des prédécesseurs *menglong*, encore enfermés par les limites d'une poétique assez unitaire, marquée par l'expérience de la révolution culturelle, la poésie de la troisième génération s'est caractérisée par une ouverture à des thématiques et à des styles inexplorés et par une recherche intensifiée des nouvelles possibilités de la langue, déplaçant l'accent du « quoi écrire » (*xie shenme* 写什么) des poètes *menglong* au « comment écrire » (*zenme xie* 怎么写)³⁴⁴. Dans le cadre de cette autoconscience langagière, l'effort pour dépasser la poésie de leurs prédécesseurs s'est traduit par une approche visant à rejeter toute vision instrumentale de la poésie et de la langue : c'est le sens ultime de la phrase « la poésie termine dans le langage ».

La préconisation de la « langue parlée » est l'une des directions dans laquelle s'est déployée la poésie de la troisième génération depuis le début des années 1980. Associé— ainsi que nous l'avons signalé dans le chapitre 1 — surtout aux poètes de la revue *Tamen* comme Yu Jian et Han Dong, qui commencent à pratiquer une poésie centrée sur la vie quotidienne (*richang shenghuo* 日常生活), l'accent mis sur la « langue parlée » dans la poésie de la troisième génération marque un écart très fort par rapport à la poésie *menglong*. « Langue parlée » signifie ici, comme le signale Wang Yichuan 王一川, « une langue littéraire qui montre des traits de l'oralité de tous les jours ou qui transmet une sensation d'oralité » (呈现出日常口头语言特点、或者使人产生口头语言感觉的文学语言³⁴⁵). Elle ne comprend pas, en principe, l'emploi des dialectes, mais elle s'écarte de manière très claire de la langue de la poésie *menglong* qui, avec son caractère « manifestement littérisé, élevé et intériorisé » (明显的书面化、高雅化或内心化特色) produisait « une sensation de non-quotidienneté et de

³⁴² Tang Xiaodu 唐晓渡, « 90 niandai xianfeng shi de ruogan wenti 90年代先锋诗的若干问题 » [Certaines questions concernant la poésie avant-gardiste des années 90], in Tang Xiaodu 唐晓渡, *Tang Xiaodu shixue lunji* 唐晓渡诗学论集 (Recueil d'essais de poétique), Pékin, Zhongguo kexue chubanshe, 2001, p. 105.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Liu Bo 刘波, « *Di san dai* » *shige lun*, *op. cit.*

³⁴⁵ Wang Yichuan, *Hanyu xingxiang meixue* 汉语形象美学 [L'esthétique de l'image du chinois], Guandong, Guandong renmin chubanshe, 1999, p. 212.

spiritualité » (一种非日常的、精神性的感觉)³⁴⁶. Ainsi, dans son élan vers la langue parlée et la vie quotidienne, l'émergence de la poésie de la troisième génération bouscule les rapports de force au sein du champ littéraire du pôle « élevé » vers le pôle « vulgaire ». Il y a néanmoins, comme nous l'avons signalé dans le chapitre 1, d'autres courants de la poésie de la troisième génération qui, sans se positionner explicitement contre l'emploi de la langue parlée dans la poésie, se rapprochent davantage du pôle « élevé ». Ainsi Xi Chuan, Chen Dongdong et Ouyang Jianghe se rassemblent à partir de 1988 autour de la revue *Tendance*, et, réagissant contre ce qu'ils considèrent comme des tendances vulgaires de la poésie, proposent la figure du poète intellectuel (*zhishifenzi shiren* 知识分子诗人). Xi Chuan signale que « la langue parlée est la seule langue d'écriture » (*kouyu shi jintian weiyi de xiezuoyuyan* 口语是今天唯一的写作语言³⁴⁷) mais qu'il faut distinguer « la langue parlée de la rue » (*shijing kouyu* 市井口语) qui « se rapproche des dialectes et du langage des sociétés secrètes » (接近于方言和帮会语言³⁴⁸) et la « langue parlée littéraire » (*shumian kouyu* 书面口语) qui est en rapport avec « l'universalité de la civilisation et des choses » (与文明和事物的普遍性有关³⁴⁹). « Depuis 1986 », poursuit le poète, « j'ai commencé à ressentir un profond rejet à l'égard de l'emploi du langage de la rue pour décrire la vie des gens communs, car l'idée de la poésie chinoise submergée par la vie quotidienne vulgaire et plate de cette masse d'un milliard de personnes était vraiment terrifiante. » (从 1986 年下班开始, 我对用市井口语描写平民生活产生了深深的厌倦, 因为如果中国诗歌被 12 亿大众庸俗无聊的日常生活所吞没, 那将是件极其可怕的事³⁵⁰). Pour les critiques Luo Zhenya 罗振亚 et Zhou Jingshan 周敬山, après la « Grande exposition de groupes de poésie moderniste chinoise » de 1986, deux camps tout à fait opposés se dessinent dans la scène poétique chinoise : d'une part, les poètes de *Rustres* (莽汉 Manghan), *Tamen* et d'autres groupes similaires qui, « s'opposant à la poétique d'aristocratie esthétique des poètes *menglong*, glissaient sur la voie d'une vulgarité croissante » (以对朦胧诗唯美贵族诗学的对抗, 在粗鄙化的路上滑行); de l'autre, des groupes comme Intégrisme (*Zhengtizhuyi*) et Nouveau traditionalisme (*Xin chuantongzhuyi*) qui, héritant de l'intention culturelle et « métaphysique » (*xuanxue* 玄学) de la poésie

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ Xi Chuan, « Da Bao Xialan、Lu Suosi wen 答鲍夏兰、鲁索四问 » [Réponse à quatre questions de Claudia Pozzana et Alessandro Russo], in Xi Chuan, *Rang mengmian ren shuohua* 让蒙面人说话 [Laissez parler les hommes masqués], Beijing, Dongfang chubanshe, 1997, p. 270.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

menglong de la dernière période (*houqi menglong shi* 后期朦胧诗), visaient une poésie plus « élevée » ou « raffinée » (典雅) et s’opposaient à la « poésie des petites gens » (*pingmin shi* 平民诗)³⁵¹. Après 1989, de nombreux changements transforment la scène poétique : la poésie, comme nous l’avons signalé dans le premier sous-chapitre à partir de l’article d’Ouyang Jianghe, est passée d’une logique « collective » ou « de groupes » (*jiti* 集体) à une logique d’« écriture individuelle » (*gerenhua xiezu*) qui a conduit à une « configuration plurielle » (*duoyuanhua de geju* 多元化的格局) du champ poétique. Et pourtant, d’un point de vue général, derrière cette configuration plurielle et individualisée de la scène poétique, subsistait l’opposition essentielle de ces deux tendances des années 1980, entre la « poésie des gens du commun » qui préconisait l’usage de la langue parlée, la plongée dans la réalité quotidienne avec une « lyrique indigène » (*bentuhua shuqing* 本土化抒情), et la « tendance principale de la poésie culturelle » (*wenhua shi zhuliu* 文化诗主流) au sein de laquelle les poètes « dressaient, dans une attitude d’auto-réflexion critique, une comparaison distancée avec la vie, et puisaient dans des ressources langagières plus larges » (以批判自省态度对生活进行距离对照、在语言资源上广采博收³⁵²) Ce sont ces deux tendances qui, dans les années 1990, conformeront le camp *minjian* et le camp « intellectuel » dont l’opposition éclatera vers la fin de la décennie à travers une polémique virulente.

Notre analyse de la vision de la langue chez ces poètes repose sur trois éléments qui reviennent souvent dans leur réflexion sur la langue, à savoir la « langue parlée » (*kouyu*), la « langue de traduction » (*fanyiti*), dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent, et la « langue classique » (*wenyan*). La langue de traduction et la langue classique représentent deux extrêmes opposés, au sens où un extrême, celui de la langue de traduction, est attaché à l’objectif de la modernisation et à l’Occident, et l’autre, celui de la langue classique, est relié à la recherche « identitaire » et à la tradition. Ils ont en commun néanmoins le fait qu’ils privilégient la « langue écrite » (*shumian yu* 书面语), ce qui les oppose à ceux qui mettent l’accent sur la langue parlée. Il est possible de repérer chez les poètes de la troisième

³⁵¹ Luo Zhenya 罗振亚 et Zhou Jingshan 周敬山, « Xianfeng shi de “duo shi zhi qiu” : shiji mo de lunzheng he fenhua 先锋诗的“多事之秋”：世纪末的论证和分化 » [La poésie d’avant-garde dans une période mouvementée : polémique et division de fin de siècle], *Beifang luncong*, 2003 n° 3, pp. 86-92. Dans le chapitre 1 nous avons déjà parlé, au sujet de la configuration du champ poétique vers l’époque de la Grande Exposition de 1986, de ce classement en deux grands camps : celui du « courant de la vie » et celui des groupes influencés par l’école *xungen*. Le classement de Luo et Zhou reprend cette idée, la prolongeant au-delà de 1986 et élargissant l’étendu du camp « culturel ».

³⁵² *Ibid.*, p. 89.

génération au moins trois positions différentes correspondant à la façon dont ils envisagent le rapport entre ces trois éléments. Une première position renvoie à ceux qui privilégient la langue parlée : il s'agit des poètes de la troisième génération qui, au début des années 1980, réagissent contre la poésie des poètes *menglong* en proposant l'usage de la langue parlée et en mettant l'accent sur la vie quotidienne. Dans les années 1990, ces poètes formeront le camp de la poésie dite *minjian*, opposé à celui des poètes « intellectuels ». La position langagière de ces derniers se distingue de celle des poètes *minjian* dans la mesure où, sans nier l'importance de la langue parlée, ils privilégient la « langue de traduction » ou le lien avec la littérature étrangère : voilà à quoi renvoie l'allusion de Luo Zhenya et de Zhou Jingshan à la nature plus large des « ressources langagières » (*yuyan ziyuan* 语言资源) dans lesquelles puiseraient ces poètes, par opposition au « lyrisme indigène » du camp *minjian*. L'opposition entre ces deux camps tournera donc, d'une certaine manière, autour de l'opposition entre la « langue parlée » et la « langue de traduction », avec les poètes du camp *minjian* associée à la première et les « poètes intellectuels » associés à la deuxième. Finalement, une troisième position correspond à ceux qui privilégient la langue classique, associée à la question de la « hanyuxing 汉语性 » (les « traits de langue chinoise » ou la « sinité de la langue ») de la poésie.

2.3.1. La question de la langue dans la polémique des intellectuels et des populaires.

La question de la langue occupe une place centrale dans la polémique qui oppose les « poètes intellectuels » (*zhishifenzi shiren*) et les « poètes populaires » (*minjian shiren*) vers la fin des années 1990. Cette polémique a éclaté de manière très forte en avril 1999, lors du symposium organisé par l'Association des écrivains de la ville de Pékin (*Beijing shi zuojia xiehui* 北京市作家协会)³⁵³ à l'hôtel Banfeng (*Banfeng binguan* 盘峰宾馆) dans la banlieue pékinoise de Pinggu (*Pinggu xian* 平谷县). Mais elle a été précédée par une série d'événements dont l'un des plus importants a été la parution en février 1998 de « Portrait des

³⁵³ Les trois autres organisateurs étaient : le Centre de recherche sur la littérature de l'Académie nationale des sciences sociales (*Zhongguo shehui kexueyuan wenxue yanjiusuo dangdai shi* 中国社会科学院文学研究所) et les revues Littérature de Pékin (*Beijing wenxue* 北京文学) et Exploration poétique (*Shi tansuo* 诗探索). Le titre du symposium était : « Fin de siècle : symposium sur la situation de la création et la construction théorique de la poésie chinoise » (*Shiji zhi jiao : Zhongguo shige chungzao taishi yu lilun jianshe yantaohui* 世纪之交 : 中国诗歌创造态势与理论建设研讨会). Luo Zhenya et Zhou Jingshan, *op. cit.* Luo et Zhou signalent que dans le symposium l'existence des deux camps était bien distincte : du côté du camp intellectuel, il y avait Xi Chuan, Wang Jiabin, Tang Xiaodu, Cheng Guangwei, Zang Di, Chen Chao, Sun Wenbo, entre autres ; du côté *minjian*, Yu Jian, Yi Sha 伊沙, Shen Qi 沈奇, Yang Ke 杨克, parmi d'autres.

années écoulées » (*Suiyue de yizhao* 岁月的遗照), une anthologie de la poésie des années 1990 éditée par le critique Cheng Guangwei (程光炜)³⁵⁴, et souvent citée comme un des déclencheurs de la polémique³⁵⁵. L'anthologie en effet mettait en avant de manière très claire des poètes « intellectuels » comme Ouyang Jianghe, Xi Chuan, Xiao Kaiyu, etc, dont l'oeuvre constituait pour lui le noyau de ce qu'il appelait la « poésie des années 1990 » (*jiushi niandai shige* 九十年代诗歌). L'expression « poésie des années 1990 », malgré les apparences, n'a rien de neutre. Il s'agit d'une expression dont les premières occurrences remontent, comme l'explique Hu Xudong 胡续冬, à quelques essais du début des années 1990, notamment celui d'Ouyang Jianghe déjà cité plusieurs fois, dans lequel l'auteur constate une rupture entre la poésie d'avant et d'après 1989. Cette idée a été ensuite développée par plusieurs poètes et critiques, notamment Wang Jiabin et Zang Di, qui eux aussi tiennent à périodiser la poésie post-menglong et à repérer une rupture³⁵⁶. À partir de l'année 1996, l'expression « poésie des années 1990 » commence à être reprise par des chercheurs visant à périodiser la poésie récente, et elle est également le sujet de plusieurs articles parus dans les revues de poésie. C'est le même Cheng Guangwei qui contribue, à cette époque, à définir le concept de « poésie des années 1990 », prenant comme point de départ l'idée de rupture avancée par Ouyang Jianghe. Cheng Guangwei met l'accent sur deux traits qu'il considère comme caractéristiques de la « poésie des années 1990 » : d'une part, le fait qu'il s'agisse « d'une pratique d'écriture d'un réalisme prosaïque, personnelle et capable d'atteindre les hauteurs de l'esprit intellectuel » (散文化现实的、个人性的、能达到知识分子精神高度的一种写作实践) ; de l'autre, que ce soit « une activité créatrice qui respecte pleinement la force imaginative, le potentiel langagier et la capacité de jugement de l'individu » (一种充分尊重个人想象力、语言能力和判断力的创造性活动)³⁵⁷. L'expression « poésie des années 1990 » est ainsi investie d'une certaine ambiguïté, car si en apparence il s'agit d'une simple référence à une

³⁵⁴ Cheng Guangwei 程光炜, « Bu zhi suozhong de luxing 不知所终的旅行 » [Voyage à destination inconnue], in Cheng Guangwei (éd.), *Suiyue de yizhao : jiushi niandai de wenxue shuxi, shige quan* 岁月的遗照 : 九十年代的文学书系. 诗歌圈 [Portrait des années passées : la littératures des années 90 : volume sur la poésie], Pékin, Shehui kexue wenxian, 1998, pp. 1-20. Cette anthologie faisait partie d'une série de « 90 年代文学系统 90 » [Le système littéraire des années 90], dont l'éditeur général est Hong Zicheng.

³⁵⁵ Luo Zhenya et Zhou Jingshan, « Xianfeng shi de... », *op. cit.* Voir aussi Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*, *op. cit.*

³⁵⁶ Zang Di par exemple, dans son article, « Hou menglong : zuowei yi zhong xiezuo de shige 后朦胧 : 作为一种写作的诗歌 [Post-menglong : une poésie en tant que forme d'écriture] », parle d'une période 1984-1988, et une deuxième période, symbolisée par l'entrée dans les années 1990 et caractérisée par une « poésie indépendante et d'écriture personnelle » (*duli de geren xiezuo shige* 独立的个人写作诗歌).

³⁵⁷ Cheng Guangwei, « Wo yiwei de jiushi niandai shige 我以为的九十年代诗歌 » [Ma vision de la poésie des années 1990], cité dans Hu Xudong, « Jiushi niandai shige » [Poésie des années 1990], in Hong Zicheng 洪子诚 (éd.), *Zai Beida ketang dushu*, *op. cit.*, p 326.

époque, elle évoque surtout un certain type d'écriture poétique correspondant aux critères signalés par Cheng. Pour que la notion de « poésie des années 1990 » garde la signification désirée, ses partisans ont développé une stratégie visant à rétrécir sa portée, en définissant ses caractéristiques. Un certain nombre de sous-notions associées à l'idée de « poésie des années 1990 » ont ainsi surgi, notamment « écriture intellectuelle » (*zhishifenzi xiezu* 知识分子写作), « écriture d'âge mûr » (*zhongnian xiezu* 中年写作), « caractère local » (*bentu xiezu* 本土写作), « écriture individuelle » (*geren xiezu* 个人写作), « narrativité » (*xushixing* 叙事性), « champ discursif chinois » (*zhongguo huayu chang* 中国话语场). Comme le signale Hu Xudong, certaines de ces caractéristiques, notamment la « narrativité », se limitaient à repérer ou à décrire des traits de la poésie de l'époque, tandis que d'autres tenaient à signaler un problème, c'est-à-dire que l'objectif était de « préconiser certains principes ou directions nouvelles » (提倡某种新的写作倾向和原则³⁵⁸). Le concept de « poésie des années 1990 » avait donc également un aspect programmatique et tenait à exclure tout un pan de la scène poétique qui ne s'accordait pas aux caractéristiques préconisées.

Comme le signale Maghiel Van Crevel, et comme le montrent les réponses au prologue de Cheng Guangwei, l'autre point polémique était le rapport entretenu avec la poésie occidentale. « First, Cheng lists numerous foreign influences, but without textual evidence, so that this amounts to little more than name-dropping. (...) The echo Cheng hears of Chinese tradition moves him to no more than one mention of Republican-era poets Li Jinfa and Dai Wangshu in connection with Chen Dongdong, and one of Tang and Song dynasty poets Li Shangyin, Wen Tingyun and Li Yu in connection with authors of less prominence in his anthology.³⁵⁹ » Cheng décrivait de cette manière le rapport des poètes avec l'Occident :

Il y a une opinion selon laquelle, puisque la poésie chinoise traditionnelle n'a pas pu fournir d'espace esthétique pour le développement de la poésie moderne, on peut dire que la poésie chinoise moderne s'est développée et a grandi dans un autre espace esthétique, celui de la poésie occidentale. Cette opinion nous présente une hypothèse selon laquelle les gens pourraient discuter de la poésie des années 1990 seulement selon les paramètres du goût de la poésie occidentale. Je ne doute pas du tout de la sincérité et de la responsabilité irréprochables que les poètes ont investies dans la poésie chinoise moderne, mais je ne suis pas sûr que le dilemme dans lequel ils se trouvent soit avantageux pour le développement rationnel de la poésie moderne. D'un côté, nous essayons d'utiliser Pound, Eliot, Auden, Yeats, Milosz, Mandelstam, ainsi que le goût instable et biaisé des sinologues étrangers, pour construire une « tradition » de la poésie moderne qui est en réalité fictive ; d'autre part, dans la profondeur de nos cœurs, dans la compréhension gravée dans nos os de la culture et de la langue chinoises, nous n'avons aucune confiance dans cette « tradition » bâtie sur du sable. D'un côté, nous sommes assez

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 327.

³⁵⁹ Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*, *op. cit.*, p. 403.

méfiant à l'égard de la « scène poétique internationale », mais d'autre part nous désirons ardemment avoir sa reconnaissance, et obtenir ainsi un critère pour définir ce qu'est un grand poète. D'un côté, nous voulons être des Don Quichotte prêts à enfoncer les lignes ennemies ; de l'autre, même si nous avançons de quelques pas, nous ne sommes au mieux que des Hamlet manquant d'esprit de décision. Notre éducation et notre personnalité font que ce n'est qu'un exercice artistique sans fruit. 有一种说法, 由于中国传统诗歌没有为现代诗的发展提供有效的审美空间, 因此可以说, 中国现代诗歌是在另一个审美空间即西方诗歌里成长和发展的。这个说法为我们提供了一个假设: 人们只能在西方诗歌的口味中谈论九十年代诗歌。我丝毫不怀疑诗人赋予中国现代诗歌以伟大品质的真诚与责任, 我怀疑的是, 二难中的写作处境, 是否就有利于现代诗歌合乎理性的发展。一方面, 我们试图用庞德、艾略特、奥登、叶芝、米沃什、曼杰施塔姆, 包括国际汉学家带有偏见的判断和随时变化的口味, 建立现代汉诗实际等于虚拟的“传统”, 另一方面, 在内心深处, 在对汉文化及其语言的刻骨铭心的理解上, 我们则对这一建立在沙滩上的“传统”毫无信心; 我们对所谓的“国际诗坛”抱有足够的警觉性, 另一方面, 我们却极其渴望得到它的承认, 藉此获得一个什么是伟大诗人的标准; 一方面, 我们希望做冲锋陷阵的堂吉诃德, 另一方面, 即使前进一百步, 我们最多不过是个优柔寡断的哈姆雷特。我们的教养、人格决定了, 这不过是一场没有结果的艺术演习

Dans ce fragment, assez éloquent malgré son ambiguïté, Cheng met l'accent sur le lien de la poésie chinoise moderne à la tradition poétique occidentale et en même temps sur l'anxiété identitaire que produit ce rattachement. Même provenant du camp « intellectuel », cette acceptation de l'existence d'une anxiété identitaire ne doit pas nous étonner : nous l'avons déjà vue chez un poète du camp « intellectuel » comme Wang Jiabin, et nous pourrions même suggérer que ce sont justement les poètes du camp « intellectuel » qui sont les plus susceptibles de ressentir cette anxiété, dans la mesure où le rapport avec la poésie occidentale est chez eux souligné et mis en avant. En tout cas, et de manière très significative, après avoir constaté l'existence de cette anxiété identitaire, vers la fin du fragment Cheng Guangwei souligne encore une fois le rapport avec la littérature occidentale, en choisissant les figures de Hamlet et Don Quichotte pour symboliser les dilemmes des poètes des années 1990.

En vue donc du choix de poèmes et du caractère polémique de son prologue, il n'est pas étonnant que la parution de l'anthologie ait suscité la fureur des membres du camp rival, qui ont répondu par la publication d'essais valorisant la poésie *minjian*. Dans la polémique qui a suivi, la question de la langue a été inextricablement mêlée à celle du rapport avec l'Occident, les poètes dits populaires critiquant la dépendance des poètes intellectuels aux « ressources langagières occidentales » (*xifang yuyan ziyuan* 西方语言资源).

2.3.1.1. La position du camp populaire.

La langue est, par exemple, au cœur du prologue à l'anthologie éditée par Yang Ke 杨克 en février 1999, *1998 Zhongguo xin shi nianjian 1998* 中国新诗年鉴 (*Annuaire 1998 de la nouvelle poésie chinoise*), qui s'entend comme une réponse à l'anthologie de Cheng Guangwei. Dans « *Chuanyue hanyu de shige zhi guang* 穿越汉语的诗歌之光 » (La lumière de la poésie traversant la langue chinoise), Yu Jian, l'un des poètes les plus représentatifs du camp populaire, critique ces « produits d'occasion qui puisent, selon eux, dans les “ressources poétiques” de la poésie occidentale, ces copies forgées par la soi-disant “écriture intellectuelle” de la poésie en traduction » (声称其“诗言资源”来自西方诗歌的二手货—翻译诗的所谓“知识分子写作”制造的赝品³⁶⁰). De l'autre côté, il y a la vraie poésie, celle écrite par les poètes du camp *minjian*, dont « l'esprit indépendant » (*duli jingshen* 独立精神)³⁶¹ refuse de s'appuyer sur un quelconque « géant » (*pangran dawu* 庞然大物), et qui vise à « reconstruire la dignité de la langue chinoise presque perdue depuis 1840 et faire en sorte que la langue chinoise gagne à nouveau le prestige dont elle a joui historiquement avec les *shi* des Tang et les *ci* des Song » (它的目的是重建汉语自从一八四零年以来贩尽丧失的尊严, 使现代汉语重新获得汉语在历史上, 在唐诗和宋词曾有的那种光荣³⁶²). La référence à la « dignité » perdue en 1840, c'est-à-dire, à partir de la défaite lors de la guerre de l'Opium, renvoie à un cliché récurrent dans le discours nationaliste³⁶³ et ouvre la voie à l'apparition de l'idée dominante de l'article, selon laquelle l'opposition la plus importante est celle entre l'Occident et la Chine. Cette opposition entre la Chine et l'Occident recoupe celle

³⁶⁰ Yu Jian, « *Chuanyue hanyu de shige zhi guang* 穿越汉语的诗歌之光 » [La lumière de La poésie Traversant la langue Chinoise], in Yang Ke (éd.), *Zhongguo Xinshi Nianqian 1998* 中国新诗年鉴 [Annuaire de Poésie Nouvelle de 1998], Guangzhou, Huacheng Chubanshe, 1999 (version numérique fournie par l'auteur).

³⁶¹ L'accent sur l'« esprit indépendant » dans le texte de Yu Jian aussi bien que dans celui de Han Dong que nous verrons ensuite doit être envisagé comme une réponse directe à Cheng Guangwei, qui dans le texte déjà cité mentionnait l'« esprit indépendant » comme un des traits principaux de la poésie du camp intellectuel qu'il assimilait à la poésie des années 1990. Le poète, dit Cheng, « est avant tout un intellectuel avec une vision et une position indépendantes, et seulement après il est un poète. » (首先是一个具有独立见解和立场的知识分子, 其次才是一个诗人). Cheng Guangwei, « *Bu zhi suo zhong de lüxing* », *op. cit.*

³⁶² Yu Jian, « *Chuanyue hanyu de shige zhi guang* », *op. cit.*

³⁶³ On pense à la campagne d'éducation patriotique initiée par le gouvernement en 1991. Cette campagne était « a nationwide mobilization effort targeted mainly at Chinese youth. As a central part of the campaign, Beijing called upon the entire nation to study China's humiliating modern history and how much the country has been changed by the Communist revolution. The CCP has set the entire propaganda machine in motion for this initiative, the content of which has become institutionalized in China, embedded in political institutions and inaugurated as the CCP's new ideological tool. » Zheng Wang, « National Humiliation, History Education, and the Politics of Historical Memory: Patriotic Education Campaign in China », *International Studies Quarterly*, 2008, n° 52, p. 784.

entre les poètes intellectuels et les poètes *minjian*. L'écriture « intellectuelle » des années 1990 est, pour Yu Jian, « une trahison totale de l'esprit de la poésie » (对诗歌精神的彻底背叛), visant à faire de la poésie chinoise une « annexe » (*fuyong* 附庸) des « ressources langagières occidentales » et du « système de connaissance de l'Occident » (*xifang zhishi tishi* 西方知识体系). La critique de Yu Jian vise en même temps la question de la langue et celle de la tradition. Puisque les poètes intellectuels envisagent la poésie occidentale comme seul « critère de la poésie mondiale » (*shijie shige de biao zhun* 世界诗歌的标准³⁶⁴), ils créent une poésie qui puise dans une langue de traduction et tourne le dos aussi bien à la langue parlée qu'à la tradition poétique chinoise, essayant de « converger avec l'Occident » (与西方接轨³⁶⁵). Pour Yu Jian, en revanche, « le paradigme de la poésie a été établi en Chine par les *shi* des Tang et les *ci* des Song au cours de l'âge d'or de la poésie mondiale aux 6^e et 7^e siècles » (诗歌的标准早在中国六七世纪全球诗歌的黄金时代被唐诗和宋词所确立³⁶⁶). Yu Jian souligne qu'il ne s'agit pas d'un appel à écrire de la « poésie classique » (*gushi* 古诗), mais que l'on ne peut pas regarder les oeuvres de ces « grands sages de la poésie » (*weida de hige shenzhe* 伟大的诗歌圣哲) comme des « antiquités mortes » (*sidiao de gudong* 死掉的古董³⁶⁷), suggérant ainsi que c'est justement cela qui caractérise la vision des « poètes intellectuels » à l'égard de la tradition. Chez eux, il y aurait une « vision évolutionniste » (*jinhualun* 进化论) situant toujours l'idéal dans l'avenir.

Une des oppositions principales dans le texte de Yu Jian est celle entre la langue parlée et le *putonghua*, recoupant à son tour l'opposition entre « populaires » et « intellectuels ». « Depuis les années 1950, » dit le poète, « le chinois est devenu l'empire exclusif du *putonghua*, et la tradition de l'écriture en langue vernaculaire du 4 mai a été interrompue. La voix du *minjian*, qui s'est perdue pendant un moment, est retournée dans le *minjian* à travers la langue parlée dans la vie quotidienne (les variétés de mandarin et les dialectes qui survivaient dans le discours quotidien de chaque province) » (汉语自五十年代以来, 成为普通话的一统天下, “五四”以来的白话文传统被迫中断, 民间的声音一度丧失, 民间的声音通过日常口语 (幸存于各省日常话语中的官话、方言) 转入民间)³⁶⁸. Ici Yu Jian utilise *minjian* dans deux sens. La voix du *minjian* est d'abord la voix du peuple

³⁶⁴ Yu Jian, « Chuanyue hanyu de shige zhi guang », *op. cit.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

ou la langue parlée. Mais lorsqu'il dit que cette voix « est retournée dans le *minjian* » il veut dire aussi qu'elle s'est infiltrée dans la poésie des poètes *minjian* dans les années 80. Les poètes *minjian* seraient alors les héritiers de la tradition de la langue parlée du mouvement du 4 mai ainsi que les « dépositaires » de la langue du peuple, alors que les « intellectuels », avec leur emploi d'une langue européanisée et intellectuelle, sont placés du côté autant de l'Occident que du monde officiel. Il y a là un paradoxe, car si Yu Jian inscrit la poésie de la langue parlée dans la tradition littéraire du mouvement du 4 mai, il semble oublier que cette tradition dont il se réclame héritier a été attaquée avec les mêmes arguments (européanisation, élitisme) qu'il utilise pour attaquer le camp « intellectuel ».

Chez Han Dong, nous trouvons une vision similaire, même si la question de la tradition n'est pas au centre. Pour lui aussi, l'« esprit indépendant », incarné par le camp *minjian*, implique un « rejet de tout géant » (拒绝一切庞然大物), c'est-à-dire de tout ce qui « constitue une menace à l'essence créative de la littérature et essaye de la réduire à une position dépendante. » (对文学的创造本质构成威胁并试图将其降低到附属地位³⁶⁹). En ce sens, « ces poètes du courant dominant des années 1990 qui se pensent comme héritiers et défenseurs de la poésie occidentale » (90年代以西方文学继承者和守护者自居的主流诗人³⁷⁰) ne sont pas du tout « indépendants », s'étant éloignés du vrai esprit du *minjian*. L'un des points principaux de la critique de Han Dong concernant la poésie intellectuelle est la manière dont ses adeptes se placent par rapport à l'Occident. Ces poètes non seulement se voient de manière générale comme « héritiers et défenseurs » de la poésie occidentale, mais ils développent également dans la pratique une poétique qui rejette l'idée même d'originalité (« Il n'y a aucune originalité possible » 不可能有什么原创!³⁷¹). « Pour résumer, il n'y a que la réécriture, la copie, la synthèse et la transformation dans le cadre de la grande tradition [occidentale]. En d'autres termes, il n'y a que la reproduction en Chine des produits de la littérature occidentale. Il faut seulement considérer la question de leur sinisation ou de leur assimilation par la langue chinoise » (简言之有的只是在强大传统前提下的改写、复制、综合和变异。换句话说,有的只是西方文学成果的中国翻版,需要考虑的仅仅是使其中国化或汉语化问题³⁷²). Han Dong touche ici avec ironie un point clé de la vision des

³⁶⁹ Han Dong, « Lun minjian 论民间 » [Sur le *minjian*], in Chen Chao 陈超 (éd.), *Zuixin xianfeng shi lun xuan*, op. cit., Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, p. 83.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*, p. 89.

poètes « intellectuels » sur le rapport avec l'Occident. « Sinisation » était le terme employé par Ouyang Jianghe, l'un des chefs de rang de la poésie intellectuelle, dans l'article que nous avons déjà commenté, pour évoquer le rapport de la poésie chinoise avec la poésie occidentale. Il le faisait avec une assurance qui suggérait que l'introduction d'un texte occidental en Chine, *via* la traduction, entraînait *per se* un processus de sinisation. Également, Wang Jiaxin, un autre poète du camp intellectuel, tout en admettant l'anxiété identitaire générée par le rapport avec l'Occident, parlait d'intertextualité, de « mauvaise lecture », suggérant un processus de sinisation qui ne mettait néanmoins pas vraiment en question la relation de dépendance avec l'Autre occidental dans le cadre de la *world poetry*. C'est cette relation de dépendance naturalisée que ciblent les propos de Han Dong, dénonçant une logique selon laquelle la poésie chinoise trouverait toujours une origine ailleurs.

Les mêmes éléments reviennent dans les attaques portées à la poésie du camp intellectuel par Shen Qi 沈奇 et Xie Youshun 谢有顺, deux critiques associés au camp *minjian*. Pour Shen Qi, les poètes du camp intellectuel non seulement ont perdu la « position spirituelle » (*jingshen lichang* 精神立场) des poètes *menglong* (c'est-à-dire l'esprit « indépendant »), mais ils sont également retombés dans la « vieille voie de l'élitisme et de l'artificialité langagiers » (语言贵族化、技术化的旧辙), et de surcroît, « au milieu de la crise de la pauvreté de leurs ressources spirituelles et langagières, prenant la poésie occidentale comme seul paradigme, ils produisent une fournée après l'autre de textes en hommage aux grands maîtres occidentaux. » (在精神资源和语言资源均告贫乏的危机中, 唯西方诗歌为是, 制造出一批又一批向西方大师们致敬的文本³⁷³). La question de la langue surgit là, d'abord, en lien avec les « ressources langagières », qui marquent la dépendance de la poésie chinoise à la poésie occidentale. Mais il y a en même temps la question « de l'élitisme et de l'artificialité langagiers » qui place la discussion dans l'axe « élevé » (*ya*) et « vulgaire » (*su*), et qui peut renvoyer à une opposition entre la « langue parlée » et la « langue de traduction ». C'est ce que suggèrent ces propos de Xie Youshun à propos de Yu Jian : « Je me souviens d'un texte de Yu Jian où il parle de “pourquoi je ne chante pas la rose”, et il dit que la rose peut pousser dans la poésie d'un poète anglais comme Burns, mais que lui, en tant que poète chinois, n'a aucun rapport avec elle. Yu Jian dit : “Dans ma vie quotidienne je n'utilise quasiment pas le mot rose, au moins dans le dialecte de ma

³⁷³ Shen Qi, « 秋后算账—1998 : 中国诗坛备忘录 [Reglement de comptes après l'automne : aide-mémoire de la scène poétique chinoise], in Yang Ke 杨克 (éd.), 1998 *Zhongguo xin shi nianjian* 1998 中国新诗年鉴 [Annuaire de la nouvelle poésie chinoise. 1998], p. 390.

mère et de ma grand-mère ce mot n'apparaît pas. La rose, selon mon expérience, c'est seulement dans les traductions qu'elle apparaît de manière répétée." » (我想起诗人于坚在一篇文章中谈到“我为什么不歌唱玫瑰”，他认为，玫瑰可以生长于英国诗人彭斯的诗歌中，却与他作为中国诗人的存在无关，于坚说：“在我日常话语中几乎不使用玫瑰一词，至少我从我母亲、我的外祖母们的方言里听不到玫瑰一词。玫瑰，据我的经验，只有在译文中才一再地被提及。³⁷⁴”). Il y aurait ainsi, d'une part, les poètes qui puissent dans les « ressources langagières » des traductions de la poésie occidentale, et de l'autre, ceux qui puissent dans les ressources langagières de la langue parlée. Notons ici au passage comment Yu Jian associe la langue à un quotidien féminin et familier, comme s'il voulait signaler la dimension héréditaire de la langue, c'est-à-dire l'idée de la langue en tant que langue maternelle.

2.3.1.2. La position du camp intellectuel.

Comme le souligne Tang Xiaodu, un critique associé au camp intellectuel, dans une lettre ouverte adressée à Xie Youshun, il y a bien dans le camp *minjian* une description réductrice de l'écart entre les deux camps et de la position du camp rival. Cela est vrai, d'abord, en ce qui concerne la question du rapport entre la Chine et l'Occident, par laquelle les partisans du camp *minjian* construisent une « opposition binaire entre la Chine et l'Occident » (*zhongxi eryuan duili* 中西二元对立³⁷⁵). Dans leur discours, « l'écriture *minjian* = l'expérience quotidienne chinoise contemporaine ; l'écriture intellectuelle = le désir de converger avec l'Occident » (民间写作=中国当下日常经验、知识分子写作=渴望与西方接轨³⁷⁶). En fait, cette opposition binaire ne s'ajuste pas tout à fait à la réalité des poèmes des partisans du camp *minjian*, chez qui l'influence de la poésie occidentale est également bien présente. Et pourtant, au-delà de tout réductionnisme, l'opposition entre ces deux camps n'est pas que rhétorique. Si l'accusation portée par les poètes *minjian* aux poètes du camp intellectuel concernant leur dépendance aux « ressources langagières occidentales » peut être relativisée, il est néanmoins vrai qu'il existe, chez les poètes du camp intellectuel, une vision différente de la poésie et de la langue qui se reflète d'emblée dans leur position par rapport à

³⁷⁴ Xie Youshun 谢有顺, « Shige yu shenme xiangguan 诗歌与什么相关 » [La poésie est en rapport avec quoi ?], *Shi tansuo*, 1991 n°, p.1.

³⁷⁵ Tang Xiaodu, « Zhi Xie Youshun qun de gongkai xin » [], in Chang Wenchang 常文昌、Guo Xuhui 郭旭辉 *Zhongguo xin shiqi shige yanjiu cailiao* 中国新时期诗歌研究资料 [Matériaux de recherche pour la poésie chinoise de la nouvelle période], Jinan, Shandong wenyi chubanshe, p. 334.

³⁷⁶ *Ibid.*

la poésie occidentale, à la traduction et à la « langue de traduction ». De manière générale, les poètes du camp « intellectuel » ont une vision de la langue qui met l'accent sur la « langue de traduction » (*fanyi ti*) dans l'histoire même de la formation de la langue chinoise. Huang Canran 黄灿然, un poète du camp intellectuel, écrit ainsi à ce propos : « le chinois contemporain n'est pas la langue vernaculaire : c'est le mélange de la langue vernaculaire avec la langue de traduction. » (现代汉语不等于白话文, 它是白话文与汉语译文混杂 (汉译) 的混杂³⁷⁷). Dans cette vision, le constat de l'importance de la « langue de traduction » est le revers de la médaille du soulignement de la rupture avec la langue classique. Chen Dongdong 陈东东, un autre poète du camp intellectuel, signale en ce sens : « La particularité du rapport du chinois moderne avec la langue classique n'est pas la continuité mais la rupture. » (现代汉语跟古汉语的关系特征不是延续, 而是断裂³⁷⁸). Pour Zang Di, dans le texte que nous avons cité plus haut, ceux qui critiquent la rupture du chinois moderne avec la langue classique ne comprennent pas le rapport entre tradition et modernité. « Ils essayent de relativiser l'opposition entre modernité et tradition » (它们都试图把现代与传统的对立加以相对化³⁷⁹), alors que pour lui, comme nous l'avons vu, cette opposition est essentielle et radicale. Cette opposition est résumée dans cette réflexion de Huang Cangran : « Plus la langue des poètes se rapproche de la langue classique ou de la poésie classique, plus elle est incapable de gagner une nouvelle force pour nommer, pires sont ses résultats. » (诗人使用的语言越是靠近汉语古典诗歌的语言或文言, 就越是无法获得重新命名的力量, 成就也越低³⁸⁰). Le chinois moderne est dans cette vision une langue dont le point essentiel dans son développement est la recherche de modernité. Un des noyaux de ce développement est la « langue de traduction », ce que Bei Dao appelle le « Fanyi ti » ou « style de traduction », et qu'il propose, comme nous avons vu, comme la ressource langagière principale dans l'émergence de la poésie d'avant-garde dans les années 70. Pour Bei Dao, rappelons-le brièvement, il s'agit d'un style « that has resulted from translations of literary texts and does not include translations of Marxist-Leninist classics or special areas such as science and

³⁷⁷ Huang Canran 黄灿然, « Zai liang da chuantong de yinying xia 在两大传统的阴影下 » [À l'ombre de deux grandes traditions], in Yang Ke 杨克 (éd.), *Zhongguo xinshi nianjian* 中国新诗年鉴 [Annuaire de la nouvelle poésie chinoise], 1999, pp. 414-437.

³⁷⁸ Chen Dongdong 陈东东, *Huigu xiandai hanyu* 回顾现代汉语 [Regard en arrière sur le chinois moderne], dans Zhao Minli 赵敏俐 & Wu Sijing 吴思敬 (éds.), *Zhongguo shige tongshi* 中国诗歌通史 [Histoire générale de la poésie chinoise], Beijing, Renmin wenxue chubanshe, p. 1306.

³⁷⁹ Zang Di, « Xiandaixing yu xin shi de pingjia », *op. cit.*

³⁸⁰ Huang Cangran, « Zai liang da chuantong... », *op. cit.*

technology³⁸¹ », et qui concerne la période qui va de 1919 jusqu'à la fin de la Révolution culturelle. La langue de traduction a joué selon cet auteur un rôle encore plus important que la « langue parlée » dans la formation du chinois moderne : « It can be said that the formation of modern Chinese benefited first from translation rather than vernacular language. The style of translation became, almost at the beginning, the guide for the transformation of modern Chinese literary style³⁸². » La traduction est pour lui une attaque portée contre la langue chinoise, car celle-ci, grâce à son écriture « idéographique », était une langue « très fermée » et elle avait besoin d'être attaquée par la traduction pour se tourner vers des formes modernes.³⁸³ Soulignant l'importance de la « langue de traduction », le poète Chen Dongdong écrit à son tour : « Je n'ai jamais vraiment lu la poésie occidentale contemporaine (...) Car je ne suis jamais entré en contact avec les ouvrages originaux. Je dépends de la poésie occidentale qui a été déjà traduite en chinois pour comprendre ces poètes. En réalité, je vois la traduction de poésie comme un aspect important de la poésie chinoise. » (我从未读到过真正的当代西方诗歌 (...) 因为我从未接触过原作, 我是靠阅读已经被译成汉语的当代西方诗歌去理解那些诗人的。事实上, 我把译诗视为汉语诗歌的一个重要方面³⁸⁴). « L'Occident » traduit n'est qu'une partie de la langue chinoise moderne : on voit là aussi l'idée qui était présente dans l'essai d'Ouyang Jianghe, lorsqu'il parlait de la « sinisation » (*hanyuhua*) de la poésie occidentale. À partir de la traduction, souligne Chen, « ce qui prend forme est le chinois moderne, et ce ne peut pas être autre chose. La traduction permet au chinois de devenir une langue consciente d'elle-même, active, ouverte et qui élargit sans cesse son territoire » (形成的是现代汉语, 而不可能是别的东西。译术使现代汉语成为一种自觉、主动、开放和不断扩展着疆域的语言³⁸⁵). On voit bien que dans cette vision l'accent est mis sur l'avenir et le développement incessant de la langue. Chen Dongdong nie l'existence de « phrases européanisées » (*ouhua ju* 欧化句) ou d'« accents de traduction » (*fanyi qiang* 翻译腔) : ce qu'il voit c'est une langue de plus en plus ouverte, ce qui est une manière de mettre l'accent sur la « modernisation » de la langue.

³⁸¹ Bei Dao 北岛, « Translation Style : A Quiet Revolution », *op. cit.*, p. 60.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Il se rapproche dans cette idée « d'attaque » des idées sur la traduction de certains intellectuels de la nouvelle culture, notamment Lu Xun, qui voyait la traduction littérale, ce qu'il appelait « les traductions dures » (*ying fanyi* 硬翻译) comme une manière d'agresser et de changer profondément la langue chinoise.

³⁸⁴ Chen Dongdong 陈东东, « Da Bao Xialan, Lu Suowen 答鲍夏兰, 鲁索问 » [Réponses à Bao Xialan et Lu Suowen], Beijing, 1992. Disponible sur : <https://www.poemlife.com/forum.php?mod=viewthread&tid=600335>. (Dernière consultation le 02/12/2019).

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

Dans « Ma vision sur neuf problèmes poétiques » (*Shi ge zhong de jiu ge wenti zhi wo jian* 诗歌中的九个问题之我见), un article de 1995, la réflexion de Xi Chuan, l'un des chefs de rang du camp intellectuel, sur la « langue de traduction » s'écarte et en même se rapproche de celle de Cheng Dongdong. Comme Chen Dongdong, Xi Chuan met l'accent d'abord sur l'importance de la traduction pour la poésie en général, et pour la poésie chinoise en particulier. Depuis les poètes *menglong*, dit Xi Chuan, « la principale source de lecture des jeunes poètes chinois, ce sont des ouvrages modernes de littérature occidentale traduits en chinois. » (中国当代青年是人们的主要读物是一些翻译成中文的现代西方文学作品³⁸⁶). La génération du 4 mai, signale Xi Chuan, a créé une nouvelle langue, le chinois moderne (*xiandai hanyu* 现代汉语³⁸⁷), à laquelle la langue de traduction a contribué énormément : « Son caractère européenisé se manifeste dans l'utilisation de nouveaux mots et de phrases composées. La tradition langagière chinoise excelle en phrases courtes, adaptées au lyrisme, au débat, à l'illumination subite, à la expression de l'intuition ; et le chinois moderne a augmenté la longueur de la phrase, et en même temps renforcé sa capacité d'exposition, de raisonnement, spéculative et logique » (其欧化的色彩表现在新词、复句的使用上。中国传统语言以短句子见长, 适于抒情、辩论、参悟、直觉表达 ; 而现代汉语加长了句子长度, 同时也便加强了论述、推理、思辨和逻辑色彩³⁸⁸). Si Xi Chuan admet l'existence, dans certains cas, d'une langue trop européenisée et « qui a les traits expérimentaux » (带有实验色彩) d'un « chinois pas tout à fait mûr » (半生不熟的汉语), qui est « dénoncée en tant que “langue de traduction” » (指责为“翻译语体”), il signale ensuite que cette langue a ses avantages³⁸⁹. Car si, d'une part, elle peut conduire la littérature à « s'éloigner de la vie de l'époque » (脱离时代生活) et la pousser vers les marges, elle garantit en même temps l'« indépendance de la pensée » (*siwei de dulixing* 思维的独立性) et empêche qu'elle soit « submergée par la langue des masses et la langue des medias. » (淹没于大众语言、媒介语言). Là aussi, la discussion semble être placée sur l'axe « élevé »/« vulgaire », le poète

³⁸⁶ Xi Chuan, « *Shige zhong de jiu ge wenti zhi wo jian* 诗歌中的九个问题之我见 » [Ma vision sur neuf problèmes poétiques], in Chen Chao 陈超 (éd.) *Zui xin xianfeng shi lun xuan*, op. cit., pp. 280-294, Shijiazhuang, Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, p. 282.

³⁸⁷ Xi Chuan utilise « chinois moderne » au lieu de « langue vernaculaire » (*baihua*), car la « langue vernaculaire » est « un style en rapport avec la langue classique » (*xiangdui yu wenyan de yi zhong yuti* 相对文言而言的一种语体).

³⁸⁸ *Ibid.* À la différence de Bei Dao, il ne voit pas une opposition entre le *maoti* et la langue de traduction, la langue de Mao étant, signale-t-il, « relativement européenisé » (*xiangdang ouhua* 相当欧化). Simplement, ce caractère européenisé était dissimulé du fait que Mao Zedong « utilisait une grande quantité d'allusions et de vocabulaire classiques » (*daliang yunyong chuantong diangu he yuhui* 大量运用传统典故和语汇).

³⁸⁹ *Ibid.*

prenant néanmoins une position tout à fait opposée à celle des poètes du camp *minjian*, mettant l'accent sur la distance nécessaire par rapport à « la langue des masses et la langue des medias³⁹⁰. »

2.3.2. La spécificité de la langue chinoise.

2.3.2.1. L'anxiété identitaire liée à la langue.

Parmi les critiques qui interrogent la modernité littéraire chinoise et la « nouvelle poésie », comme celle de Zheng Min que nous avons analysée dans la première partie de ce chapitre, la question de la langue est aussi centrale. L'argument principal de cette critique, rappelons-le, renvoie à la rupture avec la langue classique et avec la tradition. C'est ce que rappelle également Zang Di lorsqu'il dit : « un point de vue s'est imposé comme un consensus, selon lequel la raison pour laquelle la poésie nouvelle "n'était pas mûre" tenait au fait que la langue qu'elle utilisait était en rupture avec la langue de la poésie classique. » (有一种观点, 像舆论似的被制造出来, 新诗的“不成熟”盖因于它所采用的语言同古典语言的断裂³⁹¹). Cette idée du manque de « maturité » du chinois est en effet une idée qui revient assez souvent dans les discours des poètes, même chez ceux qui sont loin de mettre en question la tradition poétique issue du mouvement du 4 mai. Le « chinois moderne » (*xiandai hanyu*), dit Xiao Kaiyu 萧开愚, poète rattaché au camp intellectuel, « est une langue toute nouvelle. L'emploi du chinois moderne pour écrire de la poésie a une histoire de moins de 80 ans » (一门崭新的语言, 现代汉语用于写诗的历史不到八十年³⁹²). Son « manque de maturité » est néanmoins pour lui le revers de la médaille de sa vitalité : « Nous écrivons dans une langue », poursuit le poète, « qui est pleine de vitalité et qui est loin d'être mûre » (我们用一种远未成熟、生机勃勃的语言写作³⁹³). Pour Huang Canran, les poètes chinois contemporains sont « revenus à la langue » (*huidao yuyan benshen* 回到语言自身), ce qui veut dire qu'ils se sont

³⁹⁰ Xi Chuan semble chercher là une espèce de « juste milieu », « n'approuvant une langue totalement de traduction, mais n'approuvant non plus un chinois moderne mûr comme une pomme pourrie, léger, opportuniste et manquant de créativité. » (既不赞成完全的翻译语体, 也不赞成完全的、熟的像烂苹果似的、油嘴滑舌的、机会主义的、缺乏创造力的现代汉语) (*Ibid.*, p. 283). Mais la façon dont il décrit le pôle « vulgaire » montre que l'accent est mis sur la critique de celui-ci.

³⁹¹ Zang Di, « Xiandaixing yu xinshi de pingjia », *op. cit.*, p. 49.

³⁹² Xiao Kaiyu 萧开愚, « Da Bao Xialan, Lu Suowen 答鲍夏兰, 鲁索问 » [Réponses à Claudia Pozzana et Alessandro Russo]. Originellement publié en 1992. Version numérique fournie par l'auteur.

³⁹³ *Ibid.*

« modernisés » (*xiandaihua le* 现代化了), mais « ils ne sont pas encore revenus à la langue chinoise elle-même » (没有回到汉语自身³⁹⁴). Cela veut dire que « le moderne s'est détaché de la tradition, et cette chose qui s'est détachée de la tradition ne peut toujours pas être considérée comme mûre à aucun point de vue » (现代与传统脱钩, 而与传统脱钩的东西, 怎么说都还算不上成熟³⁹⁵). Cette idée du « chinois moderne » comme une langue jeune et « pas tout à fait mûre » comporte en effet souvent une anxiété identitaire liée à la sensation de rupture par rapport à la tradition et à l'europanisation de la langue. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette thèse, il s'agit d'une problématique qui traverse toute l'histoire de la poésie chinoise depuis le mouvement de la Nouvelle culture. Les poètes contemporains ne sauraient nier l'importance de la contribution des autres langues dans la constitution de la langue chinoise, mais la sensation de « rupture », comme le signale Li Tuo, persiste, hantant ceux qui écrivent ou emploient le chinois moderne³⁹⁶. Zhang Yiwu parle d'une « anxiété langagière » qui se traduit par le besoin de chercher « la mémoire populaire figée dans la spécificité de la langue et de l'écriture chinoises » (探索那些在汉语和汉字的特殊性中所凝结的人民记忆) et de « libérer la spécificité de la poésie en langue chinoise » (使汉语诗歌的特性得到解放³⁹⁷). Un poème de Ouyang Jianghe³⁹⁸ de 1989 décrit cette anxiété culturelle attachée à la langue :

Entre l'anglais et le chinois

J'habite le chagrin des idéogrammes,
entre des formes qui se dévisagent mutuellement.

³⁹⁴ Huang Canran 黄灿然, « Duo Duo : zuichu de qiyue 多多 : 最初的契约 » [Duo Duo : le pacte primaire], dans Duo Duo 多多, *Duo Duo shixuan* 多多诗选 [Poèmes choisis de Duo Duo], Beijing, Huacheng chubanshe, 2005.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Li Tuo, « The New Vitality... », *op. cit.*

³⁹⁷ 张颐武 Zhang Yiwu, « Shi de mingyun : yuyan zhi jiaolü 诗的命运 语言之焦虑 » [Le destin de la poésie : l'anxiété de la langue], *Jintian*, 1992, n° 1, pp. 135-136.

³⁹⁸ Ouyang Jianghe est l'un des chefs de rang de la poésie intellectuelle. Il peut donc paraître contradictoire qu'il apparaisse ici avec ce poème dans lequel nous voyons une anxiété identitaire liée à la rencontre avec l'Occident. Mais ce ne l'est pas. D'abord, il faut penser que, dans les années 1980, Ouyang Jianghe reçoit l'influence profonde de l'école poétique *xungen* incarnée par Yang Lian. Pendant cette décennie-là, il écrit certains poèmes dans lesquels la culture traditionnelle apparaît comme une source d'inspiration centrale. Si vers la fin des années 1980 il se rapproche davantage du group des poètes intellectuels, le poème que nous citons ici relie avec son intérêt par la culture traditionnelle. D'ailleurs, même chez les poètes intellectuels, et malgré leur attachement à l'Occident, la question de l'anxiété identitaire de la poésie chinoise est tout à fait présente, comme le reconnaît, nous l'avons vu, Wang Jiabin, un des chefs de rang de la poésie intellectuelle.

Isolées mais enchaînées, elles agitent sans cesse leurs membres,
à un rythme monotone comme une rafale de tirs.
Des cris, et tout à coup les idéogrammes sont devenus simples.
Ils avaient perdu des bras, des jambes, des yeux,
mais la langue continuait à marcher, à s'étendre, à regarder.
Une faim est née de ce mystère,
et des jours délicieux sont restés en arrière
pour partager la nourriture et être gourmand avec ceux de ma tribu.
Dans l'accent local, dans le dialecte uni comme le cristal,
dans la fusion entre langue moderne et antique
ma bouche était une ruine circulaire,
mes dents plongeaient dans le vide
sans trouver l'os.
Un tel paysage, une telle chair,
la langue était un banquet sous le ciel.
J'ai fini de manger mes jours, j'ai dévoré les anciens,

et puis, un soir, je suis allé me promener au coin de l'anglais³⁹⁹,
et j'ai vu un groupe de Chinois entourant un Américain,
et j'ai deviné qu'ils voulaient déménager vers une autre langue.
Mais l'anglais n'avait pas d'espace en Chine.
Il n'était qu'une matière scolaire, une façon de parler, une émission de télé,
un département universitaire, des examens et des papiers.
J'ai ressenti sur le papier la ressemblance entre un Chinois et un crayon.
Ecrire d'un trait léger, une vie consommée telle une gomme.
Après beaucoup d'encre, des lunettes, des machines à écrire,
après tant de plomb, l'anglais
a fini tout naturellement par se recroqueviller
dans un coin de la Chine.
Il nous a fait nous habituer aux abréviations et aux formules diplomatiques,
à la nourriture occidentale, à la fourchette et au couteau, à l'aspirine.
Ces changements ne touchaient pas le nez ni la peau.
Comme le brossage matinal des dents,
l'anglais, en passant sur les dents, a fait blanchir le chinois.
(Avant je mangeais des livres et des cadavres, il fallait

que je brosse mes dents tous les jours). Cela concernait l'eau,
concernait l'hygiène et les comparaisons.
Un nouveau goût a surgi, une théorie de la saveur⁴⁰⁰,
et toutes sortes de différences dans les mots de tous les jours.
Cela concernait aussi la main : en rentrant dans l'anglais,
L'index et le majeur se sont séparés pour former
une lettre, une victoire, une expérience nazie de soi-même.
Une cigarette tombe par terre, elle brûle à moitié et s'éteint
comme une partie de l'histoire. L'histoire est une guerre
qui bégaie, et en avant il y a le Troisième Reich, il y a Hitler.
Je ne sais pas si ce fou-là a assassiné l'anglais,
s'il a assassiné Shakespeare et Yeats.
Pourtant, je sais qu'il y a l'anglais de l'Oxford Dictionary, l'anglais de la noblesse,

³⁹⁹ « *Yingyu zhi jiao* 英语之角 » désigne des endroits, dans les parcs par exemple, où les Chinois peuvent venir pratiquer l'anglais avec des étrangers.

⁴⁰⁰ Le terme « *ziwei shuo* 滋味说 » (théorie de la saveur) renvoie à une idée sur la poésie développée à l'époque des dynasties du Nord et du Sud (*nanbei chao* 南北朝) par des auteurs comme Liu Xie 刘勰, Lu Ji 陆机 et Zhong Rong 钟嵘.

et l'anglais armé jusqu'aux dents de Churchill et Roosevelt.
Ses métaphores, sa matière, son esthétique destructrice
ont explosé à Hiroshima et Nagasaki.
J'ai vu un tas d'idéogrammes chinois devenir des cadavres en japonais —
mais en dehors de la langue, la Chine, l'Angleterre et l'Amérique étaient alliées.
En lisant cette partie de l'histoire j'ai éprouvé une grande méfiance.
Je ne sais pas qui est le plus ridicule : moi ou l'histoire.

Depuis plus de cent ans, entre le chinois et l'anglais, enfin, que s'est-il passé ?
Pourquoi tellement de Chinois ont-ils déménagé vers l'anglais,
essayant de devenir des Blancs à la peau jaune,
divorcés de leur langue comme d'une épouse,
regardant leur patrie dans un miroir brisé? Que s'est-il vraiment passé ?
J'habite, solitaire, la demeure obscure de ma langue,
dialoguant avec des hommes de papier, pensant à l'anglais,
regardant un nombre croissant de Chinois s'y plonger,
hommes pictographiques devenus des hommes phonétiques.

汉英之间

我居住在汉字的块垒里，
在这些和那些形象的顾盼之间。
它们孤立而贯穿，肢体摇晃不定，
节奏单一如连续的枪。
一片响声之后，汉字变得简单。
掉下了一些胳膊，腿，眼睛，
但语言依然在行走，伸出，以及看见。
那样一种神秘养育了饥饿。
并且，省下很多好吃的日子，
让我和同一种族的人分食、挑剔。
在本地口音中，在团结如一个晶体的方言
在古代和现代汉语的混为一谈中，
我的嘴唇像是圆形废墟，
牙齿陷入空旷
没碰到一根骨头。
如此风景，如此肉，汉语盛宴天下。
我吃完我那份日子，又吃古人的，直到

一天傍晚，我去英语之角散步，看见
一群中国人围住一个美国佬，我猜他们
想迁居到英语里面。但英语在中国没有领地。
它只是一门课，一种会话方式，电视节目，
大学的一个系，考试和纸。
在纸上我感到中国人和铅笔的酷似。
轻描淡写，磨损橡皮的一生。
经历了太多的墨水，眼镜，打字机
以及铅的沉重之后，
英语已经轻松自如，卷起在中国的一角。
它使我们习惯了缩写和外交辞令，
还有西餐，刀叉，阿斯匹林。

这样的变化不涉及鼻子
和皮肤。像每天早晨的牙刷
英语在牙齿上走着，使汉语变白。
从前吃书吃死人，因此

我天天刷牙。这关系到水、卫生和比较。
由此产生了口感，滋味说，
以及日常用语的种种差异。
还关系到一只手：它伸进英语，
中指和食指分开，模拟
一个字母，一次胜利，一种
对自我的纳粹式体验。
一支烟落地，只燃到一半就熄灭了，
像一段历史。历史就是苦于口吃的
战争，再往前是第三帝国，是希特勒。
我不知道这个狂人是否枪杀过英语，枪杀过
莎士比亚和济慈。
但我知道，有牛津辞典里的、贵族的英语，
也有武装到牙齿的、丘吉尔或罗斯福的英语。
它的隐喻、它的物质、它的破坏的美学，
在广岛和长崎爆炸。
我看见一堆堆汉字在日语中变成尸首——
但在语言之外，中国和英美结盟。
我读过这段历史，感到极为可疑。
我不知道历史和我谁更荒谬。

一百多年了，汉英之间，究竟发生了什么？
为什么如此多的中国人移居英语，
努力成为黄种白人，而把汉语
看作离婚的前妻，看作破镜里的家园？究竟
发生了什么？我独自一人在汉语中幽居，
与众多纸人对话，空想着英语，
并看更多的中国人跻身其间，
从一个象形的人变成一个拼音的人⁴⁰¹。

Je me suis permis de transcrire le poème dans sa totalité parce que c'est l'exemple parfait d'un poème qui prend pour sujet même le problème de la langue et de son évolution, et surtout parce que le poème traite explicitement la problématique qui nous concerne. Les questions de la langue et de l'identité sont placées là dans un rapport étroit et indissociable. Il faut savoir que l'auteur du poème, Ouyang Jianghe, a été très influencé dans les années 1980 par le mouvement de la quête des racines qui dans la poésie a été représenté surtout par Yang Liang 杨炼, dont nous traiterons ensuite. Ouyang Jianghe raconte dans ce poème l'histoire de la langue chinoise et de sa transformation (sa crise identitaire) à partir du choc de la rencontre

⁴⁰¹ Ouyang Jianghe, *Ruci boxue de ji'e...*, op. cit., pp. 20-22.

avec l'anglais et la modernité, mais on peut dire également qu'il raconte et explique l'histoire et la culture chinoises du vingtième siècle du point de vue de la langue. Dans le poème, le glissement et le parallèle entre langue et culture sont permanents. A travers l'entrée de l'anglais dans la langue chinoise, c'est également la « nourriture occidentale », les « fourchettes », etc., qui entrent dans la culture chinoise. Mais il y a aussi des glissements entre langue et pouvoir, car, comme le souligne le poète, en parlant de « l'anglais de Churchill », « ses métaphores, sa matière, son esthétique destructrice/ont explosé à Hiroshima et Nagasaki. » Dans l'essai de 1993 que nous avons cité plusieurs fois dans ce chapitre, face à la question identitaire, évoquée d'emblée dans le titre (« style local » *bentu qizhi* 本土气质) et développée ensuite très brièvement dans le corps de l'essai, Ouyang Jianghe montrait surtout une confiance sans faille dans le caractère « local » de la poésie, qui était fondée sur l'affirmation de la « sinisation » des influences étrangères. Mais l'idée de « sinisation » apparaît en crise dès le moment où l'identité de la langue, garant ultime de ce processus de « sinisation » (*hanyuhua*), est elle-même mise en question. C'est ce qui arrive dans ce poème, où l'histoire du chinois moderne est envisagée comme une transformation où modernité et identité sont en conflit. D'abord dans la simplification des caractères, à laquelle font références les premiers vers (« Des cris, et tout à coup les idéogrammes sont devenus simples/ Ils avaient perdu des bras, des jambes, des yeux »), et qui justifie le « chagrin des idéogrammes » ; puis dans l'insertion de l'anglais « dans ma propre terre », ce qui conduit à cette image de ces chinois « divorcés de leur langue comme d'une épouse », et qui veulent « déménager vers une autre langue »⁴⁰².

⁴⁰² Dans un dialogue avec Wolfgang Kubin qui a eu lieu en 2014, Ouyang Jianghe a tenu des propos sur la langue qui montrent l'actualité des questions soulevées par ce poème : « Actuellement », dit-il, « le chinois a surgi à partir de la traduction et de l'échange avec l'anglais, l'allemand, l'espagnol, le russe, l'italien, le français et d'autres langues. Maintenant nous utilisons un grand nombre de concepts et de termes traduits, même la grammaire vient de la traduction. Cela a blessé notre langue, et elle se trouve dans une situation assez trouble. Mais si nous le désirons, le chinois ancien peut devenir un antidote pour nous. » (当下, 中文是相对于英文、德文、西班牙文、俄文、意大利文、法文等等相互之间的翻译、交往产生出来的, 我们现在大量使用翻译的概念、术语, 甚至语法都来自于翻译, 这让我们的中文受伤了, 它呈现出比较混乱的一种状态。但如果我们愿意, 中国古老的汉语可以成为我们的解毒剂). Ouyang Jianghe 欧阳江河 & Wolfgang Kubin, « Ouyang Jianghe yu Gubin hanxuejia duitan : women de hanyu shoushang le 欧阳江河与顾彬汉学家对谈: 我们的汉语受伤了 » [Dialogue entre Ouyang Jianghe et le sinologue Wolfgang Kubin : notre langue chinoise a été blessée], *Beijing qingnian bao*, 15/10/2014. Disponible sur <http://www.managershare.com/post/366125> (dernière consultation le 01/06/2019). Quelle est la maladie langagière pour laquelle Ouyang Jianghe préconise la possibilité d'utiliser le chinois ancien comme « antidote » ? C'est ce « caractère trouble » et cette perte d'identité de la langue entraînée par la traduction et l'échange avec les autres langues dans le cadre d'une modernité subordonnée.

2.3.2.2. La sinité de la langue : *zhongwenxing* (中文性) et *hanyuxing* (汉语性).

Dans l'article de Sun Wenbo que nous avons analysé plus haut, Sun Wenbo faisait référence à une revue faite par des poètes chinois exilés qui avaient organisé un débat autour du « caractère chinois » de la poésie. Le nom de la revue n'est pas mentionné dans l'article, mais il s'agissait bien de *Jintian*, qui après 1989 avait continué ses activités à l'étranger et qui avait publié la traduction de l'article d'Owen peu après sa parution dans *The New Republic*. Mais Sun Wenbo opérait là un petit changement qui n'est pas sans signification, car le débat organisé par *Jintian* en 1998 tournait autour de la *hanyuxing* (汉语性) et pas de la *zhongguoxing* (中国性). L'idée de la *hanyuxing*, que l'anglais traduit également par « Chineseness » et qu'en français on pourrait traduire par « les traits spécifiques de la langue chinoise » ou « la sinité de la langue chinoise », implique un accent mis sur la dimension identitaire de la langue qui nous rappelle certains traits de ce « post-baihua » préconisé par Zhang Yiwu dans sa « Réévaluation du débat sur la “modernité” et la langue écrite—une nouvelle problématique pour la poésie des années 90 », déjà citée. Dans cet article, Zhang mettait à son tour son « post-baihua » en rapport avec les recherches menées dans les années 1980 par les représentants de la linguistique culturelle, comme Shen Xiaolong (申小龙), qui dans *La langue chinoise et la culture chinoise* (*Hanyu yu zhongguo wenhua* 汉语与中国文化) écrit : « Les langues nationales ne sont pas qu'un système de signes ou un outil de communication, mais aussi un système de signification et de valeurs qui permet à chaque peuple de connaître et d'interpréter le monde. En Occident autant qu'en Orient, la langue représente la manière dont une nation regarde le monde » (人类各民族的语言, 不仅仅是一个符号体系或交际工具, 而是该民族认识、阐释世界的一个意义体系和价值体系。无论东方还是西方, 语言都是一个民族看待世界的一种样式⁴⁰³). Dans le cas concret de la poésie moderne, la question du caractère unique de la langue et de l'écriture chinoises est également en rapport avec la figure d'Ezra Pound, l'un des poètes les plus importants dans l'émergence du modernisme poétique en Occident, et des plus influents pour la poésie chinoise moderne et contemporaine. Wang Guangming signale que Pound, dans *The Chinese written Character as a Medium for Poetry*, formule essentiellement deux affirmations concernant l'écriture chinoise : « 1) « Le caractère chinois est plus fidèle aux choses, car c'est une écriture pictographique, il est plus proche de la nature ». 2) « Le caractère chinois est

⁴⁰³ Shen Xiaolong 申小龙, *Hanyu yu Zhongguo wenhua* 汉语与中国文化 [Le chinois et la culture chinoise], Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2003, p.1.

moins contraint par la logique rationnelle, ne distinguant pas entre actif et passif, il est principalement actif » (一：中国文字最有事物的存真性，因为它是形象文字，最接近自然二：中国文字最少理性逻辑的约束，没有主动被动之分，它以主动为主。⁴⁰⁴) En lisant les propos de Pound sur la langue chinoise, conclut Wang, « on se sent vraiment encouragé, et même, j'exagère un peu, on dirait qu'on voit augmenter un peu la fierté d'être poète chinois et d'écrire de la poésie chinoise (« 的确令人鼓舞，甚至夸张点说平添了几分做中国人和写中国诗的自信⁴⁰⁵). L'exemple de Pound pose deux questions aux poètes contemporains. D'abord, il montre le paradoxe d'un modernisme occidental qui trouverait sa source dans la poésie chinoise classique au moment précis où les poètes chinois étaient sur le point de rejeter toute cette tradition. Outre l'ironie de ce renversement des rôles entre ces démarches poétiques, cela pose une question : pourquoi les poètes chinois ne pourraient-ils pas profiter de leur propre tradition alors qu'un poète américain fonde sur elle toute une poétique nouvelle ? Mais l'autre question, qui surgit des propos de Pound sur la langue et l'écriture chinoise, est la suivante : jusqu'à quel point la langue chinoise moderne mérite-t-elle encore ces louanges ? Jusqu'à quel point le chinois contemporain est-il toujours une langue « unique » ? Le poème de Ouyang Jianghe que nous avons cité au début de cette partie tourne autour de cette question, sans y répondre. Comme le signale Zhou Xiaofeng, « comparée avec la langue classique en tant que véhicule sémiotique de la poésie classique, la situation du chinois moderne en tant que véhicule de la poésie moderne est beaucoup plus complexe. Cela tient au fait que, d'une part, en tant que "langue chinoise", elle garde un rapport de parenté naturel avec la langue classique ; d'autre part, à cause des grandes transformations survenues dans la culture et la vie sociale, elle a connu de grands changements. La langue chinoise moderne est en soi une immense contradiction » (和古代汉语作为古典诗歌符号媒介相比，现代汉语作为现代新诗符号媒介的情况则要复杂得多。这是因为现代汉语一方面作为汉语与古代汉语保持了天然的血脉联系，另一方面又因为社会生活和文化的剧烈变动而发生了很大的改变。现代汉语本身就是一个巨大的矛盾体⁴⁰⁶). La question peut être posée du point de vue de ce que Casanova appelle la « littérarité » des langues, c'est-à-

⁴⁰⁴ Wang Guangming 王光明, « Zhongguo xinshi de benti fansi 中国新诗的本体反思 » [Réflexion sur l'essence de la poésie chinoise nouvelle], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji*, op. cit., p. 19.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Zhou Xiaofeng 周晓风, « Xiandai hanyu yu xiandai xinshi—Shilun xiandai hanyu shige shenmei fuhao de teshuxing 现代汉语与现代新诗—试论现代汉语诗歌审美符号的特殊性 [Le chinois moderne et la poésie moderne—Essai sur la singularité des signes esthétiques de la poésie chinoise moderne], in *Xiandai hanshi bainian yanbian keti zu* 现代汉诗百年演变课题组 [Groupe de réflexion sur les problèmes de la poésie chinoise moderne dans ces cents ans d'évolution] (éds.) *Xiandai hanshi : fansi yu tansuo* 现代汉诗：反思与探索 [Poésie chinoise moderne : réflexion et recherche], Beijing, Zuojia chubanshe, 1998, pp. 230-231.

dire le fait qu'il y a un « capital littéraire » ou « une valeur littéraire attachée à certaines langues ». La langue, dit Casanova, est l'une des composantes majeures du capital littéraire. « En raison du prestige des textes écrits dans certaines langues, il y a, dans l'univers littéraire, des langues réputées plus littéraires que d'autres et censées incarner la littérature même (...) Une grande littérarité attachée à une langue suppose une longue tradition qui raffine, modifie et élargit à chaque génération littéraire la gamme des possibilités formelles et esthétiques de la langue. »⁴⁰⁷. Le capital littéraire de la langue chinoise renvoie au capital constitué par cette tradition de la poésie classique, mais aussi au capital de la langue elle-même et surtout de son écriture, en tant que langue intrinsèquement poétique, dans la tradition de Pound. C'est pour cela en partie que, tandis que beaucoup d'auteurs soulignent la rupture avec la langue classique et l'idée que le chinois moderne serait une « langue toute nouvelle », d'autres mettent l'accent sur la continuité. Dans ce contexte, l'écriture est fondamentale. Comme le signale le critique Li Tuo : « Whether classical or modern, the Chinese language is conveyed by means of ideographs that retain a strong pictorial quality and are formed by combining elements indicating meaning and others indicating sound. As a result it is radically different from Western languages, which are based on phonetic or alphabetic systems of writing⁴⁰⁸. » L'écriture apparaît comme ce qui reste de tout à fait unique et différent dans une langue par ailleurs menacée par la perte d'identité et l'euphémisation. C'est pour ça que, dans le poème d'Ouyang Jianghe, le symbole ultime de la crise identitaire est le processus de transformation de l'« homme pictographique » en « homme logographique. »

Le concept de « *zhongwenxing* 中文性 » (« les traits spécifiques de la langue chinoise ») posé par Yang Lian 杨炼 dans « À l'intérieur de la langue chinoise » (*Zhongwen zhi nei*⁴⁰⁹), un essai de 1998, doit être lu dans ce contexte. Yang Lian est un poète de l'école *menglong* associé également à la littérature de la « quête des racines », un mouvement qui a fait ses premiers pas en poésie avant de devenir célèbre à travers l'œuvre des romanciers comme Han Shaogong 韩少功. L'essai en question a paru dans le numéro de la revue *Jintian* consacré à la question de la « *hanyuxing* », dont nous avons fait mention au début de cette sous-partie. Le point de départ de l'essai de Yang Lian nous place encore une fois dans la problématique posée par Stephen Owen dans son texte. L'essai de Yang Lian commence avec les mots de son traducteur allemand Wolfgang Kubin, qui se plaint de la difficulté de traduire

⁴⁰⁷ Casanova, *La république...*, op. cit., p. 39.

⁴⁰⁸ Li Tuo, « The New Vitality of Modern Chinese », op. cit., p. 69.

⁴⁰⁹ Yang Lian 杨炼, « Zhongwen zhi nei 中文之内 » [À l'intérieur de la langue chinoise], *Jintian*, 1998, n° 1, 208-212.

la poésie de Yang Lian (« Je n'aime pas traduire la poésie de Yang Lian. C'est trop difficile. » « 我恨译杨炼的诗，太难了 »)⁴¹⁰. Yang Lian prend cette plainte comme un éloge et souligne ce qui le distingue des poètes qui ne font pas attention à la question de la langue chinoise. « À mon avis », signale-t-il, « c'est ça le point commun de la plupart des ouvrages médiocres— la langue chinoise a été ignorée déjà trop longtemps. Trop d'ouvrages ne font qu'“utiliser” l'outil de la langue chinoise, mais ils ont perdu la confiance artistique dans le lecteur : cette “parole” qui n'a rien d'autre que le découpage en vers, pourrait s'exprimer dans n'importe quelle autre langue (在我看来，正是大多数平庸之作的共同点——中文，被诗人忽略太久了。太多作品，仅仅“使用”中文这一工具，却对读者失去了艺术的信用：那些除了分行外一无所有的“话”，可以用任何语言来表达⁴¹¹). Ces poètes qui ne font pas attention à la langue sont pour Yang Lian « des poètes en langue chinoise qui écrivent comme dans une langue étrangère » (写得像外语的中文诗人) ou « des poètes en langue chinoise qui ne sont pas capables d'écrire en langue chinoise (写不出中文的“中文诗人”⁴¹²), des formules qui rappellent la question d'Owen : « Is this Chinese poetry or poetry that started in Chinese ? » Par opposition à ces poètes qui écrivent « hors de la langue chinoise » (*zai zhongwen zhi wai* 在中文之外), Yang Lian préconise une poésie écrite « à l'intérieur de la langue chinoise » (*zai zhongwen zhi nei* 在中文之内). L'approche de Yang Lian par rapport à la langue souligne l'importance de l'écriture idéographique : l'écriture chinoise n'est pas quelque chose d'accessoire, d'extérieur à la langue, mais l'élément essentiel qui détermine beaucoup de ses traits :

Ce ne sont pas les « mots » mais les « caractères », avec leur expressivité, leur nature métaphorique, qui ont formé l'origine de notre tendance à « scruter la nature des choses » à travers la langue chinoise. Absence de pronoms personnels, de temps verbaux, caractère flou des catégories lexicales, liberté syntaxique, forme en apparence concrète mais en réalité abstraite... Le caractère est le gène, il contrôle les rapports syntaxiques, la pensée et même la condition existentielle de toute la langue chinoise. Tout comme les sculpteurs et les architectes doivent garder le plus haut degré de complicité avec leurs matériaux, la question primordiale pour tout poète est de savoir comment comprendre de manière singulière chacun de ces caractères immaculés, lisses, brillants, comment contenir l'idéographique dans l'expression. » “字”，而不是“词”，以其表现性、隐喻性，构成了我们通过中文“格物致知”的来源。无人称、非时态、模糊词性、自由移位、形似具体而其实抽象……字是基因，左右着整个中文语法关系、思维方式，以至生存形态。犹如雕塑家或建筑师，必须与他们的材料保持最高的默契——如何独特地理解这一个个光洁、润滑、明亮的字，蕴表意于表现？是对每个诗人第一层次的提问⁴¹³。

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 208.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*, p. 210.

Yang Lian utilise le mot « *zhongwen* » et non « *hanyu* », ce qui lui permet de mettre l'accent sur l'écriture. Et c'est sur l'écriture que se fonde la distinction qui permet de soulager l'anxiété culturelle. La vision de Yang Lian ne suppose pas le rejet des influences littéraires occidentales⁴¹⁴, et ce n'est pas non plus une attaque contre la réforme littéraire du mouvement de la Nouvelle culture et un appel à revenir tout simplement à la langue classique. Le passage au « *baihua* » a permis, dit Yang Lian, que chaque poète puisse dorénavant inventer sa propre musicalité. Mais cette musicalité doit être fondée sur une connaissance profonde de la langue, c'est-à-dire, sur ce que Yang Lian appelle : « écrire à l'intérieur de la langue chinoise ». Le critère pour mesurer la qualité d'un poème, dit Yang Lian, doit être « le degré auquel il enrichit et approfondit “les traits spécifiques de la langue chinoise” » (丰富与深化“中文性”的程度⁴¹⁵). La langue devient ainsi la garantie de l'originalité de la poésie chinoise : c'est une façon de marquer la poésie du point de vue culturel et identitaire mais pas d'un point de vue « national ». Autrement dit, il s'agit d'une identité culturelle délocalisée. Le concept de « *zhongwenxing* » s'oppose dans ce sens de manière très claire au concept de « *zhongguoxing* », que Yang Lian appelle : « un faux problème » (*yi ge wei mingti* 一个伪命题). Que signifie ce « *zhongguoxing* » se demande-t-il ? « Les matériaux ? Les thèmes ? La nationalité des auteurs ? Le nom de la langue ? Les antécédents politiques ou un fond culturel spécifique ? » (题材?主题?作家之国籍?语言之称谓?特定政治履历或文化背景?⁴¹⁶).

Alors que Yang Lian peut être inscrit au niveau générationnel dans le cadre de la poésie obscure et du mouvement de la quête des racines au début des années 80, Zhang Zao 张枣(1962-2010) est un poète de la troisième génération, originaire de la province du Hunan, qui s'est fait connaître à partir du milieu des années 1980 dans le milieu de la poésie d'avant-garde du Sichuan, avant de quitter la Chine pour l'Allemagne, où il a vécu pendant une vingtaine d'années. Dans un essai de 2001, « Voyage dangereux vers un paysage langagier — L'attitude des écrivains et la structure métapoétique dans la poésie chinoise contemporaine » (*Chaoxiang yuyan fengjing de weixian lüxing— dangdai zhongguo shige de yuanhsi jieguou*

⁴¹⁴ Mais il met l'accent en même temps sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une « simple transplantation » (*jiandan yizhi* 简单移植) de « la technique occidentale » (*xifang jiqiao* 西方技巧). Il faut que cette « technique » soit « absorbée par notre langue inventive » (*bei women duchuang yuyan suo “xifu”* 被我们独创的语言所“吸附”). *Ibid.*, p. 209.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 211.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 208.

he xiezhe zitai)⁴¹⁷ Zhang Zao, qui en 1998 avait organisé le dossier de la revue *Jintian* autour de la question de la *hanyuxing*, développe une vision de la poésie chinoise qui met l'accent sur ce concept. La vision de Zhang Zao de l'histoire de la poésie chinoise moderne est d'un certain point de vue tout à fait compatible avec celle de ceux qui, comme Zang Di, voient la révolution menée par la Nouvelle culture pour la poésie comme le début d'un processus de modernisation nécessaire. « L'établissement général de la langue écrite vernaculaire depuis 1917, bien sûr, n'est pas seulement une mesure d'adaptation aux changements sociaux. Du point de vue du développement de la littérature, l'époque demandait que la langue littéraire fût en état de contenir un certain effort de "contemporanéité" ou de "modernité", pour ainsi devenir, au niveau des fonctions du langage, un système ouvert qui puisse être structurellement comparable aux langues occidentales et surtout à l'anglais » (1917年以来白话文的全面确立, 当然不仅仅是一项语言改革以适应社会变革的措施, 从文学发展的意义上讲, 它是要求写作语言能够容纳某种“当代性”或“现代性”的努力, 进而成为一个在语言功能与西语尤其是英语同构的开放性系统.⁴¹⁸). La divergence entre la vision de Zang Di et celle de Zhang Zao tient au rapport de ce système ouvert avec la langue classique. Alors que pour Zang Di, comme nous l'avons vu, il y a une incompatibilité radicale entre les deux, pour Zhang Zao la particularité du système ouvert né de cette réforme est qu'il peut (et il doit) se nourrir en même temps « des classiques en langue classique et des textes en langue vernaculaire du passé » (过去的文言经典和白话文本), de la langue parlée et de la langue de traduction. Pour Zhang Zao, pour que ce système ouvert garde sa vitalité il est tout à fait nécessaire que la poésie cherche un équilibre entre ces trois éléments. Chaque fois que la poésie s'est coupée volontairement de l'un de ces éléments, le résultat a été catastrophique. Quant à la poésie chinoise contemporaine, Zhang Zao souligne que son « immersion totale dans la métapoésie » (对元诗结构的全面沉浸) a permis à la poésie chinoise de participer au postmodernisme mondial mais l'a également amenée à partager ses crises, à savoir, la séparation entre l'art et la vie causée par l'emploi « d'un mode de signifiant fermé » (封闭的能指方式) pour nommer. Et cela conduit finalement à une crise d'identité :

⁴¹⁷Zhang Zao 张枣, « *Chaoxiang yuyan fengjing de weixian luxing — dangdai zhongguo shige de yuanhsi jiegou he xiezhe zitai* 朝向语言风景的危险旅行——当代中国诗歌的元诗结构和写者姿态 » [Voyage dangereux vers un paysage langagier — L'attitude des écrivains et la structure métapoétique dans la poésie chinoise contemporaine], in Chen Chao 陈超 (éd.), *Zuijin xianfeng shi lun xun*, op. cit., pp. 455-472. L'essai de Zhang Zao a paru originellement dans *Shanghai wenxue*, 2001, n° 1.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 456.

Bien sûr qu'en s'appuyant sur cette idée selon laquelle « les mots sont les choses » il est possible de conserver une attitude d'écrivain pur typique de la conscience occidentale, et de faire de la langue la réalité ultime, pour accomplir la quête de modernité, d'autonomie et d'invention de la langue chinoise. Pourtant, ce processus peut conduire au résultat logique suivant : la poésie chinoise contemporaine n'est plus qu'une poésie postmoderniste occidentale tardive écrite en langue chinoise, qui manque d'innovation et de caractère avant-gardiste, et dépourvue d'une originalité langagière capable de créer un esprit et une imagination autosuffisants, autrement dit elle manque d'une plénitude de *hanyuxing*, voire : elle manque de poésie 依照“词就是物”这样的信念固然可以保持一个西方意识上的纯写者姿态, 并将语言当做终极现实, 从而完成汉语诗歌对自律、虚构和现代性的追求。然而, 这一过程可能带来如下逻辑后果: 中国当代诗歌最多是一种迟到的用中文写作的西方后现代诗歌, 它既无独创性和尖端, 又没有能生成精神和想象力的卓然自足的语言原本, 也就是说, 它缺乏丰盈的汉语性, 或曰: 它缺乏诗⁴¹⁹.

Cette crise d'identité se fonde sur une vision antithétique des langues et des traditions poétiques liées à chaque langue. Sur le rapport entre les mots et les choses, la tradition chinoise et la tradition occidentale, dit Zhang Zao, ont des visions tout à fait opposées, voire incompatibles. Alors que dans la tradition occidentale les mots sont les choses, dans la tradition et la langue chinoise la situation est bien différente : les mots ne sont pas les choses, ce qui veut dire, pour Zhang Zao, que dans l'idéal de la tradition chinoise « la poésie doit se changer elle-même et changer notre vie » (诗歌必须改变自己和生活). Zhang Zao n'explique pas vraiment en détail cette opposition, qui semble ainsi centrée sur les différents rapports entre la vie et la poésie dans la tradition chinoise et occidentale⁴²⁰. Ce qu'il faut retenir est cette idée d'une contradiction ou d'une tension essentielle entre la recherche de la modernité (inhérente à la poésie chinoise moderne) et la recherche de ce qu'il appelle la « *hanyuxing* ». Cela ne comporte pas, comme chez Zheng Min, une mise en question de la réforme langagière ou de la poésie en langue vernaculaire. Cela veut dire plutôt que, pour lui, la poésie chinoise moderne doit chercher à se développer avec une conscience profonde de sa crise identitaire, « interrogeant de manière ouverte les opportunités engendrées par cette même crise. » (对危机本身所孕育的机遇所作的开放性的追问). La recherche de la « *hanyuxing* » est en rapport étroit avec la capacité de la langue moderne de retracer ses origines dans la langue classique, mais elle ne comporte pas l'abandon de la quête de la modernité. « La reconstruction de la poétique de la langue classique dans la langue moderne », signale Zhang Zao, « doit être en lien avec les langues étrangères, doit être en lien avec pour

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 471.

⁴²⁰ L'idée selon laquelle « les mots sont les choses » (*ci jiu shi wu* 词就是物) renvoie à l'idée de Barthes de l'écrivain comme celui pour qui écrire est un « verbe intransitif » (*bujiwu de dongci* 不及物的动词), c'est-à-dire, l'écrivain pour qui la langue est un fin en soi. Dans ce cadre, la tradition chinoise, la tradition du « *shi yan zhi* » et du « *wen yi zai dao* » (littérature pour véhiculer le dao), serait une tradition où écrire est un verbe transitif (*jiwu* 及物).

ainsi dire un “ton étranger” ». (典汉语的诗意在现代汉语中的修复，必须跟外语勾连，必须跟一种所谓洋气勾连在一起⁴²¹). Dans le fragment que nous venons de citer, nous trouvons d’ailleurs une reformulation du même argument que nous avons déjà trouvé dans les accusations portées par Owen contre la poésie chinoise : « La poésie chinoise contemporaine », dit Zhang Zao, « n’est plus qu’une poésie postmoderniste occidentale tardive écrite en langue chinoise. » (中国当代诗歌最多是一种迟到的用中文写作的西方后现代诗歌).⁴²² Cela souligne que l’appel de Zhang Zao à chercher la « hanyuxing » relève d’une nouvelle tentative de penser l’identité de la poésie chinoise dans le cadre de la poésie mondiale.

Zhang Zao a reçu dans sa période de formation l’influence du mouvement de quête des racines et a été interrogé très tôt pour la question du rapport avec la tradition, ce qui se reflète déjà dans sa poésie des années 1980, dans des poèmes comme « Qui est cette personne ? » (*Heren si* 何人斯) ou « Dans le miroir » (*Jing zhong* 镜中⁴²³) qui traduisent une tentative pour introduire certains traits de la langue et de la poésie classiques dans la poésie contemporaine⁴²⁴. C’est donc quelqu’un qui a été depuis le début très attentif à la question de la langue et de la tradition, mais dont la poésie a subi en même temps l’influence très forte de la poésie occidentale. Pour Yu Yang, le développement par Zhang Zao du concept de « hanyuxing » est en rapport également avec sa condition d’exilé, c’est-à-dire avec des pressions spécifiques qu’il a ressenties du fait de son séjour de longue date en Allemagne. D’une part, signale Yu Yang, il avait une compréhension profonde et directe de la poésie et de la culture moderniste occidentales. De l’autre, imprégné par l’ambiance de la poésie internationale, « il ne pouvait pas échapper à la crise d’identité, exprimant une anxiété à l’égard de l’identité culturelle de l’écriture chinoise dans la forêt de la poésie mondiale » (不能摆脱“文化身份”认同的危机, 表现了对世界诗歌之林中汉语写作的文化身份焦虑⁴²⁵).

⁴²¹ Zhang Zao, « Yan Lianjun fang Zhang Zao : «tian”— yu shiren Zhang Zao yi xitan 颜炼军访张枣：“甜”——与诗人张枣一席谈» [Interview de Zang Zao par Yan Lianjun : “Douceur” — un entretien avec le poète Zhang Zao], *Xingxing*, 2008, n° 11. Récupéré de <https://www.douban.com/note/618541345/>.

⁴²² Zao 张枣, « *Chaoxiang yuyan fengjing de weixian lixing...* », *op. cit.*, p. 471. Rappelons seulement la phrase de Owen : « Is this Chinese poetry or poetry that started in Chinese ? ».

⁴²³ « Qui est cette personne » est une réécriture d’un poème du *Classique de la poésie*. « Dans le miroir » est un poème court qui autant par ces images que par certains traits de la langue (comme l’ambiguïté au niveau des pronoms) a beaucoup de liens avec la poésie classique. Voir chapitre 5 pour plus de détails.

⁴²⁴ Yu Yang 余咏, « Wenhua diguo de yuyan— shiren Zhang Zao de “hanyuxing” gainian chanshi 文化帝国的语言——诗人张枣的“汉语性”概念阐释 » [La langue d’un empire culturel— Une explication du concept de “hanyuxing” du poète Zhang Zao].

⁴²⁵ Ibid.

Ce point de vue, qui nous rappelle les propos de Sun Wenbo concernant les poètes exilés, n'est pas tout à fait convaincant, car la question de l'identité se pose également, comme nous l'avons montré dans ce chapitre, pour des poètes résidant en Chine. Outre la poétesse Zheng Min et ses propos critiques envers la poésie nouvelle, nous avons vu qu'un poète comme Wang Jiabin admettait également l'existence d'une certaine anxiété identitaire, et le poème de Ouyang Jianghe que nous avons commenté met en scène de manière très claire cette problématique. Les idées de Zhang Zao sur la langue sont également en rapport avec l'idée du « post-baihua » de Zhang Yiwu, dont la pensée relève, comme nous l'avons vu, d'une tentative de réévaluation de la modernité chinoise. Et finalement, ces idées seront reprises plus tard d'une manière ou d'une autre par d'autres poètes chinois. Notamment, comme nous le verrons dans le chapitre 5, par Bai Hua 柏桦, qui dans les années 2000 reviendra sur la question de la langue classique dans la poésie chinoise.⁴²⁶

Conclusion

Au long de ce chapitre nous avons essayé de suivre le débat sur la tradition, l'identité et la langue dans la poésie depuis les années 1990. Pour cela, nous nous sommes attardé sur une série de textes qui nous semblent fondamentaux pour analyser les différentes dimensions et positions de ce débat, dont les enjeux principaux tournent autour des questions suivantes : qu'est-ce qui fait le caractère chinois d'un poème chinois ? Quel est le rapport de la poésie chinoise avec la tradition, et quel est son rapport avec la poésie occidentale ? Quel est le statut de la langue chinoise ? Les textes que nous avons commentés au long de ce chapitre sont reliés non seulement par l'intérêt qu'ils portent à tout ou partie de ces questions, mais aussi par ce que nous pourrions appeler une certaine intertextualité. Ainsi, si le texte d'Owen est implicitement présent dans ceux de Zheng Min, de Zhang Zao et d'Ouyang Jianghe, et explicitement présent dans celui de Wang Jiabin, et si le texte de Zheng Min est explicitement présent dans le celui de Zang Di, cela signifie que tous tiennent à s'inscrire dans un même espace polémique qui se constitue peu à peu. Notre démarche nous a permis donc de montrer

⁴²⁶ Egalement Xi Chuan, dans un essai de l'année 2008 : « Si le chinois moderne est capable de devenir pleinement conscient de son identité en tant que langue de frontière, et s'il peut emprunter de la créativité (et pas seulement de la culture) au chinois classique et aux langues étrangères (et pas seulement aux langues occidentales), alors il pourrait acquérir des possibilités sans précédent » (如果现代汉语能够充分意识到自己作为有邻语言的身份, 从古汉语和外语 (不仅限于西方语言) 引入创造力 (而不仅仅是文化修养), 那么现代汉语就有可能获得空前的可能性 » (Xi Chuan, « Hanyu zuowei you lin yuyan... », *op. cit.*, p. 11.) En caractérisant le chinois moderne comme une « langue de frontière » Xi Chuan veut souligner l'écart avec le chinois classique. Alors que celui-ci était une « langue isolée » (*duli de yuyan* 孤立的语言), le chinois moderne est une langue qui se développe à travers l'échange constant avec d'autres langues. Nous reviendrons sur Xi Chuan dans le chapitre 4.

d'abord comment, au-delà des attaques portées à la poésie depuis l'extérieur du champ poétique, il existe également un débat à l'intérieur du champ poétique. C'est évident dans un texte comme celui de Wang Jiaxin, dont le point de départ est le constat d'une anxiété identitaire inhérente à la poésie chinoise, mais c'est vrai aussi, de manière plus générale, dans la mesure où les poètes sont amenés à répondre à ces attaques, développant ainsi une réflexion sur la question et une série de concepts qui leur permettent d'expliquer ou de défendre la légitimité de la poésie chinoise. Dans le deuxième sous-chapitre nous nous sommes donc concentré sur trois « réponses », qui chacune met l'accent sur des dimensions différentes de notre problématique. La première, celle de Wang Jiaxin, centrée sur le rapport Chine-Occident, envisage la possibilité d'un rapport équilibré avec l'Occident fondé sur la réécriture et la mauvaise lecture des sources occidentales, c'est-à-dire sur ce que nous pourrions appeler une intertextualité critique, alors que le texte de Zang Di (qui constitue la deuxième réponse), met l'accent sur le rapport entre modernité et tradition. Les interrogations respectives de chacun de ces deux textes sont de fait complémentaires, car la réflexion sur le rapport à la tradition est souvent indissociable de celle sur le rapport à l'Occident : la dénonciation de la rupture avec la tradition va de pair avec la dénonciation de la convergence avec l'Occident. Ces deux réponses partagent également un même objectif, la réaffirmation de la légitimité de la poésie chinoise, mais se distinguent dans l'intérêt qu'elles portent à l'identité chinoise. Alors que dans le texte de Wang Jiaxin, dont le point de départ est le constat d'une crise identitaire, la « réécriture » et la « mauvaise lecture » semblent des manières de réaffirmer la poésie chinoise ou de reconstruire une subjectivité, dans le texte de Zang Di la question de l'identité est délaissée au profit de la recherche de la modernité. Dans le point 2.2.3, nous nous sommes centré sur les concepts de *zhongguoxing* et de « champ discursif chinois », qui visent à répondre eux aussi à la question de l'identité chinoise. Mais si dans le texte de Wang Jiaxin la réponse se plaçait dans le cadre de la littérature mondiale, le concept de « champ discursif chinois » souligne l'opposition entre l'espace de la littérature mondiale et celui de la littérature nationale. Autrement dit, l'identité, le « caractère chinois » (*zhongguoxing*) de la poésie chinoise relèverait moins de la « réécriture » (la sinisation) des influences étrangères que des conditions et des problèmes posés par la réalité chinoise elle-même. Dans le troisième sous-chapitre, nous nous sommes davantage intéressé à la dimension langagière de la problématique, en nous centrant d'abord sur la polémique entre les camps « intellectuel » et « populaire », dont l'un des enjeux principaux suppose l'opposition entre deux visions de la langue poétique : une vision qui met l'accent sur la « langue parlée » et une autre qui souligne davantage l'importance de la « langue de traduction ». Dans l'affrontement entre ces deux

visions, les poètes du camp populaire ont tenu à dénoncer la dépendance des poètes « intellectuels » par rapport aux « ressources langagières occidentales. » L'importance de la question identitaire dans cette polémique permet de suggérer que la question du caractère national et de l'identité devient à ce moment-là un élément important dans la lutte pour le capital symbolique à l'intérieur du champ poétique. Nous avons finalement essayé de repérer une troisième vision de la langue qui met l'accent également sur le rapport avec la langue classique et sur le concept de *hanyuxing*. Cette vision n'est pas tout à fait sans rapports avec les idées lancées par Zheng Min, ainsi qu'avec l'idée de *post-baihua* proposée par Zhang Yiwu.

SECONDE PARTIE. ÉTUDES DE CAS.

Chapitre III. Voyage à Chang'an. Langue, tradition et modernité chez Yu Jian.

Introduction

Ce chapitre est consacré à l'analyse de certaines questions concernant les problèmes de la tradition, de l'identité et de la langue chez le poète Yu Jian. Après une introduction générale autour de la figure et de l'oeuvre de Yu Jian, nous aborderons dans la première partie de ce chapitre la polémique suscitée en 2002 par la parution sur le site *Shi jianghu* (诗江湖) d'une série de poèmes de Yu Jian consacrés à un voyage à Xi'an. Certains des contributeurs de ce site, rattachés à l'école de la langue parlée, ont vu cette série de poèmes comme une trahison et ont signalé un tournant conservateur dans l'oeuvre de Yu Jian. C'est à la suite de cette polémique que Yu Jian publie sur le même site une lettre adressée au poète Yi Sha dans laquelle il proclame vouloir « jeter le bonnet avant-gardiste » (*wo diudiao le xianfeng pai limao* 我丢掉了先锋派礼帽). Nous nous attarderons donc d'abord sur cette polémique, pour essayer d'en comprendre les réactions et les enjeux. Dans la deuxième partie du chapitre, nous reviendrons en arrière pour analyser l'évolution de la pensée poétique de Yu Jian à partir des essais publiés depuis le début des années 1990. Nous verrons ainsi les changements survenus dans sa vision de la langue et de la tradition depuis son anti-traditionalisme du début jusqu'à sa formulation vers la fin des années 1990 d'une vision dont certains éléments se rapprochent du discours nationaliste alors en plein essor. Nous nous attarderons sur la polémique entre le camp intellectuel et le camp dit populaire (*minjian*) en 1999, et son influence sur l'évolution de la pensée de Yu Jian. Finalement, dans la troisième partie du chapitre, nous reviendrons sur la production de Yu Jian et nous analyserons l'évolution d'une sensibilité antimoderne dans sa poésie et son rapport avec le changement brutal du paysage urbain et la crise d'identité suscitée par ce changement.

3.1. Retour à Chang'an. Une polémique au sein du camp populaire au début des années 2000.

En août 2002, la publication du poème « Voyage à Chang'an » (*Chang'an xing* 长安行) de Yu Jian sur le site *Shi jianghu*⁴²⁷ a soulevé une grande polémique entre les poètes et les lecteurs de ce site associé au camp dit « minjian » ou « populaire ». Les acteurs principaux de cette polémique qui a envahi le site pendant plusieurs jours ont été des figures du camp de *minjian* comme Yi Sha (伊沙), Yu Jian, Shen Haobo (沈浩波) et Yang Li (杨黎⁴²⁸), lesquels s'étaient engagés ensemble trois ans plus tôt dans la violente polémique contre le camp des « poètes intellectuels ». Cette nouvelle polémique est ainsi d'autant plus intéressante qu'elle signale, trois ans après celle entre les « populaires » et les « intellectuels », une séparation au sein du camp *minjian*. Une séparation qui ne fera que s'approfondir en 2007 avec la rupture entre Yu Jian et Yi Sha.

« Voyage à Chang'an » est en réalité une série de sept poèmes, dont les titres sont par eux-mêmes assez indicatifs de la nature de l'ensemble : « Le tombeau de l'empereur Qin

⁴²⁷ D'après Heather Inwood, « *jianghu* », voire « fleuves et lacs », « is a term popularized by modern martial arts fiction to indicate the world occupied by knights-errant (侠客). It represents a fictional social space in which men and women are always searching for something, in the process being shaped by rivers and lakes as much as they mold them with their actions. (...) Rivers and lakes became a common descriptor of the Chinese Internet in the 2000 (...) The popularity of the term to describe poetry and Internet culture reflects suggestions that contemporary Chinese society as a whole is becoming a world of rivers and lakes, characterized by corruption and ill-functioning bureaucracy and requiring citizens to organize their own strategies for freedom and justice » (*Verse going viral : Chinese media scenes*, Washington, University of Washington Press, p. 36). Pour Maghiel Van Crevel, qui traduit *Shi jianghu* par « poetry vagabonds », le terme renvoie à l'idée d'un monde de vagabonds qui habitent dans la périphérie du pouvoir et de l'ordre (prostituées, devins, acteurs, chevaliers, etc.). « While the image of the poetry scene as one of vagabondage is by no means exclusively linked to the Popular-Intellectual Polemic, it has been a favorite with advocates of Earthly types of poetry ever since the first blows were exchanged (Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, 2008, p. 332). *Shi jianghu* est aussi un forum fondé par des poètes de l'école des « parties inférieures du corps » (*xiabanshen* 下半身), dont une des figures principaux est Shen Haobo.

⁴²⁸ Yi Sha (Chengdu, 1966) est le nom de plume du poète et écrivain Wu Wenjian (吴文健), une des figures les plus importantes de la « génération intermédiaire » (*zhongjian dai* 中间代) et du camp *minjian*. Diplômé du département de chinois de l'université normale de Pékin, il est actuellement professeur à l'école des langues étrangères de Xi'an. Il a publié plusieurs recueils, dont « Affamez les poètes » (*Esi shiren* 饿死诗人), « Mon héros » (*Wo de yingxiong* 我的英雄), etc. Shen Haobo est une des figures les plus connues de la génération des poètes nés dans les années 70. Associé à l'école de la langue parlée et au camp *minjian*, ayant participé activement à la polémique contre les intellectuels, il a consolidé sa réputation dans la scène poétique avec la fondation du groupe de poésie « de la partie inférieure du corps » (*Xiabanshen*). Le groupe préconisait une poésie caractérisée par un contenu sexuellement explicite. Yang Li (Chengdu, 1962), poète, essayiste, est un des fondateurs de *Fei fei*. Il a publié plusieurs livres, dont *Xiaoyang yu Mali* 小杨与马丽 (*Xiaoyang yu Mali*), *Wu ge hong pingguo* 五个红苹果 (Cinq pommes rouges), etc. Chen Zhongyi 陈仲义 (éd.), *Bainian xin shi. Bai zhong jiedu* 百年新诗。百种解读 [Cent ans de poésie nouvelle. Cent lectures], Anhui wenyi chubanshe, 2010.

Shihuang » (*Deng Qing Shihuang ling* 登秦始皇陵), « Choses vues dans le tombeau de l'empereur Qin Shihuang » (*Qing Shihuang ling shang suo jian* 秦始皇陵上所见), « La grande pagode » (*Dayan ta* 大雁塔), « Manche » (*Babing* 把柄), « Vin de riz » (*Choujiu* 稠酒), « Temple mémorial de Du Fu » (*Du gongsi* 杜公祠), « Le porte-monnaie de Yi Sha » (*Yi Sha de pibao* 伊沙的皮包), « Le musée de l'armée de terre cuite » (*Bingmayong bowuguan* 兵马俑博物馆). Comme nous pouvons le voir, tous les titres renvoient soit à des lieux de Xi'an et des environs, historiques et culturellement très significatifs, soit à des figures ou à des objets de Xi'an. La seule exception est « Le porte-monnaie de Yi Sha », qui renvoie quand même à un poète résidant à Xi'an, plus jeune que Yu Jian, lequel a été l'hôte de Yu Jian et l'a accompagné lors de son voyage à Xi'an. Pour montrer la tonalité des poèmes, je traduirai ici « La grande pagode ». Ce choix se justifie pour plusieurs raisons. D'abord, c'est le plus long poème de la série (exception faite du dernier) ; deuxièmement, c'est le plus cité par les lecteurs et poètes qui critiquent « Voyage à Chang'an ». Finalement, pour un lecteur de poésie chinoise contemporaine, le poème renvoie à « Sur la grande pagode » (*Guanyu dayan ta* 关于大雁塔) de Han Dong (韩东), pièce fondatrice de la poésie de la troisième génération, dont on parlera plus loin.

La grande pagode

À Chang'an
 l'air est pourpre
 On entre en file indienne, on paie son billet
 Nous pénétrons dans la pagode
 Nous allons voir ce qu'il y a
 là en haut très loin dans les airs
 dans le ventre de la grande dynastie Tang
 On monte par l'escalier
 jusqu'au sixième étage
 on redescend d'un coup
 même si on est l'empereur
 il n'y a pas d'exception
 là c'est le sommet

Grand récipient
 couvert de poussière de disgrâce⁴²⁹
 mille années ont passé
 Immobile
 Respect

Après la montée et la descente
 un vide

⁴²⁹ Selon le dictionnaire Ricci, « *mengchen* 蒙尘 » signifie à la fois « être couvert de poussière » et « s'enfuir de la capitale » (en référence à l'Empereur).

on sent la chair trop légère
tout ce qu'on a toujours craint
trop léger tout ce qu'on a poursuivi
trop léger pas solide
Oublie ces plumes extravagantes
Moi, suivant le peuple ancien
suivant l'empereur
suivant les moines et les ambassadeurs
suivant Li Bai
suivant Chang'an
silencieusement
je m'agenouille.

大雁塔

在长安
天气就是紫气
鱼贯而入 买了票
我们钻进雁塔
要看看大唐朝的肚子里
凌空高蹈的都是什么
顺着楼梯爬上去
到第七层 又滚滚下来
就是帝王也不能例外
那里是顶

伟大的容器
蒙尘纳垢
千年过去了
不动
尊重

上窜下跳之后
空虚
感到自己的肉太轻
一向恐惧的那些
太轻 一向重视的那些
太轻 不足为凭
收起乖戾的羽毛
我跟着古代的老百姓
跟着皇帝
跟着僧人和使者
跟着李白
跟着长安
默默地跪下来⁴³⁰

⁴³⁰ Yu Jian 于坚, *Shiji yu tuxiang* 诗集与图像 [Choix de poèmes et images], Xining, Qinghai renmin chubanshe, 2003, pp. 78-79.

3.1.1. Réactions à la publication du poème.

Le poème de Yu Jian paraît sur le site le 6 août et dès le lendemain plusieurs contributeurs, parmi lesquels notamment Yi Sha et Yang Li, se battent déjà autour du poème. Alors que Yi Sha prend la défense de Yu Jian, Yang Li attaque violemment le poème. Selon Yi Sha : « Au début, en voyant la cohue de critiques, j'ai même un peu douté d'avoir bien entendu ces poèmes hier soir au téléphone. Maintenant, après les avoir relus trois fois, je veux dire : il n'y a aucun problème ! Ce sont de bons poèmes » (先看众语喧哗的非议,我甚至有点怀疑昨晚我在电话中误听了这些好诗,现在重读三遍,我想说:一点问题没有!好诗的又⁴³¹!). Il n'hésite pas non plus à appeler Yu Jian « grand maître » (*dashi* 大师) et « Buddha » (*Foye* 佛爷). La réponse de Yang Li est assez virulente :

1. Il faut d'abord dire : Ce ne sont évidemment pas de « bons poèmes ». Ce sont de très mauvais poèmes. Toi et Yu Jian, vous savez bien parler tous les deux, mais quoi que vous disiez, vous n'arriverez pas à faire de ces poèmes de bons poèmes.

2. L'important, comme Shen Haobo l'a dit, est la saveur : si la saveur ne va pas, comment peut-on parler de bon ou de mauvais ? Il faut s'opposer à « l'esprit lettré », et chez Yu Jian, cet esprit semble déjà plus fort que son sang. Tel ou tel occidental est ridicule (Yu Jian dit encore cela dans son texte), alors tel ou tel ancien ne pourrait-il pas l'être aussi ?

3. Finalement, parlons des « grands maîtres ». Je pense que le grand maître est un produit du passé, c'est le symbole d'une culture révolue. Notre époque, une époque où l'on publie librement, l'époque d'Internet, n'a pas de « grands maîtres », et elle n'a aucun besoin de les produire.

1. 首先我必须说：这肯定不是“好诗”，而且是非常差的诗。你和于坚都很会说，但是，这次不管你们怎样说，都不可能把这些诗说好诗。

2、这才是重要的，像沈浩波说的那样，关键是味：味道不正又谈什么好坏呢？文人氣息是必须反对的，而这一点在于坚那里，好像已经浓过了他自己的血。西方的某某很可笑（于坚的文章里还这样笑着），那古代的某某就不可笑了吗？

3、最后谈谈大师。我认为大师是过去时代的产物，是已经没落的文化的标志。在这个时代，一个自由发表的时代，网络的时代，它没有大师，它更不需要再产生大师⁴³²。

Le 7 août, après une intervention de Yu Jian, c'est Shen Haobo, un autre poète très connu du camp populaire, encore plus jeune que Yi Sha, qui attaque Yu Jian. Il parle d'abord

⁴³¹ Le site Jianghu ayant disparu le milieu des années 2000, toutes les citations concernant ce débat sur le site ont été tiré du site www.writermagazine.cn où l'on peut trouver une sélection des interventions: Ma Ji 马季 (ed.). « 《Shi jianghu》 wangzhan : Yu Jian xin zuo 《Chang'an xing》 ji qi taolun 《诗江湖》网站：于坚新作《长安行》及其讨论 » [Site web « Shi jianghu » : le nouvel ouvrage de Yu Jian « Voyage à Chang'an » et son débat], *Zuojia zazhi*, n° 10, 2002. Disponible sur <http://www.writermagazine.cn/2002/10/shi.htm> (dernière consultation le 03/09/2012). J'ai contacté des poètes qui ont participé à la polémique, mais aucun d'entre eux n'avait gardé des copies des post.

⁴³² *Ibid.*

de sa stupéfaction au moment où il est entré sur le site « à une heure du matin » et a lu les poèmes : « En voyant que tu avais mis des poèmes, j'étais très content, mais lorsque je suis rentré et que j'ai jeté un coup d'œil, je suis resté vraiment stupéfait » (看到你贴的诗,很高兴,打开一看,确实傻了⁴³³). Pour Shen Haobo, s'il y a bien plusieurs poètes et lecteurs qui ont réagi contre ses poèmes, leurs raisons ne sont pas nécessairement les mêmes. Parmi ceux qui attaquent Yu Jian, il y en a aussi qui ont des « jugements superficiels » (*fujian de panduan* 肤浅的判断). S'il met l'accent sur l'amitié qui le lie à son aîné et propose de parler « plus concrètement » quand Yu Jian sera à Pékin, il s'empresse toutefois de réagir au qualificatif « d'évolutionnistes » (*jinhua lun de lichang* 进化论的立场)⁴³⁴ que Yu Jian réserve à ses critiques. Derrière les bonnes manières, on ressent une certaine irritation : « Mais il y a un point sur lequel je voudrais te corriger : en m'opposant au fait que tu écrives une telle poésie, je ne pars pas du tout d'une perspective évolutionniste » (但有一点我想纠正你的是:我决不是站在什么进化论的立场上反对你写出这样的诗的). Malgré sa proposition de discuter plus tard en tête-à-tête, le lendemain matin Shen Haobo publie sur le site une critique plus détaillée des poèmes. Le ton n'est pas du tout amical. À propos des vers « Le montagne haut, la terre profonde/ la lueur pourpre florissante » (*gaoshan houtu xi,/zqi cangcang* 高山厚土兮/,紫气苍苍), du poème « Visitant le tombeau de l'empereur Qin Shihuang », il dit : « Vulgaire ! Si tu n'as pas vu une lueur pourpre, il ne fallait pas te forcer à l'ajouter. C'est un poème prétentieux, raide et sans aucune originalité (庸俗啊! 如果你没有看到紫气,就不要强加上。这是一首矫情的诗,生硬的诗,毫无新意的诗⁴³⁵). À propos du poème « La grande pagode », il écrit :

Malgré le fait que tu sortes ici à nouveau je ne sais quelle « lueur pourpre », si le poème finissait avec la première partie, ce serait pas mal, après tout. C'est dommage qu'il y ait cette deuxième partie incohérente, et ensuite cette troisième partie avec l'agenouillement. Vieux Yu, ce n'est qu'une pagode. À quoi bon s'agenouiller ? Tu t'es vraiment agenouillé ? À ce moment-là, sur place ? Si tu ne l'as pas fait, il ne fallait pas ajouter après coup cet agenouillement exagéré devant une culture ! 虽然又在扯什么紫气,但如果就到第 1 段为止,还不失为一首不错的诗。可惜有了语无伦次的第 2 段,接着又

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ Cette expression renvoie à une critique de la génération du 4 mai. Celle-ci était « évolutionniste » dans le mesure où elle envisageait l'histoire littéraire dans les termes d'un progrès ou une évolution mécanique, où chaque étape correspond à une forme littéraire et où les formes littéraires tombent ainsi successivement en désuétude. Cette vision serait en rapport avec l'influence de la théorie de l'évolution dans la pensée de la génération du 4 mai.

⁴³⁵ Ma Ji (ed.). « 《Shi jianghu》 wangzhan : Yu Jian xin zuopin..., *op. cit.*

有了下跪的第 3 段。老于啊,一座塔而已,你下的哪门子跪!你真的下跪了吗?在当时,在现场?如果没有,请不要在事后向一种被渲染的文化屈膝!⁴³⁶!

Dans les critiques adressées à ces poèmes de Yu Jian, on distingue deux aspects qui sont néanmoins entremêlés. Ainsi, ce contre quoi elles réagissent, c'est tout d'abord l'attitude de Yu Jian envers les symboles de la culture traditionnelle et de l'histoire (dont la grande pagode), ce que Yang Li résume par l'expression « esprit lettré » (*wenren qixi* 文人气息). Cette attitude est particulièrement visible dans le poème traduit, incarnée dans « l'agenouillement » de la dernière ligne, que Shen Haobo appelle un « agenouillement culturel ». D'autre part, il y a une question de langue et de style, ce qui est souligné par l'emploi du mot « saveur » dans les critiques de Yang Li. Car cette attitude se reflète aussi dans l'emploi de certains mots qui renvoient à la tradition poétique et à l'histoire. C'est le cas notamment de « lueur pourpre » (*ziqui* 紫气), un mot sur lequel Shen Haobo ironise et qui renvoie fortement à la poésie classique. « Lueur pourpre » est une expression qu'on trouve dans un grand nombre de poèmes de la dynastie Tang et Song, qui peut être traduite par « présage heureux ». Ainsi, en utilisant ce mot, et pas du tout dans un sens parodique, Yu Jian touche déjà une corde sensible : c'est à la fois une question de style et d'attitude. Il s'agit de surcroît, évidemment, d'un des mots clés du cycle, car Yu Jian l'emploie dans trois poèmes différents. D'abord, dans le premier poème du cycle, où il fait partie d'une phrase à quatre caractères « *ziqui cangcang* 紫气苍苍 », qu'on peut traduire par « la lueur pourpre florissante ». Deuxièmement, dans « La grande pagode », qu'on a transcrit et traduit plus haut. Et, finalement, dans un court poème, « Lueur pourpre », qui lui est consacré.

Les nuits de Chang'an
quelque chose flotte entre la terre et le ciel
Moi je dis c'est la « lueur pourpre »
Une autre personne dit
c'est le brouillard

长安之夜
天地之间依旧弥漫着什么
我说 是紫气
另一个人说
是雾⁴³⁷

⁴³⁶ *Ibid.*

⁴³⁷ Yu Jian, *Shiji yu tuxiang*, *op. cit.*, p. 88.

Il y a dans ce court poème, du fait de l'opposition entre « brouillard » et « leur pourpre », un léger effet comique qui contraste avec le sérieux qui ressort du geste de « s'agenouiller ». On pourrait même dire que, dans cette opposition entre « brouillard » et « leur pourpre », une opposition de regards et de perspectives, Yu Jian anticipait déjà les critiques des lecteurs. Yu Jian signale qu'il s'agit au bout du compte d'une question de « manières de voir ». C'est cela, en réalité, que Yu Jian dira dans une lettre ouverte adressée à Yi Sha quelques jours plus tard, dans laquelle le poète du Yunnan proclamera son intention de « jeter le bonnet avant-gardiste » et « de marcher à nouveau seul, comme trente ans avant, jusqu'au bout » (我再次象三十年前那样, 一个人, 一意孤行⁴³⁸). Dans cette lettre, Yu Jian, en réalité, ne tient pas à se défendre des accusations portées contre lui par ses amis poètes. Il est le premier à parler d'une transformation dans sa conception culturelle et dans sa vision de sa mission comme poète. Et cette transformation relève d'abord d'un changement dans la manière de voir.

Je te l'ai déjà dit, en 1986 je suis allé à Xi'an, j'ai logé chez Ding Dang, et j'ai eu l'impression que Xi'an était une grande usine. En 1991, quand je suis revenu du Tibet et que nous nous sommes rencontrés pour la première fois, l'impression que m'a fait Xi'an, c'est celle d'un quartier très sale. Je n'ai rien écrit alors, mais je suis allé visiter la grande pagode. Le 27 juillet de cette année, je suis allé par la troisième fois à Xi'an, et j'ai finalement vu Chang'an. J'ai de la chance, je n'ai pas grandi en buvant du lait de loup⁴³⁹, ma grand-mère était analphabète, mais elle savait vénérer Li Bai.

我给你说过, 1986年我去西安, 住在丁当那里, 以为西安是一个大工厂。1991年我从西藏下来, 我们初次见面, 西安给我的印象是一个脏兮兮的小区。我什么也没有写, 也去了大雁塔。今年7月27日, 我第三次来到西安, 我终于看见了长安, 我是有福之人啊, 我不是喝狼奶长大的, 我外祖母是一个文盲然而知道敬畏李白的人⁴⁴⁰。

⁴³⁸ « Wo diu diao le xianfeng pai limao 我丢掉了先锋派礼帽 » [J'ai jeté le bonnet avant-gardiste], originellement publié sur le site Jianghu (2002), version numérique fournie par l'auteur dans communication personnelle.

⁴³⁹ Selon Chi Jian 赤简 l'expression « boire du lait de loup » (*he lang nai* 喝狼奶) a été forgée par le professeur de l'université de Shanghai Zhu Xueqin 朱学勤 et reprise ensuite par le sociologue Zhang Guansheng 张冠生 dans son livre *Qing geng yu du* 晴耕雨读 (Labourer le champ quand il est beau, lire quand il pleut) en rapport avec l'éducation reçue par les Chinois pendant la période maoïste : « Je pense à l'éducation élémentaire que nous avons reçue dès notre plus jeune âge. Nous n'avions pas lu encore *Le classique des trois caractères*, *Les cent noms*, *Le classique des mille caractères*, et nous avons déjà brûlé les "quatre vieilleries" (想到自幼接受的启蒙教育。《三字经》、《百家性》、《千字文》还没有读上, 已作'四旧'焚烧) Cité dans, Chi Jian 赤简, « Jujue langnai 拒绝狼奶 » [Rejeter le lait du loup], *Zawen yuekan*, 2014 n° 6, p. 44. Pour Zhang Guansheng, cette éducation qu'il caractérisait comme « boire du lait du loup » était l'une des explications des comportements extrêmement violents des personnes durant la révolution culturelle, mais ses conséquences allaient bien au-delà, produisant des dégâts très profonds, « par exemple la dégénérescence du chinois, le déclin des moeurs, la décadence de la culture traditionnelle » (比如当代汉语的退化、道德的滑坡、传统文化的没落等). *Ibid.*

⁴⁴⁰ *Ibid.*

3.1.2. La grande pagode

En relisant attentivement le poème de Yu Jian, on peut voir qu'il y a au sein du poème une espèce d'hésitation tant au niveau de la langue que du ton. C'est cela qui a amené Shen Haobo à signaler que « si tu t'étais arrêté à la première strophe, ça serait quand même pas mal comme poème »⁴⁴¹. Le contraste entre le début et la fin du poème est en effet assez marqué. Yu Jian commence sa visite de la Grande pagode sur un ton à la fois comique et neutre, voir sceptique. Ce que ces premiers vers soulignent, ce sont des actions suggérant le caractère banal d'une visite touristique : payer son billet, marcher en rang, monter et descendre. Mais alors, quelque chose a lieu : la visite banale devient une épiphanie et le ton change d'un coup.

Pour mieux comprendre la réaction des lecteurs devant cette épiphanie, il faut revenir à l'un des poèmes fondateurs de la poésie de la troisième génération. Il s'agit de « Sur la Grande Pagode » de Han Dong. Paru par la première fois en 1982, « Sur la grande pagode » est un des textes les plus connus de Han Dong et un poème emblématique de la poésie de la troisième génération. Il s'agit d'un poème qui établit lui-même un rapport dialogique (critique) avec un poème de Yang Lian (杨炼)⁴⁴² datant de 1981 : « La grande pagode » (*Dayan ta* 大雁塔). « La grande pagode », de Yang Lian, est un long poème qui met l'accent sur la signification historique de la grande pagode. En tant que témoin de l'histoire séculaire de la Chine, la pagode devient un *personnage* et raconte à la première personne tout ce qu'elle a vu. C'est un poème qui s'intéresse aux questions de la tradition, de l'histoire et de l'identité, des problématiques chères à Yang Lian, dont l'oeuvre a été souvent rattachée également à l'école de la « quête des racines ». Le poème de Han Dong, cependant, adopte une perspective tout à fait opposée à celle du poème de Yang Lian. D'après Han Dong, qui habitait alors à Xi'an, ce poème a autant été influencé par la lecture du poème de Yang Lian que par la vision quotidienne de la pagode, située à côté de l'université où il travaillait. C'est-à-dire par le contraste entre la vision du poème et la vision quotidienne.

De 1982 à 1984, j'ai enseigné à l'institut de finances et d'économie du Shaanxi. Notre école était juste à côté de la grande pagode. Vue depuis la grande pagode, notre école ressemblait à la cour d'un homme riche. Pareillement, vue depuis l'université, la grande pagode était vraiment décevante. J'étais alors un « poète » et je venais de lire le poème épique de Yang Lian « La grande pagode » avant de venir à Xi'an. Dans ce poème grandiloquent, la pagode

⁴⁴¹ *Ibid.*

⁴⁴² Le poème de Yang Lian est paru par la première fois dans Yang Lian, *Taiyang meitian dou shi xin de* 太阳每天都是新的 [Le soleil est nouveau chaque jour], publication non officielle, 1980.

était splendide et belle. Ma déception est d'abord tombée sur la grande pagode, et c'est seulement plus tard que, peu à peu, elle s'est tournée vers le poème de Yang Lian. Dans le simple champ de vision du moment, la grande pagode n'était qu'une figure grise et isolée à l'horizon, du côté nord de l'institut. Sa forme sobre et son esprit discret m'ont contaminé progressivement. Cela a été une période importante dans la formation de ma perspective esthétique. 1982 到 1984 年, 我在陕西财经学院教书, 我们学校就在大雁塔的下面。从大雁塔上看我们学校就像一个财主的院子。同样, 从学校的院子里看大雁塔也挺令人失望。当时我是一个‘诗人’, 来西安之前刚读过杨炼的‘史诗’《大雁塔》。在这首浮夸的诗里, 大雁塔是金碧辉煌、仪态万方的。我的失望之情开始针对大雁塔, 后来才慢慢转向杨炼的诗。在此刻单纯的视域里, 大雁塔不过是财院北面天空中的一个独立的灰影。它简朴的形式和内敛的精神逐渐地感染了我。这是我的美学观形成的一个重要时期⁴⁴³。

Dans le récit de Han Dong, comme dans la lettre de Yu Jian à Yi Sha que nous venons de citer, la question du regard est centrale. Ce récit est l'histoire d'une déception générée par le contraste entre l'attente (l'imaginaire) et ce que le poète trouve effectivement sur le terrain. Mais cette déception est vécue comme une découverte ou plus exactement une éducation du regard qui lui permet d'affirmer une vision esthétique opposée à celle du poème de Yang Lian. Cette éducation du regard implique un effort pour se débarrasser des préconcepts et images pour revenir à la littéralité du paysage telle qu'il est. Voici le poème

Sur la grande pagode

Sur la grande pagode
que peut-on encore savoir
Plein de monde vient de loin
pour monter
et jouer aux héros une fois
Il y en a qui viennent une deuxième
ou encore plus de fois
Ceux insatisfaits
Ceux qui ont un gros ventre
tous montent
pour faire un peu le héros
ensuite ils descendent
marchent dans cette rue
et tout d'un coup ils disparaissent
Il y en a aussi qui ont le courage
de se jeter d'en haut
Ils s'ouvrent en fleur rouge sur les escaliers
Ceux-ci sont vraiment des héros
des héros de notre époque
Sur la grande pagode
que peut-on encore savoir

⁴⁴³ Chen Dawei 陈大为, « You guan “da yan da” de mingming xu wan 有关“大雁塔”的命名或续完 » [À propos du nom et de la composition de « La grande pagode » ou suite et fin], *Huawen wenxue*, n° 118, mai 2013, pp. 31-36.

Nous montons
nous regardons le paysage autour
et puis nous descendons.

有关大雁塔

有关大雁塔
我们又能知道些什么
有很多人从远方赶来
为了爬上去
做一次英雄
也有的还来做第二次
或者更多
那些不得意的人们
那些发福的人们
统统爬上去
做一做英雄
然后下来
走进这条大街
转眼不见了
也有有种的往下跳
在台阶上开一朵红花
那就真的成了英雄
当代英雄
有关大雁塔
我们又能知道什么
我们爬上去
看看四周的风景
然后再下来⁴⁴⁴

Comme le signalent Twitchell et Huang, le poème de Hang Dong répond aussi bien au poème de Yang Lian qu'à toute une tradition de poèmes où le poète fait l'ascension de hauteurs célèbres pour y méditer sur des sujets importants. L'ascension, un acte de révérence vis-à-vis du passé, est réduite à « nothing more than a banal tourist stop, reflecting the ordinary person's lack of historical consciousness or even interest⁴⁴⁵. » Ces auteurs signalent également le sarcasme sous-jacent dans l'image des suicidés s'ouvrant comme une « fleur rouge » sur le sol, une image qui renvoie à la langue de bois du Parti, nous rappelant ironiquement les « cent fleurs » (*bai hua* 百花) maoïstes. Les traits principaux de « Sur la

⁴⁴⁴ Han Dong 韩东, *Baba zai tian shang kan wo* 爸爸在天上看我 [Papa me regarde du ciel], Hebei jiaoyu chubanshe, 2002, pp. 10-11.

⁴⁴⁵ Twitchell & Huang, « Avant-garde Poetry in China... » op. cit., p. 31.

grande pagode » de Han Dong sont ainsi son anti-héroïsme, son attitude anti-culturelle et son ton sceptique. Son « anti-héroïsme » se manifeste par le traitement ironique de ces « héros » qui montent dans la pagode pour « jouer aux héros » (c'est-à-dire pour « se regarder » dans le cadre majestueux de la grande histoire) et qui ne sont en réalité que des touristes qui « regardent autour » ou des gens simples, sans intérêt du point de vue de l'histoire et de la signification de la pagode. C'est un trait qui peut être envisagé comme répondant polémiquement autant au poème de Yang Lian qu'à toute la génération des poètes *menglong*, dont une grande partie de la poésie était pleine d'un élan héroïque et d'un esprit humaniste.⁴⁴⁶ Face à cet élan, Han Dong répond par un ton que, davantage qu'antihéroïque, on pourrait appeler apathique, anti-sentimental ou sceptique. Quant à l'attitude anti-culturelle du poème, elle opère par « omission », c'est-à-dire par tout ce qu'elle refuse de faire entrer dans le poème. Han Dong refuse de voir la pagode comme un symbole ou comme un objet historique qui permettrait de lire l'histoire et la culture. Chez Han Dong, la pagode n'est pas un signe et n'est donc pas lisible : dépourvue de toute signification culturelle et historique, elle reste ancrée dans la littéralité banale du présent. Le passé devient ainsi insignifiant.

Nous avons déjà vu plus haut comment Shen Haobo, dans une des critiques qu'il adresse au poème « La grande pagode » de Yu Jian, lui suggérait d'arrêter le poème à la première strophe. Mais, en réalité, le poème de Han Dong tel que nous le lisons aujourd'hui est le résultat d'une coupure semblable à celle que Shen Haobo conseillait à Yu Jian. En effet, le poème était originellement plus long, et les parties coupées plus tard par Han Dong montraient en fait l'influence du poème de Yang Lian⁴⁴⁷. Il a fallu que Han Dong décide de couper la deuxième partie du poème pour en inverser le sens et transformer cette influence en un commentaire critique du poème de Yang Lian. L'opération de Yu Jian est justement l'inverse de celle faite par Han Dong. Si celui-ci avait visé à soustraire du paysage toute sa charge symbolique afin de lui rendre sa littéralité, Yu Jian s'attache à lui redonner sa charge symbolique. Pour ce faire, il doit d'abord mettre en scène ou représenter la transformation

⁴⁴⁶ L'exemple paradigmatique est le poème « Huida 回答 » (Réponse) de Bei Dao : « (...) Je te dis, oh monde, / Moi-je-ne-crois-pas ! / Même si tu as mille combattants sous tes pieds / pense que je suis le numéro 1001. / Je ne crois pas que le ciel soit bleu, / je ne crois pas à l'écho du tonnerre, / je ne crois pas que les rêves soient faux, / je ne crois pas que la mort n'ait pas de rétribution. / Si l'océan doit rompre les digues, / alors que toutes les eaux amères rentrent dans mon cœur ; / si le continent est destiné à monter, / que l'humanité choisisse à nouveau le pic de l'existence » (告诉你吧, 世界, /我——不——相——信! /纵使你脚下有一千名挑战者, /那就把我算做第一千零一名。/我不相信天是蓝的, /我不相信雷的回声; /我不相信梦是假的, /我不相信死无报应。/如果海洋注定要决堤, /就让所有的苦水都注入我心中; /如果陆地注定要上升, /就让人类重新选择生存的峰顶。 Dans Chen Zhongyi, *Bainian xin shi...*, op. cit., pp. 73-74).

⁴⁴⁷ *Ibid.*

opérée sur lui-même, laquelle est surtout une transformation dans sa manière de voir. L'agenouillement est le geste qui condense cette transformation, c'est le geste par lequel le voyage banal devient pèlerinage sacré. Le poème comprend aussi une dimension ambiguë, dans la mesure où la perspective culturelle coexiste avec le regard « littéral » et où l'attitude ironique du début du poème est suivie par une attitude « religieuse. » Ces deux regards, ces deux façons de « lire » le paysage, qui sont aussi deux manières d'étaler le corps dans le paysage (la montée automatique dans la foule vs l'agenouillement) se côtoient ainsi dans le poème. C'est également évident dans le court poème que nous avons traduit plus haut, dans le contraste, qui devient même comique, entre la vision du brouillard en tant que brouillard ou que « leur pourpre ».

Pour mieux évaluer ce geste, il est intéressant de comparer avec un autre poème de Yu Jian : « Visitant la cité interdite » (*Canguan gugong* 参观故宫), de 1994. Comme dans « La grande pagode », il s'agit ici aussi d'une rencontre avec un monument culturel ou historique. Mais à la différence du poème en question, dans « Visitant la Cité interdite » l'attitude du Je poétique à l'égard du monument est celle d'une distance critique qui met l'accent, d'un côté, sur la signification de la Cité interdite en tant que symbole de pouvoir et domination, et de l'autre, sur la banalité de ce monument en tant qu'objet touristique.

(...)
 Ce n'est pas pour bâtir un nid où se reposer mais pour symboliser la majesté du pouvoir
 Plus de dix mille chambres secrètes rien que pour cacher le vrai visage d'un homme
 et suggérer l'empire chinois en tant que centre du monde
 (...)
 De la porte principale jusqu'à la salle du trône les touristes doivent marcher une heure
 franchir beaucoup de grandes portes rouges beaucoup de piliers rouges beaucoup de
 fenêtres rouges
 Entre les visiteurs rouges il n'y en a pas un qui ose adopter l'attitude du promeneur
 Dans la chambre de l'empereur il n'y a plus d'empereur la porte ouverte n'importe qui
 peut y entrer
 Ils ne se trouvent pas face à sa Majesté mais à l'oreiller qu'il utilisait pour dormir sa
 couverture
 Il y en a encore qui sentent leurs genoux faiblir ils n'en peuvent plus ils vont fléchir les
 genoux
 (...)
 不是为了筑巢栖居 而是隐喻权力的尊严
 上万间密室 只为了遮蔽一个人的真相
 并且暗示 中华帝国 作为世界中央
 (...)
 从大门进到金銮殿前 游客要步行一小时之久
 要经过许多朱红色大门 许多朱红色圆柱 许多朱红色的窗格
 朱红色的游客 没有一个 敢于采用 散步的姿势
 皇帝的卧室已经没有皇帝 门户大开 任闲人参观

大家面对的不是朕 而是他睡觉的枕头 被窝
许多人仍然觉得双膝在发软 忍不住要下跪⁴⁴⁸

C'est surtout la question du pouvoir et de la force des symboles du pouvoir qui est mise en valeur dans ce poème. Le palais est d'abord un symbole de la Chine en tant qu'« empire » et « centre du monde », et ce symbole est fondé sur la figure de l'empereur, dont la puissance semble venir du fait d'être caché, d'être inaccessible. Mais ce que Yu Jian fait ici, en mettant l'accent sur l'attitude sérieuse des touristes, c'est signaler avec une certaine distance et une certaine ironie la persévérance de ces symboles du pouvoir. En contraste ironique avec l'attitude du poète face à la grande pagode quelques années plus tard, on voit ici le poète regarder de manière ironique ces visiteurs qui, face aux symboles vides de ce pouvoir ancien, ont toujours le réflexe de fléchir les genoux.

Dans « Voyage à Chang'an », nous trouvons également la figure de l'empereur. Deux poèmes sont consacrés à la visite du poète au tombeau de Qin Shihuang, le premier empereur de Chine, et nous avons vu plus haut, dans « La grande pagode », le poète s'agenouiller devant la pagode « avec l'empereur » (*gen zhe huangdi* 跟着皇帝) et avec « le peuple » (*gen baixing* 跟百姓). Voici un des poèmes consacrés au tombeau de Qin Shihuang. C'est le premier poème de la série.

Visitant le tombeau de l'empereur Qin Shihuang

Pas loin de Chang'an
le tombeau s'élève
Autour il y a les champs
et les diguettes entre les champs
Le ciel haut, la terre vaste
la lueur pourpre florissante
et au milieu au pied d'une colline
le grand empereur est enterré
avec le peuple
des visages tournés vers le ciel
des os dispersés
Il élimina les six royaumes⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Yu Jian, *Yu Jian de shi* 于坚的诗 [Poésie de Yu Jian], Pékin, Renmin wenxue chubanshe, 2000, p. 271.

⁴⁴⁹ L'expression « *sao liu he* 扫六合 » renvoie à un poème de Li Bai « *Gufeng : Qin wang sao liu he* 古风·秦王扫六合 » [Style ancien : le roi de Qin balaie les six royaumes], qui porte sur l'empereur Qin Shihuang.

il établit l'écriture
il fonda la Chine.

登秦始皇陵

长安附近
丘陵凸起
周围是阡陌和田园
高天厚土兮
紫气苍苍
其中一座山包下
埋葬着大帝
秦始皇
和百姓一道
仰面朝天
骨骼四散
他曾经扫六合
立文字
创造中国⁴⁵⁰

Bien sûr, il n'y a pas d'agenouillement ici, mais il n'y a pas non plus d'ironie. Premièrement, dans le poème, le tombeau impérial n'est pas prétexte à une réflexion sur les symboles du pouvoir, mais plutôt sur la condition égalitaire de la mort. L'empereur est enterré « avec le peuple » : « visages tournés vers le ciel », « os dispersés ». Il y a ensuite un contraste entre cette condition égalitaire de la mort et les faits historiques et grandioses qui marquent la « biographie » de l'empereur : la défaite des royaumes rivaux, l'unification de l'écriture et la fondation de l'empire. Mais la conclusion à tirer de ce contraste n'est pas évidente. Ce n'est pas un contraste ironique et il ne vise pas à présenter une morale sur la vanité du pouvoir, d'abord parce que dans le poème la condition égalitaire de la mort précède, au lieu de suivre, « les faits historiques », et deuxièmement parce que les événements choisis sont des faits durables. Ce qui est durable dans le poème n'est pas seulement la condition égalitaire de la mort qui réunit l'empereur et le peuple, mais aussi l'écriture et la « Chine ». Yu Jian ne dit pas « l'empire » mais « la Chine », effaçant ainsi d'un seul trait l'écart entre les origines impériales et l'État nation. Le poème devient ainsi une sobre méditation historique sur la continuité de l'histoire et la culture de la Chine⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ Yu Jian, *Shiji yu tuxiang*, op. cit., p. 76.

⁴⁵¹ Cela se reflète aussi au niveau de la langue. Même si le poème est écrit dans une langue « parlée », simple et lisible, il y a ici plusieurs traits qui renvoient à un style « classique » ou plus « littéraire ». D'abord, parmi les quatorze vers du poème, la moitié sont des vers de quatre caractères et deux sont des vers de trois caractères, deux formes qui renvoient aussi bien au *Classique de la poésie* qu'aux qualités de condensation de la langue classique. Certains, parmi ces vers, sont même des phrases toutes faites, comme c'est le cas de « visages tournés

3.2. L'évolution de la pensée poétique de Yu Jian au fil des années 1990.

Au-delà de son œuvre strictement poétique, Yu Jian a aussi une importante production en tant qu'essayiste. Principalement à partir du début des années 1990, il consacre un grand nombre d'essais à réfléchir sur la question de la langue et sur la création poétique. À travers ses essais, il a d'abord développé une vision de la langue et de la poésie qui mettait en avant sa distance par rapport à la tradition et aux « poètes obscurs », et ensuite, à partir de la deuxième partie des années 1990, ces essais ont pris un ton de plus en plus polémique, au fur et à mesure de l'émergence de la confrontation avec le camp des poètes « intellectuels ». Nous avons vu que « Voyage à Chang'an » a été considéré par plusieurs poètes de *Shi jianghu* comme un tournant conservateur dans l'œuvre de Yu Jian. Il importe maintenant de revenir en arrière et d'analyser la réflexion de Yu Jian autour de la langue et de la poésie, tant pour comprendre la réaction suscitée par le poème que pour trouver des points de continuité et de rupture dans sa pensée et ainsi mieux comprendre ses points de départ.

La question de la langue intéresse Yu Jian quasiment depuis le début même de son itinéraire poétique. Elle est ainsi au cœur de son premiers *ars poetica*, qui date de 1986. Dans ce court texte, publié dans la *Revue de poésie (Shikan)*, dans le cadre d'une section spéciale dédiée aux jeunes poètes (« Les jeunes poètes parlent de poésie » *Nianqing shiren tan shige* 青年诗人谈诗歌), il signale ainsi que le plus important dans la poésie est la « sensibilité langagière » (*yugan* 语感). Il explique ce concept de cette manière :

Dans la profondeur de l'inconscient du poète, il y a une couche sédimentaire vivante formée par l'influence de la politique, la culture, la religion, l'hérédité familiale, l'histoire, les valeurs esthétiques, l'expérience de vie dans la société et l'époque où il se trouve. Le talent personnel et l'effort du poète déterminent la profondeur et la largeur de cette couche. L'intuition du poète dépend de cette couche. Tout ce qu'il perçoit de manière intuitive a une signification, même si le poète n'en est pas conscient. La sensibilité langagière permet que les intuitions du poète deviennent des formes significatives. Le poète ne doit jamais avoir peur que son œuvre ne soit pas profonde, qu'elle n'ait pas le sens de l'époque, etc., tout cela dépend de la situation de sa couche sédimentaire. Il suffit que le poète combine ses intuitions dans des formes

ver le ciel » (*yangmian chaotian* 仰面朝天), ou des citations, comme dans le cas de « élimina les six royaumes » (*sao liu he* 扫六合), qui renvoie à un poème de Li Bai. Deuxièmement, le choix de certains mots comme « leur pourpre », déjà signalé à propos de « La grande pagode », le « xi » (兮), interjection lyrique qui renvoie encore aux *Chansons de Chu (Chu ci* 楚辞), et le « yidao 一道 » (dans le sens de « ensemble »). Troisièmement, au niveau des ressources stylistiques, l'emploi non rigoureux mais évident de la rime finale en « i » (*jin* 近, *qi* 起, *xi* 兮, *di* 帝) et « en/ang/an » (*yuan* 园, *cang* 苍, *huang* 皇, *tian* 天, *san* 散).

significatives, de manière qu'elles deviennent sensibilité langagière, pour que sa vie trouve une expression.

在诗人的潜意识深处，有一个由他所置身的社会，时代的政治、文化、宗教、家族遗传、历史、审美价值、人生阅历的影响形成的活积淀层。诗人个人的天赋及努力决定着这个积淀层的深度与广度。诗人的直觉，就依附在这块积淀层上。他所直觉的一切，都是有意义的，虽然诗人对此是无意识的。语感使诗人的直觉成为有意义的形式。诗人永远无须担心他的作品是否深刻，是否具有时代感等等，这一切都取决于那个积淀层的状况。诗人只要把直觉到的组合成有意义的形式，成为语感，他的生命就得到了表现⁴⁵²。

Ce qu'il nous paraît intéressant de souligner ici est l'accent mis par Yu Jian sur le rapport entre la poésie et la vie du poète. Il faut bien comprendre que cela n'implique pas du tout une vision romantique de la poésie comme expression des sentiments. Yu Jian, comme nous le verrons ensuite, n'est pas pour l'idée de « la poésie comme expression des sentiments » (*shi yan qing* 诗言情). Il s'agit plutôt pour lui de mettre l'accent sur la poésie comme expression organique de la vie du poète en tant qu'individu vivant dans une société, une langue, une époque spécifiques. Nous avons déjà dit que Yu Jian, tout comme Han Dong, est associé par les critiques à la « poésie de la langue parlée ». Yu Jian n'utilise pas le mot « langue parlée », mais l'idée de « sensibilité langagière » telle qu'elle est développée ici renvoie clairement à cette idée et à celle de la « vie quotidienne ». Ainsi, Yu Jian souligne, plus loin dans ce même *ars poetica* qu'« il ne peut y avoir qu'une raison d'utiliser un certain langage et une certaine forme, et c'est que c'est mon langage personnel à moi, Yu Jian, c'est une forme significative de ma vie. » (如果我使用某种语言或某种形式，那么只有一个原因，就是因为它是属于我个人的语言，是我生命的有意义的形式⁴⁵³). Il revient sur ces mêmes idées deux ans plus tard dans un autre texte « Reconstruire l'esprit de la poésie » (*Shige jingshen de chongjian* ⁴⁵⁴), dans lequel il oppose cette poésie qui puise dans l'expérience vitale du poète à toute une autre poésie, notamment la poésie *menglong*, dont les poètes « renient de leur propre vie » (背弃自己的生命⁴⁵⁵) et croient que « seulement le passé, le distant, le mystérieux, le primitif, le classique ou l'occidental, tout ce qui ne peut pas être atteint, est beau, poétique. Car la vie quotidienne est en générale grise, laide, non

⁴⁵² Yu Jian, « Qingnian shiren tan shi : Yu Jian 青年诗人谈诗 : 于坚 » [Les jeunes poètes parlent de poésie : Yu Jian], *Shikan*, 1986, n°11, p. 31.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ Yu Jian 于坚, « Shige jingshen de chongjian 诗歌精神的重建 » [Reconstruire l'esprit de la poésie], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5 拒绝隐喻. 棕皮手记·评论·访谈. 于坚集卷* [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretien. Œuvres de Yu Jian Vol. 5], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2004 [1989].

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

poétique. » (只有过的、遥远的、神秘的、原始的、古典的或西方的、不可企及的东西才是美的，诗的。因为日常生活总是灰色的、丑的、非诗的⁴⁵⁶). Ces autres poètes qui renient leur vie sont incapables donc de faire face à la quotidienneté, à la réalité plate et immédiate qui constitue leur cadre de vie. Et ce reniement se traduit par une poésie et une langue qui s'éloigne de la langue parlée et de la réalité quotidienne et non poétique. À l'opposé de ces poètes, Yu Jian préconise donc une poésie qui fait face à la réalité quotidienne et non poétique et qui se rapproche par conséquent de la « langue parlée ». « Luo Jiasheng » (罗家生), un poème qui compte parmi les plus connus de Yu Jian, peut servir pour illustrer cette poétique. Le poème date de 1982 mais est paru officiellement dans le même numéro de la revue *Shikan* où Yu Jian a publié son *ars poetica*.

Tous les jours, monté sur un vieux *lailing*,
lorsque les cheminées jetaient de la fumée
il arrivait au travail

Longeant le bâtiment des bureaux
longeant l'atelier de forge
longeant le mur des entrepôts
il entrait dans la maisonnette faite de planches de bois

Les ouvriers debout à l'entrée de l'atelier
le regardaient et disaient
Luo Jiasheng est venu

Personne ne savait qui il était
Personne n'a demandé qui il était
L'usine entière l'appelait Luo Jiasheng

Les ouvriers allaient souvent battre à sa porte
pour lui demander de réparer un montre ou un ampèremètre
de réparer une radio

Lors de la révolution culturelle
il a été expulsé de l'usine
tout le monde disait qu'il était un espion
on avait trouvé une cravate
dans sa valise

Quand il est revenu à l'usine
il roulait toujours sur son vieux *lailing*
Luo Jiasheng
s'est marié silencieusement
sans inviter personne
et à 42 ans
il est devenu père

⁴⁵⁶ *Ibid.*

Cette année-là
il est mort
l'explosion du réchaud électrique
a ouvert un grand trou dans sa tête
c'était vraiment effroyable

Le jour de son enterrement
sa femme n'est pas venue
quelques ouvriers l'ont porté jusqu'à la montagne
ils ont dit il était petit
ce n'était pas du tout lourd
les montres réparées par lui
étaient comme neuves

Les cheminées jettent leur fumée
les ouvriers sont debout à l'entrée des ateliers
Luo Jiasheng n'est pas venu.

天天骑着一辆旧“来玲”
在烟囱冒烟的时候
来上班

驶过办公楼
驶过锻工车间
驶过仓库的围墙
走进那间木板搭成的小屋

工人们站在车间门口
看到他 就说
罗家生来了

谁也不知道他是谁
谁也不问他是谁
全厂人都叫他罗家生

工人们常常去敲他的小屋
找他修手表 修电表
找他修收音机

文化大革命
他被赶出厂
人家说他是间谍
在他的箱子里
搜出一条领带

他再来上班的时候
还是骑那辆“来玲”
罗家生
悄悄结了婚
一个人也没有请
四十二岁

当了父亲

就在这一年
他死了
电炉把他的头
炸开一大条口
真可怕

埋他的那天
他老婆没有来
几个工人把他抬到山上
他们说 他个头小
抬着也不重
从前他修的表
比新的还好

烟囱冒烟了
工人们站在车间门口
罗家生
没有来上班⁴⁵⁷

La première chose qui attire l'attention dans ce poème est son protagoniste, cet ouvrier dont le poète ne nous donne qu'une vision très partielle et extérieure, faite d'une addition de faits objectifs (son travail, son expulsion, son mariage, sa mort) et d'images qui tournent autour de sa vie quotidienne dans l'usine. Nous avons une perspective très proche de celle des ouvriers, ces hommes qui le voient arriver au travail en vélo tous les jours et traverser les différents espaces de l'usine. Comme eux, nous ne savons rien de lui, nous ne pouvons pas savoir « qui il était ». Ce qui est certain est qu'il n'est pas, ou qu'il n'est pas présenté dans le poème, comme un « héros ». Le protagoniste du poème est un homme ordinaire, un « *pingmin* 平民 », basé sur une personne que le poète a rencontrée à seize ans, lorsqu'il est entré pour travailler dans une usine, vers la fin de la révolution culturelle. Yu Jian écrit à propos de ce poème et de son personnage : « À l'époque avant que j'aie 25 ans, le regard des gens était toujours tourné vers le haut, ils adoraient les héros. Or pour faire attention à Luo Jiasheng il fallait “regarder droit devant” ». (在我二十五岁以前的那个时代，人们的眼光是向上的，是崇拜英雄的。而罗家生却需要“平视”才能注意到)⁴⁵⁸. Cette capacité de « regarder droit devant », c'est-à-dire, de faire attention à un personnage presque anonyme, sans aucun trait

⁴⁵⁷ Yu Jian, *Yu Jian de shi, op. cit.*, pp. 220-222.

⁴⁵⁸ Yu Jian, « Tan tan wo de “Luo Jiasheng” » 谈谈我的《罗家生》 » [À propos de mon « Luo Jiasheng »], *Dianchi*, 1996 n° 11, p.48.

héroïque ou extraordinaire, va main dans la main avec un ton très neutre, que Yu Jian même qualifie d'objectif (*keguan* 客观), par opposition à « une certaine écriture romantique et utopique » (某种乌托邦的浪漫写作⁴⁵⁹). Yu Jian utilise un langage simple, conversationnel, même prosaïque, des traits qui sont tous soulignés dès le début du poème par l'emploi du moi *lailing*, qui fait référence à la marque du vélo de Luo Jiasheng.

3.2.1. Rejet de la métaphore. Vision de la langue et vision de la tradition.

La pensée poétique de Yu Jian dans les années 1990 montre une continuité avec les idées exprimées dans ces premiers *ars poetica*, mais il y a aussi une réflexion de plus en plus intense sur la question de la langue, qui se trouve en plus thématifiée dans la poésie elle-même. Nous pouvons dire que la pensée de Yu Jian se base dans un premier temps sur une critique de certains traits de la langue et de la tradition poétiques chinoises ainsi que sur la préconisation d'une sorte de « degré zéro de l'écriture »⁴⁶⁰ résumé dans son idée du « rejet de la métaphore » (*jujue yinyu* 拒绝隐喻). Ces idées sont développées dans les carnets de notes qu'il publie en 1997 sous le titre de « Notes des cahiers à couverture marron » (*Zongpi shouji*⁴⁶¹), mais aussi dans plusieurs essais, comme « Rejet de la métaphore », paru en 1993⁴⁶², ou « Tradition, métaphore et al. » (*Chuantong, yinyu ji qita*⁴⁶³). Dans « Rejet de la métaphore » Yu Jian formule tant une vision des langues en général que de la langue chinoise en particulier. Cette vision est à la base de la poétique qu'il a préconisée. Pour Yu Jian, l'origine des langues est marquée par l'acte de nommer et par l'identité entre le signifiant et le signifié. Au fur et à mesure du développement d'une langue, l'écart entre le signifiant et le

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁶⁰ Le concept est tiré de Barthes, qui dans « Le degré zéro de l'écriture » affirme : « L'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale... » (Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972). Yu Jian utilise l'expression « degré zéro de l'écriture » plusieurs fois dans les « Notes des cahiers aux couvertures marron ». Voici un exemple : « Récits anecdotiques. Cela veut dire que ce à quoi elle [ce genre de poésie] s'intéresse est le détail, le particulier. Et ce n'est pas le public, l'ensemble. Paradoxal et non personnel. Cela veut dire la défamiliarisation totale du mode d'écriture. Le texte n'est pas contrôlé par les émotions et l'idéologie de l'auteur, n'est pas contrôlé par le je. Écriture de degré zéro, où, par conséquent, contrairement à ce que préconise la tradition, la poésie n'exprime pas l'idéal, n'exprime pas les émotions. » (稗史。这是指它关注最局部、个别。而不是公共的、整体的。非个人化悖论的。这是指写作方式的完全陌生化。笔不受作者感情或意识形态、自我的左右，零度写作，因此与传统的看法相反，诗不言志，不抒情。拒绝言志抒情)。Yu Jian, ——— « *Zongpi shouji* 棕皮手记 » [*Notes des cahiers à couverture marron*], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5* 拒绝隐喻。棕皮手记·评论·访谈。于坚集卷5 [*Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Oeuvres de Yu Jian Vol. 5*], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2004 [1997], p. 22.

⁴⁶¹ « *Zongpi shouji* », op. cit.

⁴⁶² Yu Jian, « *Jujue yinyu* 拒绝隐 » [*Rejet de la métaphore*], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5*, op. cit., pp. 125-136.

⁴⁶³ « *Chuantong, yinyu ji qita* 传统，隐喻及其它 » [Poésie, métaphore et al.], *Shi tansuo*, 1995, n° 2, pp. 137-141.

signifié tend à s'accroître. Dans le cas de la langue chinoise, cet écart est encore plus important du fait des caractéristiques de l'écriture chinoise qui comportent un développement plus lent des signifiants. Alors que dans les langues « alphabétiques » les signifiants évoluent parallèlement aux signifiés, les signifiants de la langue chinoise restent ancrés dans l'immuabilité du caractère qui n'évolue pas. Cela aboutit à une langue peu développée au niveau des signifiants et très développée au niveau des signifiés. Il s'agit d'un développement vertical ou en profondeur, car chaque caractère reçoit un nombre indéfini de sens. En outre, les origines pictographiques de l'écriture – dans lesquelles on peut déceler une ambition de « nommer », ou plutôt de représenter au moyen de l'image – comportent une logique tout à fait différente de celle des langues alphabétiques, car l'écriture chinoise suppose le désir de projeter le signifié sur le plan du signifiant.

Mais le monde chinois comme tout autre monde, ne pouvait pas rester enfermé à jamais dans un monde de noms primaires. L'harmonie est constamment brisée et les rapports de coexistence doivent être sans cesse ajustés au niveau des signifiants (cet ajustement dans les langues alphabétiques crée constamment de nouveaux noms, alors que dans le chinois il se fait à travers la « rectification » incessante des noms). Le système des signifiants du chinois, pourtant, ne s'accroît presque pas au fur et à mesure des changements du monde. Son système de nomination fondé sur les pictogrammes et les idéogrammes comporte un développement vertical au niveau des signifiés. Sa fonction signifiante n'étant pas développée, le chinois est devenu un système linguistique fermé. 但中国世界和其他世界一样，不可能永远封闭在一个最初的命名世界中，和谐不断地被打破，共存的关系必须不断地在能指层面上调整。（这种调整在拼音文字中是不断地进行新的命名，而汉语只是通过不断地正名来调整。）汉语的能指系统却很少随着世界的变化而扩展，它的形象会意的命名功能导致它只在所指的层面上垂直发展，所以它的能指功能不发达，这导致汉语成为一种封闭的语言系统⁴⁶⁴。

Yu Jian donne l'exemple du mot « soleil » (*taiyang* 太阳), dont les traits sémantiques en chinois sont « brillant, illimité, dans le haut ». Ces traits sémantiques sont la base d'une métaphore qui relie d'abord le « soleil » au « roi souverain » (*junwang* 君王). Ensuite, le mot « *taiyang* » devient un signifiant qui renvoie à un nombre de plus en plus grand de signifiés auxquels il est lié seulement à travers cette métaphore : « roi souverain », « homme » (*nanxing* 男性), « parti » (*dangpai* 党派). Cette liste de « signifiés » peut s'élargir indéfiniment et aboutit à l'invisibilité du « signifiant », c'est-à-dire que le mot a perdu sa littéralité. L'efficacité de chaque mot chinois, dit Yu Jian, est liée à son contexte historique et culturel. Sans cette conscience collective, un étranger (*wairen* 外人) ne peut pas pénétrer cet espace linguistique. Cette occultation du « signifiant » renvoie pour Yu Jian au « *yanci yibi* 言

⁴⁶⁴ Yu Jian, « Jujue yinyu », *op cit.*, p. 127.

此意彼 » de la tradition, dont la traduction littérale serait « les mots ici et le sens ailleurs. » Au fil des siècles, cette forme d'expression indirecte est devenue selon Yu Jian le mode discursif quotidien des Chinois et a déterminé la constitution d'une société qui manque de « règles du jeu », car la langue ne peut pas opérer au niveau des signifiants. Les gens, dit Yu Jian, ne peuvent pas parler de leur « existence ». Il écrit, empruntant les mots de Heidegger sur le langage : « Le chinois n'est plus la demeure de l'existence, mais le champ de force des significations (« 汉语不再是存在的栖居之所，而是意义上的暴力场⁴⁶⁵ »).

En accord avec cette vision de la langue chinoise, Yu Jian signale que la poésie chinoise classique ne se base pas sur l'expression concrète, partielle et individuelle du poète, mais sur le fait qu'elle suscite l'identification du lecteur avec un système métaphorique. L'efficacité du poème repose sur ce savoir collectif et accumulé. Ce système métaphorique était en rapport étroit avec la Chine paysanne et autocratique, car « plus une société est autocratique, plus sa fonction métaphorique est développée » (越是专制的社会，其隐喻功能越发达⁴⁶⁶). Ce système s'est poursuivi dans la poésie du vingtième siècle, malgré le passage à la langue vernaculaire, car pour Yu Jian les poètes chinois du vingtième siècle sont des poètes qui écrivent « une poésie classique en langue vernaculaire » (*yong baihua xie de gushi* 用白话写的古诗⁴⁶⁷). Yu Jian vise ici la contradiction entre la modalité de l'existence (moderne) et la langue, c'est-à-dire l'impossibilité d'exprimer la vie quotidienne, « l'ici » et le « maintenant ». Selon Yu Jian, on peut voir dans la poésie chinoise contemporaine deux phénomènes : « le premier, c'est que la majorité des poètes habitent dans des villes qu'ils détestent profondément dans leur poésie, et tandis que d'un côté ils boivent du café et trouvent qu'il est à la mode de discuter de la civilisation occidentale, de l'autre, dans leurs poèmes, ils louent les champs de blé, les villages, les femmes de cour de l'antiquité. Le lecteur peut avoir à partir de ces poèmes l'impression que la vie en Chine est toujours comme dans l'ancienne poésie pastorale » (其一是人们大都生活在为他们的的诗歌深恶痛绝的城市，他们一方面喝着咖啡，以谈论西方文明为时髦，一方面却在诗歌中歌咏麦田，乡村，古代的宫女。读者会从这些诗歌中得出一个中国生活仍然充满古典田园诗意的印象⁴⁶⁸). L'autre phénomène, c'est la tendance à utiliser le mode métaphorique pour exprimer

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 128. Dans « Lettre sur l'humanisme », Heidegger écrit : « L'Être est la maison de l'homme ». Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1946, p. 67.

⁴⁶⁶ Yu Jian, « Jujue yinyu », *op. cit.*, p. 129.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*

une idéologie (de droite ou de gauche), ce qui, pour Yu Jian, montre la continuité de la vision instrumentale de la langue, résumée dans l'idée classique selon laquelle « la poésie exprime l'idéal » (« 诗言志 ⁴⁶⁹ »). « Les gens ne peuvent pas voir l'existence humaine dans ces poèmes, ils ne peuvent voir qu'un “nous” de droite ou de gauche » (人们在这些诗歌中看不到个人的存在, 只看到那些或左或右的 “我们”⁴⁷⁰). Nous pouvons bien voir que ces commentaires de Yu Jian visent deux types de poésie très différents. Alors que la première critique pourrait viser la poésie de Haizi et d'autres poètes de la troisième génération⁴⁷¹, la deuxième vise aussi bien les « poètes obscurs » que les poètes orthodoxes, c'est-à-dire ceux qui utilisent le poème pour exprimer une idéologie politique (les orthodoxes) et ceux qui l'utilisent pour critiquer le *statu quo*. Les poètes orthodoxes et les poètes « obscurs » sont ainsi mis sur le même plan, dans la mesure où les deux font un usage instrumental de la poésie et de la langue. Dans tous les cas, selon Yu Jian, la poésie chinoise se trouve dans un état de « mutisme » ou de « perte de la parole » (*shiyu zhuangtai* 失语状态). À l'inverse de ces poètes, Yu Jian envisage la poésie comme un « travail d'élimination de la métaphore » (一种消灭隐喻的语言游戏⁴⁷²), voire comme un pas en arrière ou un retour vers la littéralité originelle de la langue. L'écriture est « un travail de nettoyage de la crasse métaphorique » (对隐喻垃圾的处理清除⁴⁷³). Il s'agit d'un travail rationnel, artisanal, puisque pour Yu Jian, la poésie qui repose sur l'inspiration, en puisant dans l'inconscient collectif, renforce l'ordre des signifiés.

Ces propos se reflètent dans le caractère narratif et descriptif de la poésie de Yu Jian de l'époque, ainsi que dans son rapprochement avec la langue parlée et dans l'intérêt qu'il porte à des personnages et thématiques quotidiennes, comme Luo Jiasheng. Mais on peut lire aussi beaucoup de ses poèmes comme un développement raisonné de ses propos sur la langue et la poésie. Autrement dit, ce sont des poèmes où la question de la langue est mise en avant et problématisée. Le poème fonctionne souvent comme une sorte de « nature morte » ou de méditation centrée sur un objet banal, dont le choix est en soi significatif. Porter le regard sur

⁴⁶⁹ Stephen Owen traduit cette expression par : « Poetry articulates what is in the mind intently ». Stephen Owen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge M, Harvard UP, 1992.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁷¹ Haizi 海子 (1964-1989) est le nom de plume de Cha Haisheng, poète originaire de l'Anhui. Issu d'une famille paysanne, il est entré à l'université de Pékin à 15 ans pour étudier le droit. Il a commencé à écrire de la poésie lors de sa première année à l'université et il est très vite devenu célèbre dans le milieu des poètes universitaires. Il s'est suicidé en 1989. (Li-hua Ying, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Plymouth, Scarecrow Press, 2009.)

⁴⁷² Yu Jian, « Jujue yinyu », *op. cit.*, p. 131.

⁴⁷³ *Ibid.*

un objet « non-poétique » (comme une « capsule de bouteille de bière » ou un « sac plastique ») permet à Yu Jian de mettre la langue à l'épreuve. Le poème « Une capsule de bouteille de bière » (*Pijiu pinggai* 啤酒瓶盖) est en ce sens emblématique :

On ne sait pas comment on pourrait l'appeler Tout à l'heure elle était au sommet du banquet
La gardienne d'une bouteille de bière noire Irremplaçable Munie d'une identité
Suggérant la joie d'une soirée et la profondeur d'un verre d'écume
Au début du dîner elle a sauté avec un *ping* un mouvement pareil à celui d'une grenouille
le serveur a même pensé qu'elle en était une a pensé que sur la table couverte de nourritures
cuites quelque chose avait ressuscité
Vexé de son erreur ensuite il a tourné son attention vers un cure-dents
Lui a été le dernier Ensuite le monde n'a plus pensé à elle
Le dictionnaire n'a plus d'entrée sur elle un sens littéral allusif métaphorique
Les plats de porcelaine qui au début restaient à ses pieds signifient la saveur des plats du
Sichuan
La serviette est touchée par la main d'un général les roses s'épanouissent suggérant la
noblesse
Elle a quitté la scène en décrivant un arc bizarre ce n'est pas un arc à elle
L'usine de bière n'a jamais désigné un arc semblable pour une bouteille
Maintenant elle est avec les mégots les empreintes des pieds les restes d'os et tous ces
choses sales sur le sol
elles n'ont rien à voir les unes avec les autres C'est un motif improvisé mutuellement
inutiles
Mais son cas est encore pire Un mégot fait penser à un vagabond
des restes d'os signifient un chat ou un chien et les empreintes naturellement suggèrent une
vie
Elle est un rejet sa blancheur n'est que sa blancheur sa forme n'est que sa forme
elle se trouve hors d'atteinte de tous nos adjectifs
Alors je n'avais pas encore bu C'est moi qui ai ouvert cette bouteille
et c'est pour ça que j'ai pu remarquer ce saut inconnu cette disparition si simple
Je me suis imaginé tout d'un coup sautant moi aussi avec un *ping* comme ça
mais ce n'est pas possible
En tant qu'auteur d'un livre de poèmes avec un corps de soixante kilos
J'ai simplement courbé le dos et j'ai ramassé cet objet étrange et blanc
Son bord dur et denté m'a blessé le doigt
et m'a fait ressentir un tranchant tout à fait différent de celui d'un couteau.

不知道叫它什么才好 刚才它还位居宴会的高处
一瓶黑啤酒的守护者 不可或缺 它有它的身份
意味着一个黄昏的好心情 以及一杯泡沫的深度
在晚餐开始时嘭地一声跳开了 那动作很像一只牛蛙
侍者还以为它真的是 以为摆满熟物的餐桌上竟有什么复活
他为他的错觉懊恼 立即去注意一根牙签了
他是最后的一位 此后 世界就再也想不到它
词典上不再有关于它的词条 不再有它的本义引义和转义
而那时原先屈居它下面的瓷盘 正意味着一组川味
餐巾被一只将军的手使用着 玫瑰在盛开 暗喻出高贵
它在一道奇怪的弧线中离开了这场合 这不是它的弧线
啤酒厂 从未为一瓶啤酒设计过这样的线
它现在和烟蒂 脚印 骨渣以及地板这些脏物在一起

它们互不相干 一个即兴的图案 谁也不会对谁有用
而它还更糟 一个烟蒂能使世界想起一个邈邈鬼
一块骨渣意味着一只猫或狗 脚印当然暗示了某人的一生
它是废品 它的白色只是它的白色 它的形状只是它的形状
它在我们的形容词所能触及的一切之外
那时我尚未饮酒 是我把这瓶啤酒打开
因而我得以看见它那么陌生地一跳 那么简单地不在了
我忽然也想象它那样“嘭”地一声 跳出去 但我不能
身为一本诗集的作者和一具六十公斤的躯体
我仅仅是弯下腰 把这个白色的小尤物拾起来
它那坚硬的 齿状的边缘 划破了我的手指
使我感受到某种与刀子无关的锋利⁴⁷⁴

Ce poème peut être lu comme un *ars poetica* et une incarnation presque parfaite de la méthode préconisée par Yu Jian dans l'article que nous avons cité. En effet, le mouvement de la capsule renvoie à ce même mouvement de « retraite » que le poète préconise pour la poésie. Il s'agit d'abord d'un mouvement du haut vers le bas qui divise l'espace du poème en deux : le dessous de la table (mégots, restes d'os, empreintes) et le dessus (plats de porcelaine, serviette, roses). Ce partage haut/bas représente graphiquement le partage symbolique « haut/bas » qui traverse tout le poème : la rose, par exemple, est un objet de prestige, poétique, qui suggère ici la « noblesse ». Ce sont deux mondes contigus, mais tout à fait séparés : seuls le poète et la capsule circulent de l'un à l'autre. Pour la capsule, cette séparation représente deux états différents. Sur la table (et sur la bouteille), elle est munie d'une identité, alors que son passage au sol signifie la perte de son identité et donc la difficulté de *signifier* et d'être nommée. Il faut bien signaler que les deux seules métaphores se trouvent au début du texte et correspondent au premier état de la capsule. La première métaphore est celle qui sert à représenter son identité en tant que capsule : elle est « la gardienne d'une bouteille » de bière. La deuxième métaphore correspond au moment de la transformation, au moment du saut, lorsque le mouvement de la capsule est comparé à celui d'une grenouille. En revanche, dès que la capsule tombe par terre, il n'y a plus de métaphore possible, car ce mouvement est un recul par rapport à toute signification. La capsule devient véritablement *insignifiante*, et force le poète à faire face à cette *insignifiance* par un effort nominatif ou descriptif. Alors que la rose « suggère » (*anshi* 暗示) la « noblesse » et que les plats de porcelaine « signifient » (*yiwei* 意味) la cuisine du Sichuan, et alors que même les « mégots » font penser à un vagabond et les empreintes « suggèrent la vie d'un homme », la

⁴⁷⁴ Yu Jian, *Yujian de shi*, op. cit., p. 132.

capsule ne produit pas d'associations poétiques. Elle ne peut être décrite que de manière littérale.

Un autre exemple qui montre la problématisation de la question de la langue dans les poèmes est « La rose suggérée » (*Bei anshi de meigui* 被暗示的玫瑰). Nous pouvons rappeler les mots de Yu Jian cités dans le dernier chapitre concernant l'usage du mot « rose » dans la poésie. Dans ses poèmes, disait Yu Jian, le mot « rose » n'apparaît quasiment pas, car ce mot n'a aucun rapport avec sa vie quotidienne, et n'appartient pas non plus au vocabulaire des proches. Cette idée est thématifiée dans ce poème de 1991, qui tourne autour du mot « rose » mais justement pour souligner l'écart entre certains mots (certain langage) et la réalité quotidienne :

被暗示的玫瑰

它被暗示在我们的院子里
作为一株玫瑰盛开
一座小花园给它这样的暗示
一幢黄房子的百叶窗给它这样的暗示
我们总是在五月的一天嗅到某种气味
总是在这一天的傍晚坠入情网
我们仿佛听到蜜蜂的嗡嗡 看到了鸟和园丁
我们喃喃自语 把姑娘唤做玫瑰
它被暗示在我们的院子里 作为一种玫瑰
陪伴我们度过快乐而忧伤的一生
虽然在那儿 在一堆砖头和几丛杂草之间
从未滋生过玫瑰这种植物
1991

La rose suggérée

Elle est suggérée dans notre jardin
en tant que rose fleurissante
c'est un petit jardin qui la suggère de cette manière
toujours un jour de mai nous sentons un certain parfum
toujours ce jour-là au crépuscule nous tombons dans le piège du sentiment
il nous semble écouter le bourdonnement des abeilles voir les oiseaux et le jardinier
nous murmurons pour nous-mêmes comparant les filles avec des roses
elle est suggérée dans notre jardin en tant qu'une espèce de rose
nous accompagne tout au long d'une vie de joie et de chagrin
même si là entre un tas de briques et des touffes d'herbe
la rose, cet espèce de plante, ne s'est jamais reproduite.

Ce poème peut être lu comme un *ars poetica* inversé, c'est-à-dire, comme une illustration par la négative des propos que nous venons de présenter. Il y a ici à la fois une interaction et une opposition entre l'ordre de la langue et celui de la réalité. La « rose » est ici, surtout, un signifiant qui rassemble un certain nombre de significations ou de sens poétiques associés au printemps, aux femmes, etc., mais qui, comme le soulignent les deux vers finaux, sur un ton explicitement dénotatif (« une espèce de plante »), n'a aucun rapport avec la réalité quotidienne, elle ne fait pas partie de ce paysage prosaïque, suggéré par l'image des briques et de touffes d'herbe. La « rose » est donc un mot qui ne surgit pas naturellement de la vie de ces personnes, et qui ne trouve pas un référent concret dans leur entourage. Mais, inversement, la perception que ces personnes ont de la réalité est influencée par ce mot qui n'existe pas dans leur réalité : ils comparent les filles à des « roses », et la fleur est associée pour eux à (« suggérée » par) la vision du jardin. Le mot « rose » suggère une espèce d'aliénation par la langue, qui empêche les sujets de voir vraiment la réalité qu'ils ont en face.

Le rejet de la métaphore est aussi, comme nous l'avons vu, un rejet de la tradition. Le ton anti-traditionnel de Yu Jian se rapproche parfois du discours des intellectuels du mouvement de la Nouvelle culture. Un exemple de ce rapprochement, c'est le rapport entre langue et pouvoir, c'est à dire l'idée mentionnée auparavant selon laquelle il y a un rapport entre le développement de la fonction métaphorique dans la langue et le système autocratique⁴⁷⁵. Mais il s'en rapproche aussi à travers l'accent mis sur l'individu et sur la question de la culture traditionnelle comme contraignant la vie individuelle. Ainsi, dans « Reconstruire l'esprit de la poésie », de 1989, Yu Jian écrit : « L'étouffement et la restriction de la vie individuelle par la culture traditionnelle chinoise a fait que la vie individuelle en Chine est devenue tellement hypocrite et laide que lorsque le poète ose finalement regarder en face sa vérité intérieure, il est forcé d'écrire une poésie "laide" et "non poétique" » (中国传统文化对个人生命的压抑, 束缚, 使中国人的生命变得如此虚伪, 如此之丑, 以至当诗人们终于敢于正视自己内心真相时, 他不得不写着“丑的” “非诗”的诗⁴⁷⁶). Cette vision de la culture traditionnelle est basée en plus sur un contraste avec l'Occident, où l'on a

⁴⁷⁵ Yu Jian renvoie explicitement à Lu Xun : « La violence langagière de l'autocratie force légalement les gens à penser à l'intérieur d'un système signifiant de métaphores déjà faites ou prêt-à-porter. Les poètes sont des victimes sacrificielles de la métaphore. Les gens ne peuvent plus parler avec leur voix ; ce monde, ne pouvant pas transmettre par les mots mais seulement par les intuitions, devient : la Chine muette (Lu Xun) » (专制的语言暴力, 它合法地强迫人在既成或现成隐喻的意义系统中思想。所有的诗人都是隐喻的牺牲品。人们再也不用声音说话, 这个世界在只可以意会不可言传中成为: 无声的中国 (鲁迅)). Yu Jian, « Jujue yinyu », *op. cit.*, p. 128.

⁴⁷⁶ Yu Jian, « Shige jingshen de chongjian », *op. cit.*, p. 104.

permis à l'individu de se développer plus librement. C'est ainsi qu'en Chine, à la différence de l'Occident, constate-t-il, il n'a pu y avoir un « Rousseau » ou un « Whitman », c'est-à-dire une écriture centrée sur l'individu. Le rapprochement avec le mouvement de la Nouvelle culture est également évident dans l'analogie explicite entre la « préconisation de la langue vernaculaire » des intellectuels de la Nouvelle culture et une vision de la langue qui met l'accent sur l'oralité et l'expérience quotidienne. Dans les notes correspondant aux années 1992-1993 des « Notes des cahiers à couverture marron », il mentionne une série de caractéristiques ou « propos » qui nous rappellent les « Modestes propositions pour la réforme de la littérature » de Hu Shi⁴⁷⁷ : « quotidienne » (*richang* 日常), « faits » (*shijian* 事件), « détails » (*xijie* 细节), « concrète » (*juti* 具体), « non intuitive, rationnelle, analytique » (*fei zhijue* 非直觉, *lixing* 理性, *fenxi de* 分析的⁴⁷⁸). Il s'agit d'une « écriture au degré zéro » (*lingdu xiezu* 零度写作), car « à l'opposé de ce que préconise la tradition, la poésie n'exprime pas le *zhi*, elle n'est pas lyrique » (因此与传统的看法相反, 诗不言志, 不抒情⁴⁷⁹).

Pourtant, il faut bien signaler aussi que l'anti-traditionalisme de Yu Jian, même s'il est explicite et constant à cette époque, ne vise pas la tradition entière. C'est, selon ses mots, un « anti-traditionalisme absolu », mais contre « la partie de la tradition qui nous étouffe le plus » (彻底反传统。不是全部传统, 而是最令我们窒息的那部分⁴⁸⁰). Cette partie de la tradition « qui nous étouffe le plus », pour Yu Jian, se résume, dans le cas de la poésie, à l'idée du « *shi yan zhi* 诗言志 », c'est-à-dire cette idée selon laquelle « la poésie exprime l'idéal ». Il y a, en revanche, d'autres aspects de la tradition, des « beaux éléments » (*youmei de dongxi* 优美的东西), que le poète juge intéressants : « la grande habileté qui ressemble à de la maladresse » (*da qiao ruo zhuo* 大巧若拙), « la profondeur dans la banalité » (*pingtan zhong jian shenyuan* 平淡中见深远), l'« effacement des traces » (*wu ji ke qiu* 无迹可求), l'« artifice de la simplicité » (*bi xiang qiong bai, gui hu fan ben* 贲象穷白, 贵乎反本⁴⁸¹). Pourtant, le raisonnement de Yu Jian le conduit à mettre l'accent sur les aspects négatifs de la tradition.

⁴⁷⁷ Pour Hu Shi et ses idées sur la réforme littéraire voir chapitre 1.

⁴⁷⁸ Yu Jian, « Zongpi shouji 棕皮手记 » [*Notes des cahiers à couverture marron*], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji...*, *op. cit.*, p. 22. Et là aussi, ces caractéristiques semblent fondées sur le contraste avec l'Occident. « Le concret », écrit-il, « est la tradition de l'Occident, qui a commencé à l'époque d'Homère. » (具体是西方传统, 从荷马时代开始, *Ibid.*)

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ Yu Jian, « Shige jingshen de chongjian », *op. cit.*, p. 105.

C'est pour cela que, même s'il ne manque pas de souligner que sa critique ne vise pas la tradition entière, ou de signaler qu'elle est centrée sur l'idée traditionnelle de la poésie en tant qu'« expression de l'idéal », nous avons plus souvent l'impression que c'est la tradition entière qui est mise en question. Une ambivalence pareille est observable dans sa vision de la langue chinoise, car si dans « Rejet de la métaphore » il met l'accent sur le rapport entre le surdéveloppement de la langue chinoise et le système autocratique, il ne manque pas de signaler que « le rapport de l'écriture et de la langue chinoise avec le monde est poétique depuis le début » (它和世界的关系一开始就是诗意的⁴⁸²). En ce sens, ce qui est frappant, c'est l'idée de la « singularité » ou « exceptionnalité » de la langue chinoise, c'est-à-dire l'idée selon laquelle la langue chinoise est essentiellement différente d'autres langues, soit plus « poétique », soit plus « métaphorique. »

Dans « Le dur et le mou de la langue poétique » (*Shige zhi she de ying yu ruan* 诗歌之舌的硬与软), un texte de 1996, ces idées se structurent autour d'une série d'oppositions dont la principale est celle entre langue du sud et du nord de la Chine et entre le *putonghua* et les dialectes. Pour Yu Jian, il y a en Chine deux écritures : une qui s'oriente vers le *putonghua* (*putonghua xiezuo de xiangdu* 普通话写作的向度), une autre qui s'oriente vers les dialectes, et ces deux écritures correspondent au nord et au sud du pays respectivement. Basé sur les seuls modèles de l'écriture de Mao Zedong et de Lu Xun, le développement du *baihuawen* à partir des années 50, c'est-à-dire à partir du début de la diffusion du *putonghua*, a signifié un rejet de toute la tradition de la littérature issue du mouvement de la nouvelle culture. Le résultat a été, selon Yu Jian, la constitution d'une langue instrumentale, « révolutionnaire », tout à fait incapable de parler du concret, du privé, du vulgaire, du non orthodoxe. L'orthodoxie discursive du *putonghua* a également pénétré la vie quotidienne du peuple, et a ainsi réussi à « instiller chez les masses l'idée selon laquelle nous devons détruire le monde ancien (pas seulement l'idéologie mais aussi la nature, les choses matérielles, la tradition et la culture [...]) et construire un nouveau monde, ainsi qu'un idéal utopique. » (向大众灌输了我们应当摧毁旧世界 (不仅是意识形态的, 也是自然的界的, 物质的, 文化和传统的(...)) 建设一个新世界的意识, 以及乌托邦理想⁴⁸³). Cette écriture et cette langue ne disparaissent pas avec la fin du maoïsme, bien au contraire, elle se poursuivent et prospèrent

⁴⁸² Yu Jian, « Jujue yinyu », *op. cit.*, p. 127.

⁴⁸³ Yu Jian, « Shige zhi hua de yin yu ruan—shige yanjiu caoyan 诗歌之舌的硬与软—诗歌研究草案 » [Le mou et le dur de langue poétique. Une ébauche de recherche sur la poésie], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji...*, *op. cit.*, p. 140.

même dans l'écriture des poètes d'avant-garde, des poètes obscurs jusqu'aux poètes de la troisième génération comme Haizi ou Xi Chuan. Pour Yu Jian, la poésie des poètes obscurs, loin de représenter une « révolution moderne » (*xiandai geming* 现代革命), « hérite secrètement de la tradition d'écriture de l'ancienne littérature d'élite » (暗接的却是古代贵族文学的写作传统⁴⁸⁴). Ici, encore une fois, Yu Jian se rapproche beaucoup de Hu Shi, qu'il cite : « Durant les deux derniers millénaires, même si la littérature de l'élite a été dominante, la littérature du petit peuple a continué à se développer silencieusement » (这两千年中, 贵族文学尽管得势, 平民文学也是在那里不声不响地继续发展着⁴⁸⁵). Après les Tang, cette « tendance vulgarisante » (*shisuhua quxiang* 世俗化去向) de la langue chinoise s'est développée dans le théâtre et les romans et a pénétré une partie des *ci* (词); puis, après le mouvement du 4 mai, elle a continué dans la fiction et dans une partie de la nouvelle poésie. Jusqu'à l'arrivée de l'écriture en *putonghua*, qui a repris la tradition du « petit poème lyrique » (*xiaopin shuqing shi* 小品抒情诗) de la littérature d'élite, tout en ajoutant une couche idéologique. Il ne s'agirait pas d'un développement naturel de la littérature, mais du résultat d'une « soumission à l'inertie de la tradition » (*dui chuantong guanxing de yinghe* 对传统惯性的迎合) au profit d'une idéologie⁴⁸⁶. Mais à cette vision de l'histoire de la langue et de la littérature qui se rapproche tellement de celle de Hu Shi⁴⁸⁷, s'ajoute chez Yu Jian un anti-intellectualisme qui relève d'une vision presque opposée. Car pour Yu Jian, en effet, il y a une opposition entre, d'un côté, une écriture « européanisée, influencée par la traduction, rapprochée de la langue écrite » (欧华的、译文的影响、向书面语靠拢⁴⁸⁸), qu'il inscrit dans cette tradition de la littérature de l'élite, et, de l'autre, la littérature qui puise dans la langue parlée. Cet anti-intellectualisme, ainsi que cette vision critique d'une langue « européanisée », d'une langue « de traduction », nous rappelle la critique, faite par des

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 145

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ Encore dans une autre partie de l'essai : « L'écriture en langue parlée hérite de cette orientation à “éliminer la littérature d'élite, artificielle et obséquieuse ; construire une littérature nationale lyrique facile à comprendre. Éliminer la littérature classique obsolète et extravagante, construire une littérature réaliste honnête et nouvelle” ouverte après le mouvement 4 mai. » (口语的写作, 是对五四以后开辟的现代白话文学的“推倒雕琢的、阿谀的贵族文学; 建设平易的抒情的国民文学。推倒陈腐的、铺张的古典文学, 建设新鲜的立诚的写实文学。推倒迂回的、晦涩的山林文学; 建设明了的、通俗的社会文学”这一方向的某种继承。也就是胡适当年在文学八议中提出的须言之有物、务去滥调套语、不无病呻吟、不避俗字俗语、须讲求文法等)的继续。 *Ibid.*, p. 147).

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 144.

écrivains de gauche comme Qu Qiubai, à l'égard de la littérature et de la langue des intellectuels de la Nouvelle culture⁴⁸⁹.

3.2.2. La langue dans *Dossier 0*.

Nous ne pouvons pas examiner l'évolution de la pensée poétique de Yu Jian et de sa réflexion autour de la langue sans faire référence à *Ling dang'an* 零档案 (*Dossier 0*⁴⁹⁰), qui compte sans doute parmi les contributions les plus originales de Yu Jian à la poésie chinoise contemporaine. Il s'agit d'un long poème, paru pour la première fois en 1994 dans la revue *Dajia* 大家, mais dont l'écriture date de 1992. Ce poème prend la forme d'un dossier secret à l'instar de ceux que l'État chinois était censé garder sur chacun de ses citoyens. Il est divisé en plusieurs parties qui, mis à part la première (« Salle des dossiers » *Dang'an shi* 档案室), constituent des « volumes » (*juan* 卷⁴⁹¹) successifs et renvoient à divers aspects ou moments de la biographie de « 0 », l'objet du dossier : « Volume 1 : histoire de la naissance » (*Juan yi : chusheng shi* 卷一 : 出生史), « Volume 2 : histoire de la formation » (*Juan er : chengchang shi* 卷二 : 成长史), « Volume 3 : histoire amoureuse (l'âge de la puberté) » (*Juan san : lian'ai shi* [puberté] 卷三 : 恋爱史[青春期]), etc. Comme le rappelle Zhang Ning, *Dossier 0* n'a pas été bien reçu lors de sa parution en 1994. Choquée par la radicalité du poème, la critique a réagi de manière négative, un compte-rendu le décrivant comme « un énorme cancer langagier » (一个巨大的语言肿瘤), un autre comme « un tas d'ordures langagières » 一堆语言垃圾). Pour Zhang Ning, *Dossier 0* est plutôt un « “camp de concentration” lexical » (一个词语的“集中营”) saturé de « dialectes » (*fangyan* 方言), de « mots vulgaires » (*cukou* 粗口), d'« aphorismes », de « supplices » (*kuxing* 酷刑), de « violence » (*baoli* 暴力)⁴⁹². Depuis des positions différentes, voire opposées, les trois critiques mettent ainsi l'accent sur la question de la langue, renvoyant unanimement à l'un des traits les plus remarquables du poème, c'est-à-dire son utilisation de matériaux langagiers très divers et non poétiques. La stratégie adoptée par Yu Jian est ouverte à toute forme de matériaux langagiers, y compris bien évidemment ceux de la langue parlée : des slogans politiques de l'époque maoïste, des légendes inscrites sur des panneaux dans la ville, des *chengyu*, des vers de la

⁴⁸⁹ A ce respect, voire chapitre 1.

⁴⁹⁰ Nous suivons ici, sauf indication au contraire, la traduction de Li Jinjia et Sébastien Veg, parue dans *Les rubans du cerf-volant* (Geneviève Imbot-Bichet éd.), Gallimard, 2014, pp. 109-139).

⁴⁹¹ Ici nous choisissons « volume » au lieu de « fiche », qui est l'option choisie par Li Jinjia et Sébastien Veg.

⁴⁹² Zhang Ning 张柠, « 《Ling dang'an》 : ciyu jizhongying 《零档案》 : 词语集中营 » [Dossier 0 : un camp de concentration langagière], *Zuojia*, 1999 n° 9, pp. 41-50.

poésie classique et de la poésie occidentale, des extraits de messages publicitaires, des mots vulgaires, entre autres. Le poème adopte en plus successivement des modes langagiers divers : journal intime (*riji* 日记), autocritique (*jiancha* 检查), histoire médicale (littéralement « histoire des allergies médicamenteuses » *yaowu guomin shi* 药物过敏史), conversation d'amoureux, discours politique, formulaire (*biaoge* 表格), rapport (*huibao* 汇报), pour donner quelques exemples. Dans le cadre de cette large mosaïque langagière, Yu Jian développe une réflexion sur la langue qui met l'accent sur sa relation avec l'individu et sa relation avec le pouvoir. Je vais citer d'abord la troisième partie du poème, « Histoire de sa croissance ».

Volume 2. Histoire de la formation

Et son écouter a commencé et son regarder a commencé et son remuer a commencé
 Les grands lui donnent l'entendre les grands lui donnent le voir les grands lui donnent les
 gestes
 « Mère » pour maman « père » pour papa « grand-mère » pour mamie
 Cet obscur ce chaotique ce flou ce confus amas de chair et de sang
 Se met à prendre des contours à se clarifier à comprendre comment pénétrer dans les
 carreaux du papier l'un après l'autre dans les feuilles l'une après l'autre
 Se transforme en noms en connecteurs en syllabes en temps du passé en
 locutions en voix passive
 En affixes se transforme en significations en sens en sens déterminés en sens
 propres en sens figurés en sens multiples
 Se transforme en phrases interrogatives en phrases déclaratives en propositions
 coordonnées en rhétorique en marques sémantiques
 Un parasite des mots désormais incapable de ne pas entendre des mots de ne pas voir des
 mots de ne pas tomber sur des mots
 Certains mots l'exposent certains mots le dissimulent en suivant les mots du simple au
 complexe
 du
 superficiel au profond du péril au mature du maladroit à l'habile⁴⁹³
 (...)

卷二 成长史

他的听也开始了 他的看也开始了 他的动也开始了
 大人把听见给他 大人把看见给他 大人把动作给他
 妈妈用“母亲” 爸爸用“父亲” 外婆用“外祖母”
 那黑暗的 那混沌的 那朦胧的 那血肉模糊的一团
 清晰起来 明白起来 懂得了 进入一个个方格 一页页稿纸
 成为名词 虚词 音节 过去时 词组 被动语态
 词缀 成为意思 意义 定义 本义 引义 歧义
 成为疑问句 陈述句 并列复合句 语言修辞学 语义标记
 词的寄生者 再也无法不听到词 不看到词 不碰到词
 一些词将他公开 一些词为他掩饰 跟着词从简到繁
 从肤浅到深奥 从幼稚到成熟 从生涩到练达⁴⁹⁴

⁴⁹³ Yu Jian, *Dossier 0*, op. cit., pp. 111-112.

⁴⁹⁴ Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., p. 345.

Cette histoire de la « formation » de l'individu « 0 » commence donc par l'acquisition du langage. La traduction de « *chengzhang* 成长 » (croissance ou développement) par « formation » est pertinente dans ce contexte, car le développement de l'individu est envisagé comme un processus de *formation* au sens plus littéral, c'est-à-dire au sens de l'imposition d'une forme sur un amas « obscur », « confus », « chaotique », qui est celui de la conscience. C'est le langage qui impose une forme à cet amas chaotique. L'utilisation du mot « chaos » (*hundun* 混沌) est significative. Elle renvoie, dans la mythologie chinoise, au chaos primitif avant la création. Ce « chaos » est aussi le protagoniste d'une fable cosmique qui se trouve dans le septième livre du *Zhuangzi* 庄子, où nous lisons comment les empereurs du Nord et du Sud, Zhou et Hou, assassinent l'empereur du milieu, « Hundun » (chaos), en perçant des trous dans son corps pour qu'il puisse voir, entendre, manger et respirer. Comme l'explique Jean Levi, la morale à tirer de ce récit est que le monde ordonné et rationnel naît de la mise à mort de la totalité indivisée. « Chaos renonce à l'état de confusion et d'indistinction qui régnait en lui du fait qu'il ne pouvait rien percevoir. (...) Dans un même temps, par un mouvement inverse, à la faveur de ces fentes, le monde extérieur fait irruption à l'intérieur, envahissant sa subjectivité, la réduisant en esclavage et, pour finir, annihilant son souffle vital⁴⁹⁵. » De manière semblable au « Chaos » de la fable de Zhuangzi, l'esclavage de « 0 » commence par l'ouverture au sens propre (« son écouter », « son regarder »), qui permet l'acquisition du langage : le passage de la confusion à la clarté, du chaos à l'ordre et au sens, est marqué par cette dépendance absolue du langage, car désormais il ne peut pas « ne pas entendre des mots », il ne peut pas « ne pas voir des mots. » Le poème commence donc par l'opposition du chaos originel à un ordre de la conscience façonné par la langue. C'est l'individu même qui devient langue, qui « se transforme en noms », en « connecteurs », « en syllabes », etc. La langue y est regardée d'emblée comme une espèce de violence originelle et formatrice qui détermine et façonne le rapport avec le monde. Il n'y a pas de monde hors de cette conscience façonnée par la langue. L'histoire de la « formation » de « 0 » se poursuit par le récit du passage à travers les étapes successives du parcours éducatif et par l'incorporation de nouvelles couches langagières. L'apprentissage de la langue au sein de la famille est suivi non seulement par l'apprentissage scolaire mais aussi par l'exposition permanente à la langue en tant que fait social et politique : l'évaluation de ses maîtres d'école, la répétition des slogans politiques, ses propres autocritiques. La langue est envisagée également comme un « médicament » qui lui est administré de manière quotidienne :

⁴⁹⁵ Jean Levi, *Propos intempestifs sur le Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2016, pp. 21-22.

Histoire des allergies médicamenteuses : symptômes rapportés par les médecins la mère et d'autres responsables familiaux

« Mon trésor » 3 fois par jour 4 à 6 comprimés par prise après absorption du médicament des taches rouges apparaissent sur le visage

« Mon chéri » 3 fois par jour un comprimé par prise symptômes identiques les taches rouges sont moins prononcées

« Sois sage » (réservé à l'usage externe à enduire sur la partie affectée) après l'application le patient présente des symptômes de somnolence

« Le grand loup arrive maman ne veut plus de toi » (excitant) après absorption le patient souffre de vertige⁴⁹⁶

药物过敏史：症状来自医生 母亲等家长的报告

“宝贝”日服 3 回 每次 4—6 片 用药后面部有红斑

“好孩子”日服三回 每次 1 片 症状同上 红斑较轻

“乖”（外用 涂患处）涂抹后患者易发生嗜睡现象

“大灰狼来啦 妈妈不要你啦”（兴奋剂）服后患者易眩晕⁴⁹⁷

En caractérisant le langage de cette manière Yu Jian met l'accent sur la façon dont l'individu « 0 » est affecté par son exposition aux mots. La langue est ainsi envisagée comme une espèce de poison ayant des effets concrets sur la conscience, voire le corps, de l'individu, dans le cadre de ce processus formateur. Il faut faire une distinction ici : il y a d'abord, comme le montre le premier fragment cité, et comme nous l'avons signalé, le rôle de la langue en tant que médiatrice entre la conscience et le monde, c'est-à-dire cette première couche langagière impliquant une démarche de nomination, l'attribution inaugurale des noms aux choses ou aux êtres (« “Mère” pour maman “père” pour papa “grand-mère” pour mamie ») par lequel ce monde « prend des contours » et « se clarifie ». Et il y a ensuite les couches langagières successives qui relèvent du processus de formation de l'individu dans la société. Si l'acquisition de la langue et l'attribution des mots aux choses impliquent déjà une première violence et un éloignement par rapport au chaos pré-langagier, le processus de socialisation de l'individu implique une deuxième violence continue et un éloignement encore plus grand. C'est une violence de la langue, mais c'est aussi une violence *sur* la langue, car l'individu « 0 » se voit également imposer une langue, une manière de parler ou d'écrire. Il est encouragé à « s'exprimer » et est forcé d'utiliser un certain langage. L'exemple le plus évident est l'*autocritique* (*jiancha* 检查) à laquelle il se voit forcé de céder :

Une autocritique : le jour du 2 novembre 1968 j'ai fait quelque chose de mal

J'ai dessiné sur un mur un char sur un mur immaculé un mur public appartenant à tout le monde un mur

Collectif j'ai dessiné un grand char j'ai commis un acte de libéralisme je suis fermement résolu à me corriger⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Yu Jian, *Dossier 0*, op. cit., pp. 116-117.

⁴⁹⁷ Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., p. 347.

⁴⁹⁸ Yu Jian, *Dossier 0*, op. cit., p. 116.

一份检查：1968年11月2日这一天做了一件坏事
我在墙上画了一辆坦克洁白的墙公共的墙大家的墙集体的
墙被我画了一辆大坦克我犯了自由主义一定要坚决改过⁴⁹⁹

Pour l'individu « 0 », se faire langue ou se transformer en langue signifie deux choses : d'une part, le processus d'acquisition du langage devient ensuite un processus de normalisation et de standardisation marqué par l'imposition d'une langue, c'est-à-dire par la violence de la langue et sur la langue ; d'autre part, l'individu devient langue dans la mesure où il est raconté, expliqué et évalué à travers la langue, dans la mesure où lui-même est amené à s'expliquer au moyen de la langue. L'idée du « dossier » qui est à la base du poème suppose cette transformation en mots de la vie de l'individu, mais le dossier est à son tour composé d'un assemblage de matériaux verbaux : « témoignages » (*zhengci* 证词), « billets de dénonciation » (*xiao zitia* 小字条), « évaluations » (*pingyu* 评语), « histoires d'allergies », « bulletin de notes » (*chengji dan* 成绩单), « certificats de qualité » (*chanpin jiandingshu* 产品鉴定书). Le dossier représente dans ce sens une image réductrice de la vie de l'individu : il fige et immobilise ce qui est vivant, mouvant, changeant. À son tour, cette opposition entre le vivant et l'immobile se reflète dans la langue elle-même avec l'opposition entre « noms » et « verbes ». Ainsi au début du poème, nous lisons que le dossier de « 0 » est un « tas sans verbes⁵⁰⁰ » (没有动词的一堆⁵⁰¹), et que « ce sont tous des noms communs des définitions et des compléments circonstanciels⁵⁰² » (都是关于他的名词 定义和状语⁵⁰³). À l'inverse, tout ce qui est du côté du corps et de la vie relève de l'action, c'est-à-dire des verbes. Voici par exemple au moment de la naissance :

Hurler se débattre perfuser injecter transmettre gémir barbouiller
Tordre attraper tirer couper déchirer courir relâcher goutter ruisseler couler
Ces verbes sont tous sur place sur place il n'y a que des verbes des verbes
trempés dans une flaque de sang⁵⁰⁴
嚎叫 挣扎 输液 注射 传递 呻吟 涂抹
扭曲 抓住 拉扯 割开 撕裂 奔跑 松开 滴滴流
这些动词 全在现场 现场全是动词 浸在血泊中的动词⁵⁰⁵

⁴⁹⁹ Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., p. 347.

⁵⁰⁰ Yu Jian, *Dossier 0*, op. cit., p. 110.

⁵⁰¹ Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., p. 341.

⁵⁰² Yu Jian, *Dossier 0*, op. cit., p. 110.

⁵⁰³ Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., p. 341.

⁵⁰⁴ Yu Jian, *Dossier 0*, op. cit., p. 112.

⁵⁰⁵ Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., p. 343.

Cette opposition entre « verbes » et « noms » reflète la dualité de la langue, qui est à la fois sujet et objet de la violence, à la fois du côté de la vie et opposée à elle. Rappelons en effet qu'il y a d'abord le passage de l'« amas obscur et chaotique » originel au monde *informé* par la langue. En ce sens, la langue en soi relève, au moins en partie par définition, de ce qui est opposé au vivant, au plus vital. En d'autres termes : il y a une analogie possible entre le fait même de l'acquisition du langage et le processus social de standardisation qui constitue l'« histoire de la formation » de l'individu. L'acquisition de la langue est déjà une partie de ce processus formateur, ou plus exactement : elle fournit à la fois le modèle et le moyen pour le processus formateur qui suivra.

Pourtant, la dualité de la langue implique qu'elle est en même temps un lieu de résistance au processus formateur de l'individu. De manière générale, dans *Dossier 0*, la résistance est représentée par tout ce qui relève du corps et du désir, par tout ce qui est réprimé ou inexprimé. Dans son essai *La poésie exprime le corps (shi yan ti 诗言体)* Yu Jian signale que la révolution culturelle a été « une révolution de répression du corps » (一场镇压身体的革命⁵⁰⁶). Pendant la révolution « le corps, ainsi que tout le monde d'existence dont il dépendait, la vie quotidienne, la langue de tous les jours (la langue parlée) ont été tous sans exception soumis à une répression violente. » (身体, 以及它所以来的生存大地、日常生活、日常语言[口语]无不遭到粗暴的镇压⁵⁰⁷). L'exemple paradigmatique est « Volume 3 : histoire amoureuse (l'âge de la puberté) » :

Ce jour suspendu dans la lumière du soleil la température du monde juste propice à tous les êtres vivants
 Un plein midi du mois d'avril une température d'agitation une température d'inceste une
 Température de floraison et d'érection toutes les choses qui vivent veulent bouger bouger
 peut séduire
 Tant de corps tant d'articulations tant de mains tant de jambes partout
 Des actions auxquelles on ne peut pas donner de nom des mouvements dont on ne peut pas
 parler pas de cris pas de
 Bruit pas de déclarations pas de slogan un jour banal encore jamais consigné dans les
 annales
 (...)
 (*Souvenir*) ce jour-là eux les garçons de la classe tous âgés de 13 ans ont fait irruption
 Dans les toilettes pour garçons de l'école sur le mur était dessiné tout ce qui est interdit
 beaucoup d'actes l'acte de se masturber
 L'acte de violer l'acte de syphilis l'acte de l'héroïne de mauvais actes comme ceux-là
 Se masturber est le premier verbe le billet d'entrée des hommes les mains collaient c'était
 tout de suite fini
 La température était juste comme il fallait ayant goûté ce petit plaisir ces Adam ne

⁵⁰⁶ Yu Jian, *Shiji yu tuxiang, op. cit.*, p. 239.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 230.

trouvaient pas de mots pour se pardonner
 Les mots dont ils avaient besoin n'existaient pas dehors dehors il y avait le nom chère école
 le nom salle de classe
 Dehors il y avait le jardin le bassin le tableau le terrain de sport la salle de lecture les
 livres tous ces noms
 Aucun rapport avec la chose qu'ils faisaient de leurs mains les garçons ne pouvaient plus se
 contenir mais ne pouvaient que faire quelques gestes équivoques
 Inventer des mots codés pour marmonner se taquiner les uns les autres parler de cette
 expérience sortir des toilettes publiques⁵⁰⁸
 在那悬浮于阳光中的一日 世界的温度正适于一切活物
 四月的正午 一种骚动的温度 一种乱伦的温度 一种
 盛开勃起的温度 凡是活着的东西都想动 动引诱着
 那么多肌体 那么多关节 那么多手 那么多腿 到处
 都是无以命名的行为 不能言说的动作 没有呐喊 没有
 喧嚣 没有宣言 没有口号 平庸的一日 历史从未记载
 只是动作的各种细节 行为的各种局部 只是和肉体有关
 (...)
 回忆) 那一日 他们 同班男生 全是 13 岁 涌进来
 学校的男厕 墙上画着禁止的一切 好多动作 手淫这个动作
 强奸这个动作 梅毒这个动作 海洛因这个动作 坏的这类动作
 手淫是最初的动词 男人的入场券 手黏乎乎 立刻完事
 温度正好 尝到了那种小甜头 亚当们 找不着词儿宽恕自己
 他们要的词外面没有 外头是母校这个名词 教室这个名词
 外头是花园 水池 黑板 大操场 阅览室 书这些名词
 和他手上的活毫不相干 男孩们憋得慌 只好做些暧昧的手势
 编了些暗语来咕噜 互相逗着 交谈那种体验 走出公厕⁵⁰⁹

Nous nous trouvons ici, d'emblée, dans la dimension du vivant, du mouvement, opposée à la dimension de l'immobilité. En d'autres termes, il s'agit de la dimension des « verbes », opposée à celle des « noms ». Cette dimension du vivant relève entièrement de la nature et du corps, ainsi que des sensations, des mouvements et des impulsions liés au corps, des actions « auxquelles on ne peut pas donner de nom » ou dont « on ne peut pas parler ». Il s'agit en ce sens de l'ordre du « réprimé », mais il faut comprendre le « réprimé » ici dans deux sens. D'abord, dans un sens qui renvoie aux propos de Yu Jian sur la répression de tout ce qui relève du corps pendant la révolution culturelle. Dans ce premier sens, la dimension du vivant, de « tout ce qui est interdit », de tout ce dont « on ne peut pas parler », s'oppose à la dimension des « slogans », de l'école, de la salle de classe, de la même manière que la langue des graffitis dans les toilettes ou les mots « inventés » par les garçons s'opposent à la langue de la salle de classe. Mais dans un second sens, la dimension du vivant et de l'interdit, du réprimé, renvoie à l'« amas obscur », au « *hundun* » (chaos) originel qui précède

⁵⁰⁸ Yu Jian, *Dossier 0*, op. cit., pp. 119-120.

⁵⁰⁹ Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., pp. 349-350.

l'incorporation du langage. Par conséquent, si « on ne peut pas donner des noms » à « ces actions », ce n'est pas seulement du fait de l'interdiction formulée par la langue officielle, mais également parce que ces actions relèvent d'impulsions renvoyant à un ordre pré-langagier. Pour pouvoir raconter leur expérience, les « garçons » sont obligés d'aller quasiment au bout du langage, obligés de faire des « gestes » et d'inventer un « jargon », marquant un élan vers l'origine qui renvoie au mouvement de « retraite » préconisé par Yu Jian dans « Contre la métaphore ».

3.2.3. Yu Jian dans la polémique avec les intellectuels.

Dans l'essai que nous avons commenté à la fin du point 3.2.1., paru en 1997, Yu Jian dessine une limite très claire entre une écriture « en langue parlée », influencée par les « dialectes », et une écriture en *putonghua*, liée au nord, liée à la tradition du « shi yan zhi » et au pouvoir central. Nous pouvions déjà voir ici que cette *vision* ne comportait pas simplement un regard sur l'histoire de la poésie chinoise, ou même simplement sur la poésie des « poètes obscurs », mais qu'elle introduisait cette séparation au sein même de la poésie chinoise contemporaine, opposant la poésie en langue parlée à celle des autres poètes comme Haizi. Le fait que Yu Jian ait mis l'accent, dans l'essai que nous avons analysé plus haut, sur le fait que la tendance « de la langue parlée » soit marginalisée au profit de l'« écriture en putonghua » montre le malaise qui est à la base de cette polémique entre deux camps de la poésie chinoise. Or, ce partage se voit renforcé à partir du déclenchement de la polémique entre les « poètes intellectuels » et les « poètes du camp populaire ». Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre qui précède, un des déclencheurs de la polémique avait été la publication de « Portrait des années écoulées », une anthologie de la poésie des années 1990 éditée par le critique Cheng Guangwei et parue en 1998. Le prologue écrit par Cheng pour cette anthologie avait été publié en 1997, peu avant la parution de l'essai de Yu Jian que nous avons lu précédemment, il n'est donc pas impossible que Yu Jian réagisse là, au moins partiellement, au texte de ce prologue, qui donnait une vision partielle des années 1990 et mettait l'accent sur l'oeuvre des poètes « intellectuels » comme Ouyang Jianghe, Xi Chuan, Xiao Kaiyu, etc. Ce qui est certain, c'est que la publication de l'anthologie quelques mois plus tard a suscité la fureur chez les membres de l'autre groupe, qui ont répondu par la publication d'essais valorisant la poésie « minjian ». En janvier 1999, Shen Haobo, que nous avons déjà croisé au début de ce chapitre comme un des poètes réagissant contre le poème de Yu Jian, publie « Qui

est en train de manipuler les années 1990 » (*Shei zai na 90 niandai kaishuan* 谁在拿 90 年代开涮), où il accuse de manière très directe l'éditeur de l'anthologie et les poètes intellectuels de vouloir monopoliser les années 1990 et marginaliser les poètes du camp *minjian*. Ensuite il y a le texte de Yu Jian, « La lumière de la poésie traversant la langue chinoise⁵¹⁰ », où nous le voyons reprendre sur un ton beaucoup plus radical les arguments de l'essai analysé plus haut. Pour rappeler brièvement le contenu de cet article que nous avons déjà commenté, disons que Yu Jian dénonce là l'écriture intellectuelle des années 1990 comme étant « une trahison totale de l'esprit de la poésie », visant à faire de la poésie chinoise une annexe des « ressources linguistiques » et du « système de connaissance de l'Occident ». Pour Yu Jian, les visions pessimistes des lecteurs à l'égard de la poésie contemporaine viennent du fait que les revues de poésie marginalisent les bons poètes, c'est-à-dire ceux du camp *minjian*, au profit des poètes « intellectuels ». Les lecteurs seraient ainsi amenés à croire que la poésie chinoise contemporaine est soit la poésie orthodoxe publiée par le *Shikan*, soit ces « produits d'occasion qui puisent, selon eux, dans les “ressources poétiques” de la poésie occidentale » (声称其 “诗言资源”来自西方诗歌的二手货⁵¹¹). De l'autre côté, il y a la vraie poésie, celle écrite par les poètes du camp *minjian*, qui vise à « reconstruire la dignité de la langue chinoise presque perdue depuis 1840 et faire en sorte que la langue chinoise gagne à nouveau le prestige dont elle a joui historiquement avec les *shi* des Tang et les *ci* des Song » (它的目的是重建汉语自从一八四零年以来贩近丧失的尊严, 使现代汉语重新获得汉语在历史上, 在唐诗和宋词曾有的那种光荣⁵¹²). On perçoit ici un changement très clair dans le ton, ainsi que l'apparition d'un élément qui était tout à fait absent dans d'autres textes et qui renvoie, comme nous l'avons déjà signalé dans le chapitre précédent, au discours nationaliste en vogue en Chine à ce moment-là. Ainsi, la référence à la « dignité » perdue en 1840, c'est-à-dire, à partir de la défaite lors de la guerre de l'Opium, renvoie à un cliché récurrent dans ce discours et va de pair avec l'introduction d'une nouvelle binarité (Chine-Occident). Si dans l'essai que nous avons commenté plus haut (« Le mou et le dur de la langue poétique ») la contradiction principale est entre « le centre » et la « périphérie », le Nord et le Sud, ici la contradiction principale est en revanche entre la Chine et l'Occident. Pour soutenir et mettre en avant cette contradiction Yu Jian doit construire une idée de la Chine qui suppose un

⁵¹⁰ Rappelons que cette essai est le prologue à *Annuaire 1998 de la nouvelle poésie chinoise* (1998 中国新诗年鉴), une nouvelle anthologie, éditée par Yang Ke 杨克, qui s'entend comme une réponse à l'anthologie de Cheng Guangwei. Voir chapitre 2.

⁵¹¹ Yu Jian, « *Chuan Yue hanyu de shige zhi guang* », *op. cit.*

⁵¹² *Ibid.*

certain écart par rapport à sa vision précédente. Cette construction implique une redécouverte du passé et une valorisation de la mémoire. Il est vrai qu'il y a toujours chez Yu Jian un élan vers le passé. Nous avons vu que, même dans un texte à la tonalité anti-traditionaliste comme « Rejet de la métaphore », la poésie est décrite comme un mouvement de « retraite ». Mais il s'agit d'une retraite vers un passé « mythique », vers un passé presque préhistorique, antérieur au devenir métaphorique de la langue. Alors qu'ici le passé vers lequel il s'oriente n'est pas du tout mythique.

Récemment j'ai vu au marché aux puces un lit de la dynastie Qing, gravé avec des motifs de fleurs, d'insectes et d'animaux d'une beauté incomparable. Les chevaux et les cerfs boivent de l'eau, les grues blanches les survolent. Ce lit est gravé de telle façon qu'il ressemble à un monde, il est en lui-même une berceuse. Ce n'est qu'en dormant sur des lits pareils que les gens peuvent ressentir ce qu'est le sommeil. La Chine a été, dans l'histoire du monde, un grand pays de poésie, la vie dans la Chine ancienne n'était pas qu'une histoire de « cannibalisme » comme certains l'ont inventé au vingtième siècle 我最近在古董市场看到一张清代的床, 上面雕刻着无比精美的花朵鸟兽。马鹿在饮水, 白鹤在飞翔, 这张床被雕刻成大地的样子, 这张床本身就是一首睡眠的歌。人睡在这样的床上, 他才会真正感受到何为睡眠。中国世界历史上曾有过伟大的诗国, 中国古典生活其实不像二十世纪的某些所杜撰的那样, 只是一部吃人的历史)⁵¹³.

Il ne s'agit pas que de signaler que l'histoire de la Chine, à la différence de ce qu'affirmait Lu Xun, n'est pas qu'une simple « histoire de cannibalisme », mais d'extraire de cette histoire un paradigme et une philosophie qui puissent être opposés à ceux de l'Occident. Ainsi, dans cet essai Yu Jian met l'accent sur le concept d'« unité entre le ciel et l'homme » (*tian ren heyi* 天人合一). Celui-ci impliquerait une vision harmonieuse grâce à laquelle la « Chine ancienne » (*gudian de Zhongguo* 古典的中国) aurait toujours pu conserver un rapport poétique avec le « monde » (*dadi* 大地). Pour Yu Jian le monde actuel doit trouver dans cette vision chinoise du temps « une inspiration pour l'orientation de la civilisation humaine » (关于人类文明方向的启示). La « renaissance de la grande civilisation chinoise » (*zhongguo weida de wenming fuxing* 中国伟大的文明复兴) doit ainsi tourner son regard vers le passé (它的眼光应该是朝向过去的)⁵¹⁴.

La critique de Yu Jian vise en même temps la question de la langue et de la tradition. Puisque les poètes intellectuels envisagent la poésie occidentale comme seul « critère de la poésie mondiale », ils créent une poésie qui puise dans une langue de traduction et tourne aussi bien le dos à la langue parlée qu'à la tradition poétique chinoise, essayant de

⁵¹³ Yu Jian, « Chuanyue hanyu de shige zhi guang », *op. cit.*

⁵¹⁴ *Ibid.*

« converger » avec l'Occident. Pour Yu Jian, les poètes « intellectuels » auraient une « vision évolutionniste » (*jinhua lun*) de la poésie situant toujours l'idéal dans le futur et conduisant à un rejet de la tradition et de la poésie classique, envisagées comme des « antiquités mortes » (*si diao de gudong* 死掉的古董⁵¹⁵). Pour Yu Jian, en revanche, la poésie Tang et Song représente le canon même de la poésie : « Cet âge d'or de la poésie », affirme-t-il, « a même créé pour nous une patrie poétique. La poésie est devenue une expérience quotidienne commune dans la vie des personnes, elle est devenue une éducation. Elle a conformé tout le sens commun et la vérité des personnes à propos du terme “poésie”. » (这个黄金时代的诗歌甚至为我们创造了一个诗的国家，诗歌成为人们生活的普遍的日常经验，成为教养，它构成了人们关于“诗”这个词的全部常识和真理⁵¹⁶). Sans préconiser un retour à la poésie classique, Yu Jian vise ainsi néanmoins à revendiquer pour la poésie chinoise moderne une certaine identité (une appartenance) culturelle, en l'inscrivant dans la lignée de la tradition classique et en mettant l'accent, pour revenir aux termes utilisés par Pascale Casanova, sur l'ancienneté et le prestige de cette tradition.

Certaines idées de ce texte sont reprises dans « Sur le mythe du futur » (*Guanyu weilai de shenhua* 关于未来的神话), un essai écrit entre 1999 et 2001 où Yu Jian essaie de proposer une interprétation de la pensée chinoise du vingtième siècle autour de la question de l'adoration du « futur ». Pour Yu Jian, l'histoire de la Chine moderne peut être regardée comme le rejet symptomatique de la tradition chinoise au profit d'une série de valeurs occidentales dont le cœur est cette croyance « superstitieuse » dans l'idée du futur. Il s'agit d'un processus global envisagé comme un « choc de civilisations » à la manière de Huntington. Le vingtième siècle représente pour Yu Jian le triomphe partout dans le monde de « la civilisation chrétienne » au détriment de la « civilisation orientale » (*dongfang wenming* 东方文明). Pour Yu Jian, un même fil traverse l'histoire chinoise du vingtième siècle, du mouvement du 4 mai à aujourd'hui : « Cela fait un siècle que la jeunesse nouvelle est en permanence la tribu la plus à la mode en Chine. Les autres noms de cette nouvelle jeunesse sont : “avant-gardistes”, “révolutionnaires”, “gardes rouges” (一个世纪以来，新青年成为中国持久不衰的最时髦的一族。新青年的其他称呼：“先锋”，“革命者”，“红卫兵”⁵¹⁷). L'adoration de cette tribu incarne pour Yu Jian le « mépris du passé ».

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ Yu Jian, « Guanyu weilai de shenhua 关于未来的神话 » [Sur le mythe du futur], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji...*, op. cit., p. 111.

Mais pour moi, l'histoire de la Chine ce n'est pas qu'une longue autocratie, les autodafés et l'enterrement des lettrés confucéens, les portiques dressés en l'honneur des femmes chastes, l'inquisition littéraire... C'est aussi les grands poètes et les auteurs immortels, ce sont les poèmes de Li Bai, de Du Fu, de Su Shi et d'autres, c'est l'oeuvre de Cao Xueqin, la peinture de Fan Kuan et de Chen Laolian, les plats délicieux et immortels, les talents et les beautés ; c'est le monde du « vent léger sur le fleuve et de la lune entre les montagnes : l'un touche l'oreille et devient son, l'autre rencontre les yeux et devient couleur » et des « Nuages tombants et des canards solitaires volant ensemble, les eaux et le ciel sont de la même couleur », c'est la quotidienneté bénéfique à la vie à la manière de « Le long de la rivière pendant le festival de Qingming ». Il faut attaquer ce qui est arriéré, mais qu'est-ce qui est arriéré en Chine ? Si le système, la politique, l'armement sont arriérés, cela veut-il dire que la terre, la cuisine, les recettes secrètes, la poésie, la musique, les manières esthétiques et de vie le sont également ? Avec l'intensité de leur rejet de l'autocratie, les historiens ne nous ont jamais montré le côté grandiose, brillant, humain de la Chine. « En feuilletant cinq mille ans d'histoire, on ne voit qu'un seul mot : cannibales » : n'est-ce pas précisément ça l'impression que nous laissent les manuels à propos de toute l'histoire de la Chine ? 而对于我，中国历史不只是漫长的专制主义、焚书坑儒、贞洁牌坊、文字狱。。。也是伟大诗人、不巧的作家、是李白杜甫苏轼们的诗集、曹雪芹的作品、范宽、陈老莲的绘画、是不巧的美味佳肴、才子佳人；是“惟江上之清风与山间之明月，耳得之为声、目遇之成色”“落霞与孤鹜齐飞、秋水共长天一色”的世界，是有益于生命的“清明上河图”式的日常生活。落后要挨打，但中国落后的是什么？制度、政治、武器的落后，就意味着大地、食谱、秘方、诗歌、音乐、审美方式、生活方式同样落后么？历史学家从未在对专制制度那样深恶痛绝的力度上向我们揭示过中国文明伟大的、光辉的、人性的一面。“翻开五千年的历史，只看见吃人二字”，这难道不就是教科书上全部中国历史给我们的印象么⁵¹⁸？

Pour Yu Jian, le revers de ce mépris du passé et de la tradition est l'habitude de prendre l'Occident pour modèle, ce qu'il appelle le « *glanisme* » (*nalaizhuyi* 拿来主义), c'est-à-dire le fait d'emprunter à l'Occident des modèles littéraires, philosophiques, de vie, etc. Il distingue néanmoins le « *glanisme* » du début du vingtième siècle de celui de la fin du siècle. Celui-là était légitime, car il pouvait en premier lieu être envisagé, dit-il, comme une espèce de revanche contre la « politique des canonnières » (*paojian zhengce* 炮舰政策) des pays occidentaux, et en deuxième lieu car il était « honnête » (*chengshi* 诚实), c'est-à-dire qu'il n'était pas caché. Alors que dans les dernières années du siècle, cette habitude de puiser dans le réservoir de l'Occident est devenue « copie » (*fuzhi* 复制) et désir de « converger » (*jiegui* 接轨)⁵¹⁹.

Le terme « *glanisme* » employé ici par Yu Jian pour critiquer ces poètes qui prennent l'Occident comme modèle de leur créations, renvoie à l'essai de Lu Xun « *Glanisme*⁵²⁰ » de

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ En anglais, le terme est généralement rendu comme « *grabbism* » ou « *grabism* » (voire par exemple Shu-Mei Shih, *The Lure of the Modern*, op. cit.). On trouve aussi d'autres traductions, comme « principle of taking

1934, mais a aussi un antécédent plus proche dans le célèbre essai de Han Shaogong, « Les racines de la littérature » (*Wenxue de gen* 文学的根), paru en 1985, où « prendre » (*nalai* 拿来) est un des mot clé. Voici ce qu'écrivait Han Shaogong :

Ici, des réformes et des constructions retentissantes sont en train d'émerger, nous sommes en train de « prendre » de l'Occident toute la science et la technologie dont nous pouvons avoir usage, nous sommes en train d'aller vers un mode de vie modernisé. Mais le *yin* et le *yang* se nourrissent l'un l'autre, les gains et les pertes sont entremêlés, le nouveau et le vieux dépendent l'un de l'autre. Au milieu de dix milles changements, la Chine reste toujours la Chine, surtout au niveau de l'art littéraire, des profondeurs de l'esprit du peuple et de la culture matérielle, nous avons une identité nationale. Notre responsabilité est de libérer l'énergie thermique des idées modernes pour refondre et faire briller cette identité. 这里正在出现轰轰烈烈的改革和建设, 在向西方“拿来”一切我们可用的科学和技术等等, 正在走向现代化的生活方式。但阴阳相生, 得失相成, 新旧相因。万端变化中, 中国还是中国, 尤其是在文学艺术方面, 在民族的深层精神和文化物质方面, 我们有民族的自我。我们的责任是释放现代观念的热能, 来重铸和镀亮这种自我⁵²¹。

Il y a une affinité évidente entre les idées exprimées par Han Shaogong dans cet essai et les idées de Yu Jian que nous venons de voir. D'après Lai Ming-yan, il y a dans l'essai de Han Shaogong une hésitation entre deux manières tout à fait différentes de comprendre ces « racines » littéraires.⁵²² L'essai commence par regretter la perte de la « culture de Chu », avant de se mettre à revendiquer le besoin de récupérer et de cultiver les racines de la littérature dans la « culture traditionnelle nationale » (*minzu chuantong wenhua* 民族传统文化). Il y a donc là un glissement, nous passons d'une idée des racines fondée sur l'attachement à une culture régionale refoulée par la culture orthodoxe, à l'identification d'une culture traditionnelle nationale. L'essai de Han fait ainsi un saut conceptuel, « covering over the discontinuity between regionally specific native cultural roots and a national culture

whatever is useful » (Ng Mau-sang, dans sa traduction d'un texte de Gao Mingjian « Contemporary Technique and National Character in Fiction » [现代技巧与民族精神], *Renditions*, n° 19 & 20, 1983). En français, nous trouvons « empruntisme » (David Bartel, « Pas de zone interdite dans le vingtième siècle », *Perspectives chinoises*, 2011, n° 2, pp. 68-75.) Dans cet essai, Lu Xun affirme la nécessité de prendre à l'Occident tout ce qui peut être utile pour la Chine, et il distingue cette posture active de la réception passive des éléments imposés par l'Occident. Comme le signale Zhang Longxi, « it is this activeness that differentiates grabism from a passive acceptance of colonial impositions that come with foreign gunboats. » (Zhang Longxi, « Western Theory and Chinese Reality », *Critical Inquiry*, vol. 19, n° 1, 1992, p. 107.

⁵²¹ Han Shaogong 韩少功, « Wenxue de gen 文学的根 » [Les racines de la littérature], in Han Shaogong, *Han Shaogong zuopin jingxuan* 韩少功作品精选 [Oeuvres choisies de Han Shaogong], Changjiang wenyi chubanshe, 2006, pp. 367-372.

⁵²² Lai Ming-yan, « Beyond the Reach of Roots. Marginality, Masculinity, and Xungen Nativism in the People's Republic of China, » in *Nativism and Modernity. Cultural Contestations in Taiwan and China under Global Capitalism*. New York, SUNY Press, 2009, pp. 99-217.

as if the latter is simply a natural extension of the former⁵²³. » Une hésitation semblable est visible chez Yu Jian, car nous avons vu qu'il y a chez lui un glissement qui passe d'une opposition « nord-sud » à une affirmation d'une « culture chinoise » globale ou à une idée de la Chine. Autrement dit, entre un texte comme « Le dur et le mou de la langue poétique », paru en 1997 et un autre comme « Le mythe du futur », paru en 2001, on perçoit un changement de ton et d'intérêt : si l'accent était mis auparavant sur l'opposition Nord-Sud, il est ensuite déplacé vers l'opposition Chine-Occident, ou même Orient-Occident⁵²⁴. Il est ainsi évident qu'il y a, dans la pensée de Yu Jian, une transformation dont l'un des éléments principaux est l'évolution de cette opposition entre l'Occident et la Chine à partir des années 1990. Déjà, dans « Rejet de la métaphore », cette opposition Chine-Occident était présente, mais dans un sens tout à fait différent, marqué par l'anti-traditionalisme que nous avons analysé. Cette opposition entre la Chine et l'Occident évolue et change de signe au cours des années 1990, en concordance avec l'opposition au sein du champ de la poésie entre intellectuels et populaires. Ainsi, dans la polémique qui oppose ces deux camps à partir de 1999, elle joue un rôle central dans la manière dont les membres du camp populaire regardent leurs rivaux et dont ils se regardent eux-mêmes. Mais ce changement peut également être envisagé comme le reflet d'une anxiété identitaire qui est en rapport avec des phénomènes dépassant le champ de la poésie. Cette anxiété, comme nous montrerons ensuite, doit être analysée dans le cadre des malaises dérivées du processus de modernisation accéléré de la société chinoise au cours des années 1990, et plus particulièrement, dans celui des changements vertigineux des espaces urbains.

⁵²³ *Ibid.*, p. 121.

⁵²⁴ Comme le signale Lai Ming-yan, cette opposition est bien présente également chez Han, qui s'appuie là sur Toynbee. En tout cas, derrière ce désir de réaffirmer une identité culturelle vis-à-vis d'une modernité changeante, le rapport entre la culture nationale et l'idée de nation reste flou. Ainsi, lorsque Han met l'accent sur des aspects non-orthodoxes de la culture traditionnelle, notamment sur les traditions enracinées dans les cultures des villages et développées à l'écart de la culture orthodoxe (*guifan wenhua* 规范文化), il y a dans son argumentation une inquiétude vis-à-vis de la domination culturelle qui donne à son idée de *xungen* une potentialité critique tant vis-à-vis de la modernité occidentale que du discours nationaliste de l'État. C'est ce que l'on voit lorsque Han célèbre les traditions régionales marginalisées comme de potentielles racines pour la configuration d'un projet de modernité et de nation alternatif. C'est cette célébration « that leads his xungen nativism away from its professed interest in national identity to a subtle critique of the state's hegemonic discourse of nationalist modernity based on economic and technological advancement. » Lai Ming-yan, « Beyond the Reach of Roots. Marginality, Masculinity, and Xungen Nativism in the People's Republic of China », *op. cit.*

3.3. Modernité inquiétante.

Du Yu Jian des débuts, qui met l'accent sur la critique de la tradition (même s'il ne s'agit pas de toute la tradition), à celui pour qui la culture traditionnelle doit être la base de la « renaissance de la Chine », il y a un écart important qui, dans une certaine mesure, rappelle les changements opérés en Chine dans le champ intellectuel. En effet, comme nous l'avons déjà vu⁵²⁵, les années 1990 ont non seulement été témoins de la montée d'un « nationalisme d'État », mais aussi d'un virage nationaliste d'une partie du champ intellectuel. Si le ton dominant pendant la « fièvre culturelle » (*wenhua re* 文化热) des années 1980 était la critique de la tradition, envisagée comme la cause du retard économique et culturel de la Chine, dans les années 1990 les intellectuels ont redécouvert la valeur de l'héritage culturel et l'engouement pour la culture occidentale a fait place à une certaine déception⁵²⁶. Dans une large mesure, ce tournant intellectuel est lié aux grandes transformations économiques et sociales opérées en Chine par la marchandisation de l'économie et l'expansion de la globalisation depuis le début des années 1990. Si pendant les années 1980 l'accent était mis sur la question de la modernisation économique et culturelle du pays, dans les années 1990, tandis que le projet modernisateur triomphait et que ces transformations s'imposaient tous azimuts, la question de l'identité est devenue de plus en plus pressante.

La transformation accélérée des espaces urbains est l'une des dimensions les plus tangibles des changements qui ont eu lieu dans les années 1990. Cette transformation, qui a altéré radicalement le paysage d'une grande majorité des grandes villes chinoises, est insérée et justifiée, comme le signale Li Zhang, dans le cadre de grands récits de progrès, de développement et de modernité, dans lesquels, « the past is often treated only as a precursor to the future, something ultimately to be overcome⁵²⁷. » Dans cette vision, la marche de l'histoire est un processus de négation continuelle du passé qui permet la construction du nouveau et du toujours mieux sur les débris. Le vieux paysage urbain est envisagé comme incapable de s'adapter aux demandes d'une société moderne et marchande et devient par conséquence « a physical as well as a symbolical obstacle to development and progress⁵²⁸. »

⁵²⁵ Voir introduction.

⁵²⁶ Zhao Suisheng, « Chinese Intellectuals' Quest for National Greatness and Nationalistic Writing in the 1990's », *op. cit.*

⁵²⁷ Li Zhang, « Contesting Spatial Modernity in Late Socialist China », *Current Anthropology*, vol. 47 n°. 3, 2006, pp. 461-484.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 466.

Le cas de Kunming, la ville où Yu Jian a habité toute sa vie, illustre de manière particulièrement dramatique les conséquences de cette vision et de ce processus de modernisation rampante, car Kunming a été l'une des villes les plus affectées par ce modèle de pensée urbanistique. Dans le cadre du plan urbanistique que la ville a développé pour la période 1993-2010, « the majority of Kunming's century-old neighborhoods have been systematically demolished and replaced by multilane boulevards, massive shopping centers, commercial high-rises, and luxury housing compounds⁵²⁹. » La démolition des quartiers historiques a atteint son apogée en 1996 and en 1998, alors que la ville se préparait pour l'organisation de l'Exposition internationale d'horticulture de 1999. Dans la fièvre du moment, les démolitions des vieux quartiers et la construction de nouveaux bâtiments ont même dépassé les objectifs établis dans le plan, ce qui a impliqué une transformation radicale du visage de la ville, vécue par une partie des vieux habitants comme un trauma. L'un des effets de ce processus a été l'émergence d'une nostalgie pour le vieux Kunming, c'est-à-dire une redécouverte du passé.

Il n'est pas difficile d'établir un lien entre cette réalité d'une ville embarquée dans la course pour devenir *xiandai* au détriment de son histoire et de son identité, et le discours de Yu Jian sur le « mépris du passé », que nous avons repéré dans « Sur le mythe du futur ». La disparition dramatique du passé (c'est-à-dire des vieux quartiers) fonctionnerait comme la condition pour sa découverte, de même que l'avènement d'une modernité radicale avec toutes ses conséquences désagréables serait la condition préalable à un tournant discursif marqué par le passage de la critique de la tradition à la critique de la modernité⁵³⁰. Bien sûr, ce tournant n'est pas amorcé dans le vide, mais sur des lignes implicites dans la pensée et dans la poésie de Yu Jian. Autrement dit, dans l'évolution de la vision poétique de Yu Jian par rapport à la tradition et au « passé », nous trouvons aussi bien une continuité qu'une rupture. Mis à part le fait que, comme Yu Jian lui-même ne manque pas de le signaler, son antitraditionalisme ne visait pas toute la tradition, mais la partie « qui nous étouffe le plus », il y a déjà dans « Rejet de la métaphore » (1993) une vision du passé qui n'est pas sans rapports avec l'élan vers le passé que l'on peut lire dans « Le mythe du futur ». En effet, dans l'essai de 1993 la poésie est

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 465.

⁵³⁰ Nous suivons Marshall Berman dans la distinction entre « modernisation » et « modernité ». La « modernité » est « a mode of vital experience —experience of space and time, of the self and others, of life's possibilities and perils— that is shared by men and women all over the world today. » (Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, London/New York, Verso, 1999, p. 15.). « Modernisation » fait référence aux changements sociaux, économiques et matériaux qui sont à la base de l'expérience de la modernité. Chez Yu Jian il y aura une critique non seulement des processus de modernisation mais aussi de la modernité elle-même.

décrite comme un mouvement de « retraite » : mouvement de recul vers la puissance originelle des langues, c'est-à-dire vers un passé « mythique ». Même si ce passé « mythique », non historique, de « Rejet de la métaphore », est encore loin du passé « historique » (chinois) du « Mythe du futur », il suggère déjà une orientation particulière ainsi que l'existence d'une sensibilité antimoderne. Dans la troisième partie de ce chapitre, nous nous centrerons sur des aspects de la poésie de Yu Jian qui montrent également les origines de cette sensibilité antimoderne. On verra ensuite comment l'évolution de cette sensibilité, au fur et à mesure de la consolidation du projet modernisateur, se traduira par l'apparition de la thématique du changement urbain dans les années 1990.

3.3.1. Paysage extérieur et paysage intérieur.

En parcourant la production de Yu Jian au cours des années 1980, nous voyons qu'il consacre une grande partie de ses poèmes à la nature et au paysage. Il s'agit surtout de la nature sauvage, des montagnes et des fleuves, notamment de la province de Yunnan, d'où le poète est originaire. Si nous nous rappelons la critique faite par Yu Jian aux poètes contemporains qui, tout en habitant dans les villes et menant une vie moderne, écrivaient toujours des poèmes qui « louent les champs de blé, les villages⁵³¹ », on peut dire que cette critique s'applique également, au moins en partie, à la poésie de Yu Jian de cette époque. Dans celle-ci, la ville est en effet beaucoup moins présente que la nature et le paysage. Le premier poème de son recueil *La poésie de Yu Jian*, livre paru en l'an 2000 rassemblant la plupart de sa poésie écrite jusque-là, est un bon exemple de ce genre de poésie.

Œuvre n° 57

J'ai vécu beaucoup d'années avec ces majestueuses montagnes
Ces montagnes sont le territoire des aigles
Elles me rapprochent encore plus des aigles
Une fois, j'ai gravi un pic où s'amoncelaient les rocs
et j'ai vu que mon village natal n'était qu'une colonne de fumée
D'innombrables hautes montagnes déferlaient sur le ciel azur profond
J'ai lancé un cri face à ces mille montagnes et ces dix mille vallées
Je voulais entendre mon écho, mais le vent l'a éteint
Le vent souffle à travers moi, et il souffle à travers des milliers de collines
Le ciel se décolore Les aigles tombent, les montagnes ne bougent pas

⁵³¹ Rappelons ici les propos de Yu Jian : « On peut voir dans la poésie chinoise contemporaine, dit-il, deux phénomènes étranges : le premier, c'est que la majorité des poètes habitent dans des villes qu'ils détestent profondément dans leur poésie, et, tandis que, d'un côté, ils boivent du café et trouvent qu'il est à la mode de discuter de la civilisation occidentale, de l'autre, ils louent dans leurs poèmes les champs de blé, les villages, les femmes de cour de l'antiquité. Le lecteur, à partir de ces poèmes, peut avoir l'impression que la vie chinoise est toujours empli de la poésie classique rurale » Yu Jian, « Jujue yinyu », *op cit.* p. 129.

Tremblant, je me colle à la pierre verdissante
comme une herbe courbée par le vent
Puis la nuit tombe
et les montagnes comme une multitude de parrains grandioses
me forcent au silence Longeant un rayon de lune
je descends de la montagne
Je connais l'endroit le plus profond d'un fleuve
Je connais le point le plus escarpé d'une montagne
Je connais la force du silence
Ces montagnes m'ont créé
Ces montagnes semblables à des ustensiles de bronze
m'ont fait conserver pour toujours
l'ardeur des premières amours envers les hauteurs
m'ont fait aimer, toujours, grimper en silence
aimer les paysages illimités
Dans des lieux où il n'y a pas de montagne
je regarde quand même le monde d'en haut.

作品第 57 号 于坚

我和那些雄伟的山峰一起生活过许多年头
那些山峰之外是鹰的领空
它们使我和鹰更加接近
有一回我爬上岩石垒垒的山顶
发现故乡只是一缕细细的炊烟
无数高山在奥蓝的天底下汹涌
面对千山万谷 我一声大叫
想听自己的回音 但它被风吹灭
风吹过我 吹过千千万万山岗
太阳失色 鹰翻落 山不动
我颤抖着贴紧发青的岩石
就像一根被风刮弯的白草
后来黑夜降临
群峰像一群伟大的教父
使我沉默 沿着一条月光
我走下高山
我知道一条河流最深的所在
我知道一座高山最险峻的地方
我知道沉默的力量
那些山峰造成了我
那些青铜器般的山峰
使我永远对高处怀着一种
初恋的激情
使我永远喜欢默默地攀登
喜欢大气磅礴的风景
在没有山岗的地方
我也俯视着世界⁵³²

⁵³² Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., p. 3.

Souvent, comme dans ce poème, le poète apparaît associé à la nature, à l'état sauvage, aux montagnes et aux fleuves. Il est même présenté comme un « produit » de cette nature (« les montagnes m'ont créé »), comme une sorte d'esprit sauvage. Le modèle de cette poésie est moins la tradition du paysage de la poésie chinoise classique que des poètes comme Walt Whitman et Robert Frost, qu'il cite souvent dans ses essais et dans sa poésie. Il y a dans les poèmes de cette époque une vision que nous pourrions appeler « romantique » et qui se reflète dans ce poème non seulement dans l'opposition entre monde et nature, mais aussi dans le refus du langage, remplacé ici soit par le « cri » soit par le « silence ». Ce « rejet » ou cette « méfiance » à l'égard du langage en général, à l'égard de sa capacité à exprimer la réalité, préfigure pour ainsi dire ce que deviendra plus tard le « rejet de la métaphore⁵³³ ». Mais en accord avec cette idée du silence face à la nature, nous voyons aussi apparaître dans la poésie de Yu Jian à cette époque la question du sacré. Le lieu du sacré, ce sont justement les montagnes, les arbres et les fleuves. Les exemples sont récurrents :

Les villageois « parlent des fleuves / comme s'ils parlaient de leur divinité » (人们谈论这些河/就像谈到他们的上帝⁵³⁴).

« Émergeant de sa racine / il [le ruisseau] fait que là où il commence à mouiller / il ressemble aux yeux des dieux » (从它的根里出来/使最初潮湿的那儿 看上去像神的眼睛⁵³⁵).

« Ils [les deux arbres] sont debout sous la voûte du ciel bleu / comme s'ils étaient des dieux » (他们站在蓝色天空的拱门里/像是神子⁵³⁶).

« Mais le son du ruisseau semble venir de derrière la montagne / comme si c'était la demeure d'un dieu » (而溪水的声音 似乎是从山后传来/仿佛是神的寓所⁵³⁷).

Chez Yu Jian, il y a donc d'emblée une idée du « sacré », une dimension religieuse qui est tout à fait liée à une vision romantique de la nature et qui préfigure en quelque sorte

⁵³³ Le silence comme réponse face à la nature apparaît dans plusieurs poèmes de l'époque. Ainsi, dans « J'ai vu la vaste plaine » (*Wo kanjian le caoyuan de liaokuo* 我看见了草原的辽阔) : « Si face à la grande plaine je ne crie pas de cette manière / je ne peux que fermer la bouche comme un homme muet » (如果面对大草原我不这样喊叫/我就只能闭嘴 像一个哑巴) » (Yu Jian, *Yu Jian de shi*, op. cit., p. 49) et dans « Le ruisseau Qingbi sur le mont Cangshan » (*Cangshan Qingbi xi* 苍山清碧溪) : « Je ne peux pas discuter du ruisseau Qingbi / Quand il s'agit de lui, je ne peux même pas ouvrir la bouche » (我不能谈论清碧溪 对于它 我不知道如何开口, *Ibid.*, p. 56.

⁵³⁴ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 75.

« l’agenouillement » face à la grande pagode⁵³⁸. En même temps, cette nature, cet espace du « sacré », est aussi la source d’une identité locale souvent affirmée dans les poèmes. Il ne s’agit pas d’une nature abstraite, mais d’un paysage concret : ce sont les « montagnes » (*gaoshan* 高山) et les « fleuves » (*heliu* 河流) de mon « pays natal » (*wo de guxiang* 我的故乡⁵³⁹). « Yunnan », « Le sud du Yunnan », « Dali », « le sud-ouest du Yunnan », « le fleuve Nu », « le mont Cangshan », etc. : les noms de lieux parsèment les poèmes des années 1980. La poésie de Yu Jian, à cette époque, dessine une vraie géographie lyrique.

En même temps, la ville commence à apparaître dans la poésie de Yu Jian, souvent sous la forme d’un « paysage intérieur » : la chambre ou la maison sont très souvent les espaces privilégiés du poème. « Le numéro 6 de la rue Shangyi » (*Shangyi jie liu hao* 尚义街六号), l’un des poèmes les plus célèbres de Yu Jian, écrit en 1984, en est l’un des premiers exemples, même si ici « l’intérieur », lieu mythifié de formation et d’échanges avec d’autres « jeunes d’avant-garde », est un intérieur envisagé comme faisant partie d’un ensemble plus large. Le poème commence en fait par une vision de l’extérieur :

6 rue Shangyi
 Bâtiment jaune style français
 Le pantalon de Laowu pend au premier étage
 Un cri Une tête à lunettes apparaît sous l’entrejambe
 Dans les toilettes publiques à côté
 Chaque jour à l’aube des gens font la queue
 À l’approche du crépuscule
 nous ouvrons la boîte de cigarettes ouvrons la bouche
 allumons la lumière
 Des peintures de Yu Jian sur les murs
 (...)
 Dans une ville sans prostituées
 les enfants parlent des femmes comme des experts
 Occasionnellement une jupe entre
 et tout le monde boutonne bien ses boutons
 À cette époque nous désirions ardemment entrer dans une jupe
 mais nous ne voulions pas courber le dos
 Yu Jian n’était pas célèbre encore
 Il se faisait sermonner tout le temps
 Sur des vieux journaux
 il écrit beaucoup de noms de plume très évocateurs
 Il y a quelqu’un que tout le monde déteste
 Il travaille dans xx
 « Il a une intention cachée
 Nous n’allons rien dire ! »

⁵³⁸ Autrement dit, c’est à partir des transformations opérées dans la pensée de Yu Jian au cours des années 1990 que cette dimension « religieuse » évoluera aussi vers la tradition et le passé.

⁵³⁹ *Ibid.*, 10.

Il y a des jours où il ne fait pas beau
 On manque souvent de chance dans la vie
 Nous attaquons les ouvrages récents de Fei Jia
 déclarons Zhu Xiaoyang⁵⁴⁰ grand maître
 Plus tard cette « chèvre⁵⁴¹ » tâte son porte-monnaie d'une main
 Il bégaye prend la tangente
 Souriant les huit à la fois ensuite nous nous levons
 C'était un âge d'intelligence
 Beaucoup de conversations
 si elles avaient été enregistrées
 auraient pu devenir des chefs-d'œuvre
 C'était une époque d'effervescence
 Beaucoup de visages apparaissaient ici
 Va en ville t'informer aujourd'hui
 Ils jouissent tous d'une grande renommée

尚义街六号
 法国式的黄房子
 老吴的裤子晾在二楼
 喊一声 胯下就钻出戴眼睛的脑袋
 隔壁的大厕所
 天天清早排着长队
 我们往往在黄昏光临
 打开烟盒 打开嘴巴
 打开灯
 墙上钉着于坚的画
 (...)

没有妓女的城市
 童男子们老练地谈着女人
 偶尔有裙子们进来
 大家就扣好钮扣
 那年纪我们都渴望钻进一条裙子
 又不肯弯下腰去
 于坚还没有成名
 每回都被教训
 在一张旧报纸上
 他写下许多意味深长的笔名
 有一人大家都很怕他
 他在某某处工作
 “他来是有用心的，
 我们什么也不要讲！”
 有些日子天气不好
 生活中经常倒霉
 我们就攻击费嘉的近作
 称朱小羊为大师
 后来这只羊手摸摸钱包
 支支吾吾 闪烁其辞

⁵⁴⁰ Fei Jia 费嘉, poète et journaliste, et Zhu Xiaoyang 朱小羊, chercheur, sont deux amis de Yu Jian qu'il a rencontrés à l'époque de l'université. Communication personnelle de l'auteur.

⁵⁴¹ Jeu de mots sur le prénom le « yang » (chèvre) dans le prénom de Zhu Xiaoyang.

八张嘴马上笑嘻嘻地站起
那是智慧的年代
许多谈话如果录音
可以出一本名著
那是热闹的年代
许多脸都在这里出现
今天你去城里问问
他们都大名鼎鼎⁵⁴²
(...)

Dans cet appartement, qui fonctionne comme une sorte d'espace communautaire, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est un peu effacée : des gens circulent sans cesse, les toilettes se trouvent à l'extérieur, les vêtements pendent dehors au premier étage, etc. Mais l'intérieur, et surtout la chambre, fonctionne aussi comme un lieu de rassemblement et de liberté. C'est finalement l'espace qui symbolise la vie privée, les lectures et l'écriture, l'amitié, et, en ce sens, la chambre fait partie de l'espace de la ville, tout en s'y opposant. Cette ambiguïté renvoie à l'histoire même de la poésie d'avant-garde, et plus concrètement de sa période « souterraine » (*dixia* 地下) pendant la révolution culturelle, dont nous avons parlé dans le premier chapitre. Même si à l'époque représentée dans le poème, la poésie n'est plus un phénomène « souterrain », elle est toujours dans un rapport de tension avec la culture officielle. Dans ce sens, l'appartement de la rue Shangyi est héritier de ces espaces cachés, clandestins, où la poésie a bourgeonné pendant la période maoïste. En parlant de ce poème et de cette époque, Yu Jian a souligné la dimension contre-culturelle des espaces comme celui représenté dans le poème : « Le contexte de l'époque était que la vie était extrêmement réprimée, la culture extrêmement fermée. (...) Dans les années 1980, non seulement nous écoutions du rock'n roll et portions des jeans, mais nous faisons également pas mal de choses extrêmement dangereuses. À cette époque là, il était possible d'être emprisonné du seul fait de danser, et il y a eu vraiment des amis qui ont été emprisonnés. » (我们这些人在 80 年代, 从一种非常压抑的社会环境走出来, 当时的环境是, 生命非常压抑, 文化也非常封闭。 (...) 80 年代那个时候, 我们不止是听摇滚音乐、穿牛仔裤, 我们还干了不少非常危险的事。那个时候, 我们跳个舞都有可能被捕, 而且确实也有朋友被捕⁵⁴³). L'espace intérieur du poème « Le numéro 6 de la rue Shangyi » représente ainsi une subjectivité collective liée à l'expérience des poètes de la troisième génération en tant que jeunes grandissant dans une société encore répressive.

⁵⁴² *Ibid.*, pp. 250-251.

⁵⁴³ Huo Junming 霍俊明, « Shangyi jie liu hao de huang fangzi 尚义街六号的黄房子 » [Le bâtiment jaune du numéro 6 de la rue Shangyi], *Dianchi*, 2019, n° 6, p. 138.

Le paysage de la ville apparaît également dans certains poèmes de cette époque où nous trouvons un sujet qui se promène dans les rues parmi des arbres, des voitures, des gens, enregistrant des sensations et des observations, enregistrant le changement des saisons. C'est le cas d'un poème comme « Opus n° 55 » (*Zuopin 55 hao* 作品 55 号) :

Le monde semble s'être dépeuplé
les feuilles mortes traversent la rue
l'une après l'autre, comme des vieux
les amis lointains n'ont pas envoyé de lettres
certaines personnes restent enfermées chez elles à penser
un petit moineau s'arrête, puis vole
s'arrête sur un point où il ne s'est jamais arrêté avant
De cet extrême de la rue je peux voir au loin le policier
Il est debout immobile
comme un pigeon blanc
Je ne veux pas rentrer chez moi ça fait longtemps que je ne suis plus un enfant
en plus je n'ai nulle part où aller
(...)
世界上的人仿佛少了
落叶一张张度过街心
像路过的老人
远方的朋友没有来信
一些人回家闭门思过
小雀停停飞飞
停在它从未听过的地段
从街这头可以望见远处的警察
他站着不动
像一只白鸽
不想回家 我早已不是儿童
也没有地方可去⁵⁴⁴
(...)

Nous pouvons lire ce poème de 1985 en rapport avec « Le numéro 6 de la rue Shangyi », car ce dernier se terminait par le récit de la dissolution du groupe et de la fin de la période des rencontres fraternelles des jeunes poètes dans l'appartement de la rue Shangyi : « Certains se sont mariés / certains sont devenus célèbres / certains voulaient aller à l'Ouest (...) Tout le monde est finalement parti / il ne reste qu'un plancher vide » (一些人结婚了/一些人成名了/一些人要到西部/ [...]大家终于走散/剩下一片空地板⁵⁴⁵). Dans « Opus n° 55 », le jeune homme que nous devinons derrière le « je » du poème n'a « nulle part où aller » car il ne veut pas retourner dans la maison familiale (il n'est plus un enfant, souligne-t-il), mais il est dépourvu d'un espace comme celui décrit dans « Le numéro 6 de la rue Shangyi ». Il ne

⁵⁴⁴ *Yu Jian de shi, op. cit.*, p. 152.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 253.

lui reste donc qu'à se promener dans les rues, seul avec ses souvenirs, au milieu de l'automne, dans une ville qui semble s'être dépeuplée. C'est un flâneur sans multitude, et qui ne semble pas vraiment sensible au spectacle du paysage urbain. En fait, s'il y a un paysage urbain dans les poèmes de Yu Jian à cette époque, la perspective est souvent celle de quelqu'un qui regarde depuis l'intérieur d'une chambre ou d'une maison. Les intérieurs sont beaucoup plus présents que la ville elle-même.

3.3.2. La perte du « pays natal ».

À partir des années 1990, la ville commence à apparaître comme un paysage en pleine transformation, en réponse aux changements violents qui sont en train d'altérer à toute vitesse la face de Kunming, la ville où le poète a habité toute sa vie. Dans « Incident : goudronnage d'une rue » (*Shijian : pulu* 事件 : 铺路), datant de 1990, l'urbanisation est déjà regardée avec scepticisme, ironie et désenchantement. Le goudronnage de la « dernière mauvaise rue » (*zuihou yi jie huailu* 最后一截坏路⁵⁴⁶) de la ville marque un processus d'uniformisation et d'effacement de la physionomie naturelle du territoire. L'urbanisation devient un processus de désertification de l'espace, mis en place sous prétexte de valeurs comme « l'hygiène » (*weisheng* 卫生) et la « tranquillité » (*anjing* 安静⁵⁴⁷).

La rue est dénivelée la composition géologique varie aussi
dans certaines parties elle est protégée par du basalte dans d'autres lieux c'est l'eau qui crée
des troubles

Il y a un point très difficile un vieil arbre il a fallu trois cents ans pour soutenir ce clan

La pioche est une bonne chose on peut tout creuser aplatis

(...)

道路高低凸凹 地质的状况也不一样

有一些地方是玄武岩在防守 有一些区域是水在闹事

有一处盘根错节 一棵老树 三百年才撑起这个家族

锄头是个好东西 可以把一切都挖掉 弄平⁵⁴⁸

(...)

Maghiel Van Crevel signale à propos de ce poème qu'il peut être interprété comme l'expression d'une résistance à l'effacement de l'identité locale et individuelle au profit de la standardisation et de la centralisation. Les dénivelés du terrain seraient en ce sens la métaphore des identités particulières enterrées par le projet modernisateur qu'incarne le

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 293.

⁵⁴⁷ *Ibid.*

⁵⁴⁸ *Ibid.*

« goudronnage ». Cette lecture est valide, à condition qu'on n'écarte pas la lecture littérale, dans laquelle le poème oppose principalement la nature et la modernité urbaine, ou plus exactement la nature et ce « goudronnage » modernisateur qui arrache les arbres et qui entraîne la mort de « trois cent mille fourmis soixante-dix souris un serpent » (三十万只蚂蚁 七十只老鼠 一条蛇⁵⁴⁹). La distinction entre ces deux lectures est importante parce qu'elle comporte deux dimensions différentes. Dans un cas, il y a la résistance des identités locales ou individuelles (culture, langue, histoire) face aux tentatives de standardisation d'un pouvoir central. L'opposition, par exemple, entre les dialectes et le *putonghua*, que, comme nous l'avons vu, Yu Jian développera plus tard dans certains articles, s'insère dans cette logique qui oppose les particularités locales au pouvoir uniformisateur du centre. Dans l'autre cas, il y a une opposition entre nature et modernité, rappelant ce caractère sacré de la nature que nous avons repéré dans certains poèmes de la première époque de Yu Jian. La thématique du sacré réapparaît donc ici à nouveau, dans le cadre des malaises générés par la modernisation urbaine. Dans « Incident : la mort d'un palmier » (*Shijian : zonglü zhi si* 事件: 棕榈之死), datant de 1995, la construction d'un « centre commercial » (*gouwu zhongxin* 购物中心) suppose également l'affrontement entre le « sacré » naturel et la modernité urbaine.

(...)

Il est planté dans un quartier qui doit avancer la révolution est devenue la tradition des habitants

Jour après jour vers le haut toujours du nouveau avancer avec l'époque
 C'est l'espoir de leur descendance le consensus des aînés
 Lorsque chaque maison est renouvelée l'intérieur décoré
 lui, comme quelqu'un de loyal à une ancienne dynastie pendant que tout change reste
 toujours un palmier
 gardant obstinément des traces du passé incompatible avec son entourage

(...)

Aucune force n'est capable de faire que ce quartier athée
 perdant la tête soit captivé tout d'un coup
 et se mette à vénérer un palmier immuable.

(...)

它种植在一个要求上进的街区 革命已经成为居民的传统
 天天向上 破旧立新 跟着时代前进
 这是后生的愿望 长辈的共识
 当每一个住址都在刷新门庭 装修内部
 它像一个保护堂的遗老 改朝换代 一直当着棕榈
 固执着过时的木纹 与环境格格不入

没有任何力量 能够令这个无神论的街区
 丧失理智 突然间神魂颠倒

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 294.

把一棵一成不变的棕榈树 奉若神灵⁵⁵⁰

Dans ce poème, la critique est explicite, non seulement des changements urbains mais, de manière plus importante, d'un esprit d'époque et d'un discours sur le futur et la modernité scandé dans des phrases comme « Jour après jour vers le haut », « toujours du nouveau », « avancer avec l'époque », citées ironiquement dans le poème. La marchandisation de la société, l'accent mis sur le futur et sur le nouveau, conduisent selon le poète à la généralisation des espaces où la dimension du sacré est complètement absente, à l'instar de ce « quartier athée ». Si « Goudronnage » pouvait être lu comme une critique de la manière dont la modernisation uniformisait les différences, la réflexion de ce poème tourne donc davantage autour de la place du « sacré » dans une société régie par le marché, la quête de richesse et l'élan vers le futur. En ce sens, il peut être interprété également comme une réflexion sur la place de la poésie dans une telle société, le poète étant lui aussi, à l'instar du palmier, « incompatible avec son entourage ». Nous pouvons rappeler l'idée proposée par Michelle Yeh de l'existence d'un « culte de la poésie » (*poetry cult*) en Chine, c'est-à-dire d'un discours qui confère à la poésie une dimension religieuse et relaie l'image du poète en tant que prêtre de la poésie. L'émergence de ce culte est liée, pour Yeh, à une situation de crise dans le champ poétique qui, dans les années 1990, tient surtout à la sensation de marginalisation de la poésie dans le contexte du passage à une société de marché. Yeh signale : « As poets face the political-cultural establishment, which is repressive and hostile, and the society in general where they find themselves increasingly pushed to the side, alienation creates a kind of heroism that lies at the center of the "cult of poetry." » Le revers de la médaille de cette crise est, par conséquent, l'apparition d'une image du poète martyr ou héros, à l'instar de ce palmier résistant qui est finalement sacrifié sur l'autel du progrès.

Dans un autre poème, « Incident : Creuser » (*Shijian : waju* 事件 : 挖掘), datant de 1996, s'entrecroisent la figure du poète, la transformation urbaine et le rapport avec la nature. Nous trouvons le poète à l'abri dans l'un de ses intérieurs dont nous avons signalé l'importance un peu plus haut. Il est assis, en train d'écrire, lorsqu'il voit dehors un ouvrier nettoyer sa fenêtre du quatrième étage : « Un autre jour j'écrivais en chinois / me préparais à commencer par des verbe ambigus / mais le mouvement ne venait pas de mon stylo / il venait de l'autre côté de la fenêtre un ouvrier venait de m'interrompre » (在另一天我用汉语写作/准备从某些含义不明的动词开始/但响动不是来自我的笔迹/而是来自玻璃窗外 打断了

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 337.

我的/是一位年轻建筑工⁵⁵¹). Ce travail de nettoyage fait partie de la dernière phase de la construction d'un bâtiment en face de l'appartement du poète. L'immeuble a été construit, et la tâche de cet ouvrier consiste à nettoyer les traces que le travail de construction pourrait avoir laissées sur les fenêtres des bâtiments voisins. Le premier constat qu'on peut faire, en lisant le poème, est que l'abri du poète, l'intérieur, est envahi et agressé ici par les conséquences du changement urbain. L'accent est mis pourtant non pas sur le paysage en cours de transformation, mais sur le personnage de l'ouvrier et sur l'effet de son travail. Après que l'ouvrier a nettoyé la fenêtre, le poète lève la tête de son livre et, en regardant vers l'extérieur, « découvre la beauté du monde » (发现世界的美). Il y a en ce sens une comparaison entre le travail de l'ouvrier nettoyant les fenêtres et celui du poète nettoyant les mots, mais aussi une comparaison entre le travail de construction et le travail de l'agriculteur : « ce qu'il creuse est un autre genre de trou / la profondeur appartient à d'autres personnes / ce qu'il plante est un autre arbre / les fruits ont déjà un propriétaire / mais il ne fait pas attention à ça » (他挖的是另一类坑 / 深度属于别人/种的是另一棵树 / 果子已经有主/但他并不在乎这些⁵⁵²). Cette analogie renvoie également à un poème du poète irlandais Seamus Heaney, dont Yu Jian se souvient en voyant l'ouvrier. Dans ce poème, Heaney raconte un souvenir d'enfance : comment il a vu un jour son père creuser la terre avec une pelle pour extraire des patates douces, et comment, au moment où la pelle a pénétré la terre, il a ressenti quelque chose en lui : « comme si / quelque chose planté dans son obscurité / s'était également détaché » (某些 / 种植在他的黑暗中的作物 / 也被松动⁵⁵³). Yu Jian conclut que, au moment où le père de Heaney a déterré les pommes de terre, « un autre genre de pomme de terre / venait d'être déterrée par son fils et devenait une partie de la langue anglaise » (另一种薯/类 / 已经被他儿子 / 刨出来制 / 成了英语的一部分⁵⁵⁴). L'analogie est claire : le poète regarde l'ouvrier travailler derrière la fenêtre, tout comme Heaney regardait son père dans son enfance. Nous avons vu que la poésie de Yu Jian se fonde sur le « rejet de la métaphore », mais dans un poème comme « Incident : creuser », la métaphore est le procédé central. Cela ne veut pas dire que le poème soit rempli de métaphores, mais que la procédure métaphorique structure le poème. Le travail du poète est relié métaphoriquement à la fois au travail de nettoyage des vitres et au travail agricole, ou plus exactement, à l'acte de déterrer des choses qui ont grandi sous la terre, dans l'obscurité. Si la première métaphore renvoie au travail conscient de

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp. 306-307.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 308.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 306.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

« nettoyage de mots » (le « rejet de la métaphore ») que Yu Jian a mis au coeur de sa poétique, la deuxième ajoute une dimension irrationnelle, intuitive, organique, qui renvoie aux processus naturels. On pourrait dire que l'importance prise ici par la métaphore tient justement au besoin de placer dans un cadre moins inquiétant les transformations qui sont en train d'avoir lieu autour du poète. La métaphore opère comme une façon d'atténuer le malaise face à ces transformations inquiétantes. Le poème à la fois vante le « rejet de la métaphore » et utilise la métaphore comme procédé central pour donner du sens au travail du poète, en essayant d'assimiler les changements qui ont lieu autour et en se connectant à la dimension du naturel.

La comparaison entre un poème de 1983 (« Lac Dian » *Dianchi* 滇池) et un poème de 1997 (« Deuil pour le Lac Dian » *Ai Dianchi* 哀滇池) illustre assez bien l'évolution de la thématique naturelle. Le premier est un poème qui s'inscrit dans le genre de la poésie de « paysage », caractéristique de la première époque de la poésie de Yu Jian. C'est d'abord un poème géographiquement marqué : le lac Dian, appelé parfois lac de Kunming, est un grand lac situé au sud-ouest de la ville, dans ce que le « je poétique », soulignant son rapport identitaire avec cet espace, appelle « mon pays natal » (*wo de guxiang* 我的故乡). À la différence des poèmes dont nous avons parlé plus haut, il ne s'agit donc pas ici de hautes montagnes, de steppes ou de grandes plaines, mais ce sont tout de même bien les rapports entre l'homme et la nature qui sont mis en avant. Ce « pays natal » est représenté comme un monde en soi, un petit monde contenant un monde entier. C'est ce que suggère l'accent mis sur la vision subjective de ces gens qui, dit le poète, « appellent “mer” le lac » (人们把滇池叫做“海”⁵⁵⁵). Le lac apparaît en plus dans le poème comme une sorte de paradis invariable, une espèce de « source aux fleurs de pêchers » (*taohuayuan* 桃花源), hors du monde extérieur : des jeunes qui jouent de la guitare et chantent au bord du lac, des couples d'amoureux qui regardent les oiseaux sous la lumière du soleil, des enfants qui ramassent des pierres. L'immobilité est suggérée non seulement par le caractère idyllique de la scène, mais aussi par le passage des générations et le caractère inépuisable du lac : « Une génération après l'autre / jaillit et puis recule / on n'a jamais fini de ramasser / les pierres de couleur du lac Dian » (一代一代人/涌来退去/滇池的花石头/永远地捡不完⁵⁵⁶). Et encore, à la fin du poème, par le retour de ceux qui, après avoir appris à naviguer sur le lac, quittent la « terre natale » et s'en

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

vont « loin » (*yuanfang* 远方) pour travailler comme marins. Le petit monde idyllique du pays natal se referme ainsi encore une fois sur lui-même. Le deuxième poème, « Deuil pour le lac Dian », écrit en 1997, presque quinze ans après « Lac Dian », montre la destruction de ce monde clos. Il s'agit d'un long poème qui commence par rappeler sur un ton nostalgique les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence liés au lac, où le poète a passé des moments heureux. Le lac est envisagé comme une « divinité » (*shenling* 神灵) ou un temple : « J'ai vu le temple que tu as construit dans l'obscurité tes colonnades froides Je t'ai vu dans la profondeur gouverner avec un autre genre de temps » (我看见你建筑在黑暗中的庙宇 你的冰凌柱廊 我看见你在深奥中 用另一种时间主宰⁵⁵⁷). Dans le lac, l'enfant « pouvait revenir à tout moment à l'état de nudité » (随时可以返回裸体⁵⁵⁸), c'est-à-dire à un état d'innocence originelle, animale, pré-culturelle (« comme un sambar analphabète » (像一头文盲的水鹿⁵⁵⁹), qui lui permettait de « rencontrer l'éternité » (遭遇永恒⁵⁶⁰). Ce monde paradisiaque, pourtant, est désormais perdu de façon irréparable à cause de la pollution du lac.

(...)

Quelle chose terrible est arrivée ?

Pourquoi tout ce que j'ai loué a-t-il disparu d'un coup sans laisser de trace ?

Pourquoi tout d'un coup la base de ma poésie

le siège de mon esthétique l'église dont je suis un fidèle

s'est-elle transformée en morgue obscure ?

(...)

发生了什么可怕的事情？

为什么我所赞美的一切 忽然间无影无踪？

为什么忽然间 我诗歌的基地

我的美学的大本营 我信仰的大教堂

已成为一间阴暗的停尸房？

(...)⁵⁶¹

La question du « sacré », comme nous le voyons, est tout à fait explicite ici : le lac, temple et divinité, a été profané. Le poème est un constat troublant des effets bouleversants de la modernisation sur le paysage et sur l'environnement du poète. À une « époque où l'athéisme est à la mode » (*liuxing wushenlun de shidai* 流行无神论的时代⁵⁶²), le poète

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 115.

propose de « construire un temple » (建立庙宇⁵⁶³) pour le lac à travers son poème. La poésie est ainsi envisagée comme une pratique visant à restaurer la dimension du sacré dont la destruction est l'une des conséquences négatives du processus de modernisation.

Jusqu'ici nous avons constaté une critique de la modernisation fondée dans une large mesure sur l'opposition entre la nature et une modernité urbaine uniformisatrice et profanatrice. Mais dans nombre de poèmes, le processus de modernisation est envisagé aussi sous l'angle dramatique de la démolition des vieux quartiers historiques et de la perte d'identité qui en est la conséquence. Il s'agit de deux aspects d'un même phénomène et qui convergent dans la thématique de la perte du « pays natal » (*guxiang*). La vitesse de la transformation de ce « pays natal », qui dans le cas de Yu Jian renvoie surtout à Kunming, est vécue comme un élément déstabilisateur et traumatique. Dans « Note n° 266 » (*Biantiao n° 266* 便条 266), le poète fait une sorte de récit biographique et familial à partir de l'énumération d'événements et de circonstances marquantes dans sa vie. Il y liste l'humiliation de son père pendant la révolution culturelle, son premier échec amoureux, la pauvreté de sa mère, etc. Il s'agit d'une liste d'événements ou de faits « négatifs ». Pourtant, le poète souligne à chaque fois qu'aucun de ces faits marquants n'a pu l'endommager. « Le grand dommage » (*juda shanghai* 巨大伤害) n'a surgi, répète-t-il, d'aucun de ces faits. « Le grand dommage » vient de la démolition du paysage urbain :

Le grand dommage vient
de ces ouvriers démolisseurs de bâtiments
Ils venaient d'arriver d'un autre chantier
Chacun chaque jour reçoit vingt RMB
Entre deux éclats de rire ils ont dit après le travail on va boire un verre
En une heure ces ivrognes
avaient tout
démoli
巨大的伤害
来自那几个拆房子的工人
刚刚从另一个工地抵达
每人每天发给二十元人民币
他们大笑着 说下班后要去喝酒
这些酒鬼在一小时之内
就摘掉了
一切⁵⁶⁴

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Yu Jian, *Shiji yu tuxiang*, op. cit., pp 171-172.

Ce n'est pas un hasard si la démolition est opposée aux éléments biographiques du poète, car ce qui est implicite ici, c'est la question de la mémoire et de la perte d'identité. Alors que les faits marquants énumérés, au lieu de « porter atteinte » au poète, forment sa biographie et son identité, la démolition des bâtiments implique la destruction des repères objectifs de cette mémoire. C'est en ce sens la plus grande peur du poète. Comme il le souligne dans « Sur le mythe du futur » :

Lorsqu'on détruit un vieux quartier, on ne démolit pas simplement quelques constructions, des tuiles, des briques, du bois. En réalité, on démolit du temps, les odeurs, les couleurs, la lumière, les traces, la vie quotidienne créée par ce temps. Ce sont les matériaux qui font naître les artistes. On détruit les fantômes, les histoires, les incidents, les souvenirs créés par le temps et rattachés à la ville... La naissance des poètes et des auteurs dépend de ces éléments. 拆除一个古老的街区，绝不仅仅是拆掉一些建筑屋，瓦、木料、砖。它其实拆除的是时间，是时间造就的日常生活、气味、色彩、光线、痕迹，这些是诞生艺术家的基本原料。它拆除时间造就的依附于城市的鬼魂、故事、事件、记忆。。。是使诗人和作家得以诞生的基本的元素⁵⁶⁵。

« Deuil pour le lac Dian » montrait la dégradation et la profanation de l'environnement naturel comme résultat de l'avancée d'une modernité urbaine démunie de toute vision du sacré. Mais cette avancée laissait toujours la possibilité d'aller plus loin pour trouver des espaces non touchés par cette modernisation et avoir l'expérience du sublime naturel, comme dans le début de « Note n° 256 » : « Le Yunnan a tellement d'endroits que très peu de gens connaissent / en y arrivant je faillis crier de peur » (云南有许多伟大地区鲜为人知/到达的时候 我吓得差点惨叫⁵⁶⁶). La destruction de la ville ancienne, en revanche, implique une perte irréparable, et devient, en ce sens, une séquelle encore plus dramatique de la modernisation rampante. Dans « Pays natal » (*Guxiang* 故乡), un poème de 2009, Yu Jian cristallise de manière très claire cette sensation de perte.

Sans jamais l'avoir quitté je ne reconnais plus mon pays natal
 En traversant cette ville nouvelle comme un mort qui revient
 ou un esprit qui retourne au temple des ancêtres je sais toujours
 où se trouve le puits de la famille Li où se trouve le jardin de la famille Zhang
 où se trouve le fauteuil de rotin de grand-mère où se trouvent ses boucles d'oreille de
 jaspe
 où se trouvent les rideaux qui pendaient bas dans l'obscurité je sais toujours
 où se trouve le marché de ma mère où se trouvent les avant-toits courbes du
 temple du dieu de la ville
 j'entends toujours les cloches éoliennes je vois les chauves-souris en habits gris
 le soleil couchant sur le lac du vieil eucalyptus secoue une myriade de poissons
 rouges je me rappelle toujours

⁵⁶⁵ Yu Jian, « Weilai de shenhua », *op. cit.*, p. 115.

⁵⁶⁶ Yu Jian, *Shiji yu tuxiang*, *op. cit.*, p. 161.

cette rue-là qui menait chez moi fabriquée par le clair de lune ce grand artisan
son moment le plus brillant était le quinzième jour du huitième mois
comme quelqu'un qui est devenu aveugle je ne peux pas m'empêcher de tâter dans le vide
les articulations de mon pays natal comme si je jouais le rôle de ces beaux morts du passé.

从未离开 我已不认识故乡
穿过这新生之城 就像流亡者归来
就像幽灵回到祠堂 我依旧知道
何处是李家水井 何处是张家花园
何处是外祖母的藤椅 何处是她的碧玉耳环
何处是低垂在黑暗里的窗帘 我依旧知道
何处是母亲的菜市场 何处是城隍庙的飞檐
我依旧听见风铃在响 看见蝙蝠穿着灰衣衫
落日在老桉树的湖上晃动着金鱼群 我依旧记得那条
月光大匠铺设的回家路 哦 它最辉煌的日子是八月十五
就像后天的盲者 我总是不由自主在虚无中
摸索故乡的骨节 像是在扮演从前那些美丽的死者⁵⁶⁷.

Le poème commence par le constat très explicite du décalage entre le poète et une ville « nouvelle » où tous les repères liés à la mémoire et à la biographie du poète semblent avoir disparu. Nous avons ensuite une liste de ces repères (le « puits de la famille Li », « le jardin de la famille », le « marché de ma mère », etc.), mais leur statut semble plutôt fantasmagorique, comme le poète lui-même. Si le poète affirme savoir « où se trouvent » ces repères (espaces, objets, sensations), il ne semble pas vraiment se référer à la ville réelle, qu'il dit ne plus reconnaître, mais à la ville invisible qui survit dans sa mémoire. Le décalage entre cette mémoire et la réalité d'une ville entièrement bouleversée par les démolitions et les constructions condamne le poète à la condition de fantôme vagabondant dans un espace étrange.

Conclusion

Nous avons rencontré Yu Jian dans le chapitre précédent, au moment de la polémique entre les poètes « intellectuels » et les « populaires ». Ce chapitre commence par une nouvelle polémique, cette fois au sein du même camp populaire, où la parution de la série de poèmes « Voyage à Chang'an » de Yu Jian a été interprétée comme une trahison de l'esprit d'avant-garde de ce même camp. Dans le premier sous-chapitre, nous nous sommes donc centré sur

⁵⁶⁷ Yu Jian, *Bi he ren si : shiji 2007-2011* 彼何人斯: 诗集 2007-2011 [Quelle personne est celle-ci : poème 2007-2011], Chongqing daxue chubanshe, 2012, p. 15.

cette polémique autour d'un changement de vision de Yu Jian concernant la question de la tradition, c'est-à-dire du passage de l'antitraditionalisme de ses débuts à l'accent de plus en plus fort mis sur la question de la tradition et sur la critique de la modernité. Ce changement était pourtant déjà visible au moment de la polémique avec les intellectuels, comme nous l'avons montré ensuite. Dans le deuxième sous-chapitre, nous avons donc essayé d'insérer ce changement dans le cadre de l'évolution de la pensée poétique de Yu Jian, tant dans ses poèmes que dans ses textes méta-poétiques, surtout à partir des années 1990. Finalement, nous avons essayé d'insérer cette évolution dans le cadre plus large des transformations sociales et économiques des années 1990, incarnées de manière plus concrète par la transformation radicale du paysage urbain et la sensation de perte du « pays natal. »

Chapitre IV. Un faux Pékin est un vrai Pékin : identité, tradition, imagination historique chez Xi Chuan

Introduction.

Dans ce chapitre, centré sur le poète Xi Chuan 西川, on essaiera de faire une lecture de son œuvre du point de vue de la problématique posée dans cette thèse. Depuis le début des années 1990, dans un contexte hostile caractérisé, comme nous l'avons vu, par la marginalisation ou la sensation de marginalisation de la poésie et l'émergence d'un discours critique à l'égard de la « poésie d'avant-garde » (*xianfeng shi*)⁵⁶⁸, Xi Chuan, qui s'était fait connaître au milieu des années 1980 parmi les poètes de la « troisième génération », est devenu une figure centrale avec la parution en 1992 du long poème en prose « Salutation » (*Zhijing* 致敬). À partir de ce moment, Xi Chuan a développé une écriture absolument singulière, faite en grande partie de poèmes en prose dans lesquels des éléments lyriques et narratifs, l'ironie et l'allégorie, se mélangent, et qui s'entend comme une réponse aux changements qui ont bouleversé la Chine après 1989⁵⁶⁹. Dans la première sous-partie du chapitre nous ferons une courte introduction à l'œuvre de Xi Chuan, puis nous analyserons à partir de la lecture du poème « Noctules au crépuscule » (*Xiguang zhong de bianfu* 夕光中的蝙蝠) la transition entre la première et la deuxième période de son œuvre, entre les années 1980 et les années 1990. Nous nous centrerons sur l'apparition dans cette poésie d'une pensée paradoxale et d'un « je » fracturé, contradictoire, instable, qui traduit une tentative de mieux répondre aux contradictions inhérentes au contexte de production de cette poésie. Ensuite, dans la deuxième sous-partie, nous nous centrerons sur la question de l'identité du point de vue culturel. À travers la lecture du poème « Pensées chaotiques à Manhattan » (*Manhadun luansi* 曼哈顿乱想), nous nous poserons la question de l'identité culturelle dans le cadre du rapport entre le local et le global. Nous verrons comment, rejetant la construction d'une

⁵⁶⁸ Cf. Chapitre 2 pour l'usage de l'expression « poésie d'avant-garde ».

⁵⁶⁹ Jiang Tao 姜涛, « Shige xiangxiangli yu lishi xiangxiangli——Xichuan 《Wanshou》 duhou 诗歌想象力与历史想象力——西川《万寿？》读后 » [L'imagination poétique et l'imagination historique. Après la lecture de « Longue vie » de Xi Chuan], *Dushu*, 2012 n° 11, p. 149.

identité chinoise fixe, Xi Chuan se place dans une position de déconstruction et en même temps de réaffirmation de cette identité. La troisième sous-partie du chapitre sera consacrée à analyser la manière dont Xi Chuan réfléchit au concept de tradition, autant dans ses essais que dans ses poèmes. Nous verrons comment, rejetant un discours dominant qui appelle à « hériter de la tradition » (*jicheng chuantong* 继承传统), Xi Chuan propose l'idée d'un rapport avec la tradition ancré dans le contemporain ; une idée qui, dans son cas particulier, le conduit à se placer aux marges de la tradition poétique, élargissant le concept de tradition. Nous introduirons là également, à propos de « Paroles de l'aigle » (*Ying de huayu* 鹰的话语) l'idée d'une poétique du « pseudo » (*wei* 伪). Finalement, la quatrième partie du chapitre sera centrée sur le livre *Quarante réflexions historiques et autres poèmes* (*Jianshi sishi zhang ji qita* 鉴史四十章及其他), de 2015, et sur la question des objets en tant que porteurs d'histoire. Nous verrons là le poème comme le lieu d'une épiphanie fondée sur le rapport entre les débris et l'imagination historique et poétique.

4.1. Débuts et métamorphose de la poésie de Xi Chuan

4.1.1. De la pureté à l'hybridité

Figure incontournable de la poésie chinoise des dernières décennies, Xi Chuan (nom de plume de Liu Jun 刘军) a commencé à écrire au début des années 1980, après son entrée au département d'anglais de l'université de Pékin⁵⁷⁰. Jusque-là passionné surtout de peinture et de poésie classique, il déplace son intérêt vers la poésie chinoise moderne et la poésie étrangère. À partir de 1982, ses activités autour de la poésie se multiplient : il lit et écrit beaucoup, et il publie plusieurs recueils de poésie, seul ou avec d'autres jeunes poètes avec lesquels il se lie d'amitié dans ces années, comme Haizi et Luo Yihe (骆一禾) (ensemble ils seront appelés les « trois mousquetaires de Beida » *Beida san jianke* 北大三剑客). À partir du milieu des années 1980, son nom est déjà assez connu parmi les poètes post-menglong, ses poèmes étant publiés dans plusieurs anthologies de la jeune poésie, comme *Anthologie de la nouvelle vague poétique* (*Xin shichao shiji* 新诗潮诗集, 1985) ou *Anthologie de la poésie contemporaine expérimentale chinoise* (*Zhongguo dangdai shiyan shixuan* 中国当代实验诗

⁵⁷⁰ Xi Chuan 西川, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu* 深浅 : 西川 诗文集 [Profondeur : poésie et textes de Xi Chuan], Beijing, Zhongguo heping chubanshe, 2008.

选, 1987)⁵⁷¹, et dans quelques revues officielles. Xi Chuan a fondé aussi en 1988, avec les poètes Chen Dongdong et Ouyang Jianghe la revue *Tendance* (*Qingxiang* 倾向), qui rassemblera le groupe de poètes appelés « intellectuels »⁵⁷² réagissant contre les tendances « vulgaires » de la « poésie en langue parlée » (*kouyu shige*). Pourtant, c'est à partir du début des années 1990, et surtout à partir de la publication de « Salutation » en 1992, qu'il devient l'une des deux figures les plus importantes de la scène poétique chinoise, l'autre étant Yu Jian. Cette position centrale se reflète dans le grand nombre de critiques écrites au sujet de son œuvre à partir du début des années 1990, par exemple par Cheng Guangwei, Chen Chao, Jiang Tao (姜涛), Lan Dizhi (蓝棣之), Liu Na (刘纳), etc.

Nous avons rencontré déjà, lors de la lecture du texte de Ouyang Jianghe « L'écriture poétique en Chine après 89 : tempérament local, traits d'âge mûr et écriture intellectuelle » (*1989 hou guonei shige xiezuo : bentu qizhi, zhongnian tezheng yu zhishifenzi shenfen*⁵⁷³), l'idée selon laquelle l'année 1989 représente un tournant dans le domaine de la poésie chinoise contemporaine. Mais peu de poètes offrent une meilleure illustration de la pertinence de cette idée que Xi Chuan, dont l'œuvre à cette époque a subi une transformation étonnante⁵⁷⁴. Celle-ci devient évidente avec la publication de « Salutation », mais elle est aussi annoncée dans les poèmes publiés pendant les années de transition, entre 1989 et 1992.

⁵⁷¹ On peut ajouter d'autres informations concernant les premières années de la vie littéraire de Xi Chuan. En 1982, il publie dans deux recueils collectifs, miméographiés: « Pierre de cinq couleurs » (*Wu se shi* 五色石) et « Précoce automne » (*Zao qiu* 早秋). Cette année-là il entre dans la Société littéraire du 4 Mai de l'université de Pékin (*Beida wusi wenxue she* 北大五四文学社), où il fait la connaissance de Luo Yihe. La Société édite en 1984 un recueil miméographié de sa poésie : *Le chemin du cèdre étoilé* (*Xing bo zhi lu* 星柏之路). C'est aussi en 1984 que lui est décerné le premier prix du concours de récital de poésie du Lac Sans Nom (*Weiming hu langsonghui* 未名湖朗诵会, un lac situé sur le campus de l'université de Pékin). En 1985, son poème « Le pigeon » (*Gezi* 鸽子) est publié dans *Littérature du Guangxi* (*Guangxi wenxue* 广西文学), une revue mensuelle officielle qui lui décerne également le premier prix dans un concours de création littéraire pour les étudiants universitaires. (Xi Chuan, *ibid.*)

⁵⁷² Pour la signification du terme « zhishifenzi shiren », voir sur tout chapitre 2.

⁵⁷³ Ouyang Jianghe, « 1989 hou guonei shige xiezuo : bentu qizhi, zhongnian tezheng yu zhishifenzi shenfen », *op. cit.*

⁵⁷⁴ D'ailleurs Xi Chuan lui-même à plusieurs reprises a soutenu l'idée du caractère charnière de l'année 1989. Ainsi dans un entretien de 1993 avec Claudia Pozzana (Bao Xialan 鲍夏兰) et Alessandro Russo (Lu Suo 鲁索) : « Pour tous les poètes, 1989 est une année extrêmement importante (...) Elle a cassé l'héroïsme naïf et le narcissisme des jeunes poètes et amené une sensation de fatigue et d'impuissance ; elle a tout d'un coup déclaré inutile toute une poésie "résistante" supposément grande, et toute une poésie "du courant de la vie" supposément désinvolte. » (对所有的诗人来讲, 1989年都是一个重要的念头 (...) 青年们的自恋形态和幼雅的个人英雄主义打碎了, 带给人们一种无助的疲倦感; 它一下子报废了许多貌似强大的“反抗”诗歌和貌似洒脱的“生活流”诗歌). Xi Chuan, « Da Bao Xialan、Lu Suo si wen 答鲍夏兰、鲁索四问 » [Réponse à quatre questions de Claudia Pozzana et Alessandro Russo], in Xi Chuan, *Rang mengmian ren shuohua* 让蒙面人说话 [Laissez parler les hommes masqués], Beijing, Dongfang chubanshe, 1996, p. 268.

C'est dans ces poèmes qu'on voit, selon Chen Chao, le processus du passage d'une poésie « pure » (*chun* 纯) à une poésie « hybride » (*za* 杂).⁵⁷⁵

La production de la première période de Xi Chuan est normalement décrite comme investie d'une idée de la poésie en tant qu'expérience religieuse. C'est ce que Xi Chuan lui-même exprime dans un court *ars poetica* (*Yishu zishi* 艺术自释) de 1986.⁵⁷⁶

Pour moi, il faut être face à la poésie comme face à la religion
Pour moi, la poésie doit être face à la nature : l'homme est l'écho de la nature, et sa grandeur
relève de la grandeur de la nature
对于我, 面对诗歌一如面对宗教.
对于我, 诗歌应当面对自然; 人是自然的回声, 以自然的伟大而伟大⁵⁷⁷

Xi Chuan dessine ici une image de la poésie et du poète qui relève de l'esthétique romantique : le poème et la poésie sont ouvertement comparés à la religion et à la nature. Il s'agit néanmoins d'un romantisme atténué par l'appel à « absorber l'essence des classiques » (取得古典文学的神髓), à « apprendre de Sophocle, de Sapho, de Catulle ; et aussi de Li Bai, Goethe, Pound, Francis Jammes... » (我向索福克里斯、萨福、卡图鲁斯学习, 也向李白、歌德、庞德、弗·雅姆素诸位大师学习)⁵⁷⁸. Ce mélange de romantisme et de classicisme est aussi apparent dans les quatre niveaux de réussite qui, selon Xi Chuan dans ce même *ars poetica*, peuvent servir à mesurer la qualité d'un poème :

La réussite d'un poème se mesure à quatre niveaux : 1) Le niveau de proximité du poème avec la vérité éternelle. 2) Le niveau de capacité du poème à évoquer un autre monde à travers le monde réel. 3) Le niveau de perfection de la structure et de la technique du poème. 4) Le niveau de plaisir que le poème, en tant qu'objet esthétique, est capable de susciter dans le cœur du lecteur.

⁵⁷⁵ Chen Chao 陈超, « Cong “chun yu yi” dao “za yu yi”—— lun Xi Chuan wanjin shige 从“纯于一”到“杂于一”——论西川晚近诗歌 » [Du « pur » à l'« hybride ». À propos de la poésie récente de Xi Chuan], *Huazhong shifan daxue xuebao*, 2012, n° 1, pp. 113-122. D'ailleurs, l'expression « poésie pure » (*chunshi* 纯诗), employée pour décrire la poésie de sa première période, peut renvoyer, dans l'histoire de la poésie chinoise moderne, à la poésie symboliste de Mu Mutian et à son concept de « poésie pure » (*chuncui shige* 纯粹诗歌), que Lan Dizhi définit essentiellement comme « l'exigence d'une séparation absolue entre poésie et prose » (Lan Dizhi 蓝棣之, *Xiandai shige lilun* 现代诗歌理论 [Théorie de poésie moderne], Beijing, Qingua daxue chubanshe, 2002).

⁵⁷⁶ Xi Chuan, « Yishu zishi 艺术自释 » [Ars poetica], in Xu Jingya 徐敬亚, Meng Lang 孟浪, Cao Changqing 曹长青, Lu Guiping 吕贵品 (éds.), *Zhongguo xiandai zhuyi shi qunti daguan 1986-1988*, op. cit., p. 361. Dans cette anthologie de 1986, dont nous avons déjà parlé, Xi Chuan apparaît, parmi plus de soixante groupes de poésie de la troisième génération, comme représentant du « Style Xi Chuan » (*Xi Chuan ti* 西川体).

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*

衡量一首诗的功与否有四个程度：一、诗歌向永恒真理靠近的程度；二、诗歌通过现世界对于另一世界的提示程度；三、诗歌内部结构、技巧完善的程度；四、诗歌作为审美对象在读者心中所能引起的快感程度⁵⁷⁹。

Si les deux premiers niveaux, qui portent sur la proximité avec une « vérité » et un « ailleurs », renforcent le côté romantique de sa vision de la poésie, les autres l'éloignent du romantisme et le rapprochent d'une esthétique qu'on pourrait appeler moderniste. La référence à Pound, dans ce sens, n'est pas due au hasard⁵⁸⁰. Il s'agit donc d'un romantisme restreint, comme Xi Chuan le spécifie dans le même *ars poetica* : « Laissez-moi mes contraintes » (请让我有所节制). C'est-à-dire d'une vision de la poésie comme religion mais aussi comme technique et métier, tout à fait auto-conscients⁵⁸¹.

Pour comprendre à quoi ressemble cette « poésie pure », il convient ici de citer un poème de 1985, « Regardant le ciel étoilé à Ha'ergai » (*Zai Ha'ergai yangwang xingkong* 在哈尔盖仰望星空), qui est souvent décrit comme un exemple paradigmatique de la poésie de Xi Chuan de cette époque. Écrit pendant un voyage au nord-ouest de la Chine que le poète avait entrepris après avoir fini ses études universitaires en 1985⁵⁸², c'est aussi un de ses poèmes les plus connus à l'époque⁵⁸³.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ Elle n'est pas due au hasard, d'abord, parce que Xi Chuan a fini ses études dans le département de langues étrangères de l'université de Pékin avec un mémoire sur Ezra Pound. Mais aussi, et surtout, à cause de l'importance d'Ezra Pound dans l'histoire de la poésie moderne et de ses rapports avec la poésie chinoise. Baptisé par T.S. Eliot « l'inventeur de la poésie chinoise en langue anglaise », créateur de l'école « imagiste », Ezra Pound a publié en 1915 des traductions de Li Bai et a édité, quelques années plus tard, le livre du sinologue américain Ernest Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (Hugh Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, 1971). Comme nous avons signalé dans le chapitre 2, certains soutiennent en plus que le célèbre essai de Hu Shi « Premières propositions pour une réforme littéraire » (*Wenxue gailiang chuyi*) était en partie inspiré des « A Few Don'ts by an Imagist » de Pound.

⁵⁸¹ Comme nous avons vu dans le chapitre 2, cette vision de la poésie s'inscrivait dans le cadre d'une réaction contre les tendances « vulgaires » dans la poésie de la troisième génération, représentées par les poètes du groupe *Tamen* de Nanjing, parmi d'autres. Rappelons encore une fois les propos de Xi Chuan dans un entretien de 1993 avec Claudia Pozzana et Alessandro Russo : « À partir de la seconde moitié de l'an 1986, j'ai commencé à ressentir un profond dégoût pour l'emploi de la langue parlée vulgaire pour décrire la vie des gens ordinaires, parce que si la poésie chinoise était submergée par la vie quotidienne plate et vulgaire d'une masse d'un milliard deux cents millions de personnes, cela pourrait être vraiment terrifiant (...) Écrire de la poésie ce n'est pas simplement verser son inspiration sur une feuille, il s'agit d'un art, elle exige l'accord mutuel entre l'espace, la structure, le rythme, la mélodie, la vélocité du langage, l'éclat du vocabulaire, le poids des images et beaucoup d'autres éléments » (Xi Chuan, « Da Bao Xialan 、 Lu Suo si wen », *op. cit.*).

⁵⁸² Wang Shenglan 王胜兰, « Cong “chengsheng” dao “chengmo” de shuibian : Xi Chuan shige chuanzuo lun 从“成圣”到“成魔”的蜕变：西川诗歌创作论 » [Du « devenir saint » au « devenir démon » : à propos de la création poétique de Xi Chuan], Guangxi shifan daxue, mémoire de master, 2011.

⁵⁸³ Le poète et critique Cheng Guangwei, par exemple, se rappelle avoir connu la poésie de Xi Chuan à l'époque à partir de ce poème (Cheng Guangwei 程光炜, « Xi Chuan lun 西川论 » [Sur Xi Chuan], *HuaiBei meitan shiyuan xuebao*), 2001, n°5, pp. 1-5). Il avait paru en février 1986 dans la revue *Shishen* 诗神 (Le dieu de la poésie).

Regardant les étoiles à Ha'ergai

Il y a un mystère que tu ne peux pas dompter
Tu peux seulement jouer le rôle du spectateur
obéissant à cette force mystérieuse
qui lance des signaux de très loin
qui jette de la lumière, et te perce le cœur
Comme cette nuit à Ha'ergai
dans cet endroit désert éloigné
des villes, à côté de cette gare ferroviaire
de la taille d'une fève sur le plateau tibétain
Je lève la tête pour regarder les étoiles
La voie lactée fait silence, les ailes des oiseaux sont rares
L'herbe grandit follement vers les étoiles
Un troupeau de chevaux oublie de voler
Le vent en soufflant sur la vaste nuit souffle aussi à travers moi
Le vent souffle le futur et le passé
Je deviens une certaine personne,
une cabane misérable avec une lampe à kérosène allumée à l'intérieur
et le toit de la cabane piétiné par des milliards d'étoiles devient un autel
Comme un enfant qui a reçu l'hostie
je m'enhardis, mais je retiens mon souffle.

在哈尔盖仰望星空

有一种神秘你无法驾驭
你只能充当旁观者的角色
听凭那神秘的力量
从遥远的地方发出信号
射出光来，穿透你的心
像今夜，在哈尔盖
在这个远离城市的荒凉的地方，在这青藏高原上的
一个蚕豆般大小的火车站旁
我抬起头来眺望星空
这时河汉无声，鸟翼稀薄
青草向群星疯狂地生长。
马群忘记了飞翔
风吹着空旷的夜也吹着我
风吹着未来也吹着过去
我成为某个人，某间
点着油灯的陋室
而这陋室冰凉的屋顶
被群星的亿万只脚踩成祭坛
我像一个领取圣餐的孩子
放大了胆子，但屏住呼吸⁵⁸⁴

L'idée de la poésie comme expérience religieuse, l'élan vers le haut, vers la distance et vers le mystère, l'emploi d'hyperboles lyriques (*L'herbe grandit follement vers les étoiles*), un

⁵⁸⁴ Xi Chuan 西川, *Xi Chuan de shi* 西川的诗 [Poésie de Xi Chuan], Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1997, p. 37.

langage plutôt élevé : voilà des traits qui servent bien à décrire ce poème mais qui pourraient aussi bien être choisis pour parler de manière plus générale de la poésie de Xi Chuan à cette époque. Le changement de pronoms, de la deuxième personne des premiers vers (une deuxième personne ne renvoyant pas à une personne spécifique mais ayant une valeur générale) à la première personne qui apparaît au milieu du poème, souligne le passage de l'universel au particulier, ou plus exactement, l'incarnation de l'expérience universelle (religieuse) dans l'expérience concrète du poète à Ha'ergai. Ce jeu entre l'universel et l'individuel se poursuit ensuite par l'effacement de ce « je » qui devient une « certaine personne », comme soulignant à nouveau le caractère universel de l'expérience. Si l'on accepte l'idée de Maghiel Van Crevel selon laquelle la poésie chinoise de la nouvelle période peut être envisagée comme un éventail déployé entre deux pôles (celui de l'*Elevated* ou « sublime », et celui de l'*Earthly* ou « terrestre »), on s'aperçoit très bien que la poésie de Xi Chuan se rapproche plutôt du pôle du « sublime »⁵⁸⁵. Loin de l'autre pôle de cet éventail, représenté par la poésie des poètes de la langue parlée attachés à la revue *Tamen*, comme Yu Jian et Han Dong. Chen Chao signale également que la poésie de Xi Chuan apparaît, dans le paysage des années 1980, comme une tentative de formulation d'une poétique qui s'éloigne autant de ses prédécesseurs du mouvement de la poésie obscure (les *menglong shiren*) que du courant principal de la poésie de la troisième génération⁵⁸⁶. Si les poètes de la troisième génération comme Yu Jian et Han Dong avaient réagi contre la poésie des poètes obscurs, celle de Xi Chuan reste à l'écart de l'une autant que de l'autre. C'est-à-dire, aussi bien de l'élan politique et humaniste des uns que de l'esthétique de la vie quotidienne et de l'accent mis sur la langue parlée des autres. Comparée à la poésie des *menglong shiren*, celle de Xi Chuan semble « pure » dans le sens où elle refuse de mettre le poème au service d'une intention politique et se referme plutôt sur elle-même. Mais comparée à la poésie du pôle terrestre et des poètes de la langue parlée, la poésie de Xi Chuan est « pure » dans un autre sens : elle refuse de se tourner vers l'espace du quotidien et privilégie plutôt l'ordre de l'imagination. Michelle Yeh, de la même façon, faisant appel aux taxinomies employées à l'époque en Chine, place Xi Chuan dans la tendance du « courant de conscience » (*yishi liu* 意识流), une des trois orientations de la poésie post-*menglong*, les deux autres étant celle du « courant de la vie » (*shenghuo liu* 生活流) et celle de « l'école de la quête des racines »

⁵⁸⁵ Voir chapitre 2.3. Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times...*, *op. cit.*

⁵⁸⁶ Chen Chao, « Cong "chun yu yi"... », *op. cit.*

(*xungen pai*).⁵⁸⁷ Cheng Guangwei, tout en signalant lui aussi que la poésie de Xi Chuan reste très éloignée de celle des poètes de la langue parlée, signale qu'elle ne se confond pas non plus avec « la poésie du champ de blé » (*maidì shìgē* 麦地诗歌)⁵⁸⁸ : « Il écrit », dit-il, « sur le mystère subtil de la nature mais garde un degré certain d'ironie envers la situation humaine réelle » (他写大自然的空灵神秘, 却对人的现实处境保持着适度的反讽⁵⁸⁹).

De la même manière que « Regardant le ciel étoilé à Ha'ergai » est lu comme un poème représentatif de la première période de Xi Chuan, « Noctules au crépuscule » (*Xiguang zhong de bianfu*), écrit en 1991, est souvent envisagé comme un poème typique de la période de transition entre les années 1980 et les années 1990. Ainsi Chen Chao, dans l'article déjà cité, s'attarde sur ce poème et signale qu'on peut y voir les traces de la transformation qui est en train de s'opérer dans la poésie de Xi Chuan. Ce poème représente pour lui le virage de Xi Chuan vers une poésie capable de « comprendre les matériaux complexes de l'expérience du poète, la sensibilité par rapport au destin ou à la fatalité, ainsi que la recherche, la compréhension, l'identification et l'inquiétude à l'égard de cette volonté de vie têtue et profonde qui était rejetée ou sous-estimée dans la “poésie pure” » (容留了诗人复杂的现实经验, 对命运或宿命的感知, 对在“纯诗”中被贬低甚或被删除了的顽 韧而沉郁的生命意志的追复、体谅、惦念乃至认同⁵⁹⁰).

Noctules au crépuscule

dans les tableaux de Goya elles donnent
des cauchemars à l'artiste, volettent de-ci de-là
plus haut, plus bas, pourtant leurs chuchotements
jamais ne l'éveillent

une joie indicible flotte sur leur
visages humanoïdes, ces créatures
oiseaux sans l'être, au corps d'un noir d'encre
se mêlent aux ténèbres, graines qui jamais ne fleurissent

démons sans espoir d'être libérés
aveugles, cruelles, guidées par leur volonté

⁵⁸⁷ Yeh, Michelle, « Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China », *Modern China*, Vol. 18, N 4 (oct. 1992), pp. 379-409. Il s'agit de poètes, signale Yeh, obsédés par le côté obscur de la psyché humaine, c'est-à-dire par l'ennui, la solitude, la paranoïa, la colère et, surtout, la mort.

⁵⁸⁸ Cheng Guangwei fait peut-être référence ici à la poésie de Haizi et à son élan mystique. La poésie de Xi Chuan, à la différence de celle du « champ de blé », ne fait pas « monter la vie de l'esprit jusqu'à des hauteurs impossibles à atteindre » (把精神生活提升到不可企及的高度). Cheng Guangwei, « Xi Chuan lun 西川论 », *op. cit.*, p 1.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*

elles s'accrochent parfois aux branches tête en bas
on dirait des feuilles mortes, pitoyables

dans d'autres histoires, elles se fixent plutôt
dans les grottes humides,
le crépuscule est l'heure où elles sortent
pour se nourrir, procréer, avant de disparaître.

elles enrôleront de force le somnambule
elles s'empareront de la torche dans sa main, l'éteindront
elles chasseront aussi le loup envahisseur
le feront tomber dans le ravin, et il n'y aura rien à dire

la nuit, si un enfant tarde à s'endormir
c'est qu'une noctule
échappant aux yeux du veilleur de nuit,
s'est approchée, lui prédit son destin

comment une, deux, trois noctules
sans biens, sans foyer, pourraient-elles aux humains
apporter le bonheur ? La lune en ses diverses phases les a
plumées, elles sont laides, anonymes aussi

leur cœur de pierre m'avait laissé indifférent
jusqu'à ce soir d'été où passant
devant mon ancien domicile je vis des enfants qui jouaient
au-dessus d'eux plus nombreuses voletaient les noctules

le couchant dispensait ses ombres dans la ruelle
habillait d'or les noctules
elles voletaient par-delà le portail au vernis écaillé
muettes pourtant sur le destin⁵⁹¹

parmi les choses anciennes, une noctule
est souvenance. Leur allure oisive
m'a retenu, m'a fait flâner longtemps
dans ce quartier, dans la ruelle où j'ai grandi.⁵⁹²

夕阳中的蝙蝠
——西川

在戈雅的绘画里，它们给艺术家
带来了噩梦。它们上下翻飞
忽左忽右；它们窃窃私语
却从不把艺术家叫醒

说不出的快乐浮现在它们那
人类的面孔上。这些似鸟
而不是鸟的生物，浑身漆黑
与黑暗结合，似永不开花的种籽

似无望解脱的精灵
盲目，凶残，被意志引导
有时又倒挂在枝丫上
似片片枯叶，令人哀悯

⁵⁹¹ « Destin » ici traduit le même mot (*mingyun* 命运) que « bonne aventure » dans le vers 24.

⁵⁹² Traduction de Chantal Chen-Andro, *Le Monstre*, Paris, éditions Caractères, 2016.

而在其他故事里，它们在
潮湿的岩穴里栖身
太阳落山是它们出行的时刻
觅食，生育，然后无影无踪

它们会强拉一个梦游人入伙
它们会夺下他手中的火把将它熄灭
它们也会赶走一只入侵的狼
让它跌落山谷，无话可说

在夜晚，如果有孩子迟迟不睡
那定是由于一只蝙蝠
躲过了守夜人酸疼⁵⁹³的眼睛
来到附近，向他讲述命运

一只，两只，三只蝙蝠
没有财产，没有家园，怎能给人
带来福祉？月亮的盈亏褪尽了它们的
羽毛；它们是丑陋的，也是无名的

它们的铁石心肠从未使我动心
直到有一个夏季黄昏
我路过旧居时看到一群玩耍的孩子
看到更多的蝙蝠在他们头顶翻飞

夕光在胡同里布下了阴影
也为那些蝙蝠镀上了金衣
它们翻飞在那油漆剥落的街门外
对于命运却沉默不语

在古老的事物中，一只蝙蝠
正是一种怀念。它们闲暇的姿态
挽留了我，使我久久停留
在那片城区，在我长大的胡同里⁵⁹⁴

Une première lecture de ce poème révèle qu'il est structuré en deux parties ou deux moments différents mais liés. Un premier moment, qui occupe les sept premières strophes, traite des noctules du point de vue d'un savoir relativement extérieur au je poétique. Dans un second temps, cependant, quelque chose de l'ordre de l'expérience est raconté et le discours sur les noctules est nourri par cette expérience concrète. Les noctules de Xi Chuan, selon l'analyse de Chen Chao, fonctionnent comme un parallèle de la chouette de Hegel, c'est-à-dire de la pensée philosophique qui, selon le philosophe allemand, s'envole au crépuscule. Le choix de la noctule suppose l'élection d'un type de connaissance opposé à la « connaissance absolue » que symbolise la chouette. Si celle-ci, dans la vision de Hegel que récapitule ici

⁵⁹³ Non traduit dans la version française de Chen-Andro, que nous avons respecté.

⁵⁹⁴ Xi Chuan, *Xi Chuan de shi* 西川的诗, *op. cit.*, pp. 132-134.

Chen Chao, implique l'esprit accédant à la connaissance de soi sur le plan de l'idée (connaissance absolue), l'autre type de connaissance, représenté par la noctule, vise à une connaissance « spéciale » (*teshu zhishi* 特殊知识) : « partielle » (*jubu de* 局部的), « différentielle » (*chayi de* 差异的) et « ambiguë » (*qiyi de* 歧义的)⁵⁹⁵. Dans l'analyse de Chen Chao, ces deux types de connaissance, l'absolue et la « spéciale », correspondent, respectivement, à la première et à la deuxième partie du poème. Plus concrètement, la différence entre la connaissance qui caractérise la première partie du poème et celle de la deuxième partie, se manifeste, selon l'analyse de Chen Chao, dans la relation entre le poète et la noctule. Alors que dans la première partie il a rassemblé des connaissances sur la noctule, des peintures (« Dans les tableaux de Goya »), des histoires (« dans d'autres histoires »), des connaissances encyclopédiques (« Ces créatures/oiseaux sans l'être ») et superstitions populaires (la noctule comme porteuse de bonne fortune), dans la deuxième partie une expérience spécifique est racontée, une sorte d'illumination, associée à un retour. Chen Chao lit cette « rencontre » comme la mise en scène de cette transformation qui a eu lieu dans la poétique de Xi Chuan⁵⁹⁶. Dans le passage du mouvement vertical ascendant du poème de 1985, au mouvement circulaire, six ans plus tard, de ces noctules qui gardent le silence sur le destin, la crise d'une manière de voir la poésie et le poète se révèle de façon évidente.

L'opposition entre les deux types de connaissance s'insère en plus dans le cadre d'un certain parcours biographique, celui du « je poétique ». Comme nous l'avons déjà dit, le poème raconte un retour, et peut être lu selon une certaine tradition de la littérature chinoise moderne qui remonte à des textes comme « Dans la taverne » (*Zai jiulou shang* 在酒楼上) ou « Mon village natal » (*Wo de guxiang* 我的故乡), de Lu Xun⁵⁹⁷. En retournant à la rue où il a

⁵⁹⁵ Chen Chao, « Cong "chun yu yi"... », p. 134.

⁵⁹⁶ Nous ajoutons au passage que la noctule, dans un certain sens, pourrait être à Xi Chuan ce que l'albatros est à Baudelaire : une figuration ironique et un peu mélancolique du poète.

⁵⁹⁷ Rappelons brièvement l'anecdote de cette dernière histoire de Lu Xun, appartenant à son premier livre. Dans celui-ci, le narrateur et protagoniste, un intellectuel associé aux idées nouvelles, retourne à son village après vingt ans pour compléter la vente de la maison familiale. Il rencontre là Runtu, le fils d'un serviteur de la famille, avec qui il avait noué de forts liens d'amitié pendant son enfance. Runtu, à l'opposé du protagoniste, incarne la superstition et l'idéologie du petit peuple, ce qui est exemplifié par l'attachement de Runtu envers un brûle-encens et un chandelier appartenant à la famille du narrateur. La première réaction du narrateur est de se moquer dans son cœur de Runtu et de son besoin de vénérer « une idole ». Et pourtant, immédiatement, de façon inattendue, il établit un parallèle entre cette croyance populaire, superstitieuse, et la croyance « haute » intellectuelle, liée au besoin de changement et aux idées de la modernité. « Quand je songeai à l'espoir, je pris soudain peur. Quand Runtu avait demandé le brûle-encens et les candélabres, j'avais souri en moi-même à la pensée qu'il vénérât toujours les idoles et qu'il ne les oublierait jamais. Mais maintenant que je pense à l'espoir, n'est-ce pas aussi une idole que j'ai façonnée de mes propres mains ? Simplement ses espoirs sont tout proches, alors que les miens sont lointains et indistincts, voilà tout. (...) Je pensai : l'espoir, en réalité, on ne peut ni dire qu'il existe, ni dire qu'il n'existe pas. Exactement comme un chemin à travers champ ; en fait, il n'y a pas de

grandi le poète est confronté à une « croyance » associée à l'enfance. La première partie du poème, qui accumule les regards et les récits au sujet de la noctule, commence par une allusion relevant de la tradition picturale européenne et se termine par une mise en question de la représentation traditionnelle chinoise de la noctule comme un animal porteur de bonne fortune⁵⁹⁸. La strophe 7, dans laquelle la croyance populaire à propos des noctules est mise en question, constitue une unité avec la strophe 6, dans laquelle on a l'image de la noctule en train de parler aux enfants du destin. La « bonne fortune » de la strophe 7 et le « destin » de la strophe 6, sont étroitement liés : dans les deux cas il s'agit de l'idée de la noctule comme porteur d'une autre chose : destin ou bonne fortune. Il est possible de lire ces deux strophes comme deux moments du développement du je poétique. La strophe 6, dans ce sens, serait un moment de « croyance » associé à l'enfance. La strophe 7, le moment de mise en question de cette croyance, marque le passage à l'âge adulte. Les deux strophes, et particulièrement la strophe 6, fonctionnent également comme une charnière qui relie la première partie du poème à la seconde, dans la mesure où « les enfants » et le thème du « destin » y apparaissent. Dans les lignes suivantes, qui racontent le retour du je poétique à son ancien quartier, un soir, une sorte de triangle est dessiné entre les enfants (qui jouent insouciant dans la rue), les noctules (qui volent au-dessus des enfants) et le narrateur qui arrive et regarde la scène. Comme nous l'avons dit, c'est l'histoire d'une illumination, d'une expérience à travers laquelle le narrateur change sa vision des noctules. Si la strophe 6 est le moment de la croyance, et la strophe 7 le moment de mise en question de la croyance, les lignes suivantes impliquent un nouveau changement de perspective concernant les noctules. Mais ce changement n'implique pas, bien sûr, le retour au moment de la croyance, qui est impossible. En fait, le narrateur du poème prend soin de souligner clairement que les noctules « n'ont rien à dire au sujet du destin ». Le changement est donc lié à une expérience esthétique, à une émotion et à l'effet que cette émotion a sur le narrateur :

chemin, c'est juste que, quand beaucoup de gens passent par le champ, cela devient un chemin » (*Nouvelles et poèmes en prose*, trad. S. Veg, éditions Rue d'Ulm, 2015, p. 98). Ce qui est posé, c'est l'opposition entre deux systèmes de valeurs : celui de la modernité (« l'espoir ») incarné par l'intellectuel et celui des valeurs traditionnelles représenté par Runtu. Le noyau du discours modernisateur et de la parole iconoclaste du mouvement de la nouvelle culture est une négation du système des valeurs traditionnelles, dont le rejet est considéré comme une condition préalable à la réalisation du projet de modernisation. Dans le récit de Lu Xun, cependant, ce préalable est remis en question, tout d'abord à partir de la nostalgie qui imprègne le texte, et qui montre le caractère contradictoire de l'intellectuel, à savoir, comment l'attachement intellectuel à la modernité coexiste avec l'attachement affectif au système des valeurs traditionnelles (pour reprendre la terminologie développée par Wang Hui, cet intellectuel est un « personnage intermédiaire ») ; en second lieu dans les lignes que nous venons de citer, le narrateur va encore plus loin, remettant en cause et relativisant la validité de son propre système de valeurs, en le plaçant au même niveau que le système des valeurs traditionnelles.

⁵⁹⁸ Cette association traditionnelle de la noctule à la bonne fortune est fondée sur la ressemblance phonétique et graphique entre le mot « fu 福 » (« fortune ») et la deuxième syllabe du mot « bianfu 蝙蝠 » (« noctule »).

parmi les choses anciennes, une noctule
est souvenance. Leur allure oisive
m'a retenu, m'a fait flâner longtemps
dans ce quartier, dans la ruelle où j'ai grandi

Nostalgie (« souvenance » [*huainian* 怀念]) dans la version de Chen-Andro), d'un côté ; attachement (« m'a retenu » [*wanliu* 挽留], « m'a fait flâner » [*tingliu* 停留]), de l'autre. Chen Chao lit dans cet attachement un moment clé qui marque la mutation opérée dans la poésie de Xi Chuan. Il s'agit, selon le critique, de la force de « l'existence elle-même » qui, « au moment où le poète voudrait s'envoler vers “le haut” et vers “les lieux sacrés”, arrête le poème, lui signalant ce que le langage devrait comporter de tortueux, d'obsédant et d'“impur” » (在诗人欲继续向着“高处”和“圣地”翩然远举时,正是生存本身一把拉住了诗歌,提示它所应具有的盘诘、缠绕、容留“不洁”的语言载力⁵⁹⁹。) Dans notre lecture, néanmoins, cet « attardement » ne tient pas autant à la tension entre l'élevé et le bas, entre le sacré et le profane ou impur (axe vertical), qu'à la tension entre l'origine (« le lieu où j'ai grandi ») et un ailleurs (axe horizontal). Il marque une situation paradoxale qui se résume dans la contradiction entre l'impossibilité de retourner et l'attachement persistant (« souvenance », « nostalgie ») à ce lieu vers lequel le retour est impossible.

4.1.2. La pensée paradoxale

« Noctules au crépuscule » annonce le chemin que prendra la poésie de Xi Chuan dans les années 1990 à partir de la publication de « Salutation » en 1992. Dans ce long poème en prose composé de six parties, Xi Chuan esquisse une nouvelle voie poétique que certains critiques, empruntant le titre de la cinquième partie du poème, « Proverbes »/« Admonitions »/« Maximes » (*zhenyan* 箴言)⁶⁰⁰, appelleront par la suite

⁵⁹⁹ Chen Chao, « Cong “chun yu yi”... », *op. cit.*

⁶⁰⁰ « Admonitions » (*Zhenyan* 箴言), qui pourrait être traduit également comme « sentences morales », « maximes » ou « proverbes », est une succession de phrases (plus ou moins courtes) et de paragraphes, sans rapport apparent ou direct entre eux, comme s'il s'agissait en effet d'une simple liste d'« admonitions », de « maximes ». Au-delà de la différence de longueur, ces « admonitions » sont en plus d'ordres très divers. Il y en a qui recèlent un accent biblique, comme : « La loi dit : celui qui profite de la malchance de quelqu'un doit mourir, celui qui vend de la viande de chien comme si c'était de la viande de mouton, doit être puni... » (法律上说：那趁火打劫的人必死，那挂羊头卖狗肉的人必遭报应) ; il y en a qui sont de vraies « admonitions » (« Il ne faut pas demander beaucoup trop au monde ; il ne faut pas que vous dormiez serrant votre femme dans vos bras et rêvant d'un profit élevé ; il ne faut pas allumer la lumière en plein jour ; il ne faut pas jeter la honte sur une autre personne ; n'oubliez pas : il ne faut pas faire pipi dans la steppe ; il ne faut pas chanter à haute voix dans le cimetière... » (不要向世界要求得太多；不要搂着妻子睡眠，同时梦想着高额利润；不要在白天点

« style proverbial » (*zhenyan ti* 箴言体) ou « style pseudo-proverbial » (*wei zhenyan ti* 伪箴言体). Il s'agit, comme le signale Xi Chuan, d'« une poésie qui s'écarte de la poésie » (是偏离诗歌的诗歌⁶⁰¹), d'abord dans le sens, évident à première vue, d'un abandon du vers au profit de la prose, et ensuite dans la mesure où, au niveau de la langue, la pureté de sa période précédente fait place à une hybridité qui lui permet d'élargir son champ lexical et d'incorporer des termes relevant de la philosophie, de la politique, de la religion, etc. Si l'expression *zhenyan ti* est utile pour décrire non seulement la cinquième partie du poème mais aussi son ensemble, c'est du fait qu'au cours de tout le poème alternent des paragraphes en prose (d'une longueur variable) et des phrases courtes qui relèvent justement de ce « style proverbial » : celles-ci ont ainsi une fonction structurelle au sein du poème. Selon Jiang Tao et d'autres critiques, le choix de ce « style proverbial » est en rapport avec l'intérêt de Xi Chuan pour des textes classiques et religieux comme la Bible, le Coran, les Upanishad, etc⁶⁰², un intérêt que le poète lui-même a tenu à souligner. Nous pouvons dire que le « style proverbial » de Xi Chuan se rapproche de ces textes non seulement dans l'adoption d'un ton qui relève du proverbe, des maximes, mais également dans l'organisation fragmentaire. La succession de phrases courtes et de paragraphes qui composent chaque partie de « Salutation » montre souvent une organisation assez fragmentaire, avec un degré (variable) de discontinuité, de sorte qu'il est même possible de lire chaque partie, comme le fait Du Liang (杜梁), comme un « groupe de poèmes » (*zushi* 组诗⁶⁰³).

La force de cette poésie relève en grande partie, comme le signale Maghiel Van Crevel, de la « coexistence et alternance des opposés » et du déploiement d'une « capacité de dilemme, contradiction, paradoxe, voire impossibilité⁶⁰⁴ ». Van Crevel appelle cette caractéristique de sa poésie « indétermination », et indique que son trait principal est une

灯；不要给别人的脸上抹黑。记住：不要在旷野里撒尿；不要在墓地里高歌) ; il y en a qui proposent des paradoxes ou posent des questions lyriques, comme « Pour une très petite douleur, comme la sensation d'un grain de sable filtré dans l'orbite des yeux, à qui demander compensation » (小小的疼痛, 像沙子涌入眼眶的感觉--向谁索取赔偿呢?), Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu*, op. cit., pp. 7-8.

⁶⁰¹ Xi Chuan, « Da Bao Xialan 、 Lu Suo si wen », op. cit.

⁶⁰² Jiang Tao 姜涛, « Shige xiangxiangli yu lishi xiangxiangli... », op. cit.

⁶⁰³ Du Liang 杜梁, « Xi Chuan de jiaolü—— Shige xiangxiang yu xianshi guanxi 西川的焦虑——诗歌想象与现实关系 » [L'anxiété de Xi Chuan—— Le rapport entre la réalité et l'imagination poétique] *Qinggan duben*, 2014, n°17, pp. 8-15.

⁶⁰⁴ « Starting in the early 1990s (...) Xi Chuan's writing derives much of its power from the alternation and the coexistence of opposites, and it displays a capacity for dilemma, contradiction, paradox and indeed impossibility that is hard to reconcile with Cui's observation of harmony and the absence of confusion in his work. This doesn't hinge on either "transparent" or "obscure" imagery but emerges as a general mood that subverts clarity, certainty and straightforward direction in most if not all of the text's dimensions. I refer to this mood as the quality of indeterminacy... » Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem...*, op. cit., p. 197.

réticence à offrir une signification stable : le texte n'est pas simplement obscur, mais favorise, généralement, et simultanément, des interprétations opposées. Cela est visible également dans le fonctionnement du « style proverbial », où une forme (le proverbe) censée exprimer une vérité universelle devient un véhicule pour le non-sens, l'illogique et l'absurde. « Dans “Salutation”, », signale Jiang Tao, « la “musculature” expérientielle représentant doute, paradoxe, ironie, est contenue dans une “structure” proverbiale représentant stabilité, réflexion, harmonie. C'est cela qui constitue la manifestation profonde de l'“hybridité” de “Salutation” » (在《致敬》当中, 代表怀疑、悖论、反讽的经验“肌质”, 却是容纳于代表稳定、沉思、和谐的箴言体“构架”当中, 这才是《致敬》语言“混杂性”的深层表现).

⁶⁰⁵ Il est possible de voir un rapport entre ces changements dans la poésie de Xi Chuan et les transformations que la Chine était en train de subir à cette époque. D'ailleurs c'est ce que le poète lui-même a fait à plusieurs reprises. Entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, affirme Xi Chuan, « l'histoire, avec ses changements dramatiques, avait une puissance de frappe destructrice à l'égard de mes habitudes esthétiques et de mes valeurs d'alors. » (急剧变化的历史对我当时的审美习惯和价值观具有摧毁性的打击力⁶⁰⁶). À la sensation d'impuissance face à une histoire qui évoluait de manière rapide et dramatique s'ajoutait, sur le plan personnel, la mort de deux amis poètes, Haizi et Luo Yihe, en 1989. « J'ai connu l'existence des démons, j'ai connu la force du destin, j'ai vu que j'étais, face aux choses, dans un dilemme » (我认识到了魔鬼的存在, 我认识到了宿命的力量, 我看到了真理的悖论特征, 我看到自己在面对事物时身处两难之中⁶⁰⁷). Pour le poète, un effort d'adéquation était essentiel pour survivre dans ce contexte marqué par des changements bouleversants dans la sphère de la vie privée et collective. Il fallait adapter non seulement les valeurs esthétiques et la vision de la poésie, mais également la figure du poète, qui était tombé dans une situation d'« embarras » (*ganga* 尴尬), c'est-à-dire, dans une situation d'inadéquation par rapport à son contexte. Le poète explique ainsi cette sensation d'« embarras » :

À partir des années 1990, j'ai ressenti un profond embarras. Par exemple, un profond embarras au niveau identitaire. Quelle personne es-tu ? Tu es un littéraire, ou parlant de manière plus large, on peut dire que tu es un intellectuel. Mais qu'est ce que c'est qu'un intellectuel ? Si tu

⁶⁰⁵ ———, « “Hunza” de yuyan : shige piping de shehuixue keneng—— Yi Xi Chuan 《Zhijing》 wei fenxi gean “混杂”的语言: 诗歌批评的社会学可能——以西川《致敬》为分析个案 » [Langage “bigarré” : la possibilité sociologique de la critique poétique, avec « Salutation » comme étude de cas], in Jiang Tao *Bakunin de shou* 巴枯宁的手 [La main de Bakounine], Beijing daxue chubanshe, 2010, pp. 89-109.

⁶⁰⁶ « Da Tan Kexiu wen 答谭克修问 » [Dialogue avec Tan Kexiu], in Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu*, *op. cit.*, p. 298.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 271

es un intellectuel cela veut dire que tu dois avoir ta posture éthique, que tu dois avoir ton indépendance, que tu dois être une personne dotée d'une attitude critique. Et quel que soit le médium que tu utilises, tu dois parler à d'autres personnes des choses importantes dans ce monde, ou des problèmes que tu as découverts. Et pourtant, même si tu as envie d'agir de cette manière, tu n'as pas cette possibilité. A qui parles-tu ? Personne ne t'entend, les journaux ne publient pas tes points de vue, tel est l'embarras de ta condition. (到了 90 年代以后, 我觉得非常尴尬。比如说, 在身份上非常尴尬, 你是一个什么人? 你是一个舞文弄墨的人, 也可以放宽点说, 你算是一个知识分子。但什么叫一个知识分子? 一个知识分子意味着你必须要有你的道德立场, 你必须要有你的独立性, 你应该是一个有批判色彩的人。而且不论你用什么媒介, 你应该向别人宣讲这个世界上重要的事情, 或者你发现了哪些问题。但是, 实际上在中国当代社会中, 你发现你做不到这一点, 或者, 你想这么做, 但没有这种可能性。你给谁说呀? 谁也不听你的, 报纸也不会发表你这套观点, 所以这是你身上的尴尬⁶⁰⁸).

La sensation d'« embarras » renvoie donc à la légitimité décroissante, voire à l'insignifiance, de la parole de l'intellectuel, dépouillé en même temps de son autorité et de son rôle vis-à-vis du reste de la société. Cet « embarras » est valable également pour la figure du poète, car, poursuit Xi Chuan : « Tu peux découvrir que cette société ne donne aucune importance au fait que tu lises de la poésie, à ton écriture (你会发现这个社会对于你读诗, 对于写作不屑一顾⁶⁰⁹). Ainsi, ces deux identités, celle d'intellectuel et celle de poète, sont également placées dans une même situation d'« embarras », c'est-à-dire, dans une situation d'inadéquation par rapport à un contexte culturel et social qui leur dénie toute valeur. Si l'indétermination, les paradoxes et les dilemmes qui parsèment la poésie de Xi Chuan à partir de « Salutation » représentent, d'abord, une tentative de répondre à la complexité d'une réalité nouvelle, ils traduisent aussi l'« embarras » du poète dans ce contexte rapidement changeant des années 1990. Revenant à l'exemple des phrases proverbiales : la contradiction entre une forme attachée à véhiculer un contenu universel, et un contenu qui relève du non-sens, de l'absurde ou de l'illogique, tend à mettre en question ces mêmes formes et favorise une méfiance systématique par rapport aux discours et aux apparences. Nous pourrions parler dans ce sens d'une poétique du « pseudo » (*wei* 伪), un mot qui revient non seulement dans l'expression « pseudo-proverbiale » mais aussi dans la description de sa poésie comme une « pseudo-philosophie » (*wei zhexue* 伪哲学⁶¹⁰). Une poétique du « pseudo » implique une

⁶⁰⁸ Xi Chuan, « Miandui yi jia sheyingji 面对一架摄影机 » [Face à une caméra], in Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu*, op. cit., p. 263.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ Xi Chuan par exemple signale : « Dans les années 1990, je me suis inventé quelques choses pour moi même, comme par exemple la pseudo-philosophie... » (在 90 年代, 我为自己发明了一些东西, 例如伪哲学)。——, « Da Ma Lingshu xiongdi wen : baochi yi ge yishujia de xixiegui ban de kaifangxing 答马铃薯兄弟问 : 保持一个艺术家的吸血鬼般的开放性 » [Dialogue avec frère Ma Lingshu : maintenir une ouverture artistique vampirique], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种

poétique où les formes et les discours sont toujours suspects d'être autre chose que ce qu'ils semblent être, renvoyant donc à un certain degré d'inadéquation entre forme et contenu, c'est à dire, à un certain degré d'« embarras ». C'est également une forme d'indétermination, car un discours « pseudo » est un discours qui est et en même temps n'est pas quelque chose.

4.1.3. Paradoxes de l'identité

Dans la poésie de Xi Chuan à partir de « Salutation », les identités sont elles aussi, souvent, des identités « pseudo », c'est-à-dire, des identités suspectes. Une grande partie de sa poésie peut être lue en effet comme une réflexion sur l'identité et une mise en question du principe d'identité. Cela devient d'abord évident dans le traitement du « je poétique ». Dans les deux poèmes analysés dans la section précédente, l'un typique de l'écriture des années 1980, l'autre de la période de transition, on trouve encore un « je » qui correspond à peu près à ce qu'on appelle traditionnellement le « je lyrique », ou un « je lyrique-narratif » dans le cas de « Noctules au crépuscule ». Dans « Salutation » (1992), en revanche, Xi Chuan travaille avec un « je » instable, tantôt un « je lyrique » (avec quelques rares allusions suggérant son identification avec le « je empirique », c'est-à-dire l'auteur lui-même) ; tantôt un « je » fictif s'adressant à un « vous/tu » non identifiable ; d'autres fois encore il s'agit d'un « nous » ou, finalement, comme dans la partie 5, appelée « Admonitions » (*Zhenyan*), le « je » disparaît quasiment. Ce qui est remarquable, en réalité, n'est pas le fait que Xi Chuan emploie différentes sortes de « je », mais la nature contradictoire ou non consistante de ce « je » et l'alternance parfois dans un même poème de différents types de « je ». C'est cela qui rend si difficile de savoir qui parle dans ces poèmes. Le lecteur est dans ce sens mis d'emblée en garde par rapport à la fiabilité du sujet d'énonciation.

Cette condition évasive et non fiable du sujet d'énonciation s'accorde bien avec l'apparition dans le texte d'une série de motifs qui traduisent au niveau de l'énoncé l'instabilité que le lecteur ressent au niveau de l'énonciation : métamorphoses (devenir autre), dédoublements et simulation. Chacun de ces trois motifs renvoie à un trait spécifique de cette identité non fiable. La métamorphose renvoie à son caractère instable, provisoire ; le motif du double peut renvoyer à la fragmentation du je ou à sa multiplicité ; finalement, le motif de la simulation implique l'idée de l'identité comme artifice ou masque et se présente aussi sous la forme d'une opposition entre un je extérieur (apparent) et un je intérieur (d'où la possibilité de

探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2011], p. 260.

le lire aussi comme un genre de dédoublement). Les dilemmes et paradoxes qui parsèment l'œuvre de Xi Chuan tournent en fait souvent autour de systèmes d'opposés dont la stabilité est constamment sapée. Les opposés sont interchangeables ; une chose se révèle, en deuxième analyse, son contraire, établissant ainsi une méfiance systématique à l'égard des apparences. Nous nous attarderons sur la troisième partie de « Salutation », « Demeure » (*Wushi* 居室), où l'accent est mis justement de manière très forte sur la question du « je » et de l'identité. Voici le texte.

3. Demeure/居室

Les montres révèlent le printemps, les grillons chantent dans leur territoire. Des faits non permis sont arrivés : lentement je suis devenu un autre. Je dois crier trois fois, crier pour me récupérer moi-même.

Je décore la chambre avec les accessoires que j'ai rassemblés. Chaque nuit, je peux jouir d'une comédie jouée uniquement par des accessoires.

La cuisine est l'endroit idéal pour que dorment les couverts ; la place publique l'endroit idéal pour dresser la statue d'une déesse.

Mon monde correspond et à la fois s'oppose au monde dans le miroir : si ce n'est pas l'enfer c'est le ciel. Une personne égale à moi mais tout à fait différente vit dans ce monde : si ce n'est pas Wu Song, alors c'est Ximen Qing.

Très rarement je me tâte les joues ou les chevilles. Très rarement je me tâte moi-même. C'est pour cela aussi que très rarement je me critique moi-même ou me frappe.

Souvent il y a ceci qui arrive : Liu Jun téléphone en quête d'un autre Liu Jun. Comme si je murmurais pour moi-même l'appareil à la main.

Le sourire du malade mental. Les organes génitaux qu'il expose au soleil et aux femmes. Le son qu'il fait en se cognant la tête contre le mur. Son cerveau mal développé. Sa question insistante :

« Oui ou non ? Oui ou non ? »

Il n'y a personne pour garder la porte chez moi. Si j'engageais un gardien, je dépenserais toute mon énergie à le garder.

Si trois mille belles filles entraient dans cette chambre, tu serais excité ou terrorisé ? Trois mille belles pourraient être trois mille esprits renards, et la seule manière de traiter avec eux serait de les enivrer.

Un homme qui dans le passé s'est coupé un doigt avec une hache aiguisée, vient me raconter son histoire d'amour.

L'expérience des autres devient toujours notre propre tabou.

Les lilas dans la bouteille d'encre tournent lentement au bleu. Ils espèrent se souvenir de cette nuit. Quoi qu'il arrive, ils doivent se souvenir de cette nuit. Mais cela n'est pas possible.

Je nourris cette graine de lotus avec mon secret le plus profond : quand elle fleurira, ce sera l'été.

钟表吐露春光，蟋蟀在它自己的领地歌唱。不允许的事情发生了：我渐渐变成别人。须大叫三声，叫回我自己。

我用收集的道具装饰房间。每天夜晚，我幸观赏一场纯粹由道具上演的戏剧。

厨房适于刀叉睡眠，广场适于女神站立。

镜中的世界与我的世界完全对等但又完全相反，那不是地狱就是天堂；一个与我一模但又完全相反的男人，在那个世界里生活，不是武松就是西门庆。

我很少摸到我的脸颊、我的脚踝。我很少摸到我自己。因此我也很少批评我自己，我也很少殴打我自己。

常常有这样的事情发生：刘军打电话寻找另一个刘军。就像我抱着电话机自言自语。精神病患者的微笑。他暴露给太阳和女人的生殖器。他以头撞墙的声音。他发育不良的大脑。"对不对--对不对"--他反复追问的问题。
 我的家没有守门人。如果我雇一个守门人，我就得全力以赴守住他。
 如果这房间坐进美女三千，你是兴奋还是恐惧 美女三千，或许是三千只狐狸精，对付她们的唯一办法是将她们灌醉。
 一个曾以利斧断指的男人，来向我讲述他的爱情故事。
 别人的经验往往成为我们的禁忌⁶¹¹。
 墨水瓶里的丁香花渐渐发蓝。它希望记住今夜。拼命要记住今夜。但这是不可能的。
 我用内心的秘密滋养这莲子：一旦荷花开放，就是夏季⁶¹²。

La première chose qui attire l'attention dans ce texte est sa forme. C'est un texte en prose, divisé en courts paragraphes, dont chacun constitue une unité. Les paragraphes apparaissent isolés, sans continuité logique et narrative qui assure une unité de sens, générant un effet cumulatif de juxtaposition et de discontinuité. L'effet de cohérence à la lecture est pourtant généré d'abord, au niveau formel, par l'alternance structurelle entre des paragraphes plus longs et des phrases courtes relevant du style « pseudo-proverbial ». Nous trouvons dans cette section deux phrases « pseudo proverbiales » (« La cuisine est l'endroit idéal pour que dorment les couverts », « L'expérience des autres devient toujours notre propre tabou ») placées dans une position de symétrie, la première dans le troisième paragraphe depuis le début du poème, l'autre dans le troisième avant la fin. Ces phrases insèrent une coupure au milieu d'un discours qui semble centré sur l'expérience individuelle, du « je » : elles marquent le passage à une forme de discours relevant de l'universel, même si, comme nous l'avons déjà signalé, il y a une tension entre l'attente générée par cette forme et ce qu'elle contient ou transmet en réalité. La cohérence du texte est ensuite assurée au niveau du sens par des contiguïtés sémantiques subtiles. D'abord par l'image de « l'intérieur », c'est-à-dire de la « demeure » du titre, qui revient à plusieurs reprises, sous différentes formes : la « chambre », dans le deuxième et le neuvième paragraphe ; la « cuisine » dans le troisième ; la « maison », dans le huitième ; le vase et les fleurs dans les deux derniers paragraphes. Un autre fil sémantique est celui qui renvoie à la question de l'identité et à l'idée de métamorphose. Ainsi, le « devenir autre » du premier paragraphe peut être relié aux paragraphes 4, 5 et 6, qui traitent explicitement de la question du « je », de l'identité, alors que les deux derniers paragraphes reprennent l'image de la transformation, cette fois en rapport avec les fleurs. Les deux lignes sémantiques (celle de la « demeure » et celle de l'« identité ») sont en fait liées, car la « demeure » peut être également lue comme image de

⁶¹¹ *Ibid.*, pp. 5-6.

⁶¹² *Ibid.*

l'intime, de la subjectivité. Cette section se distingue en fait des autres au niveau du sujet d'énonciation. C'est la seule (avec la section 7, « Quatorze rêves ») où le « je » poétique est présent dans presque tous les paragraphes, les deux exceptions étant les deux phrases proverbiales, la deuxième avec un « nous » et la première avec un sujet d'énonciation effacé. C'est également la seule dans laquelle un chevauchement entre le « je » poétique et le « je » empirique est suggéré, Liu Jun (paragraphe 6) étant, en effet, le vrai nom de Xi Chuan. Ce « je », qui fonctionne comme fil conducteur au même niveau que l'espace de la « demeure », est pourtant déstabilisé d'emblée, à partir de la constatation de son devenir étrange : « Lentement je suis devenu un autre ». Les « accessoires » et la « comédie » du deuxième paragraphe renforcent cette note d'étrangeté, en suscitant une sensation d'irréalité et en transportant la maison dans le décor d'une scène théâtrale. Au « devenir autre » du « je » s'ajoute ensuite, dans le paragraphe 4, l'impossibilité d'accéder à une représentation fiable de soi, c'est-à-dire se reconnaître : c'est l'opposition entre « mon monde » et « le monde dans le miroir », mais aussi entre le « je » et son double dans le miroir : « Une personne égale à moi mais tout à fait différente vit dans ce monde ». Double dédoublement, qui prend la forme d'un affrontement entre contraires, comme le suggère la mention de l'enfer et du ciel, de Wu Song et de Ximen Qing⁶¹³. L'impossibilité de se reconnaître est reprise, d'une certaine manière, dans le paragraphe suivant, où le « je » rejette aussi la voie du toucher. Et ensuite, dans le paragraphe 6, l'apparition de l'homonyme (nouveau dédoublement) souligne l'impossibilité de se réfugier dans le nom en tant que marque identitaire. Les quatre paragraphes qui suivent forment un nouveau bloc, introduisant une série de nouvelles figures : le « malade mental » (paragraphe 7), le « gardien » (paragraphe 8), les « belles filles » (paragraphe 9) et l'« homme qui dans le passé s'est coupé un doigt » (paragraphe 10). Au moins deux de ces figures sont également des figures paradoxales du point de vue de l'identité, le « gardien » pouvant devenir « gardé », les belles filles pouvant être en réalité des « esprits renards ». Ce bloc est suivi par la deuxième phrase proverbiale (« L'expérience des autres devient toujours notre propre tabou »), qui précède le passage du bloc final constitué par les deux derniers paragraphes. D'un point de vue structurel, cette phrase fait écho à l'autre phrase proverbiale placée au début du texte. De surcroît, elle fonctionne comme une conclusion, un commentaire

⁶¹³ Wu Song et Ximen Qing sont deux personnages des grands romans classiques de la littérature chinoise. Aux chapitres 23 à 27 du *Shuihu zhuan* 水浒传 (*Au bord de l'eau*) il est raconté comment Wu Song, le tueur de tigre à mains nues, venge son frère aîné assassiné par sa femme Lotus d'or avec la complicité de son amant Ximen Qing, apothicaire de la localité. Wu Song est ensuite condamné à la déportation. L'épisode est repris dans le roman *Jin Ping Mei* 金瓶梅 (*Fleur en fiole d'or*), où Wu Song est déporté au chapitre X et ne revient venger son frère qu'au chapitre LXXXVII. Entre temps, Ximen Qing est mort d'une overdose aphrodisiaque. (André Levy, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Puf, 2000.)

aux quatre paragraphes précédents (7, 8, 9, 10), qui sont aussi eux dédiés aux « autres ». On peut surtout la lire comme un commentaire au paragraphe 10, auquel elle est liée non seulement par sa position (juste après), mais aussi par une contiguïté sémantique : l'« expérience » peut renvoyer à la fois à l'« histoire d'amour » de cet homme-là ou à l'histoire de son doigt coupé. Finalement, elle est aussi reliée au « devenir autre » du premier paragraphe, non seulement en reprenant le mot « autre », mais en utilisant aussi le même motif, celui de la métamorphose : l'incorporation de l'expérience d'autrui comme un tabou personnel. Les deux derniers paragraphes poursuivent le motif de la métamorphose, placée pourtant maintenant en dehors du « je » : les lilas qui tournent au bleu et le devenir fleur de la graine de lotus. Ces deux images peuvent être envisagées comme complémentaires, suggérant respectivement décadence (les lilas qui tournent au bleu) et renaissance (le lotus qui fleurit). L'allusion dans le dernier paragraphe à l'« été », c'est-à-dire au cycle des saisons (renvoyant aussi au « printemps » du premier paragraphe), ainsi que l'insertion de la métamorphose dans un cadre organique et cyclique, donc plus rassurant, confirment cette lecture. Le « je », qui au début du poème était devenu « autre », revient également à lui-même. Le poème se termine en effet avec un « je » fort, qui est maintenant l'agent de la transformation en fleur du lotus, le nourrissant avec son « secret ». Pourtant, ce n'est pas forcément un retour à une identité sûre et univoque. La remise en question de sa propre identité est en fait plutôt incorporée au « je », comme une partie constituante de cette identité.

Pour compléter l'analyse du poème il est également nécessaire de revenir sur certains éléments. D'abord, dans la première « phrase proverbiale », qui prend la forme d'un distique, la référence à la statue d'une « déesse » dressée sur la place peut renvoyer à la déesse de la Liberté que les manifestants ont installée sur la place Tian'anmen pendant les événements de 1989. Il y aurait, en ce sens, une opposition entre l'espace de la cuisine (espace de la vie privée, de la quotidienneté) et celui de la place (espace public), qui comporterait également une opposition entre deux moments (deux périodes) différents : d'une part, la période des années 1980, marquée par la « ferveur culturelle » (*wenhua re*) et l'esprit idéaliste, et dont la fin est symbolisée par les événements de 1989 ; de l'autre, les années 1990, marquées par la défaite de cet esprit et par une série de transformations sociales, économiques et culturelles qui impliquent, pour la figure de l'intellectuel et du poète, une situation d'« embarras ». Le parallélisme entre les deux parties du distique souligne ironiquement le contraste entre ces deux moments. Alors que l'acte de dresser la statue de la déesse sur la place suggère la figure d'un intellectuel qui agit et met en œuvre une série d'idées que nous pouvons associer aux

Lumières, la première partie du distique suggère la perte de ce rôle et de cet espace, et l'enfermement dans l'espace privé. Il ne faut pas pour autant penser que ce parallélisme ironique indique tout simplement une nostalgie à l'égard de l'espace et du rôle perdus, car l'ironie retombe autant sur une partie que sur l'autre. Le choix du mot « couverts » (littéralement « couteaux et fourchettes »), au lieu des « baguettes » (*kuaizi* 筷子) qu'on attendrait normalement dans un poème chinois, n'est en ce sens pas dû au hasard. L'opposition entre les « couverts » et la « déesse » masque ainsi également ce que les deux mots ont en commun, c'est-à-dire leur caractère culturellement importé.

Le jeu de parallélisme et d'opposition sur lequel est fondé ce distique est poursuivi d'une certaine manière dans le paragraphe suivant, avec le dédoublement et l'opposition de deux mondes : le monde dans le miroir et le monde hors du miroir. Un dédoublement incarné par les figures antithétiques de Wu Song (héros) et de Ximen Qing (antihéros), dont l'opposition fait écho à celle entre la place et la cuisine. La phrase « si ce n'est pas Wu Song, alors c'est Ximen Qing », pour décrire le double dans le miroir, peut apparaître comme un contresens à première vue. Pourtant, dans la mesure où ce double est « une personne égale à moi mais tout à fait différente », la phrase doit être lue comme une description indirecte du « je » qui se regarde dans le miroir. Ainsi, si le double oscille entre ces deux contraires (Wu Song et Ximen Qing), cela revient à dire que le « je » semble lui-même aussi osciller entre ces deux contraires, ou qu'il contient les deux. C'est donc un « je » fracturé, contradictoire, impur, positionné, pour reprendre l'image précédente, entre la place et la cuisine, entre l'esprit idéaliste des années 1980 et la quotidienneté banale, mais conscient en même temps de ces contradictions et de cette fracture.⁶¹⁴

4.2. Identité culturelle. De sa déconstruction à sa réaffirmation

4.2.2. Le marché global des identités

L'« embarras » auquel fait référence Xi Chuan dans les propos que nous avons cités auparavant, concerne également l'identité culturelle. « Au niveau culturel », dit Xi Chuan, « nous sommes aussi dans un grand embarras. » (*wenhua shang women ye shi hen ganga* 文化

⁶¹⁴ Cette « fracture » est aussi en partie indiquée par l'idée du « tabou » qui se trouve dans la deuxième « phrase proverbiale » : « L'expérience des autres devient toujours notre propre tabou ». Il est possible de lire aussi dans le « tabou » une référence aux événements historiques, en écho avec la première « phrase proverbiale. » L'apparition du « nous » ici semble soutenir cette lecture. Disons d'ailleurs que l'image finale du poème est elle aussi très significative. Si nous suivons la symbolique traditionnelle qui fait de cette plante un symbole de la « pureté », il est possible de voir ici une référence à la figure de l'intellectuel et à son esprit d'indépendance.

上我们也是很尴尬⁶¹⁵). Cet « embarras » renvoie aux rapports de la Chine avec l'Occident et à l'impossibilité d'ignorer la signification de ces rapports, c'est-à-dire à l'impossibilité d'ignorer la question de la place de la Chine dans le monde.

Je veux avec tout mon coeur écrire mes choses personnelles, des choses chinoises, mais cette époque est...c'est évidemment une ère de l'information, une ère informative, je dois faire face au monde entier, et lorsque je fais face au monde, je dois considérer le facteur de l'Occident. C'est à dire que le facteur de l'Occident pour moi ce n'est pas inexistant. Il existe. Je peux ne pas considérer le facteur culturel de l'Afrique, mais je dois considérer le facteur culturel de l'Occident. C'est à dire que moi, en tant que moderne, je ne peux pas ne pas avoir des relations avec tout ce qu'on entend par la culture occidentale, mais en même temps ce n'est pas quelque chose que je fasse vraiment de plein gré. Je préfère faire mes propres découvertes. Mais tu peux réaliser que, dans la contemporanéité, le vocabulaire scientifique utilisé par tout le monde vient de l'Occident. Je ne dis pas que l'Occident ne soit pas bon. Je pense que l'Occident a beaucoup de bonnes choses. Des choses que nous n'avons pas. Quand les écrivains contemporains écrivent, tu dois au moins comprendre ces écoles artistiques occidentales, surréalisme, futurisme, suprématisme, etc., ces choses il faut les comprendre. Et parmi ces choses il n'y en a pas une seule qui soit locale. C'est là que réside l'embarras de l'artiste chinois. 我竭力想写出我个人的东西、中国的东西, 可是, 这个时代它是一个……当然它是一个资讯性的时代、信息式的时代, 我必须面对整个世界, 而在我面对整个世界的时候, 我必须考虑西方这个因素。也就是西方这个因素对我来说不是不存在, 它存在着。我可以不考虑非洲的文化因素, 但西方的文化因素我必须考虑。就是说作为一个现代人, 不可能与整个所谓西方文化没有关系, 但是这又不是我非常甘心的。我还是希望有自己的发现。但是你会发现在当代, 所有人嘴里使用的学术词汇都是从西方来的。我不是说西方不好。我觉得西方许多东西非常好。是我们没有的。在当代作家写作的时候, 至少本世纪这些西方艺术流派你必须了解, 超现实主义、未来主义、至上派呀等等这些东西必须了解。而这些东西没有一个是我们本土的东西, 这就是作为一个中国艺术家的尴尬⁶¹⁶。

L'« embarras » identitaire relève donc de la difficulté pour le poète (l'artiste) chinois d'affirmer sa propre identité dans l'espace de la littérature (la culture) mondiale. S'il s'agit d'un « embarras » c'est du fait que, comme le souligne Xi Chuan, face à cette problématique, le poète ne peut pas réagir simplement en rejetant l'Occident et en s'enfermant dans sa propre culture et sa propre identité. Il est obligé de faire face à l'Occident, et cela d'autant plus que son langage, en tant que moderne, est aussi redevable à ce même Occident. Cet « embarras » qui, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de cette thèse, accompagne toute l'histoire de la poésie chinoise moderne, devient plus évident dans les années 1990 à partir de l'entrée de la poésie chinoise dans le réseau de la poésie mondiale. Il est le sujet de « Pensées chaotiques à Manhattan » (*Manhadun luansi* 曼哈顿乱想), un long poème en prose paru en 2003, où Xi Chuan réfléchit d'une façon explicite à la question de l'identité culturelle dans un contexte global, et à la façon dont le regard des autres construit et fige cette identité à partir de stéréotypes. Mais avant d'entrer dans ce poème il convient de s'attarder un instant sur un

⁶¹⁵ Xi Chuan, « Miandui yi jia sheyinji », *op.cit.*, p. 263.

⁶¹⁶ *Ibid.*

poème de 1993, « Ce moment » (*Cike* 此刻), qui nous permettra de mieux comprendre l'évolution de Xi Chuan dans sa vision du monde et dans sa vision du rapport avec le monde.

« À ce moment, un homme porte sur l'épaule un cercueil dans la rue
La chemise entrouverte, le corps baigné de sueur
Il marche dans la rue éclaboussée par la lumière des étoiles
Il a déjà vu en rêve les toits noirs et les lanternes de soie rouge
Nous habitons ensemble cette planète avec des océans et des déserts

À ce moment, un grand vent pénètre les océans et les déserts sans routes
Qui porte des déchets ? Qui pointe une lampe de poche vers le ciel ?
Qui attrape dans sa main l'oiseau qui vient volant
et jette au passage une poignée de plombs ?
Nous habitons ensemble cette planète avec des océans et des déserts

Cinq cents femmes dans cinq cents chambres défont leurs tresses
enlèvent chaussures, chaussettes, s'approchent de la fenêtre ne portant que des shorts
Cinq cents employés éteignent la lumière de cinq cents bibliothèques
entendant une succession de cris sortir de leurs ventres
Nous habitons ensemble cette planète avec des océans et des déserts.

Cinq continents, sept océans, le premier méridien qui traverse l'équateur
Du croisement de l'âne et du cheval est né le mulet
Le ginkgo comme l'homme est divisé en deux sexes
Le scientifique enseigne au chimpanzé à compter de un à dix
Nous habitons ensemble cette planète avec des océans et des déserts

À ce moment, un homme est en train de devenir Picasso
et un autre homme est en train de devenir Mao Zedong
Les pères du monde après une longue maladie deviennent des médecins,
et les jeunes exigent d'eux qu'ils renient la lutte de toute leur vie
Nous habitons ensemble cette planète avec des océans et des déserts.

此刻，一个男人扛一口棺材走在街道上
他衣扣敞开，他浑身冒汗
星光溅落的街道被他踏响
黑魇魇的屋顶和红纱灯是他曾经梦见
我们同居在此有着海洋和沙漠的星球

此刻，大风推进在没有道路的海洋和沙漠
谁搬运着垃圾？谁向天空打开手电筒？
谁一把抓住一只飞来的鸟
并随手抛出一把铁砂？
我们同居在此有着海洋和沙漠的星球

五百个女人在五百个房间里松开发辮
脱下鞋、袜子，只穿着短裤来到窗口
五百个管理员关掉五百座图书馆的电灯
听见肚子里一串串咕咕的叫声
我们同居在此有着海洋和沙漠的星球

五大洲、七大洋、经过赤道的本初子午线

驴和马交配生下骡子
银杏树像人一样分为两性
科学家训练黑猩猩从一数到十
我们同居在此有着海洋和沙漠的星球

此刻，有一个人正在成为毕加索
另一个人正在成为毛泽东
世上的父亲们久病成医，而青年一代
要求他们否定自己一生的奋斗
我们同居在此有着海洋和沙漠的星球 (...) ⁶¹⁷.

Nous avons ici un poème où le global est imaginé seulement à partir de la simultanéité, et où l'idée du « local », malgré les espaces ou les endroits présents dans le texte (une ville, une rue, des chambres, des bibliothèques, etc.), est absente. Les seules références qui renvoient à des particularités ou des histoires locales, celles de Mao et de Picasso, ne font que renforcer cet effacement du local, puisqu'ils sont là présentés comme des archétypes en rapport avec une nature humaine commune. Les différents espaces sont définis par rapport à leur appartenance à un même monde (« Nous habitons ensemble cette planète avec des océans et des déserts ») dans un même instant. Le poème trahit ainsi une vision cosmopolite où les identités locales sont effacées au profit de l'appartenance à un même monde.

Dans « Pensées chaotiques à Manhattan », le monde est devenu beaucoup plus compliqué. Ce poème peut être inséré dans une « tradition » ou un genre poétique assez récent qui est justement le résultat du « voyage » de la poésie chinoise, ou pour être plus précis, des poètes chinois contemporains, hors des frontières nationales, à partir de la fin des années 1990 ⁶¹⁸. Bien évidemment, il y a, à partir de 1989, toute une diaspora de poètes et d'écrivains qui non seulement voyagent, mais se fixent en Europe et aux États-Unis ; pourtant leur œuvre, qui reste attachée à la question de l'exil, reflète un phénomène tout à fait différent de celui que j'appellerais « poésie de voyage », écrite par des poètes qui vers la fin des années 1990 commencent à participer à des festivals de poésie, à des résidences d'écriture, etc. Il y a là un phénomène d'internationalisation croissante de la poésie chinoise et de développement des

⁶¹⁷ Xi Chuan, Xi Chuan de shi, op. cit., pp. 244-245.

⁶¹⁸ Hu Xudong signale ainsi que « ces dix dernières années, l'expérience transnationale pour des motifs non politiques et dans un contexte non migratoire a constitué pour les poètes chinois contemporains une ressource culturelle qui ne peut pas être sous-estimée. » (这十年来, 非政治原因、非移民背景的跨国经验在中国当代诗人当中成了一种不容忽视的文化资源。) Hu Xudong 胡续东, « Yuzhou shi bian de : Zhongguo dangdai shige yiyu luxing xiezuo 宇宙是扁的: 中国当代诗歌中的异域旅行写作 » [Le monde est plat : l'écriture de voyage dans la poésie chinoise contemporaine], *Shi Dongxi*, décembre 2010, n° 12, pp. 54-59.

réseaux de traduction et de ceux de la « world poetry ». Dans le poème de Xi Chuan⁶¹⁹, Manhattan n'est pas seulement une ville ; elle représente aussi le cœur d'un système de production et de distribution des savoirs et des textes dans lequel la Chine occupe une position périphérique⁶²⁰. Ce système est symbolisé par un marché (celui de la « littérature mondiale ») dans lequel les pays périphériques comme la Chine se voient obligés de « vendre leur nationalisme » (« Tu dois vendre ton nationalisme comme si tu vendais du poisson salé au marché » 你得像卖咸鱼一样把你的民族主义买到世界市场⁶²¹), ce qui rappelle évidemment la réflexion que Stephen Owen avait faite en 1991 dans son compte rendu d'un livre de Bei Dao, déjà discuté abondamment dans un chapitre précédent. Rappelons tout de même les mots de Stephen Owen à ce propos : « Within “world poetry”, in other words, the poets must still find an acceptable means to declare his or her nationality. (...) Elements of local colour in a poem are the verbal flag of nationality; and like a well packaged cruise, they will give the international reader an altogether safe and quick experience of another culture⁶²². »

Le poème de Xi Chuan commence apparemment par une affirmation du caractère inexorable de l'identité.

Finale­ment j'ai compris, on est Chinois, il n'y rien à faire : le père du père sur ta tête, le grand-père du grand-père, tournoient comme des hélicoptères (seulement il n'y a pas de son). Ils te poursuivent jusqu'à Manhattan et au-dessus de ta tête se frappent la poitrine et trépignent (seulement il n'y a pas de son), en exigeant que tu admettes que les anges ne sont pas des jeunes, mais des vieux.

终于明白，是中国人，就没办法：你头上父亲的父亲、祖父的祖父，盘旋如一架架直升机(只是没有声音)。他们追踪你来到曼哈顿，在你的头项捶胸顿足(只是没有声音)，要求你承认天使不是少年，而是老人⁶²³。

La prise de conscience de l'identité propre se produit à partir de la rencontre avec l'autre au-delà des frontières nationales. Comme Xi Chuan le souligne justement plus loin : « Ta carte d'identité chinoise ne t'a jamais fait ressentir le problème de l'identité : en restant chez toi, dans ce “tout sous un même ciel”, il n'y pas de problème d'identité » (中国的身份

⁶¹⁹ Entre août et décembre 2012 Xi Chuan participe au International Writing Program de l'université d'Iowa. À ce moment-là, il donne des conférences dans plusieurs universités nord-américaines (New York University, Yale University, Chicago University, parmi d'autres). Il participe également au Chicago Humanities Festival.

⁶²⁰ Nous renvoyons encore une fois aux chapitres 1 et 2 dans lesquels nous nous sommes attardé sur la vision de Pascale Casanova de la question du centre et de la périphérie.

⁶²¹ Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu*, *op. cit.*, p. 85.

⁶²² Stephen Owen, « What is World Poetry? The Anxiety of Global Influence. », *op. cit.*

⁶²³ Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu*, *op. cit.*, p. 84.

证不曾让你注意到身份问题；呆在家，那个“天下”里，不存在身份问题⁶²⁴). À Manhattan, le narrateur du poème se trouve face à sa propre différence culturelle, représentée ici par l'image des « ancêtres » et par la différence ironique dont est chargé le mot « ange » placé dans le contexte de la tradition culturelle chinoise. Ces anges ne sont pas « jeunes » mais « vieux », admet le narrateur, et cette remarque suggère le contraste entre deux traditions culturelles différentes : entre la tradition culturelle confucéenne et celle de l'Occident chrétien. Cependant, le texte déploie ici un haut degré d'ambiguïté (ou d'indétermination), renforcé par l'emploi de l'ironie, qui rend très difficile de déterminer quel est vraiment le point de vue du narrateur au sujet de cette idée d'identité ou de différence culturelle, d'autant plus qu'ensuite le texte tourne à la déconstruction ironique de la manière dont « l'autre » essaie de « figer » cette identité à travers les stéréotypes.

Les vieux anges fument, mais à Manhattan les gens qui fument sont de plus en plus rares. Les anges jeunes de Manhattan croient que fumer la marijuana c'est meilleur pour la santé que fumer du tabac, et aussi plus d'avant-garde. Pour cela les vieux anges dans le ciel de Manhattan les engueulent (seulement il n'y a pas de son), et fument encore plus, comme s'ils cherchaient la mort.

Toi, tu ne veux pas te mêler des discussions des anges. Ce n'est pas ton domaine. À Manhattan dès que tu murmures tu deviens un homme de la dynastie Qing, dès que tu craches tu deviens un homme de la dynastie Ming. Ah, et si les hommes de la dynastie Tang venaient à Manhattan, ils donneraient aux jeunes hommes d'ici une bonne correction. Et quant aux hommes de la dynastie Song, ils perdraient tout ce qu'ils auraient dans leurs poches comme s'ils perdaient l'empire.

Tu ne peux pas ne pas être une certaine personne que tu as été avant. Ceci est un peu embarrassant, mais il n'y a personne qui le sache. Il n'y a personne qui sache que tu as amené avec toi une théorie non certifiée sur la réincarnation. Cette théorie dit : ta mère t'a mis au monde, et en même temps elle a mis au monde ton ombre, tes fleurs tes oiseaux tes insectes tes poissons. 老天使们吸烟，但曼哈顿吸烟的人越来越少。曼哈顿本地的少年天使认为，吸大麻比吸烟更讲究卫生，而且更前卫。对此老天使们在曼哈顿的天空破口大骂（只是没有声音），并且吸更多的烟，好像他们但求一死。

而你不想加入天使们的争吵。这不是你的地盘。在曼哈顿，你一咕哝就变成一个清朝人，你一吐痰就变成一个明朝人。嘿，要是唐朝人来到曼哈顿，他们会给这里的年轻人一顿鞭打；而宋朝人，他们会在这里像丢江山一样丢光兜里所有的东西。你不得不是从前曾经是过的某个人。这有点丢脸，但没人知道。没人知道你偷偷带来了一整套有关投胎转世的未经验证的理论。这理论说：你母亲生下你，便同时也生下了你的影子、你的花鸟虫鱼⁶²⁵。

On peut bien voir que l'idée d'une identité marquée, lancée dans le premier paragraphe, est ensuite développée sur un ton ironique et ludique, ce qui ne permet pas d'établir à quel point le poète souscrit à l'idée telle qu'elle a été posée au début. Le deuxième

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 84.

paragraphe continue à opposer les anges jeunes (occidentaux) et les anges vieux (chinois), décrits maintenant comme des « gros fumeurs ». Ceci a un effet parodique, puisque l'opposition entre les deux cultures, qui dans le premier paragraphe pouvait renvoyer plutôt au rôle de la culture confucéenne en Chine, est fondé ici sur un détail contemporain et assez prosaïque : la différence dans l'usage social du tabac en Chine et aux États-Unis. C'est comme s'il y avait une hésitation dans le texte, même à l'intérieur d'un seul paragraphe. Ainsi par exemple dans le quatrième paragraphe, où cette identité est d'abord présentée comme quelque chose d'intime et secret (« personne ne le sait ») et attachée encore une fois à un trait de la culture chinoise traditionnelle (la théorie de la réincarnation), mais ce trait est ensuite aussi exposé ironiquement (« Cette théorie dit : ta mère t'a mis au monde, et en même temps elle a mis au monde ton ombre, tes fleurs tes oiseaux tes insectes tes poissons »). On comprend en continuant la lecture du texte que cette hésitation qu'on ressent vient du fait qu'elle est le reflet d'un dilemme : le texte ne veut pas nier l'idée d'identité culturelle mais il préfère néanmoins s'attacher à souligner la façon dont cette identité chinoise est construite par le regard des autres, et la façon dont cette identité construite prédétermine la réception de la production culturelle chinoise. Ainsi, l'inexorabilité identitaire qu'on trouve dans le premier paragraphe est à double face : car la conscience de la différence culturelle (identitaire) se superpose à la conscience de la façon dont la question identitaire joue dans le regard des autres. Si l'on devient conscient d'être « Chinois », c'est parce qu'aux yeux de l'autre on est avant tout « Chinois ».

C'est cette identité construite et préétablie qui va être soulignée ironiquement dans les paragraphes suivants. Le texte reprend ensuite le motif du premier paragraphe, sauf qu'ici l'ironie est plus violente :

C'est comme ça, toutes tes joies sont de style chinois, de même que toutes tes colères. Parfois tu ne peux pas ne pas proclamer : ta colère est encore plus « Chine » qu'une colère de style chinois, et non encore plus « colère ». Les règles de ce jeu hollywoodien, si tu oses t'y opposer, c'est comme t'opposer aux lois du marché.

(Mais à Manhattan, les gens ne sont pas capables de distinguer la colère de l'homme du Heilongjiang, de la colère de l'homme du Sichuan, de la colère de l'homme du Guangdong. Les gens peuvent peut-être penser que les Shanghaiens avec leur doux dialecte de Suzhou ne connaissent pas la colère. Seule la colère des Tibétains peut être comprise, parce que les Tibétains sur la montagne enneigée prient pour que leur colère soit apaisée).

Si on est Chinois, cela veut dire qu'on doit être encore plus post-moderne que le post-modernisme du musée Guggenheim, plus féministe que le féminisme de l'université de Columbia, plus marxistes que le marxisme de Jameson ; apparemment ce n'est qu'ainsi qu'on peut devenir Chinois. Sinon, est-ce que ça marcherait ? Je ne sais pas, à Manhattan.

La pluie de Manhattan, il n'y en a qu'une millionième partie qui tombe sur ta tête. Le vent de Manhattan s'infiltré à travers les fentes entre les gratte-ciel, devient mince comme une lame de rasoir, coupe ta moustache. Mais pour faire ressortir une « vraie » Chine, il faut que tu fasses ressortir une « fausse Chine ». C'est-à-dire qu'il faut que tu te colles une fausse moustache sur le visage.

Tu dois vendre ton nationalisme au marché mondial comme si tu vendais du poisson salé, ou bien tu dois t'opposer au nationalisme des autres comme tu t'opposerais au poisson salé. Tu es responsable de la protection de ton banc de poissons où les mouches volent dans tous les sens... apparemment ce n'est qu'ainsi que tu peux obtenir des administrateurs du marché le permis pour voler à ton gré comme une mouche.

Un « rêve chinois » qui puisse être partagé, qui puisse être gaspillé : un mur de brique gris serpentant au milieu des montagnes désertes et des monts nus, une grande troupe en armure qui avance sous terre, une maison hantée par un esprit féminin, un lettré qui secoue la tête avec suffisance... La Chine est une fleur de lotus lointaine... Elle n'est apte qu'à être récitée, on ne peut pas s'en rapprocher.

没办法，你所有的喜悦都是中国式的，你所有的愤怒都是中国式的。有时你不得不宣布：你的愤怒比中国式的愤怒更“中国”，而不是更“愤怒”。这好莱坞的游戏规则你若敢反对，你就是反对市场的铁律。

(但是在曼哈顿，人们不能区分黑龙江人的愤怒、四川人的愤怒、广东人的愤怒。人们可能会认为吴侬软语的上海人不懂得愤怒。只有西藏人的愤怒尚可理解，因为西藏人在大雪山山上祈求平息他们的愤怒。)

是中国人，就必须比古根海姆博物馆的后现代主义更后现代主义，比哥伦比亚大学的女权主义更女权主义，比杰姆逊脑子里的马克思主义更马克思主义；好像只有这样，才算做成了中国人。不这样行吗？不知道，在曼哈顿。

曼哈顿的雨，落在你头上只有雨水总量的千万分之一。曼哈顿的风，挤过两幢摩天大楼的缝隙，瘦成刀片，刮掉你的胡子。但是为了弄出一个“真正”的中国，你得弄出一个“伪中国”，也就是说，你得在脸上贴一片假胡子。

。你得像卖咸鱼一样把你的民族主义卖到世界市场，或者你得像反对咸鱼一样反对别人的民族主义。你有责任维护你苍蝇乱飞的鱼案，好像只有这样，你才能从市场管理处领到可以任你像苍蝇一样乱飞的许可证。

一个可以被分享、可以被浪费的“中国梦”：一道蜿蜒在荒山秃岭间的灰砖墙、一支行进在地下的穿盔甲的大军、一座女鬼出入的大宅院、一个摇头晃脑的读书人.....中国是远方一朵莲花，只适合吟诵，不适合走近⁶²⁶

Plusieurs idées sont développées ici. D'abord, la dénonciation, comme nous l'avons déjà souligné, de la logique de « marché » qui régit les échanges entre les cultures et les pays, ainsi que l'inégalité qui est inhérente au fonctionnement de cette logique de marché. « Vendre son nationalisme » veut dire accepter de jouer un rôle préétabli, de mettre en avant cette identité chinoise construite qui permet d'obtenir de la part des « administrateurs du marché » le permis d'y « voler à son gré ». Comme s'il ne suffisait pas de *l'être*, il faut aussi *jouer* le rôle de Chinois : l'identité devient un rôle à représenter, devient pure représentation (et non pas être), car « *pour faire ressortir une "vraie" Chine, il faut que tu fasses ressortir une "fausse" Chine* ». Cette identité préétablie est ici clairement attachée à des images

⁶²⁶ *Ibid.*, pp. 84-85.

stéréotypées associés à la Chine ancienne (la grande muraille, l'armée de terre cuite, les lettrés). Elle s'oppose dans le texte à la complexité et à la pluralité réelle, suggérée dans le sixième paragraphe entre parenthèses par les différentes « colères » (du Sichuan, du Heilongjiang, du Guangdong) que les gens à Manhattan ne peuvent pas distinguer. Et s'ils ne peuvent pas les distinguer, c'est justement parce que le cadre orientaliste attaqué dans le texte les empêche de s'approcher d'elle (« La Chine est une fleur de lotus lointaine... Elle n'est apte qu'à être récitée, on ne peut pas s'en approcher. »⁶²⁷). Plus loin dans le texte Xi Chuan déploiera encore d'autres « discours sur la Chine » : l'idée qu'il n'y pas de philosophie en Chine⁶²⁸, le discours « beatnik » qui fait l'éloge de la tradition taoïste ou bouddhique au détriment de la tradition confucéenne⁶²⁹, ou la critique du caractère chinois faite par Montesquieu (« Si tu es Chinois, tu ne peux pas ne pas tricher, sinon tu n'es pas Chinois. Montesquieu dit ça dans *De l'esprit des lois* » [做一个中国人, 你被规定不得不欺骗, 否则你就不是一个中国人。孟德斯鸠在《论法的精神》中这样说⁶³⁰]). Xi Chuan souligne le caractère artificiel et même contradictoire de ces discours et des identités qui en ressortent. Il rappelle ainsi comment la Chine est avant tout en Occident un discours et qu'elle peut alors signifier des choses tout à fait opposées : « Ainsi être Chinois, cette identité, parfois cela sert à faire peur aux gens ; parfois à avaler les insultes » (所以中国人, 这种身份, 有时候是用来唬人的, 有时候是用来忍气吞声的⁶³¹。)

Après cette déconstruction du discours de l'identité, le texte se termine néanmoins par une réaffirmation ambiguë de la différence culturelle qui tourne autour d'une confrontation entre Manhattan et Pékin. « Peut-être que Manhattan », écrit Xi Chuan, « rêve de transformer le monde entier en Manhattan. » (或许曼哈顿梦想把全世界都变成曼哈顿⁶³²).

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁶²⁸ « Si tu es Chinois, c'est sûr que tu n'as pas d'ontologie, tu n'a pas de discours de la méthode. La philosophie est une idée occidentale (...) Hegel dit ça dans *Leçons sur la philosophie de l'histoire* » (做一个中国人, 你肯定没有你的本体论、方法论。哲学是西方的概念 (...) 黑格尔在《哲学史讲演录》中这样说), *ibid.*, p. 87.

⁶²⁹ « Si tu choisis de réciter *Les Quatre Livres* et *Les Cinq Classiques* et ne fais pas suffisamment attention à un moine hippy comme Han Shan, c'est que tu es un Chinois égaré. Ginsberg a dit à peu près ça lorsqu'il a critiqué le vieux fou Pound (如果你选择背诵《四书》、《五经》, 而对寒山这样的嬉皮和尚重视不够, 你就是走错了道的中国人。金斯伯格在批评疯疯癫癫的老庞德时几乎这样说过), *ibid.* Han Shan est un poète très prisé des traducteurs américains. Il a été notamment traduit par Gary Snyder (1930-), un grand poète américain, et l'un des représentants plus importants de la génération beatnik.

⁶³⁰ « Ce qu'il y a de singulier, c'est que les Chinois, dont la vie est entièrement dirigée par les rites, sont néanmoins le peuple le plus fourbe de la terre. Cela paraît surtout dans le commerce, qui n'a jamais pu leur inspirer la bonne foi qui lui est naturelle. Celui qui achète doit porter sa propre balance ; chaque marchand en ayant trois, une forte pour acheter, une légère pour vendre, et une juste pour ceux qui sont sur leurs gardes. Je crois pouvoir expliquer cette contradiction. » Montesquieu, *De l'esprit des lois*, chapitre XX, livre XIX.

⁶³¹ Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu*, op. cit., p. 87.

⁶³² *Ibid.*, p. 88.

Tôt ou tard Ezra Pound marchera à travers les rues de Pékin en soupirant : « À Pékin on ne trouve rien qu'on puisse appeler pékinois. » Tu ne pourras que lui conseiller de « continuer à chercher », à voir s'il ne peut pas découvrir quelque secret.

Le secret de Pékin, c'est que même si elle n'a plus de murailles ni de chameaux, même si elle n'a plus de troupeaux de moutons, de crottin de cheval, de slogans, elle est toujours Pékin. À Pékin on démolit on bâtit, on bâtit on démolit, et plus on démolit moins on n'a d'obstacle psychologique, plus on bâtit moins ça ressemble à quelque chose ; et pourtant un faux Pékin est un Pékin encore plus authentique, justement ce n'est pas Manhattan.

早晚有一天，埃兹拉·庞德漫步北京街头，会感叹“北京找不到能够称为北京的东西。”你只好劝他“再找找”，看能否发现什么秘密。

北京的秘密，就是即使北京没了城墙，没了骆驼，没了羊群，没了马粪，没了标语口语，它依然是北京。北京拆了盖，盖了拆，越拆心里越没障碍，越盖越什么都不像，但一个假北京就更是一个真北京，偏偏不是曼哈顿⁶³³。

Même si la réalisation du rêve de Manhattan, présenté sous la forme d'une micro-chronie, semble placée dans un futur éventuel, l'idée doit être interprétée plutôt comme une description ironique du phénomène uniformisateur de la globalisation. Une telle interprétation se voit renforcée par l'image suivante, dans laquelle on voit Ezra Pound, dans le futur, marchant à travers la ville et se plaignant du fait qu'à Pékin « on ne trouve rien qu'on puisse appeler pékinois. » Cette lamentation d'un Ezra Pound imaginaire, même si elle est placée dans le futur, renvoie au présent de la ville et à la transformation opérée en elle du fait de ce processus de construction/démolition auquel le texte fait ensuite allusion. L'idée est exposée d'une façon plus claire dans *La mémoire culturelle et la fausse mémoire culturelle* (*Wenhua jiyi he xujia wenhua jiyi* 文化记忆和虚假的文化记忆), un essai de 2006. Xi Chuan raconte là comment il a accueilli en 2002 un couple d'Allemands à la recherche (comme Ezra Pound dans le poème) du « vrai Pékin » : « Ils voulaient trouver le “vrai” Pékin dans ce Pékin parsemé de hauts bâtiments (quasiment tous les étrangers croient de manière inconsciente qu'il n'y a que le vieux Pékin qui soit le vrai Pékin), alors je les ai amenés au Houhai de Beihai, aussi appelé Shichahai. » (他们想在处处高楼的北京找到“真正的”北京（几乎所有外国人都在潜意识里认为，只有旧北京才是真北京），我便带他们去了北海的后海，也叫什刹海⁶³⁴). Le vrai (ou l'authentique), de ce point de vue, c'est le vieux, alors qu'en fait, explique Xi Chuan, ces quartiers débordant de « saveur chinoise » (*Zhongguo wei* 中国味) sont le résultat d'une nouvelle demande globale et du phénomène du consumérisme : « ils répondent à une demande globale de consommation d'exotisme » (它既符合全球化对于消费

⁶³³ *Ibid.*, p. 88.

⁶³⁴ Xi Chuan, « *Wenhua jiyi he xujia de wenhua jiyi—Zai Bolin shijie wenhua gong “wenhua jiyi” yantaohui shang de fayan* 文化记忆和虚假的文化记忆 —在柏林世界文化宫“文化记忆”研讨会上的发言 » [La mémoire culturelle et la fausse mémoire culturelle — discours prononcé dans le symposium « La mémoire culturelle » dans la Maison des cultures du monde de Berlin], *Zuojia*, juillet 2006 n° 3, p. 2.

异国情调的需求⁶³⁵). C'est l'effet paradoxal de la globalisation : la création d'une demande du « local ».

Pour en revenir au poème, la question néanmoins reste : pourquoi dire alors qu'« un faux Pékin est un Pékin encore plus authentique, justement ce n'est pas Manhattan » ? On peut choisir d'interpréter ce « dilemme » de deux façons tout à fait différentes, d'après le sens qu'on donne aux mots « vrai » et « faux ». Ainsi, on peut penser d'une part que la phrase renvoie au phénomène de l'apparition de ces endroits à la « saveur chinoise » dont Schichahai est un exemple. Selon cette interprétation, la multiplication de ces endroits de « fausse mémoire culturelle » implique justement l'adéquation à des attentes qui font du « vieux Pékin » l'équivalent du « vrai Pékin » ; on construit ainsi un « vieux/vrai Pékin » qui est en fait un « nouveau/faux » Pékin. Mais en même temps, ce faux Pékin est aussi « authentique » ou « vrai » dans un autre sens, c'est-à-dire dans le sens où cette « falsification » reflète la condition culturelle contemporaine de la Chine. C'est cela que Xi Chuan signale dans l'essai déjà cité : « S'opposer à ces “rues des bars” de Shichahai, Dali et Yangshuo n'a aucun sens, car ils sont le résultat de nos efforts pour imaginer l'Occident et répondre à la demande consumériste : notre condition culturelle produit ce genre de phénomènes culturels » (反对什刹海、大理和阳朔的酒吧街没有意义，它们当然是我们努力想象西方，努力满足消费主义需求的结果，我们的文化状况就该产生这样的文化现象⁶³⁶). Cette falsification devient alors « vraie » dans le sens où elle met en évidence la fausseté de la culture chinoise transformée par la logique du capitalisme global. Autrement dit, le faux est authentique en tant que symptôme d'une condition culturelle.

Une deuxième interprétation du dilemme renvoie non vers ces « ersatz » urbains et culturels, mais plutôt vers le Pékin moderne, vers ce paysage de « hauts bâtiments » qui resterait faux ou sans intérêt aux yeux de ce couple d'Allemands représentant cette « demande globale » de particularité locale. Xi Chuan suggère ici qu'il faut justement regarder plus attentivement et s'attarder davantage sur ce Pékin moderne pour trouver le vrai Pékin. « À Pékin on démolit on bâtit, on bâtit on démolit, et plus on démolit moins on n'a d'obstacle psychologique, plus on bâtit moins ça ressemble à quelque chose ; et pourtant un faux Pékin est un Pékin encore plus authentique, justement ce n'est pas Manhattan. » Si ce Pékin moderne est évidemment très loin du vieux-vrai Pékin (et manque alors de « saveur

⁶³⁵ *Ibid.*

⁶³⁶ Xi Chuan, « Wenhua jiyi... », *op. cit.*

chinoise »), il reste en même temps essentiellement différent de « Manhattan », envisagée comme le modèle de la modernité urbaine, car le processus de « copie » de ce modèle est en même temps un processus de traduction, distorsion et interprétation : la modernité de Pékin est une modernité traduite, différentielle.

Ainsi, vers la fin du poème, et quel que soit le sens dans lequel nous choisissons d'interpréter le texte, on peut dire que Xi Chuan réintroduit l'idée de l'inexorabilité de l'identité et de la différence culturelles. Rejetant l'uchronie d'une Manhattan qui « rêve de transformer tout le monde en Manhattan », Xi Chuan conclut que Pékin, même quand on n'y trouve plus rien de « pékinois », « justement ce n'est pas Manhattan ». Seulement cette identité ne se trouve pas dans les clichés identitaires produits pour la demande globale de « local »⁶³⁷.

4.2.3. Il n'y a pas de chameaux à Pékin

L'allusion aux « chameaux », dans le fragment cité tout à l'heure, nous permet de relier cette réflexion à propos de l'identité des villes à la question de l'identité culturelle dans la littérature. Dans « L'écrivain argentin et la tradition », un texte de 1951, Borges avait condensé dans une phrase célèbre ses arguments contre le nationalisme culturel et l'emploi de la « couleur locale » : « ... dans le livre arabe par excellence, dans le Coran, on ne trouve pas de chameaux⁶³⁸. » Michelle Yeh a repris la phrase de Borges dans « "There Are no Camels in the Koran": What Is Modern about Modern Chinese Poetry? », un article de 2008 visant à intervenir en faveur de la poésie chinoise contemporaine dans le cadre de la discussion entamée par le texte de Stephen Owen sur Bei Dao. Le texte de Yeh vise à dénoncer le cadre de réception de la poésie chinoise moderne, c'est-à-dire à signaler comment le concept

⁶³⁷ L'assurance avec laquelle sont traités ici les rapports entre Manhattan et Pékin (envisagés comme des symboles de l'identité culturelle) rappelle le renversement que fait Zhang Xudong de l'usage fait par Joseph Levenson des catégories saussuriennes de langue et parole pour décrire le rapport entre la culture chinoise et la culture occidentale : « It is one of Joseph Levenson's basic arguments in his *Confucian China and its Modern Fate* that, in the interactions between the West and the rest of the world, the former may have changed its vocabulary slightly while the latter will necessarily have changed its entire language, in the structuralist sense of the term. (...) As long as the national project of modernity corresponds to its historical complexity, as long as its incompleteness still yields heterogeneity and alternativity, we can twist Levenson's formulation to its dialectical opposite: it is the natural *langue* of Chinese society that is determining the cultural parole of any invading discourses. » Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms*, Durham, *op. cit.*, pp. 98-99. Ainsi, si pour Xi Chuan Pékin reste toujours Pékin, c'est parce qu'il y a une « langue » qui détermine la « parole » modernisatrice représentée par Manhattan.

⁶³⁸ Jorge Luis Borges, « L'écrivain argentin et la tradition », trad. de Claire Staub, in *Discussion* (1932), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1993 (« Bibliothèque de La Pléiade »).

d'« authenticité » ou « *chineseness* » (« les caractéristiques chinoises ») prédétermine la lecture. Ce mode de lecture, comme le signale Yeh, a deux dimensions. D'un côté, il s'insère synchroniquement dans une tendance plus large qui est celle du phénomène des « littératures ethniques ». Dans un contexte où le marché (y compris l'université) privilégie le local au détriment du global, « Each ethnic category has become a “niche”, a selling point in the literary market⁶³⁹ », soutient-elle, en accord avec la vision de Xi Chuan de la « world poetry » comme un marché dans lequel le poète, comme nous avons vu tout à l'heure, est obligé de « vendre son nationalisme ». D'un autre côté, au-delà de ce contexte plus large, la question pose des problèmes spécifiques relevant de l'histoire de la poésie chinoise moderne : « In the case of Chinese literature, debates throughout the history of Modern Chinese Poetry have almost always revolved around cultural identity or “*chineseness*”⁶⁴⁰. » La particularité du cas de la poésie chinoise moderne, signale Yeh, tient au fait de l'existence de la poésie classique et à l'affrontement entre « modernité et tradition ». De la même manière que Xi Chuan, dans l'essai que nous citons tout à l'heure, soulignait comment, aux yeux des étrangers, le « vieux » était synonyme de l'« authentique », Yeh souligne comment la poésie classique apparaît comme un paramètre permettant de mesurer l'authenticité de la poésie moderne. La poésie moderne, signale Yeh, est attaquée à cause du fait que « in form and content, in language and aesthetic orientation, it is not Classical Poetry. This is where “modernity” clashes with “*chineseness*”⁶⁴¹. » Selon Lucas Klein, qui commente cet article de Yeh dans un texte centré aussi sur la poésie de Xi Chuan⁶⁴², Yeh fait ici un faux pas, en remplaçant la réification de la « *chineseness* » par celle de la « modernité ». Klein souligne ainsi que, d'un côté, Yeh essaie de déconstruire l'idée d'« authenticité », rejetant la validité d'une idée préétablie de la « *chineseness* » : « To reify “*chineseness*” », écrit-elle, « is to put the cart before the horse: if readers have acquired a sense of Chinese literature, it should derive from the numerous individual works that they have read over time, not from some a priori notion of “*chineseness*” that they are told to look for in works⁶⁴³ » ; de l'autre, elle fait une erreur pareille à celle qu'elle critique en supposant une contradiction essentielle entre « modernité » et « *chineseness* » (« This is where “modernity” clashes with “*chineseness*” »). Arrivant à la conclusion que l'idée de « *chineseness* » constitue un obstacle pour l'appréciation de la poésie

⁶³⁹ Yeh, Michelle, « There are no camels in the Koran », in C. Lupke (ed.) *New Perspectives on Chinese contemporary Poetry*, 2008, p. 9.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁴² Lucas Klein, « Annotating the Aporias of History: "The International Style", Modernism & World Literature in the Poetry of Xi Chuan » (version numérique fournie par l'auteur).

⁶⁴³ Yeh, « There are no camels... », *op. cit.*, p. 10.

chinoise moderne, Yeh suggère qu'il faut plutôt se demander ce qu'est le « moderne » dans la poésie chinoise.⁶⁴⁴

Le point de départ du poème de Xi Chuan est, à l'égard de la problématique posée, identique à celui de l'article de Michelle Yeh. Comme Yeh, Xi Chuan s'attache à faire une critique d'un discours identitaire qui oblige le poète à « vendre son nationalisme » sur le marché de la poésie mondiale. Mais alors que, chez Yeh, cette dénonciation conduit à un rejet de la question des « caractéristiques chinoises » (« *chineseness* ») dans la poésie au profit de la question de la « modernité », chez Xi Chuan l'identité chinoise est en même temps déconstruite et réaffirmée. Pour dessiner ce double mouvement Xi Chuan s'appuie sur une relativisation des opposés qui pivote sur le motif des apparences décevantes. L'opposition entre le chinois et le non-chinois, entre l'authentique et le faux, se superpose à l'opposition entre apparence et réalité, entre visible et invisible, qui apparaît à plusieurs reprises au cours du poème. Voici quelques exemples :

- 1) D'abord il y a l'image des « anges vieux » qui tournoient sur la tête du « je ».
- 2) « Tu ne peux pas ne pas être une certaine personne que tu as été avant. Ceci est un peu embarrassant, mais il n'y a personne qui le sache. Il n'y a personne qui sache que tu as amené avec toi une théorie non certifiée sur la réincarnation. »

⁶⁴⁴ Klein a bien raison de signaler que les arguments de Yeh sont en fait une lecture biaisée de l'essai de Borges, car Borges ne se propose pas de nier l'idée de l'« argentinité » (équivalent de notre « *chineseness* ») dans la littérature argentine : ce qu'il attaque plutôt c'est une idée simpliste de cette « argentinité ». Comme Xi Chuan, il s'oppose, en d'autres termes, au simple nationalisme culturel. Il faut remettre le texte de Borges dans son contexte de production pour comprendre jusqu'à quel point la question est beaucoup plus complexe que ça. Julio Premat explique brièvement ce contexte dans son *Borges* : « Au début des années 1950 et sous un gouvernement péroniste qui a entraîné le renforcement des discours nationalistes, Borges donne une conférence, transcrite et incluse dans les éditions tardives de son livre d'essais *Discussion*, "L'écrivain argentin et la tradition", qui deviendra sans doute l'un des textes les plus cités et les plus commentés de son auteur. Il s'y interroge frontalement sur la tradition à partir de laquelle l'écrivain argentin doit écrire ; une tradition nationale composée des thèmes et des espaces considérés comme spécifiques de l'Argentine, une tradition espagnole dérivée de l'histoire coloniale du pays ou bien une tradition européenne qui prenne en compte les relations étroites tissées avec le vieux continent ? » (Premat, *Borges*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 140). La première réponse, explique Premat, est celle du nationalisme. « Selon elle, la tradition se trouve dans les auteurs du dix-neuvième siècle qui chantèrent le *gaucho* et la pampa ; le modèle à suivre serait la recherche des particularismes argentins. » Borges s'oppose évidemment à cette option, en soulignant « l'artifice que comporte l'inclusion systématique d'éléments de "couleur locale". » Borges, explique Premat, défend un « cosmopolitisme latéral », ou « une argentinité définie comme une manière de lire la culture occidentale » (à partir des marges), ce qui par ricochet donne une légitimité nationale aux textes que lui-même est en train d'écrire à l'époque. » (*ibid.*, p. 143-144). Mais la question ne finit pas là : « Ces questions (la tradition et la relation entre les marges argentines et la grande culture européenne) ne sont pas résolues pour autant, ou plutôt, disons qu'elles deviennent plus complexes quand nous les retrouvons dans les textes borgésiens ; elles dépassent alors les déclarations de principe qui nient le problème et revendiquent une simple liberté de création. »

- 3) « Mais à Manhattan, les gens ne sont pas capables de distinguer la colère de l'homme de Heilongjiang, de la colère de l'homme de Sichuan, de la colère de l'homme de Guangdong. »
- 4) « Mais pour faire ressortir une “vraie” Chine, il faut que tu fasses ressortir une “fausse Chine”. C'est-à-dire qu'il faut que tu te colles une fausse moustache sur ton visage. »
- 5) « Tôt ou tard Ezra Pound marchera à travers les rues de Pékin en soupirant : “À Pékin on ne trouve rien qu'on peut appeler pékinois.” Tu ne pourras que lui conseiller de « continuer à chercher », qu'il voie s'il peut découvrir le secret de Pékin. »
- 6) « Année 2002, automne. Le quartier chinois de Manhattan. À part crier et hurler il n'y a d'autre manière d'exprimer tes soucis. Et le divinement astucieux Huang Daxian sait que tu n'as jamais crié ni hurlé, donc tu n'as jamais exprimé tes soucis, donc c'est possible que tu n'aies aucun souci. » (除了大叫大嚷你没有别的办法讲出你的心事。而神机妙算的黄大仙知道，你不曾大叫大嚷，所以你不曾讲出你的心事。所以你一定有什么心事⁶⁴⁵。)

Le dernier exemple est particulièrement intéressant. L'invisible ici c'est l'intériorité elle-même, ce sont ces « soucis » (*xin shi* 心事) qui, d'après le raisonnement ironique du texte, ne peuvent être exprimés (rendus « visibles », c'est-à-dire extérieurs) qu'à travers des cris, et dont l'existence est mise en doute du fait même qu'ils ne se rendent pas « visibles » (extérieurs), car le narrateur ne peut pas « crier ». Ce qui n'est pas visible n'existe pas ; et ce qui se rend visible (ou s'extériorise) est peut-être faux (puisque l'expression « crier et hurler » dans le texte suggère la caricature de « ces soucis »⁶⁴⁶). À la différence de Yeh, Xi Chuan reste donc tout à fait concerné par la question de l'identité de la poésie, c'est-à-dire de son « caractère chinois », même s'il rejette en même temps l'identification de cette identité avec des traits traditionnels ou des clichés identitaires. Alors que Yeh propose d'oublier le problème du caractère chinois de la poésie et de se centrer sur la question de la modernité, Xi Chuan veut souligner l'importance égale des deux. « Pensées chaotiques à Manhattan » met

⁶⁴⁵ La source de ces citations est déjà donnée plus haut.

⁶⁴⁶ La mention de Huang Daxian d'ailleurs n'est pas fortuite, car on dirait qu'ici le raisonnement de Xi Chuan relève de la logique taoïste : « La voie qui peut être exprimée par la parole n'est pas la Voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le Nom éternel. » (道可道，非常道。名可名，非常名。可道之道，可名之名，指事造形，非其常也。故不可道，不可名也。) Huang Daxian 黄大仙 : Huang Chuping 黄初平 (circa 328- circa 386), appelé de manière posthume Huang Daxian, est un immortel taoïste appartenant au panthéon des croyances populaires chinoises. Fabrizio Pregadio (éd.), *The Encyclopedia of Taoism*, London, Routledge, 2008.

ainsi en scène les dilemmes qui se posent pour la poésie chinoise moderne dans le contexte de la globalisation. Car si d'une part, le poète doit rester alerte face à la demande de « local », c'est-à-dire à une manière subordonnée d'insertion dans le « marché global » qui consiste à « vendre son nationalisme », satisfaisant une attente et un certain imaginaire de qui est « chinois » ou de la poésie chinoise, de l'autre il ne peut pas se passer de cette identité.

4.3. La question de la tradition

4.3.1. Tradition et sens de réalité

Dans « La tradition en ce moment même » (*Chuantong cishi cike* 传统此时此刻), un essai de 2011 recueilli dans son livre *Les tournants du grand fleuve* (*Da he guai da wan* 大河拐大弯), Xi Chuan s'attache à traiter le débat autour de la tradition. L'essai commence par une citation de Léon Tolstoï sur l'apocalypse où l'écrivain russe dessine, au moyen d'une large notion de classe, un monde partagé en deux camps : d'un côté, « empereurs, présidents, chevaliers, fonctionnaires, propriétaires terriens, marchands, techniciens, médecins, lettrés, artistes, maîtres, moines et auteurs » (帝王, 总统, 爵士, 官吏, 地主, 商人, 技师, 医生, 学者, 艺术家, 教师, 僧侣, 作家⁶⁴⁷), pour lesquels, en tant que bénéficiaires des biens de la civilisation, l'idée de sa fin semble impossible à concevoir; de l'autre, la masse des paysans (slaves, chinois, indiens, russes), qui constitue quatre-vingt-dix pour cent de la population du monde. Il dit à leur sujet :

« Allez demander à cette grande majorité de la population qui vit de l'activité agricole, allez demander à ces quatre-vingt-dix pour cent de l'humanité si cette civilisation si précieuse aux yeux de ceux qui ne vivent pas de l'activité agricole est pour eux aussi un bonheur. Ce qui est bizarre est que la réponse de ces quatre-vingt-dix pour cent de la population mondiale sera tout le contraire de celle du dix pour cent restant. » 请问一问从事农耕的广大人民群众 (...) 问一问十分之九的人类, 那个在从事非农耕职业的人看来如此珍贵的文明究竟是福不是福。奇怪的是, 十分之九的人类的回答完全相反。⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Xi Chuan, « Chuantong zai cishi cike 传统在此时此刻 » [La tradition à ce moment même], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012, p. 13.

⁶⁴⁸ *Ibid.*

Pour Xi Chuan, derrière la confrontation entre ces deux camps, le raisonnement de Tolstoï vise à opposer deux éthiques : d'un côté « une éthique culturelle » (*wenhua daode* 文化道德), liée à la continuité de cette civilisation ; de l'autre, une « éthique de subsistance » (*shengcun daode* 生存道德), c'est-à-dire une éthique liée à la nécessité matérielle, que Tolstoï, fort de son « sens de la réalité » (*xianshi gan* 现实感), place au-dessus de l'autre. Titre également d'un poème de Xi Chuan de 2003, cette expression « sens de la réalité » renvoie, dans le contexte spécifique de la poésie chinoise, au rapport entre les transformations socioculturelles subies par la Chine depuis 1989 et celles opérées dans le domaine de la poésie. Le poète des années 1990⁶⁴⁹ serait celui qui, à la différence de celui des années 1980, a un « sens de la réalité », c'est-à-dire celui qui est capable de placer sa poésie dans son contexte de production et qui perçoit clairement les problématiques du présent⁶⁵⁰. Entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, selon Xi Chuan, « l'histoire était entrée de force dans le champ de vision » (*历史强行进入视野*⁶⁵¹) des poètes, conduisant certains d'entre eux à une prise de conscience et à une réflexion sur la pratique poétique dans un nouveau contexte de production. C'est, d'une certaine manière, ce que suggérait Chen Chao dans l'article que nous avons commenté au début de ce chapitre, lorsqu'il parlait du passage d'une poésie « pure » à une poésie « hybride » chez Xi Chuan. Dans le contexte de cet essai, le concept de « sens de réalité » a un sens plus large et suggère un parallèle entre deux époques : celle de la génération du 4 mai, qu'il entend défendre face aux critiques conservateurs⁶⁵², et l'actuelle. Le point de départ de Xi Chuan dans cet essai est en effet la défense de la tradition intellectuelle du 4 mai. Il faut rappeler, en ce sens, qu'une partie des attaques adressées à la poésie chinoise à partir du début des années 1990 entraînaient également une remise en question de toute la tradition de la « poésie nouvelle » (*xin shi*) depuis Hu Shi. C'est le cas de la poétesse Zheng Min⁶⁵³, que Xi Chuan mentionne au passage dans son essai.

⁶⁴⁹ Pour la signification de « poésie des années 1990 », voire chapitre 2.

⁶⁵⁰ « Le sens de réalité d'une personne est constitué de plusieurs aspects et éléments, concernant l'histoire qu'il connaît, la culture et les mœurs, la situation économique, la langue, la pensée, la vie quotidienne et sa propre vie quotidienne, etc. » 一个人的现实感是由多方面因素构成的, 涉及他所认识的历史、政治、文化风尚、经济处境、语言、思想、日常生活和日常生活的自己, 等等, « *Zhongguo xiandai shiren yu Nuositi*、Kabala、langmanzhuyi、Bloom 中国现代诗人与诺斯替、喀巴拉、浪漫主义、布鲁姆 » [Le poète chinois contemporain et le gnosticisme, la kabbale, le romantisme et Harold Bloom], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012, p.73.

⁶⁵¹ Cité dans Jiang Tao, Jiang Tao 姜涛, « *Shige xiangxiangli yu lishi xiangxiangli*——Xichuan 《Wanshou》 duhou, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁵² Cette position favorable à la génération du 4 mai n'implique pas pour autant une défense totale de la poésie chinoise moderne, comme nous verrons plus loin dans ce point du chapitre.

⁶⁵³ Voir chapitre 2.

Pour tous ceux qui aujourd'hui, en Chine, parlent avec un ton de regret de la génération des révolutionnaires culturels du 4 mai, qui croient que le mouvement du 4 mai a coupé les liens avec la tradition, et ensuite, étalant une attitude de réévaluation, critiquent la « Nouvelle culture » issue du 4 mai, l'attitude de Tolstoï est peut-être un bon avertissement. Chaque génération produit son propre sens de la réalité, et au plus tard vers la fin de la dynastie Qing la Chine était déjà lancée sur la voie de la recherche d'un État moderne. Tout ça est suffisamment expliqué dans n'importe quel manuel d'histoire de lycée. Mais à la différence de ce qui est arrivé en Occident, d'où la modernité est issue, celle de la Chine est une modernité forcée, le résultat d'une réaction face à plusieurs types de crises. Il faut souligner particulièrement ce point-là, car aujourd'hui on l'a quasiment oublié. 托尔斯泰的这样一种态度, 对于今日中国那些为五四一代文化革命人大发惋惜之声, 认为五四运动切断了中国的文脉, 进而摆开架势重估, 批判五四以来的《新文化》的人们来说, 可能是一个很好的提醒。一个时代会激发一个时代的现实感, 至迟到清代中晚期, 中国已经被拖上了寻求现代国家之路。这是中学历史课本里就已经交代过的。但中国的现代性是一种被迫的现代性, 产生自对于种种危机的应对, 有别于在其来源地的西方。这一点需要特别点到, 因为今天我们差不多已经忘记了这一点⁶⁵⁴。

La conclusion est claire : le « sens de la réalité » de la génération du 4 mai, motivée surtout par la nécessité pressante de moderniser la Chine, réclamait l'adoption d'une attitude iconoclaste et l'abandon de la tradition : autrement dit, l'éthique de subsistance l'emportait sur l'éthique culturelle. Mais presque cent ans plus tard, alors que, dit Xi Chuan, « notre éthique de subsistance a l'opportunité de faire place à l'éthique culturelle, au moment où nous ressentons que nous sommes une partie du marché et de la consommation mondiale » (当我们生存道德已经有机会让位于文化道德时当我们觉得我们已经是世界市场、世界消费的一部分), un nouveau sens de la réalité, de nouvelles nécessités littéraires et politiques apparaissent⁶⁵⁵. C'est ainsi que, depuis une vingtaine d'années, poursuit Xi Chuan, « les voix appelant à rétablir le lien de la poésie nouvelle avec la tradition ne cessent de se faire entendre » (几十年来, 要求重建新诗与传统之关系的声便一直不绝于耳⁶⁵⁶), constituant une sorte de « *mainstream culture*⁶⁵⁷ » (*wenhua zhuliu* 文化主流) qui coïncide avec la montée des discours nationalistes⁶⁵⁸. Dans ce contexte, l'objectif de Xi Chuan est complexe, car s'il n'hésite pas à réaffirmer que « la tradition est une chose aussi importante

⁶⁵⁴ Xi Chuan, « Chuantong zai zishi zike... », *op. cit.*, pp. 13-14.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ Xi Chuan s'attarde ici brièvement sur le cas de Zheng Min, que nous avons déjà discuté dans le deuxième chapitre. Il consacre un peu plus d'espace à Yang Lian, poète post-menglong, rattaché à l'école *xungen*, qu'on a discuté également dans le chapitre 2 à propos de l'idée de *zhongwenxing*. Pour Yang Lian, dit Xi Chuan, la poésie chinoise subit un vide intérieur qui est le produit de l'interruption du rapport organique avec la tradition. Ce vide se manifeste dans trois dimensions : le manque d'une langue, le manque d'une tradition et le manque de poésie.

⁶⁵⁸ « Ces dernières années, au fur et à mesure de la croissance économique, la confiance culturelle est en train de revenir sur la scène de nos vies, un nationalisme grossier se diffuse à travers l'internet et d'autres médias traditionnels » (近年来随着国内经济发展, 文化自信正在重返我们的生活现场, 重口味的民族主义正在通过网络和其它传统媒体传播着. Xi Chuan, « Chuantong zai zishi zike... », *op. cit.*, p. 15).

que le sens de la réalité » (传统是与现实感同样重要的东西⁶⁵⁹), il veut garder ses distances à l'égard de ce « *mainstream* culturel ». Son « point de départ et ses centres d'intérêt », dit Xi Chuan, « ne sont pas nécessairement les mêmes que ceux des gens qui sont du même avis que moi » (我和同意我的观点的人不一定有同样的出发点和关注领域⁶⁶⁰). Autrement dit : il peut être d'accord avec le discours dominant sur l'importance de la tradition, sans pour autant être d'accord sur ce que cela implique, c'est-à-dire sur le fond de la question. Il s'agit donc, d'abord, comme nous l'avons vu, de réaffirmer, contre les critiques conservateurs, le caractère inéluctable de la révolution lancée par le mouvement du 4 mai, c'est-à-dire la légitimité de la tradition poétique issue de cette révolution et de sa rupture avec la tradition classique. Mais il s'agit surtout, ensuite, de penser la question de la tradition et des rapports possibles entre le poète et la tradition. Xi Chuan rejette d'emblée l'idée d'« hériter la tradition » (*jicheng chuantong*), qui est la manière dont la question est posée par le discours dominant. « Une expression ronflante comme “hériter la tradition” », signale-t-il, « ne pose aucun problème pour la majorité des personnes. Mais le vrai défi est de reconnaître, de sélectionner et de transformer la tradition. » (继承传统作为一个响当当的大话对多数人来讲没问题, 但真正考验人的是对传统的辨认以及取舍和改造⁶⁶¹). Conscient de la complexité du problème, Xi Chuan s'attache ainsi à garder ses distances autant à l'égard des discours nationalistes que de toute vision simpliste de la question. S'il n'est pas question d'« hériter la tradition », il ne s'agit pas non plus d'établir des rapports intertextuels⁶⁶², ni de connaître par cœur la poésie classique⁶⁶³, ni d'écrire une poésie imprégnée d'une sensibilité et d'un imaginaire « fin d'époque⁶⁶⁴ ». À la différence du rapport réducteur implicite dans ces visions de la tradition, pour Xi Chuan en revanche, le poète doit aspirer à « reconnaître, sélectionner et transformer » la tradition, et cette possibilité est liée pour lui à la question de la perspective historique, c'est-

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ *Ibid.*

⁶⁶² « On a déjà vu des poèmes soit-disants “modernes” qui, se réclamant de “l’intertextualité”, sont pleins de citations érudites mais manquent d’un vrai sens historique. » (已经看到了戴着“互文性”高帽而缺乏真正的历史观的“寻章摘句”式的所谓现代诗). *Ibid.*, p. 16. Pensons à l'article de Wang Jiaxian que nous avons analysé dans le chapitre 2, où Wang Jiaxian voyait dans l'intertextualité la réponse à la question du rapport avec la tradition, ainsi qu'avec l'Occident.

⁶⁶³ « On a déjà vu ces poètes soi-disants modernes qui sont capables de réciter par cœur des poèmes classiques (...) mais qui écrivent des poèmes modernes déplorables » 已经看到了能将古诗倒背如流 (...) 而又能将新诗写得一塌糊涂的所谓诗人, *ibid.*

⁶⁶⁴ « On a vu déjà la littérature jouer de façon exquise avec des tempéraments, des mots, des histoires et des personnages dans un “style fin d'époque”, alors que ce jeu sacrifie tout ce que la littérature dans sa contemporanéité doit contenir de pensée et de spiritualité » (已经看到了文学中对性情、词语、故事、事物、人物的《晚世⁶⁶⁴风格》的细腻把玩, 这把玩牺牲掉了文学在当下所应该蕴藏的精神和思想). *Ibid.*, p. 16. Ici Xi Chuan critique probablement Bai Hua, un poète dont il sera question dans le dernier chapitre de la thèse.

à-dire « à la question de savoir si nous avons ou non un regard historique mûr, capable de faire face à toute sorte de problèmes, de développements et de possibilités au niveau social, politique et culturel » (这个牵扯到我们有无成熟、能够面对当下种种社会、政治、文化问题与进展及可能性的历史观).

4.3.2. Xi Chuan et ses précurseurs. Les marges et le « pseudo » (wei)

Pour essayer de mieux comprendre cette vision nous pouvons d'abord nous attarder sur « Fantômes et esprits des six dynasties » (*Liu chao guimei* 六朝鬼魅), un poème de *Quarante réflexions historiques et autres poèmes* (*Jianshi sishi zhang ji qita* 鉴史四十章及其他) qui peut être lu comme une fable sur la question du rapport à la tradition.

Fantômes et esprits des six dynasties

À l'époque des six dynasties, 265-588 apr. J. C., le nombre de fantômes et d'esprits dépassait le chiffre de la population. Les vivants, la nuit, rêvaient des fantômes, le jour, ils les rencontraient. Les fantômes n'évitaient pas la lumière du jour, de la même manière que les souris n'évitaient pas les vivants. La vie des personnes à l'époque de ces dynasties était plutôt extravagante : d'après les *Chroniques du monde obscur*, même les fantômes se laissaient pousser les poils, sous les aisselles et sur le sexe. Les hommes se disputaient avec les fantômes à cause de la nourriture. Les fantômes se disputaient entre eux pour n'importe quelle raison.

(...)

Les gens des six dynasties disent : à notre époque, c'était courant que les animaux se transforment en êtres humains. Mais ce xx Kafka-là, si taciturne, il manquait d'expérience et avait trop d'imagination. On n'a jamais vu un homme se transformer en animal. C'est sûr qu'il déformait les choses. C'est sûr qu'il se trompait.

六朝，公元 265-588，鬼魅的数量超过了人口。活人夜晚梦见鬼魅，白天遇见鬼魅。鬼魅不避天光，犹如老鼠不避活人。六朝人的生活古古怪怪：据《幽冥录》，连鬼魅也长着汗毛、腋毛和阴毛。鬼魅与人争抢饭食。鬼魅之间打架斗殴。

六朝人说，在我们那个时代，动物变人如家常便饭，可那个忧郁的什么什么卡夫卡，少见多怪，让人变成动物——肯定是写拧了！肯定是写错了⁶⁶⁵！

Le texte peut d'abord d'être analysé du point de vue d'une certaine indétermination au niveau discursif. Il y a évidemment le choix de la prose, qui place le texte sur cette frontière brouillée entre poésie et prose où le « poème en prose » en tant que genre se déploie. Mais l'indétermination est ici plus profonde, et concerne également la voix du poème. Il ne s'agit en effet pas d'une voix lyrique présentée sous l'aspect de la prose, mais d'une voix qui assume un certain ton d'objectivité, une voix « historienne ». Le « je » du texte n'est pas un

⁶⁶⁵ Xi Chuan, *Jian shi sishi zhang ji qita* 鉴史四十章及其他 [Quarante réflexions historiques et autres poèmes], *Poetry & People*, 2015 N° 9 (publication non officielle fournie par l'auteur), p. 26.

« je lyrique » mais un « je historien », comme si, en plus d'une « pseudo-philosophie », Xi Chuan entendait également créer une « pseudo-histoire ». Cette voix historienne ne s'occupe pas pour autant des grands faits de l'histoire, mais des faits concernant des « fantômes » et des « esprits », à l'instar des ces *Chroniques du monde obscur* citées dans le texte.

Dans le dernier paragraphe, pourtant, le ton change de manière abrupte, avec l'irruption d'une voix contre-historique. Ce sont des personnes de l'époque des six dynasties qui, au lieu d'être l'objet de la voix historique, prennent elles-mêmes la parole. La mention de Kafka dans ce contexte rappelle un célèbre texte de Borges (« Kafka et ses précurseurs »), qui offre peut-être une clé de lecture pour ce poème de Xi Chuan. Dans ce texte, Borges développe une idée sur l'ordre hiérarchique entre passé/présent et précurseur/disciple, qui avait déjà été ébauchée par T.S. Eliot dans « Tradition and Individual Talent », texte qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, avait été traduit à son tour par Bian Zhilin au début des années 1930⁶⁶⁶. En recensant les « précurseurs » de Kafka, explique Julio Premat, Borges identifie des textes qui présentent des similitudes avec certains aspects de l'œuvre du Pragoïse alors qu'ils sont très différents les uns des autres. « En ce sens, toute œuvre – et donc tout effet – transforme le passé, c'est-à-dire qu'elle choisit ses causes. L'histoire littéraire et la bibliothèque sont des espaces dynamiques, évolutifs, on crée des ressemblances, on compare des tons et des idées⁶⁶⁷. » Cohérent avec l'idée de Borges qui propose une historicité à contresens, dans le texte de Xi Chuan le dernier paragraphe, qui introduit la figure de Kafka, présente également, avec l'irruption au présent de la voix des gens des Six dynasties, un contresens historique qui trahit le pacte de lecture établi jusque-là par le simulacre de chronique que tisse cette voix historienne. Dans cette historicité à contresens, un lien est établi entre les histoires de l'époque des Six dynasties et Kafka, ou plus concrètement, entre ces histoires et le célèbre texte *La métamorphose* de Kafka, où le protagoniste Gregor Samsa devient soudainement un cafard. Ce lien suppose d'abord une forme de lecture qui transforme en même temps l'œuvre de Kafka et la littérature des « fantômes et esprits » de l'époque des Six dynasties. Ainsi, dans le regard des gens de l'époque des Six dynasties introduits à la fin du poème, le texte de Kafka, dépourvu de son caractère de fiction, devient lui aussi une « chronique », méritant par conséquent d'être jugé à partir des catégories du vrai et du faux et non plus à partir de son caractère vraisemblable. Les « chroniques » de l'époque des Six

⁶⁶⁶ L'importance de ce texte d'Eliot pour les poètes chinois est évidente. Traduit par Bian Zhilin, qui s'appuie sur lui pour développer son concept de tradition, il est souvent mentionné par les poètes contemporains. Nous avons eu un exemple avec Zang Di, qui y fait référence explicitement dans l'essai que nous avons commenté dans le chapitre 2, et nous aurons un autre exemple avec Bai Hua (chapitre 5), qui y fait souvent référence.

⁶⁶⁷ Julio Premat, *Borges*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 158.

dynasties sont elles-mêmes à leur tour changées, à partir du lien établi avec l'œuvre de Kafka. Ainsi comme, selon Borges, le poème *Fears and Scruples*, de Robert Browning, « annonce » l'œuvre de Kafka, et comme notre lecture de Kafka enrichit à son tour notre lecture du poème de Browning, on pourrait dire, suivant cette même logique et à partir du texte de Xi Chuan, que les chroniques du genre « *zhiguai* » (志怪) de l'époque des six dynasties « annoncent » *La métamorphose*, tout comme *La métamorphose* enrichit notre lecture desdites chroniques. Dans le poème de Xi Chuan nous ne pouvons donc pas lire qu'une proposition borgésienne ou eliotienne sur le rapport du poète avec la tradition, mais aussi une proposition sur le rapport entre la Chine et l'Occident. Cette proposition implique d'un part l'idée que la recherche de précurseurs n'aurait pas lieu uniquement dans l'espace des littératures nationales mais dans celui de la littérature mondiale, car, en effet, ici un texte chinois comme les Chroniques du monde obscur fonctionnerait comme précurseur de Kafka. Mais, d'autre part, nous pouvons dire que le rapport entre Kafka et ces « précurseurs chinois » est fondé en fait autant sur la ressemblance que sur la différence : ressemblance dans la mesure où dans les deux cas il y a « métamorphose » ; différence, dans la mesure où le sens de ces métamorphoses est opposé. Et en fait, ce qui est souligné par ces gens des Six dynasties qui prennent la parole à la fin du poème est la différence. Dans ce sens, nous pouvons dire que le poème construit un rapport dialectique entre l'espace de la littérature nationale et celui de la littérature mondiale. Il y a en même temps rapprochement et écart.

Si le texte de Xi Chuan énonce une proposition applicable de manière générale au rapport entre tout texte et sa tradition, il renvoie en même temps spécifiquement à son œuvre, dans la mesure où sa poésie relève elle aussi d'une « chronique des faits étranges » (*zhiguai* 志怪) typique de l'époque des Six dynasties, à l'instar des *Chroniques du monde obscur*. Dans les poèmes de Xi Chuan en effet, on voit souvent apparaître des fantômes, des esprits, des rêves, des *doppelgangers*, des métamorphoses, des faits miraculeux ou inexplicables, qui renvoient à cette tradition de la prose chinoise. Le choix de ces « précurseurs » est d'autant plus remarquable que le discours sur la nécessité d'« hériter la tradition » renvoie toujours au rapport avec la grande tradition poétique, notamment la poésie Tang, c'est-à-dire le centre même de la tradition poétique. La démarche de Xi Chuan, en revanche, suppose un déplacement vers les marges. Depuis « Salutation », Xi Chuan vise à écrire « une poésie qui s'écarte de la poésie »⁶⁶⁸, et qui, comme le signale Jiang Tao, « mélangeant le lyrique, le

⁶⁶⁸西川 [1993], « Da Bao Xialan 、 Lu Suo si wen », *op. cit.*

narratif, l'ironie et l'admonition (le proverbial), plus que de la poésie au sens strict, se rapproche des monographies locales, des pseudo-histoires, des *biji*, des fables, des blagues » (熔抒情、叙事、讽刺、蔑言为一炉, 与其说是传统意义上的诗歌, 不如说与方志、野史、笔记、寓言、笑话一类相关⁶⁶⁹). De cette manière, à la question du rapport avec la tradition, la poésie de Xi Chuan réagit de manière radicale, en inventant une généalogie tout à fait nouvelle, qui suppose à la fois une forme d'appropriation des zones périphériques de la tradition et une manière de lire poétiquement ces mêmes zones.

En même temps, la démarche de Xi Chuan est marquée par la singularité de la relation que sa poésie établit avec cette tradition construite, une singularité qui relève de la spécificité même du discours poétique chez Xi Chuan. Nous allons résumer cette spécificité sous le nom de « pseudo », terme qui revient souvent, comme nous l'avons vu, dans les descriptions de la poésie de Xi Chuan comme « pseudo-philosophique » ou « pseudo-proverbiale ». Le concept de « pseudo » offre en effet un modèle pour comprendre non seulement le statut spécial du discours poétique chez Xi Chuan, mais aussi le rapport qu'il établit avec la tradition. Un texte « pseudo » pourrait être compris comme un exemple de ce que Genette appelle la « littérature au second degré », c'est-à-dire la littérature hypertextuelle : des parodies, des pastiches, des imitations, etc. D'une manière générale, comme l'explique Genette, l'*hypertextualité* implique toute relation unissant un texte B (que Genette appelle *hypertexte*) à un texte antérieur (*hypotexte*)⁶⁷⁰. Quand nous utilisons le terme « pseudo-proverbial » pour qualifier certaines phrases de Xi Chuan, notre description renvoie au fait que ces phrases établissent un rapport de ressemblance avec un type de phrase caractérisé par l'usage d'un certain langage. La forme « proverbe » fonctionne en ce sens comme *hypotexte* générique des phrases « pseudo proverbiales ». La description de ces phrases en tant que « pseudo » souligne en même temps leur distance par rapport à l'ordre discursif qu'elles évoquent, ou autrement dit, le fait qu'elles se présentent comme des formes illégitimes, suspectes, insuffisantes.

Le fait que, dans un texte « pseudo », il n'y a pas d'*hypotexte* concret, nous suggère aussi une parenté possible entre le texte « pseudo » et ce que Jameson appelle un *simulacrum* : une copie de quelque chose pour laquelle il n'y a pas d'original⁶⁷¹. Comme l'explique Scott Durham, il y a deux traditions dans la conception du *simulacrum*. La première, qui est celle

⁶⁶⁹ Jiang Tao, *op. cit.*

⁶⁷⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

⁶⁷¹ Frederic Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York, Verso, 1995, p. 18.

prévalente dans les analyses contemporaines de la culture de masse « conceives the simulacrum as the copy of a copy, which produces an effect of identity without being grounded in an original⁶⁷². » Cette notion est déjà présente chez Platon qui distingue entre l'icône (la bonne copie, qui est investie de l'idée) et la mauvaise copie ou *simulacrum* ; c'est dans cette tradition que s'inscrit la vision de Jameson du *simulacrum*. Mais il y a une autre vision qui met l'accent sur certains aspects positifs du *simulacrum*, notamment sur ses pouvoirs créatifs. « In the writings of Deleuze and Foucault, » signale Durham, « the simulacrum appears in its daemonic aspect, as the positive expression of metamorphic and creative “powers of the false⁶⁷³.” » Cette vision vient de Nietzsche, pour lequel toute image est hantée par une série de masques et *simulacra* qui expriment sa potentialité métamorphique, sa capacité de devenir autre. C'est cette vision du *simulacrum* qui prédomine chez Xi Chuan. Il y a chez cet auteur une célébration des pouvoirs métamorphiques de l'image, de la possibilité de devenir autre, que nous avons déjà repérée dans l'analyse de « Salutation », et qui est inhérent à la poétique du « pseudo ».

Dans l'oeuvre de Xi Chuan, l'exemple paradigmatique de cette poétique du « pseudo » est « Paroles de l'aigle » (*Ying de huayu* 鹰的话语), un long poème en prose de 1998 que Xi Chuan lui-même considère comme son texte le plus abouti⁶⁷⁴. Nous avons eu occasion de voir comment le « style proverbial », inauguré par « Salutation », se rapproche des textes sacrés et philosophiques, non seulement avec l'adoption d'un ton qui relève du proverbe, des maximes, mais également avec l'organisation fragmentaire des textes. Ceci devient encore plus évident dans « Paroles de l'aigle », dont le texte est divisé en huit parties, chacune d'entre elles composée de petits paragraphes, parfois seulement d'une ligne, numérotés. Le rapport avec les textes « sacrés » ou philosophiques est ici évident, d'abord à travers le titre qui suggère les propos d'un maître ou la parole révélée d'un être divin ; puis à travers l'organisation du texte en paragraphes et en lignes numérotées, qui nous rappelle celle de textes comme les *Analectes*. « Paroles de l'aigle » se présente donc d'emblée comme un texte « pseudo », évoquant tant

⁶⁷² *Phantom communities. The Simulacrum and the Limits of Postmodernism*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 7

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 8

⁶⁷⁴ Dans un entretien avec Tan Kexiu 谭克修, Xi Chuan affirme : « Je n'ai pas commencé à écrire ces longs poèmes vers le milieu des années 1990, mais encore plus tôt. J'ai commencé en 1992. En plus, parmi les poèmes longs que tu viens de citer, il n'y a pas mon ouvrage le plus important, “Paroles de l'aigle” » (我不是从 90 年代中期开始写那些长诗的, 而是更早, 从 92 年开始。而且在你提到的那些长诗中, 漏了我最重要的作品 《鹰的话语》)。Xi Chuan, [2004] « Da Tan Kexiu wen 答谭克修问 » [Dialogue avec Tan Kexiu], in Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu*, op. cit., p. 298.

par sa forme que par son titre un texte religieux ou philosophique. Le sous-titres des différentes parties (« À propos du caractère effroyable et nocif de la pensée » *Guanyu sixiang ji youhai you kepa* 关于思想既有害又可怕, « À propos de la solitude c'est-à-dire des désirs insatisfaits » *Guanyu gudu ji yuwang debudao manzu* 关于孤独即欲望得不到满足, « À propos de la stupidité du bien et du caractère brouillon du mal » *Guanyu daidou dainao de shan yu reshishengfei de e* 关于呆头呆脑的善与惹是生非的恶, etc.), renforcent cette impression, qui se verra ensuite confirmée par le contenu des 99 paragraphes. Tout au long du poème, nous entendons différents échos qui renvoient soit au *zhiguai*, soit aux « proverbes » ou « maximes philosophiques », soit à d'autres ordres discursifs. Le poème adopte ainsi successivement différents masques langagiers qui suggèrent la possibilité de le lire comme une succession d'états « pseudo », selon une logique métamorphique qui lui permet de passer sans transition d'un état à l'autre. Cette logique métamorphique est également thématifiée dans le texte. Ainsi, par exemple, dans le paragraphe 56 : « Alors j'échappe à ma chair et je deviens une goutte de parfum, dans laquelle une fourmi est noyée. Alors je deviens une fourmi, je pénètre le cerveau d'un éléphant et je le fais taper le sol avec ses pieds. Alors je deviens un éléphant, répandant une mauvaise odeur de tout mon corps. Alors je deviens une mauvaise odeur, et tous ceux qui en me sentant se pincent le nez sont des hommes. Alors je deviens un homme, et je suis un jouet du destin. » 于是我避开我的肉体, 变成一滴香水, 竟然淹死一只蚂蚁。于是我变成一只蚂蚁, 钻进大象的脑子, 把它急得四脚直踩。于是我变成一头大象, 浑身散发出臭味。于是我变成臭味, 凡闻到我捂鼻子就是人。于是我变成一个人, 被命运所戏弄⁶⁷⁵). C'est la logique du fonctionnement des textes « pseudo », sa nature métamorphique, qui est ainsi décrite, voire célébrée, dans ce passage. Nous allons nous attarder un instant sur la première section du poème, avec l'intention de montrer certains traits du texte contribuant à construire cette poétique que nous avons appelée « pseudo ».

I. À propos du caractère effroyable et nocif de la pensée

1. J'ai entendu parler d'une bourgade où tous les cerveaux étaient morts à cause d'une maladie. Il n'y avait que le cerveau du chef du village qui n'était qu'à moitié abîmé. Du coup souvent il y avait des personnes qui couraient au milieu de la nuit chez le chef du village, le forçaient à se lever du lit et lui criaient : pense-moi cette chose.
2. Voyez comment la pensée est un poids et peut porter atteinte à la dignité.
3. J'ai entendu parler d'un enfant qui avait l'habitude de se cacher dans une marmite ou dans un nid, pour se livrer à ses pensées désordonnées, alors que sa mère croyait qu'il ne pouvait pas lui échapper. Jusqu'à ce qu'un jour il disparût complètement : lui-même ne savait pas où il se trouvait, encore moins sa mère inquiète.
4. Regarde comment la pensée est quelque chose de nocif et redoutable.

⁶⁷⁵ Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu, op.cit.*, p. 60

5. Ce qu'on appelle les « vices » sont tous sans exceptions source de fascination et d'addiction pour les gens.
6. Mon ancêtre envoya à son souverain une lettre proposant qu'il interdise la pensée, et le souverain accepta de bon gré cette idée. Mais peu après il décida de la laisser temporellement en suspens.
7. Il se trompait. Cela montre qu'il manquait de pensée. Car personne ne peut assurer que ce qui sortira au moment d'ouvrir la porte de la pensée sera une beauté ou un tigre ; personne ne peut assurer que la beauté ne rugira pas et que le tigre n'aura pas le cœur tendre.
8. Donc faire rire c'est mieux que penser ! Donc les pharmaciens inventèrent les somnifères. Les somnifères peuvent chasser les démons de la pensée, seulement cela n'est indiqué sur aucun flacon de médecine.
9. Dans une nuit d'insomnie j'ai entendu quelqu'un crier mon nom. J'ai poursuivi cette voix, contre le vent et sur l'eau, en risquant de tomber, mais je n'ai trouvé personne. J'ai ainsi jugé que j'avais commencé à être ensorcelé.
10. C'est pour cela que je marche collé aux murs, comme si j'avais la clé d'un trésor. Je me retourne sans cesse à la recherche de cette personne qui peut-être me poursuit, jusqu'à ce que je tombe sur une autre personne qui semble avoir la clé d'un trésor.
11. Je pense que je suis déjà entré dans une fausse route, prenant plaisir dans la contradiction de moi-même. Quand je me prête à la contradiction, je ressens toujours un certain mécontentement. Heureusement que je suis moi-même l'objet de la contradiction.
12. Je me regarde dans le miroir, mais je ne vois pas ma pensée. Si je pouvais voir ma pensée, elle s'arrêterait tout d'un coup.

一.关于思想既有害又可怕

1. 我听说，在某座村庄，所有人的脑子都因某种疾病而坏死，只有村长的脑子坏掉一半。因此常有人半夜跑到村长家，从床上拽起他来并且喝令：“给我想想此事！”
2. 你看思想是一种负担，有损于尊严。
3. 我听说，曾有一个男孩惯于为胡思乱想而藏进铁锅或鸟窝，而他母亲确信他跑不出自己的掌心。直到有一天，他彻底消失：连他自己亦不知他身在何方，更不用说他焦虑的母亲。
4. 你看思想的确既有害又可怕。
5. 那可以被称之为“恶习”的，无不使人着迷和过瘾。
6. 我的祖先曾上书他的君王建议禁止思想，君王欣然接受。但时隔不久他又决定暂缓实行。
7. 他错了。这表明他缺乏思想。因为没有人敢肯定当他推开思想之门时，从里面出来的是美女而不是老虎；没有人敢肯定美女不会咆哮而老虎没有柔情。
8. 因此与其思想不如逗笑！因此药剂师发明了安眠药。安眠药可驱逐思想的魔鬼，只是任何药瓶上都不曾注明。
9. 在一个失眠之夜我听到有人喊我的名字。我追踪这喊声，逆风 涉水，险些滑倒，却没有追上任何人。我因此断定这是我着魔的开始。
10. 为此我溜着墙根走路，有似怀揣一把金库的钥匙。我不断回头寻找哪个可能跟踪我的人，直到撞上令一个有似怀揣金库钥匙的人。
11. 我想我已误入歧途：以反驳自己为乐事。当我自行反驳时总有不乐意，幸好我反驳的是自己。
12. 我在镜中看到我自己，但看不到我的思想；一旦我看到我的思想，我的思想就停滞⁶⁷⁶。

Le premier élément attirant l'attention ici est le sous-titre de la partie, qui suggère que nous aurons affaire à une démonstration ou à un enchaînement d'arguments raisonnés. Ce

⁶⁷⁶ Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu, op. cit.*, pp. 55-56.

sous-titre induit un ton philosophique, ou plus exactement, pseudo-philosophique, qui fait écho à l'attente générée par le titre de l'ensemble (« Paroles de l'aigle »). La plupart des douze paragraphes qui composent la section peuvent être interprétés à l'aune du problème formulé dans ce sous-titre, soit qu'il s'agisse d'une histoire illustrant la question, comme dans les fragments narratifs (notamment paragraphes 1 et 6), soit qu'ils forment un paradoxe en rapport avec le problème. Du point de vue de la forme, la continuité avec le style de « Salutation » est évidente d'emblée, par la présence des phrases « pseudo-proverbiales » (2, 4 et 5), et par la présentation du texte sous la forme d'une série de paragraphes isolés, c'est-à-dire placés les uns par rapport aux autres dans une relation de discontinuité. Si le fait que, à la différence de « Salutation », les paragraphes sont ici numérotés, tend à première vue à souligner leur caractère indépendant, les liens qui se créent entre ces paragraphes isolés relativisent de manière très forte leur indépendance. Dans la première partie du poème, ces liens sont fondés sur l'alternance répétée entre les fragments narratifs et les phrases « pseudo-proverbiales », c'est-à-dire entre, d'une part, une histoire ou une anecdote, et d'autre part, un commentaire ou une conclusion en rapport avec cette histoire. C'est ainsi le lien entre le premier fragment narratif (l'histoire de la bourgade, paragraphe 1) et la première phrase proverbiale (paragraphe 2), mais aussi entre le deuxième fragment narratif (paragraphe 3) et les phrases proverbiales qui suivent (paragraphes 4 et 5). Dans ces cinq premiers paragraphes, la continuité vient aussi de l'alternance entre des paragraphes longs et des phrases courtes, mais aussi du rapport de répétition et de variation qui s'établit entre les phrases proverbiales 2 et 4. La structure se répète dans le bloc suivant (paragraphes 6 et 7) : le paragraphe 6 (fragment narratif) introduit un exemple ou une histoire qui est suivie, dans le paragraphe 7, par son commentaire, et par l'énonciation d'un paradoxe, même s'il ne s'agit pas d'une phrase « pseudo-proverbiale ». Finalement, les cinq paragraphes qui restent forment deux blocs, dont le premier, composé des paragraphes 8, 9 et 10, est d'abord marqué par l'emploi de deux connecteurs logiques au début de la phrase (« donc », paragraphe 8 ; « c'est pour cela », paragraphe 10) soulignant deux liaisons causales. Le premier de ces connecteurs relie logiquement ce qui suit avec le bloc précédent, même si la liaison causale n'a rien d'évident : ce qui est signalé comme conséquence (« Donc faire rire c'est mieux que penser ! ») ne découle pas nécessairement du paradoxe formulé dans le paragraphe 7. Plutôt que de logique, il faudrait donc parler de « pseudo-logique ».

Un autre élément reliant les 12 paragraphes est le sujet d'énonciation, ce « je » qui devient de plus en plus manifeste au fur et à mesure que le texte avance. Sa centralité

croissante est soulignée par le changement dans le statut de l'expérience racontée : d'abord des histoires entendues par le « je » (paragraphe 1 et 3), puis l'histoire d'un ancêtre du « je » (paragraphe 6) et finalement la propre expérience du « je » (paragraphe 9, 10, 11 et 12). Les phrases dans lesquelles le « je » est absent sont en revanche celles où le contenu narratif fait place au commentaire à valeur prétendument universel, dont d'abord les trois phrases « pseudo-proverbiales ». Dans les deux premières de ces trois phrases (2 et 4) nous trouvons une deuxième personne (« regarde ») qui ne doit pas être confondue avec celle caractéristique de la poésie lyrique. Cette deuxième personne s'adresse plutôt à un destinataire générique, universel, l'allocutaire hypothétique de cette « parole révélée » que suggère le titre du poème. Dans la phrase 5, en revanche, ce destinataire a disparu et la phrase se présente sous la forme d'une maxime objective et universelle. Son contenu est néanmoins surprenant, car le « vice » en question semble être la pensée elle-même, ou au moins le genre de pensée auquel fait référence l'histoire de l'enfant, ces « pensées désordonnées » (*luansi luanxiang* 胡思乱想) qui expliqueraient sa disparition mystérieuse. Le « je » est également absent des paragraphes 7 et 8 qui reprennent sur un ton argumentatif l'histoire de l'« ancêtre ». Ainsi le paragraphe 7, qui réfute la décision du « souverain », en formulant, pour relayer sa réfutation, un paradoxe sur le caractère décevant des apparences. Et puis, le paragraphe 8 qui, comme nous l'avons signalé, établit une fausse liaison causale entre ce qui vient d'être dit et l'idée que « faire rire c'est mieux que penser ! ».

Cette phrase, elle-même humoristique, renvoie à la démarche générale d'une poésie qui tourne souvent à l'absurde et au non-sens. L'humour est perceptible d'emblée dans l'histoire, elle-même ridicule, de la bourgade où « tous les cerveaux étaient morts à cause d'une maladie », mais il se répand également dans la phrase « pseudo-proverbiale » qui suit, et dont l'association logique (implicite) avec l'histoire de la bourgade vient perturber sa fiabilité et remettre en question le langage en apparence sérieux. Un effet caricatural semblable découle des autres paragraphes narratifs, c'est-à-dire de l'histoire de l'ancêtre et du souverain et de celle du « je » qui, en marchant dans la rue, tombe sur une espèce de double ; il est également perceptible dans la « pseudo-logique » des fausses liaisons causales, comme celle qui lie le « rire » à l'histoire de l'ancêtre, ou celle qui lie à son tour l'idée que « faire rire c'est mieux que penser ! » à l'invention des somnifères. Le « rire » est dans ce sens inhérent au caractère « pseudo » du texte, envisagé comme un type de discours qui usurpe successivement différentes formes et langages et qui invite à une lecture sceptique et caricaturale. Nous l'avons déjà dit, tout au long du poème nous entendons différents échos qui

renvoient soit au *zhiguai*, soit aux « proverbes » ou « maximes philosophiques », soit à d'autres ordres discursifs. Ainsi dans cette section, d'une part les phrases qui renvoient au langage proverbial et philosophique (paragraphe 2, 4 et 5) ; d'autre part les paragraphes 1, 3, 9 et 10 qui renvoient au genre *zhiguai* (un village où tous les cerveaux ont été abîmés par une mystérieuse maladie 1 ; un enfant disparu 3 ; une histoire de fantômes et de *dopplegangers*, 9 et 10), ou le paragraphe 6 qui renvoie à un autre ordre discursif et nous situe historiquement dans une Chine impériale et confucéenne. Mais les ressemblances que le poème suscite tour à tour sont mises au profit d'une poétique volontairement parodique qui s'écarte aussitôt de l'objet de la ressemblance. C'est la possibilité de ressembler qui est importante ici, et non la ressemblance en elle-même.

En somme, cette spécificité du discours poétique de Xi Chuan a, pour nous, des conséquences sur le rapport que le poète établit avec la tradition. Cette spécificité, relevant d'une poétique que nous avons appelée « pseudo », suppose la création d'un régime textuel instable, voire métamorphique, fait de successives situations d'énonciation dont le manque de fiabilité est explicite, et qui montrent souvent des traces renvoyant à des styles ou à des ordres discursifs différents, avec lesquels elle garde pour autant une certaine distance (d'où l'effet souvent humoristique ou absurde). Dans le cas de « Paroles de l'aigle », les possibilités de cette poétique sont développées au maximum, car le poème même se présente comme un objet « pseudo » : « pseudo-évangile », « pseudo-traité philosophique » ou « pseudo-*biji* », ou tout cela en même temps.

4.3.3. Relire la tradition

La transformation et la sélection de la tradition ne se font pas que par le choix des précurseurs dans la pratique concrète de l'écriture ou par cette poétique du « pseudo. » Il y a également dans les textes méta-poétiques et les essais toute une tentative d'interprétation de la tradition. Nous allons maintenant nous attarder sur deux cas particuliers : celui de la poésie Tang et celui de la poésie moderne.

4.3.3.1. La relecture des Tang

La vision de Xi Chuan de la tradition s'oppose à l'idée de la nécessité d'« hériter » la tradition, mais ne comporte pas du tout, comme nous l'avons vu, de déni de son importance en tant que problème. Tout au contraire, dans un contexte où les voix, comme Xi Chuan lui-même le signale, appellent à un retour à la tradition, le poète souligne que « même si on ne veut pas faire face à ce problème il faut lui faire face » (这个问题我们不面对也得面对⁶⁷⁷). La question consiste néanmoins à savoir comment se placer face à la tradition, c'est-à-dire choisir entre « lire avec une attitude de vénération » (把古人供起来读⁶⁷⁸) ou « lire en faisant l'effort de devenir contemporains des anciens » (努力把自己当作古人的同代人来读⁶⁷⁹). La première attitude, d'après Xi Chuan, a une valeur seulement du point de vue culturel, de sorte que, « dans le meilleur des cas, en récitant et utilisant des poèmes classiques, ces personnes obtiennent le sentiment d'une identité culturelle dans une époque de globalisation et dans le contexte d'une économie de marché socialiste » (往好了说, 这些人通过背诵和使用古诗词得以获得全球化时代、社会主义市场经济环境中的文化身分感⁶⁸⁰). La deuxième attitude, en revanche, est celle que doit adopter le poète qui vise à « entrer dans la tradition » (*jinru chuantong* 进入传统) à partir de sa contemporanéité, et dont l'objectif est de tirer des anciens « le secret de la création » (*chuangzao de mimi* 创造的秘密)⁶⁸¹.

Le cas de la poésie Tang est spécialement important car, comme nous l'avons signalé plusieurs fois, les discours qui remettent en question la poésie moderne et contemporaine s'appuient souvent sur l'exemple de la grande tradition poétique, notamment la poésie Tang, soit pour dénoncer la rupture avec cette tradition et demander à la poésie de rétablir des liens avec elle (donc d'« hériter » la tradition), soit pour faire une comparaison qui vise à disqualifier la poésie moderne. Dans ce cadre, c'est toujours la poésie moderne à laquelle, dans la logique des critiques, il manque quelque chose par rapport à la poésie Tang. Xi Chuan se propose donc d'emblée de faire une lecture de la poésie Tang qui va à contresens de cette idéalisation et qui vise par conséquent non pas à trouver une manière d'« hériter » cette tradition mais de la transformer. Cette tentative apparaît déjà résumée dans le poème « Ce que la dynastie Tang n'avait pas », du livre *Quarante réflexions historiques et autres poèmes*.

⁶⁷⁷ *Tang de dufa* 唐诗的读法 [Comment lire la poésie Tang], Hong Kong, Zhongwen daxue chubanshe, 2018, p. xi.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. xii.

⁶⁸¹ *Ibid.*

Ce que la dynastie Tang n'avait pas

Faisons une liste de ce que la poésie n'avait pas, outre les produits de la modernité : la dynastie Tang n'avait pas ceci, hmm, la dynastie Tang n'avait pas cela, hmm, la dynastie Tang n'avait pas de penseurs ! La dynastie Tang avait des empereurs de belles femmes des palaces des armées des fonctionnaires ; elle avait des astrologues des lunes des nuages colorés des poètes des chanteurs des danseuses, elle avait des ivrognes des prostituées des guerres des chiens sauvages des terrains vagues des neiges éternelles ; elle avait des pauvres, des analphabètes, des examens nationaux, du népotisme... Mais la dynastie Tang n'avait pas de penseurs (...)

唐朝所没有的

除了一切现代的产物，唐朝所没有的，让我们数一数：唐朝没有这，唐朝没有那，嗯，唐朝没有思想家！唐朝有皇帝有美人儿有宫殿有军队有官员，有星象学家有月亮有云彩有诗人有歌唱家有舞蹈演员，有酒鬼有妓女有战乱有野狗有旷野有冰雪，有穷人有目不识丁的人有国家考试有裙带关系.....，但是唐朝没有思想家⁶⁸²。（...）

Xi Chuan inverse ainsi ici d'emblée le raisonnement du discours dominant : c'est la dynastie Tang à laquelle il manque aussi quelque chose par rapport à la Chine moderne. Ce manque est concentré dans l'idée de la pensée : la dynastie Tang, signale Xi Chuan, manquait « de penseurs ». Comme il l'explique dans *Comment lire la poésie Tang*, la dynastie Tang est devenue une dynastie poétique, mais cela n'a pas été gratuit. « Le prix que la dynastie Tang a payé pour son excellence poétique est qu'elle n'a pas eu de grands penseurs. » (唐朝为它的诗歌成就付出的代价是，没有大思想家的出现⁶⁸³). Ici nous sommes toujours dans la logique paradoxale caractéristique de la poésie de Xi Chuan, car ce manque de penseurs est envisagé comme le revers de la médaille de l'avènement d'un âge d'or pour la poésie. Xi Chuan parle ici de la dynastie Tang, mais il est possible de comprendre également ces propos dans le contexte de la poésie contemporaine, et concrètement dans le cadre de la transformation opérée entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, que nous avons discutée dans le chapitre 2. Ainsi, il y a une analogie entre, d'une part, le rapport entre la poésie « pure » des années 1980 et la poésie « hybride » des années 1990, et, de l'autre, le rapport entre la poésie Tang (pure sensualité et pure poésie sans pensée) et la poésie moderne. Mais également une analogie avec le rapport entre les deux camps de la poésie chinoise des années 1990 : celui des poètes « intellectuels », prônant une idée de la poésie et du poète où la pensée joue un rôle central, et celui des poètes *minjian*. « Mon accent », signale Xi Chuan en ce sens, « est mis sur l'écriture contemporaine » (*wo de zhuyao guandian zai dangdai xiezuo*

⁶⁸² Xi Chuan, *Jianshi sishi zhang ji qita*, op. cit., p. 33.

⁶⁸³ Xi Chuan, *Tang shi de dufa*, op. cit., p. 33.

我的主要关注点在当代写作⁶⁸⁴). Signaler que la dynastie Tang manquait de penseurs est ainsi, d'une part, l'exemple concret d'une attitude envers la tradition qui est à l'opposé de la simple vénération des anciens ; de l'autre, un constat de l'importance du sens de la réalité et du contemporain dans l'approche de la tradition. « Je ne crois pas », signale Xi Chuan, « que l'écriture contemporaine doit retourner à la dynastie Tang, car nous devons faire face à cette époque pleine de problèmes, et nous devons faire écho et rendre hommage à la créativité des hommes de la dynastie Tang avec notre écriture qui comprend la pensée » (我不认为当代写作必须回到唐朝, 因为我们必须处理我们这充满问题的时代, 并以我们容纳思想的写作呼应和致敬唐人的创造力⁶⁸⁵).

Si le signalement du « manque de pensée » dans la poésie Tang vise à mettre l'accent sur l'écart entre les Tang et les contemporains, c'est-à-dire entre une poésie sans pensée et une poésie qui comprend la pensée, le travail de déconstruction du discours dominant comporte surtout, dans le cadre de cette aspiration à « devenir contemporains des anciens », une tentative de rapprochement des anciens qui s'incarne dans une démarche visant à replacer la poésie Tang dans son contexte de production. En ce sens, Xi Chuan s'attache d'abord à souligner comment notre vision de la dynastie Tang est fondée sur une réduction et un effacement de son contexte. « Aujourd'hui, lorsque nous parlons de la poésie Tang (...) nous parlons à peu près des *Trois cent poèmes Tang* (auquel s'ajoutent quelques recueils de poètes Tang), et non de la *Poésie Tang complète* ; et la *Poésie Tang complète*, d'après le prologue de l'empereur Kangxi, compte au total « plus de 48 900 poèmes et 2 200 poètes » (今天我们每个人 (...) 说起唐诗, 差不多说的都是《唐诗三百首》(外加几个唐代诗人的个人诗集), 不是《全唐诗》; 而《全唐诗》, 按照康熙皇帝《全唐诗》序所言, 共得诗四万八千九百余首, 凡二千二百余人⁶⁸⁶). La construction et la transmission du canon sont ainsi fondées sur l'oubli ou l'effacement du corpus beaucoup plus large qui constitue son socle, un corpus composé non seulement des grands poèmes relayés par les anthologies mais également, et surtout, par des milliers de poèmes médiocres, poèmes de circonstance, etc. Alors que, en lisant les *300 poèmes Tang*, « nous pouvons seulement percevoir la grandeur sans ombre de la poésie Tang » (只会领悟唐诗那没有阴影的伟大), en lisant la *Poésie Tang complète* nous pouvons percevoir « la situation sociale et le progrès culturel de l'entière dynastie Tang, le point de vue et le mode de perception du monde des gens, ce qui les

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, pp. 4-5.

intéressait dans la vie et ce qu'ils évitaient » (整个唐代的社会状况、文化行进状况、唐人感受世界的角度和方法、唐人的人生情趣点和他们所回避的东西⁶⁸⁷). Cette lecture permet ainsi de se rapprocher des anciens, d'abord dans la mesure où elle permet d'aller au-delà du simple constat de leur grandeur, car « ce n'est que quand nous nous rapprochons des défauts, des problèmes, des insuffisances de la poésie Tang que nous pouvons découvrir et maîtriser le secret de sa créativité » (只有当我们走进唐诗的缺点、问题、不完美时, 我们才能发现并把握唐人创造力的秘密⁶⁸⁸); et ensuite parce que, en enlevant la distance historique créée par le processus de canonisation, cette lecture nous permet d'entretenir avec le corpus de la tradition un rapport de proximité pareil à celui que nous avons en tant que lecteurs avec le présent, c'est-à-dire avec la production contemporaine.

4.3.3.2. La poésie chinoise moderne

Xi Chuan a également écrit, surtout à partir du début des années 2000, plusieurs essais dans lesquels il s'attache à faire une lecture de la tradition et de l'histoire de la poésie chinoise moderne. Alors que, de manière générale, comme nous l'avons déjà signalé, Xi Chuan réagit contre la remise en question de la génération du 4 mai et de la révolution langagière et littéraire qui sont à l'origine de la poésie nouvelle, en revendiquant le « sens de la réalité » et la quête de modernité de ces intellectuels, il ne manque pas pour autant de porter un regard critique sur la poésie issue de cette révolution. Autrement dit, alors que, d'une part, il justifie l'iconoclasme des intellectuels du 4 mai et réaffirme la validité de la tradition poétique issue de la révolution littéraire, il est conscient, de l'autre, des problèmes inhérents à la poésie nouvelle.

Ces problèmes concernent la question du rapport avec la tradition et l'Occident et renvoient au décalage par rapport à ce que Pascale Casanova appelle le méridien de Greenwich de la littérature. Xi Chuan centre sa vision de cette problématique sur la question du romantisme dans la poésie chinoise moderne. Il signale en ce sens que les poètes chinois du début du vingtième siècle « ne se sont pas transformés en poètes du vingtième siècle, mais en poètes du dix-neuvième siècle » (并没有把自己 20 世纪化, 而是纷纷把自己 19 世纪化). Et plus concrètement, en poètes romantiques. Dans « L'écart historique entre l'idée du poète

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁸⁸ Xi Chuan, « Chuantong zai cishi cike », *op. cit.*, p. 24.

et l'idée de la poésie » (*Shiren guannian yu shige guannian lishixing luocha* 诗人观念与诗歌观念的历史性落差), Xi Chuan prend ainsi l'exemple de Guo Moruo et Xu Zhimo pour illustrer comment des figures qui occupaient des places tout à fait opposées dans le champ de la poésie chinoise des années 1920 ont convergé, malgré leur écart, vers la préconisation commune de diverses formes de romantisme. « Ces deux figures qui avaient reçu une pensée politique différente et qui venaient de camps différents, se rapprochaient par rapport à leurs goûts littéraires : tous les deux se reconnaissaient dans le romantisme occidental du dix-neuvième siècle ou dans sa continuité (这两个接受了不同的政治思想、来自不同阵营的人物在文学趣味上其实是接近的：他们都认同 19 世纪的西方浪漫主义或浪漫主义的余续)⁶⁸⁹. Cela a eu une influence non seulement sur la poésie qu'ils écrivaient mais également sur la construction de l'image du poète. L'image romantique du poète révolutionnaire est venue remplacer les deux figures qui avaient fonctionné jusqu'au début du vingtième siècle : celle du poète fonctionnaire et celle du poète lettré. Son émergence a eu également une influence sur la manière d'envisager la tradition. Les poètes ont commencé à regarder la tradition poétique chinoise avec les lunettes du romantisme, de sorte que l'image des poètes comme Qu Yuan et Li Bai a été redéfinie selon l'image du poète romantique.

L'influence du romantisme dans la poésie chinoise a continué selon Xi Chuan tout au long du vingtième siècle. « Depuis le mouvement du 4 mai, » signale Xi Chuan, « tous les jeunes littérateurs chinois sont des romantiques innés » (五四运动以来, 中国的文学青年都是天生的浪漫主义者⁶⁹⁰) », et même dans le cas des poètes chinois modernistes comme Mu Dan, la réception du modernisme occidental a été marquée par cette représentation du poète en tant que poète romantique. Pour Xi Chuan, en fait, cette image continue à exercer son influence sur la production et la réception de la poésie chinoise contemporaine. Puisque en Chine, dit Xi Chuan, le poète ne peut être conçu que selon l'image façonnée par le romantisme, un décalage important existe entre la manière d'écrire (qui évolue) et cette image inchangée du poète. « Depuis 30 ans, les poètes chinois ont acquis beaucoup d'expérience et de connaissances au niveau de la langue, du style, des méthodes, des idées, mais de l'autre

⁶⁸⁹ « Shiren guannian he shige guannian de lishixing luocha 诗人观念和诗歌观念的历史性落差 [L'écart historique entre l'idée du poète et l'idée de la poésie], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2008], p. 52. En même temps, cela a influencé la manière avec laquelle ils regardaient la tradition, puisqu'ils la regardaient, selon Xi Chuan, « avec les lunettes du romantisme » (*langmanzhuyi de yanjing* 浪漫主义的眼镜). Ainsi, aux yeux de Guo Moruo, Qu Yuan devenait le prototype du poète romantique.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 91.

coté, l'idée des personnes et des lecteurs sur l'image du poète n'a quasiment pas changé » (30年来中国诗人已在诗歌语言、风格、方法、观念等方面变得见多识广, 但另一方面, 是人们和诗歌读者们对诗人形象的印象似乎鲜有变化⁶⁹¹). Pour les poètes eux-mêmes, le romantisme devient « un instrument pour façonner sa propre image de poète » (*shiren ziwo xingxiang suzao de gongju* 诗人自我形象塑造的工具⁶⁹²). Selon Xi Chuan, l'acceptation inconsciente de cette vision du poète héritée de la poésie romantique occidentale entrave les tentatives de ces mêmes poètes chinois contemporains de « se délivrer du modernisme et du post-modernisme occidentaux » (摆脱西方现代主义和后现代主义的诗歌⁶⁹³), c'est-à-dire de créer une poésie « chinoise ». Ces propos rappellent évidemment ceux de Stephen Owen dans l'article dont nous avons déjà discuté dans cette thèse, concernant la réception du romantisme dans la poésie chinoise. Il faut rappeler que pour Owen, le fait central dans l'histoire de la poésie chinoise moderne était l'introduction et la réception d'un romantisme occidental dépourvu de tout contexte historique (la poésie de Bei Dao était elle aussi influencé, selon Owen, par ce romantisme). Xi Chuan arrive à une conclusion identique dans la mesure où il met l'accent sur l'influence durable des éléments romantiques (et notamment des clichés concernant l'image et l'identité du poète) dans la poésie chinoise moderne et contemporaine. Sauf que cette critique ne comporte pas de mise en question de la modernité poétique chinoise ni d'appel nostalgique à un retour à la tradition. Il s'agit, plutôt, d'un appel à établir une vraie modernité poétique.

4.4. Tradition et imagination historique.

Si la parution de « Salutation » en 1992 marque, dans l'œuvre de Xi Chuan, une transformation qui a été décrite comme le passage d'une poésie « pure » à une poésie « hybride », impulsée par l'urgence du « sens de la réalité » et incarnée dans un style *sui generis* qui prend la forme d'une « pseudo-philosophie » ou d'une écriture « pseudo-proverbiale », dans les années 2000 la poésie de Xi Chuan continue à évoluer sur ces mêmes lignes, tout en affichant certains changements. Nous pensons surtout à un trait qui a été déjà signalé par Jiang Tao, et qui renvoie au fait que, tout en continuant à être concerné par la

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 55.

contemporanéité, dans ces derniers années Xi Chuan semble avoir une prédilection grandissante vers « les matériaux de la tradition et de l’histoire » (历史的、传统的题材⁶⁹⁴), ce qui se manifeste dans des poèmes portant sur des antiquités, des peintures anciennes, ou dans le long poème « Longue vie » (*Wanshou* 万寿), centré sur les dernières décennies de la dynastie Qing. Ce trait devient ensuite évident avec la parution en 2015 de *Quarante réflexions historiques et autres poèmes*, livre qui rassemble pour la plupart des poèmes illustrant cette prédilection pour l’histoire. Le livre est divisé en plusieurs parties, dont la première, et aussi la plus longue, *Quarante réflexions historiques*, rassemble une quarantaine de poèmes relevant de cet usage des matériaux historiques ou de la tradition ; vient ensuite un long poème inachevé ou *in progress*, « Longue vie », suivi d’une section de poèmes en prose qui réfléchissent autour des mots clés de la culture et de la société chinoise contemporaine (« Couches lexicales » *Ciwu ceng* 词语层), et finalement d’une série de longues poèmes isolés qui composent une dernière section. Certains poèmes, plus précisément « Pensées chaotiques à Manhattan », « Notes sur le sud du Xinjiang » (*Nanjiang biji* 南疆笔记), dans la section finale, et « Un masque Kitan » (*Qidan mianju* 契丹面具) dans la première section, étaient inclus dans *Profondeur : poésie et textes de Xi Chuan (Shenqian : Xi Chuan shiwen lu* 深浅 : 西川 诗文录), une grande anthologie de la poésie de Xi Chuan depuis « Salutation »⁶⁹⁵.

Dans un entretien de 2011 avec Ma Lingshu (马铃薯), Xi Chuan a signalé un changement dans l’orientation de ses lectures à partir du milieu des années 1990. Alors que, entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990, la lecture des « ouvrages étrangers » (*waiguo shu* 外国书) l’a emporté sur la lecture des ouvrages classiques (*gu shu* 古书), à partir du milieu des années 1990, il s’est tourné davantage vers la tradition autochtone. Ce changement, signale-t-il, lui a été suggéré par la réalité chinoise (« c’est la réalité chinoise contemporaine qui m’a suggéré que je devais faire ainsi » 这是眼下的中国现实暗示我应该

⁶⁹⁴ Jiang Tao, « Shige xiangxiangli yu lishi xiangxiangli——Xichuan 《Wanshou》 duhou », *op. cit.*, p. 150.

⁶⁹⁵ Cette inclusion de certains textes dans deux ouvrages différents renvoie à un trait particulier du champ poétique chinois, où le livre ne fonctionne pas comme une unité absolue et aux contours fixes, mais comme une anthologie rassemblant les poèmes parus précédemment dans des revues officielles et non officielles, ou dans d’autres livres. Des trois poèmes déjà parus dans *Profondeur*, « Pensées chaotiques », écrit en octobre 2003, est le plus ancien, et il est donc également le plus ancien du livre. Cela n’est peut-être pas anodin, car nous avons lu dans ce poème une réflexion autour de l’identité dans un cadre global qui prépare cette nouvelle prédilection pour les matériaux de l’histoire et de la tradition.

这样做⁶⁹⁶), c'est-à-dire par ce « sens de la réalité » dont nous avons traité dans le dernier point : le changement serait ainsi motivé par la perception de l'importance croissante de la question de la tradition en Chine, et il serait en résonance avec cette phrase que nous avons déjà citée : « même si on ne veut pas faire face à ce problème [le problème de la tradition], il faut y faire face ». Mais ce changement tient également, avance-t-il, à un souci d'identité culturelle. « En arrivant à l'âge mûr, j'ai découvert que je ne comprenais pas la culture chinoise ancienne, alors que je croyais la comprendre » (人道中年, 我发现我对中国古代文化是真不懂, 原来是以为自己是懂⁶⁹⁷). C'est dans le cadre de ce changement que Xi Chuan inscrit, dans ce même entretien, son intérêt pour les objets.

Comme j'enseignais à l'école des beaux-arts, j'ai été un peu influencé, et j'ai développé une passion pour les objets anciens. C'est quelque chose qui est au-delà de l'étude, ou on peut dire que c'est quelque chose de complémentaire. En réalité chaque fois que j'arrive dans une ville je vais jeter un coup d'œil au musée. J'aime bien le doux éclat des choses vieilles et leur sensation de vécu (因为我在美术学院教书, 耳濡目染, 我还培养了一种对中国古代器物的热爱。这是读书以外的事, 或者可以说是与读书相辅相成的事。事实上每到一座城市, 我都会去看看当地的博物馆。我喜欢老东西的沧桑感和温和的光泽⁶⁹⁸).

Cet intérêt pour les objets, comme nous le verrons ensuite, devient explicite dans *Quarante réflexions historiques et autres poèmes*.

Si d'un côté le livre incorpore des poèmes déjà parus dans d'autres livres, et semble de cette manière partager la nature « anthologique » de nombreux recueils de poésie en Chine, il propose en même temps une organisation assez réfléchie et qui recèle une certaine prétention à la totalité. En effet, parmi les quatre sections qui composent le livre, les trois premières répondent à une logique chronologique. Ainsi, la première, appelée « Quarante réflexions historiques », comprend des poèmes qui portent sur des objets, des figures ou des textes qui vont depuis l'âge mythique jusqu'aux dynasties Yuan et Ming ; la deuxième partie, le poème « Longue vie », porte sur la fin de la dynastie Qing ; la troisième, finalement, sous la forme d'un glossaire de termes clés, se centre sur l'époque contemporaine, c'est-à-dire la période depuis la création de la République populaire. Si l'effet, dans l'ensemble, est celui d'insérer la contemporanéité dans une longue durée et de donner une image de totalité et de continuité, cette image est tout à fait contredite par les figures employées pour illustrer chaque période.

⁶⁹⁶ Xi Chuan, [2011] « 答马铃薯兄弟问：保持一个艺术家的吸血鬼般的开放性 » [Dialogue avec frère Ma Lingshu : maintenir une ouverture artistique vampirique], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012, p. 271.

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ *Ibid.*

Ces figures sont souvent aux frontières historiques et culturelles de la Chine, ce qui souligne le caractère instable de ces frontières. Dans nombre de poèmes, Xi Chuan s'attarde par exemple sur des objets ou des personnalités liés aux peuples envahisseurs (les Kitan, les Jin, les Yuan), ainsi que sur des royaumes périphériques et sur les échanges culturels avec l'étranger. L'image de totalité et de continuité est contredite également par l'accent mis sur le fragment ou le fragmentaire, sur lequel nous reviendrons plus tard.

4.4.1. Le collectionneur et les débris

Un des poèmes du livre qui illustre le mieux ces questions est « Une brique du royaume de Nanzhao avec des inscriptions en sanskrit (à la manière d'un poète vietnamien) » (*Nanzhao guo fanwen zhuan : fang yi wei yuenan shiren* 南诏国梵文砖: 仿一位越南诗人), qui raconte l'achat d'un objet historique sur une brocante dans la ville de Dali, dans la province du Yunnan, lieu où se trouvait le royaume de Nanzhao. Voyons d'abord le texte.

Une brique du royaume de Nanzhao avec des inscriptions en sanskrit (à la manière d'un poète vietnamien)

Une brocante dans la rue Yu'er dans l'ancienne ville de Dali. Une brique grise, de la dernière période du royaume de Nanzhao, dans une brocante. Onze vers écrits en sanskrit sur la brique grise. La main qui a imprimé ces vers sur la brique au moyen d'un moule. La main qui a posé cette brique dans la base d'une pagode. Le moine de la dernière période du royaume de Nanzhao qui connaissait ces vers. La personne ou les personnes qui ont apporté le sanskrit depuis l'Inde par le Népal et jusqu'au royaume de Nanzhao. Les fidèles du bouddhisme qui ont atteint le nirvana, ou ceux qui au moment de leur mort ne l'avaient toujours pas atteint, et les vagabonds qui s'en fichaient du nirvana. Les dilemmes qu'a rencontrés le Hinayana, des dilemmes que le Mahayana n'a pas connus. La douleur éprouvée par l'empereur du royaume de Nanzhao, des douleurs ignorées par l'empereur des Tang. Le crépuscule et la décadence du royaume de Nanzhao. Les iconoclastes qui ont fait tomber la pagode. La multitude étonnée. Année 902 apr. J.-C. Depuis ce moment-là, des « je » innombrables ont cherché cette brique grise avec ces onze vers en sanskrit. Dans la boutique de la rue Yu'er, dans l'ancienne ville de Dali, alors que mon nez coulait à cause d'un rhume, j'ai tiré de l'intérieur d'une vitrine cette brique grise, je l'ai tenue dans ma main et j'ai négocié le prix avec le vendeur, de 800 jusqu'à 430 yuans. Il aurait suffi de relâcher un peu la main pour que la brique tombât par terre et se brisât en mille morceaux. Mais cette idée n'a traversé ma tête qu'un court instant. À ce moment, à côté de moi, il y avait aussi le poète Song Lin et une araignée qui pendait à un fil sorti d'une poutre.

南诏国梵文砖: 仿一位越南诗人

大理古城玉洱路上一家古董店。古董店中一块南诏国晚期的青砖。青砖上的十一行梵文。用模子压出这十一行梵文的手。将这块青砖砌进佛塔基座的手。认识这十一行梵文的南诏国晚期的高僧。将梵文从印度经尼泊尔传播至南诏国的一个人或几个人。佛教徒。大彻大悟的佛教徒或死前尚未大彻大悟的佛教徒，以及对大彻大悟了无兴趣的浪荡鬼。小乘佛教所遇到的大乘佛教不曾遇到的难题。南诏国皇帝所经历过的不曾为大唐皇帝所知的痛苦。南诏国灭国的黄昏。推倒佛塔的暴徒。惊愕的群众。公元九〇二

年。从那时到现在，无数个我寻找过这块压有十一行梵文的青砖。在大理古城玉洱路上的这家古董店里，我患着感冒，流着鼻涕，从玻璃柜里取出这块青砖，端在手上，最后跟店小二从八百元杀价至四百三十元。要是我一松手它就会落到地上摔个粉碎。但我只曾有此念头在一瞬间。当时在场的另有诗人宋琳和一只自屋梁垂丝下挂的蜘蛛⁶⁹⁹。

Le texte raconte donc une visite à une brocante. Puisque la présence d'un autre poète (Song Lin⁷⁰⁰) est révélée vers la fin, on pourrait dire que cette visite s'insère dans le cadre d'une sociabilité littéraire. Cette sociabilité comprend en l'occurrence une activité qui suppose soit une certaine connaissance et culture, soit un intérêt pour le passé, et dessine ainsi une image des poètes en question⁷⁰¹. La figure du poète ou de l'homme de lettres collectionneur ou passionné des antiquités renvoie à une longue tradition qui remonte au moins à l'époque Song. Dans « L'attitude des Chinois à l'égard du passé »⁷⁰², Simon Leys explique que, même si certains aspects du goût pour l'antiquité étaient apparus vers la fin de la dynastie Tang, ce « goût des antiquités » ne s'est imposé en Chine que sous les Song, à partir du onzième siècle. C'est le moment où l'appréciation et la collection d'objets antiques deviennent une forme de loisir très répandue parmi les lettrés. Ces « antiques curios », ajoute Zhang Fa, leur plaisaient parce qu'ils étaient de nature à susciter des pensées qui dépassaient

⁶⁹⁹ Xi Chuan, *Jian shi sishi zhang ji qita*, op. cit. p. 36.

⁷⁰⁰ Song Lin est un poète né au Fujian, qui habite maintenant à Dali, où il est professeur d'université.

⁷⁰¹ Il faut dire d'ailleurs que, avec une approche très différente, les objets en tant que reliques ou porteurs de mémoire apparaissent beaucoup plus tôt dans l'œuvre de Xi Chuan. Ainsi par exemple un poème de 1993 « Les choses que j'ai gardées jusqu'aujourd'hui » (Zhe xie wo baocun zhijin de dongxi 这些我保存至今的东西). Il s'agit d'une liste ou d'une collection d'objets personnels : « Ces fragments décousus de ma vie. / Ces choses que j'ai gardées jusqu'à aujourd'hui. // Cette lance : sous quelle lune a-t-elle brillé jadis ? Comme un bloc de glace qui refuse de fondre, ou comme une superstition qui persévère dans le cœur. Combien d'âmes mortes ont traversé sa pointe ? Sang. Obscurité. Les boxers. Sa lame non aiguisée : son histoire. Souvent je la frotte et je la lave avec attention. (...) // Et puis il y a ces trois figures d'ébène du Sénégal: le roi, la reine, le prince, une famille, tous sortis de la main d'un artisan très raffiné, mais je ne sais pas qui il est : quelles expériences a-t-il eues ? quelles chansons a-t-il chantées ? À travers la peau d'un homme noir j'ai appris l'éclat du soleil. // Et il y a aussi ces clés que je n'ai jamais utilisées, et ces fers à cheval, porteurs de fortune, et cette Underwood fabriquée en 1898. Ces choses ont entendu mes soupirs solitaires... » (这些我生命中的小零碎/这些我保存至今的东西//这只铁矛, 曾经在怎么样的月光下闪烁。像一块拒绝融化的冰, 执著于内心的迷信。多少亡魂走过枪尖? 血。黑暗。义和团。它的钝; 它的经历。我时常将它小心擦洗。// 还有这三只塞内加尔乌木雕: 国王、王后和王子, 一个家庭, 出自一位技艺高超的工匠之手, 但我不知道他是谁: 他经历过什么? 他歌唱过什么? 我借助一个黑人的皮肤领略了太阳的荣光// 还有这把我从来未使用过的钥匙, 还有这只带给我吉祥的马蹄铁, 还有这台出品于 1898 年的安德伍德打字机。它们听到过我孤寂的感叹... » Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chuan shiwen lu*, op. cit., pp. 97-98.) Il s'agit, comme on peut le voir, d'un poème très différent, car ici, d'abord, les objets sont dépositaires d'une double mémoire personnelle et historique. Mémoire personnelle, d'emblée, dans la mesure où les objets sont des « fragments décousus de ma vie », comme des pièces d'un puzzle autobiographique, attachées à des souvenirs spécifiques. Ils sont aussi bien des dépositaires d'une mémoire culturelle ou historique, sauf que, à la différence de ce qui arrive avec la brique, il s'agit d'une mémoire hypothétique, fantasmatique. Les objets sont en effet le prétexte à une méditation qui, tout en admettant l'impossibilité de reconstruire son histoire, permet au sujet surtout de susciter une sensation de continuité mystérieuse avec le passé et avec un ailleurs.

⁷⁰² Simon Leys. « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », dans Simon Leys, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 739-756.

le présent, et qu'ils révélaient le savoir du collectionneur et son goût raffiné⁷⁰³. Simon Leys explique en plus que l'apparition de cette passion pour l'antiquité à l'époque des Song, incarnée autant dans la collection d'objets antiques que dans le développement des premières formes d'archéologie, s'accordait avec une situation particulière : « elle résultait en effet d'une crise spirituelle et représentait un besoin neuf de définir et d'affirmer une identité culturelle chinoise⁷⁰⁴. » Le texte de Xi Chuan, dans la mesure où il raconte une sorte d'épiphanie attachée à la rencontre avec un objet, rappelle également les récits de « sudden encounters with objects », que Wai-Yee Li signale comme un *topos* des lettrés de la fin de la dynastie Ming⁷⁰⁵. Alors que les « sudden encounters » sont fondées sur une analogie avec la rencontre romantique et sur une féminisation de l'objet, ce qui est caractéristique de l'attraction irrésistible et irrationnelle ressentie à l'égard d'un objet, dans la rencontre décrite par Xi Chuan il s'agit plutôt d'un acte imaginaire et rationnel. Insérée de manière parenthétique dans le récit de la visite à la brocante, ce qu'on trouve c'est l'histoire de l'objet, ou plus exactement, l'histoire de la construction et la destruction de cette pagode dont elle était un fragment. À partir de la rencontre avec la brique, Xi Chuan déploie une chaîne d'associations qui mène à la reconstruction de tout un monde et d'une histoire. La possibilité de reconstruire l'objet implique une certaine connaissance historique, mais celle-ci se déploie dans le texte sur un ton presque épiphanique, comme si l'histoire et les images liées à l'histoire de la brique traversaient la tête du poète en temps réel pendant qu'il la tient dans la main (la brique devenant ainsi une sorte d'*aleph* historique) : le lecteur devine que ce flot d'associations vient de l'esprit de Xi Chuan au moment de la rencontre avec la brique. Je dis que le lecteur le *devine* (et non qu'il le sait) parce qu'en fait le texte omet les traces de la subjectivité et présente ces images comme si elles n'avaient aucun rapport avec le « je » poétique. Ce qui est raconté est à la fois l'histoire de la construction et de la destruction de la pagode, et celle du royaume. La vertu de ce texte tient ainsi aux contrastes : entre l'objet (une brique) et la mémoire vaste qu'il suscite ; entre la valeur de l'objet en tant que porteur d'une mémoire culturelle précieuse que Xi Chuan reconstruit et condense dans quelques lignes, et le geste trivial de la négociation (valeur et prix) ; et finalement, entre la valeur de l'objet et la prise de conscience de sa fragilité : « Il aurait suffi de relâcher un peu la main pour que la brique tombe par terre et se brise en mille morceaux. »

⁷⁰³ Zhang Fa, *The History and Spirit of Chinese Art*, Silk Road Press, 2016.

⁷⁰⁴ Simon Leys, *op. cit.*

⁷⁰⁵ Li Wai-Yee, « The Collector, the Connoisseur, and Late-Ming Sensibility », *T'oung Pao*, Second Series, Vol. 81, Fasc. 4/5, 1995, pp. 269-302.

Cette dernière image est assez ambiguë, dans la mesure où, outre cette idée de la fragilité de l'objet et cette conscience de sa valeur historique, on peut y lire en même temps une fantaisie iconoclaste. L'ambiguïté repose aussi sur certains aspects de l'histoire racontée, notamment le fait que cette histoire imaginée ou reconstruite est également l'histoire d'une destruction. La pagode, symbole de l'importance de la culture bouddhique dans le royaume de Nanzhao, a été détruite par des iconoclastes. La destruction évoquée se duplique avec la destruction (imaginée) de la brique : Xi Chuan se place en héritier de la mémoire autant des bouddhistes que des iconoclastes.

L'image de la brique tombée rappelle le célèbre triptyque d'Ai Weiwei : *Dropping a Han Dynasty Urn*, de 1995. On y voit l'artiste au moment où il laisse tomber par terre et se briser en mille morceaux une urne de la dynastie Han.



L'ouvrage d'Ai Weiwei est, au moins en apparence, moins ambigu que le poème de Xi Chuan. Situé dans le contexte d'émergence des discours nationalistes dans les années 1990, il porte un message clairement iconoclaste. Ce qui dans le poème n'apparaît que comme fantasme, ici est accompli et montré. Le visage impassible de l'artiste face à la destruction de l'urne souligne le message iconoclaste. Cependant, si on lit l'ouvrage non seulement dans le contexte de l'émergence des discours nationalistes mais aussi en rapport avec la mémoire de la révolution culturelle, on peut en tirer une ambiguïté qui n'est pas tout à fait étrangère à celle que nous avons vue dans le texte de Xi Chuan. Il peut s'agir en effet d'une revendication de l'esprit iconoclaste de l'art, de l'importance de la destruction dans le processus créatif,

mais aussi d'un rappel du rôle que la destruction de l'héritage culturel (promu par l'État) a joué en Chine pendant la révolution culturelle. Cependant, une des différences plus importantes entre l'ouvrage d'Ai Weiwei et le texte de Xi Chuan se trouve dans l'objet lui-même. L'objet choisi par Ai Weiwei, une urne de la dynastie Han, met en scène une dimension symbolique beaucoup plus forte en termes de mémoire culturelle et d'ethnicité. Et cela non seulement du fait de l'importance de la dynastie Han dans l'histoire chinoise, mais aussi du fait que « Han » renvoie à « l'ethnie han ». L'objet choisi par Xi Chuan, en revanche, renvoie à la périphérie autant dans l'histoire que dans la géographie de la Chine (le royaume de Nanzhao), et souligne un processus de traduction et d'assimilation culturelle : l'inscription en sanskrit, les différentes écoles bouddhiques qui font partie de l'histoire du royaume et dont l'origine est indienne, et même, pourrait-on dire, l'imitation d'un style étranger suggérée par le titre : « À la manière d'un poète vietnamien ». Ainsi, si on admet que c'est un objet « chinois », on est obligé de voir aussi la Chine comme une entité poreuse, faite d'échanges, d'emprunts, de traductions et de déplacements.

Destruction et conservation sont en fait étroitement associées dans l'acte de collectionner. Comme le signale Hanna Arendt à propos de Walter Benjamin, il y a un rapport entre la rupture avec la tradition et l'émergence de la figure du collectionneur. Dans *Walter Benjamin. 1892-1940*, Arendt signale que, si la figure du collectionneur pouvait devenir chez Benjamin une figure du moderne, c'est parce que « l'histoire elle-même – en l'occurrence la rupture de la tradition consommée au début de ce siècle – lui a déjà épargné le travail de détruire et qu'il n'a besoin pour ainsi dire que de se baisser pour recueillir dans les décombres du passé ses précieux fragments⁷⁰⁶. » Le collectionneur est ainsi lié à la destruction dans la mesure où l'émergence de sa figure suppose l'existence préalable du débris. Mais elle est aussi liée à la destruction ou à la rupture avec la tradition dans la mesure où, comme le signale également Hanna Arendt, il y a une analogie entre le collectionneur et le révolutionnaire. Comme le révolutionnaire, « le collectionneur ne rêve pas seulement d'un monde éloigné ou passé mais en même temps d'un monde meilleur...⁷⁰⁷ ». Autrement dit, le collectionneur est quelqu'un qui conserve et détruit en même temps, ou dont le geste conservateur entraîne en même temps un certain degré de force destructive. Dans le poème de Xi Chuan, comme nous venons de le voir, cette force destructive est présente à un double niveau : un niveau pour ainsi dire « intra-diégétique », renvoyant à l'histoire reconstruite de la brique et de la

⁷⁰⁶ Hanna Arendt, *Walter Benjamin. 1892-1940*, Paris, Editions Allia, 2019, p. 95.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 90.

construction et la destruction de la pagode, et un niveau « extra-diégétique », dans l'image de la chute de la brique qui passe comme un éclair par la tête du « collectionneur ».

La figure du collectionneur qui apparaît dans ce poème peut servir également à décrire la logique de toute la section, car celle-ci peut être vue comme une collection d'objets, de tableaux, de figures, de fragments. L'image du fragment se répète dans d'autres poèmes de la section, notamment dans « Une tuile décorative en forme de demi-cercle du pays de Qi de l'époque des royaumes combattants, avec un dessin d'arbre, trouvé à Linzi, Shandong » (*Zhanguo Qi shuwen ban wadang, chu zi Shandong Linzi* 战国齐树纹半瓦当, 出自山东临淄), où il s'agit également d'un fragment de tuile ; dans « Poutre taillée à Yarkand » (*Shache diao liang* 莎车雕梁), où il s'agit d'un fragment d'une poutre appartenant au palace de la reine Amannissa ; ou dans « Fragments des *Manuscrits de la mer de sable* en kharosthi. Circa dynastie Jin » (《*Shaihai gu juan*》*lu qulu wen Kharosthi wen shu canju. Yue jindai* 《沙海古卷》录佉卢文 Kharosthi 文书残句。约晋代), où il s'agit des fragments d'un manuscrit de l'époque Jin. L'image du fragment est aussi présente dans des poèmes qui sont centrés sur des objets seuls, isolés de tout contexte, comme « Une lance de bronze de la dynastie Shang » (*Shangdai qingdong ge* 商代青铜戈), « Masque Kitan » (*Qidan mianju* 契丹面具), ou « Une poterie grise style *miaodigou* de la culture Yangshao, déterrée dans le district de Shan dans la province de Henan » (*Yangshao wenhua miaodigou xing huitao pen, chu si Henan Shan xian* 仰韶文化庙底沟型灰陶盆, 出自河南陕县), qui fonctionnent également comme fragments⁷⁰⁸. De manière plus large, l'image du fragment sert également pour lire les poèmes qui ne traitent pas d'objets, de débris ni de fragments. Le fragment est la figure qui régit le rapport de chaque poème, ou de la figure choisie dans chaque poème, avec l'époque qu'il représente. Chacun de ces objets, de ces tableaux, de ces figures, représente, comme la brique du poème, un fragment à travers lequel une totalité perdue est saisie grâce à un acte de reconstruction imaginaire : le fragment est dans ce sens un medium à travers lequel l'histoire est imaginée et un pont avec le passé créé. Le poème met en scène la fugace apparition de ce pont : un pont non seulement fugace mais aussi fragile, car, comme nous le lisons dans

⁷⁰⁸ Nous pouvons ajouter également le poème « Longue vie », qui, comme nous l'avons signalé, est un poème *in progress*, c'est-à-dire un fragment de poème inachevé. Il faut dire également que la logique du « collectionneur » s'applique à la troisième section du livre, celle qui a à voir avec l'histoire contemporaine. Là, à la place d'une collection d'objets, nous trouvons une collection de mots qui, comme les objets, ont une mémoire que le poète, agissant à la fois comme collectionneur et comme archéologue, s'attache à réveiller. Nous avons ainsi des mots comme « peuple » (*renmin* 人民), « contre-révolutionnaire » (*fan geming* 反革命), « président Mao » (*Mao zhuxi* 毛主席), « toilette » (*cesuo* 厕所), « fan » (*fensi* 粉丝), « mademoiselle » (*xiaojie* 小姐), etc.

« Poutre taillée à Yarkand », « la route qui va à Yarkand ne va pas au vrai Yarkand./Les gens accroupis au bord de la rue peuvent toujours se souvenir de Yarkand,/mais celui qui marche vers Yarkand n'arrive jamais à Yarkand. » (朝向莎车的公路朝向了不是莎车的莎车。/蹲在路边的人还能想起莎车，/走向莎车的人却永远走不到莎车了⁷⁰⁹). Autrement dit : la méditation suscitée par l'objet ou le fragment permet de saisir imaginairement une vérité historique qui reste toutefois dans le domaine de l'intuition et de l'imagination. Le seul pont possible est un pont imaginaire.

Nous voyons le même geste dans « Une tuile décorative en forme de demi-cercle du pays de Qi de l'époque des royaumes combattants, avec un dessin d'arbre, trouvé à Linzi, Shandong », où l'objet en question est en fait le fragment d'un fragment : une partie d'une tuile d'un « Établissement d'études supérieures » (l'Académie de Jixia) bâti par la famille Tian (田) après avoir renversé la famille Jiang (姜), qui détenait jusque-là légitimement le pouvoir dans le marquisat de Qi.

Deux tiers d'une tuile décorative en forme de demi-cercle. L'angle gauche cassé, il garde toujours le souffle de l'époque des royaumes combattants deux mille trois cents ans auparavant : cette période de chaos, les lamentations au milieu de cette période de chaos, les sages et les philosophes courbés sur leurs ouvrages au milieu de cette période de chaos, voyous et chevaliers errants dans les ruelles obscures, l'or de cette période de chaos. 一块半瓦当的三分之二。断了左角，依然不失两千三百年前战国的气息：那乱世，那乱世的哀嚎，那乱世里伏案的贤哲，那乱世里幽暗街巷中的流氓和游侠，那乱世的黄金⁷¹⁰.

Comme dans le poème de la brique, le je poétique s'attache ici à reconstruire à partir du fragment une totalité perdue. Totalité qui est double : car s'il s'agit, d'abord, de montrer l'histoire et le contexte de la construction (et la destruction) du bâtiment dont cette tuile est un fragment, il s'agit en même temps d'aller plus loin et d'essayer de saisir à travers ce fragment une partie de l'esprit de l'époque, d'en atteindre une certaine vérité. Ici, cette vérité renvoie à la question des rapports entre le pouvoir, le savoir et l'art. Après avoir renversé par la force la famille Jiang et avoir ainsi usurpé le pouvoir du marquisat de Qi, les Tian décident de bâtir cette académie pour « embrasser tout le savoir du monde » (*baolan tianxia xueshu* 饱览天下学术), comme une manière également de renforcer leur légitimité : « En faisant une bonne action après une mauvaise, il est possible de sauver sa conscience » (干完坏事再干一件好事能够挽救良心于不坏⁷¹¹). Mais finalement ils ne pourront pas éviter d'être anéantis à leur

⁷⁰⁹ Xi Chuan, *Jian shi sishi zhang ji qita*, op. cit., p. 61.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁷¹¹ *Ibid.*

tour par les Qin (秦) qui, souligne Xi Chuan, « méprisent le savoir et ne connaissent que les cris de guerre et la lance » (蔑视学术、只懂得呐喊和挥戈). Cette victoire des guerriers qui méprisent tout savoir est une conclusion ironique aux discussions philosophiques entre les maîtres des diverses écoles abritées par cette même académie avant sa destruction.

À l'intérieur il y a quelqu'un qui joue le *qin* : c'est Mencius qui est en train de jouer le *qin*. Sous l'avant-toit il y a quelqu'un qui reste toujours assis : c'est Xunzi qui est toujours assis. Xunzi insulte Mencius, et chacun de ses mots est justifié ; mais Mencius ne se trompe pas non plus, et de surcroît ce qu'il dit est de plus en plus correct.

Ce Shenzi-là ne s'occupe guère des querelles de maîtres confucéens, parce qu'il a une toute autre vision du *tianxia*.

Dans l'académie de Jixia, plus de soixante-dix personnes se relaient pour donner des enseignements, et plus de mille personnes écoutent assises sur le sol. Mais la guerre s'approche, et le commerce entre la mer et la montagne s'est aussi arrêté.

屋内有人弹琴，是孟子在弹琴。屋檐下有人长坐，是荀子正长坐。荀子说孟子坏话句句在理，而孟子亦不错，而且越来越正确。

那个慎子，根本不在乎儒家之间的争吵，因为他对天下的理解另有一套。

在稷下学宫，七十多人轮番讲座，一千多人席地而听，但战争迫近了，山海间的贸易也停止了⁷¹²。

Nous avons là, d'un part, les confucéens, dont Mencius et Xunzi, qui représentent, respectivement, une vision optimiste et pessimiste de la nature de l'homme. De l'autre, Shenzi⁷¹³, représentant d'une pensée légiste qui, à la différence de celles des confucéens, voit dans la force la source de tout pouvoir. Parmi ces écoles, c'est la pensée légiste qui se voit évidemment ratifiée par la victoire de ces guerriers qui méprisent tout savoir et qui tirent leur pouvoir de la force des armes.

Aux figures du pouvoir (les guerriers, le souverain) et du savoir (les penseurs) s'ajoute néanmoins une troisième figure, qui forme avec eux un triangle. C'est celle des personnes qui ont créé la tuile dont le je du poème est en train d'admirer le fragment : le « dessinateur » (*shejizhe* 设计者), c'est-à-dire celui qui a créé le dessin d'arbre qui décore la tuile, et surtout l'artisan potier qui a fait la tuile et dont l'empreinte reste dans l'objet et lui concède ce « souffle » qui nous connecte avec l'époque des Royaumes combattants : « Cette tuile décorative en forme de demi-cercle se souvient évidemment du potier qui à l'époque a fabriqué les tuiles. » (这一块半瓦当然记得当年造瓦当的泥手⁷¹⁴). Cette empreinte renvoie à la matérialité et à l'histoire de l'objet et rappelle la « sensation de vécu » (*cangsang*

⁷¹² *Ibid.*, p. 11.

⁷¹³ Shenzi (慎子) ou Shen Dao (慎到) es un philosophe légiste actif autour de 310 av. J.-C., auteur du *Shenzi*, dont seul deux fragments subsistent (Anne Cheng, Histoire de la pensée chinoise, Paris, Seuil, 1997, p. 234.

⁷¹⁴ *Ibid.*

gan 沧桑感) que Xi Chuan signale comme une des raisons de son intérêt pour les antiquités. Elle est l'expression pour ainsi dire de l'« aura » de l'objet, de son caractère unique : de ce qui fait de lui un vecteur authentique de l'histoire. Nous avons déjà pu voir dans les parties précédentes comment la question de l'« authenticité » rentre dans l'œuvre de Xi Chuan dans le cadre d'une réflexion sur la caractère décevant des apparences, et nous l'avons vu également dans son essai de 2006 *La mémoire culturelle et la fausse mémoire culturelle*, où Xi Chuan analyse la création des *ersatz* urbains surgis dans les paysages des villes chinoises pour suppléer à une demande touristique globale. Ici, nous trouvons le revers de la médaille de ce phénomène : au caractère artificiel des *ersatz* urbains s'opposent maintenant la matérialité et le caractère authentique des objets porteurs d'histoire et d'une vraie mémoire culturelle. En d'autres termes, si une grande partie des « méditations sur l'histoire » qui composent le livre sont fondées sur des objets, des débris ou des fragments dont la vertu principale est cette matérialité assurant un lien avec le passé, il est possible de considérer cet intérêt pour ces objets historiques dans le contexte de la critique de la création d'une mémoire factice, dont il est le revers. Si, d'un côté, dans l'essai déjà cité, Xi Chuan critique la création d'une mémoire culturelle artificielle dont le moteur est l'existence d'une demande touristique globale (ainsi que la montée du nationalisme et l'émergence d'une demande d'identité et de passé), de l'autre, il montre dans ces poèmes une autre forme de mémoire fondée sur un rapport dialectique entre l'objet matériel, porteur d'une aura historique ou d'une « sensation de vécu », et l'imagination poétique. En plus, si cet intérêt pour les objets et les débris est le revers de la critique des *ersatz*, c'est également à cause de la prolifération des *ersatz*. En d'autres termes, la prolifération de l'inauthentique (des *ersatz*) non seulement exige sa critique et sa dénonciation mais elle incite également à l'intérêt pour son contraire, c'est-à-dire pour l'authentique, incarné ici par ces débris et objets qui fonctionnent comme des vrais vecteurs d'histoire.

4.4.2. Le marché aux puces

Dans « Pensées métaphysiques au marché aux puces de Panjiayuan » (*Panjiayuan jiuhuo shichang xuansi lu* 潘家园旧货市场玄思录), la question du rapport entre l'authentique et l'inauthentique, ainsi que la question des apparences décevantes, que nous avons abordée déjà dans d'autres parties de l'œuvre de Xi Chuan, réapparaissent de manière très claire, en l'occurrence dans le cadre de cette réflexion sur les objets historiques. « Pensées

métaphysiques au marché aux puces de Panjiayuan » peut être envisagé en rapport avec « Pensées chaotiques à Manhattan », un poème que nous avons déjà commenté, et qui est aussi inclus dans le livre *Quarante réflexions...* Dans ce long poème de 2003, il y avait également, comme nous l'avons déjà vu, un marché : un marché des identités dans lequel chacun devait « vendre son nationalisme », et où une identité chinoise construite, inauthentique, était mise en avance pour répondre à la demande et aux attentes de ce marché. Dans « Pensées métaphysiques au marché aux puces de Panjiayuan », nous avons en revanche un marché d'objets, un espace où des antiquités (*gudong* 古董) et des fausses antiquités (*jia gudong* 假古董) coexistent. Alors que, dans *La mémoire culturelle et la fausse mémoire culturelle*, Xi Chuan dénonçait l'apparition des *ersatz* urbains qui suppléaient à une demande globale d'exotisme et à une demande locale d'identité, dans « Pensées métaphysiques au marché aux puces de Panjiayuan », Xi Chuan prend pour objet de réflexion la prolifération de fausses antiquités dans les marchés aux puces, un phénomène analogue à celui des *ersatz* urbains dans la mesure où il découle d'une même source : l'apparition d'une demande (*xuqiu*) de passé qui entraîne en même temps sa falsification. Le marché aux puces de Panjiayuan est en ce sens un espace privilégié pour interroger la condition culturelle de la Chine post-Mao, dans la mesure où deux traits qui sont au cœur de cette condition s'y allient : d'un part, la marchandisation de la société ; de l'autre, l'intérêt pour le passé, qui doit être envisagé dans le cadre de la revendication de l'identité culturelle. « Faire des affaires avec un faux passé, ceci est le Panjiayuan de la période d'économie mixte après le président Mao » (以假往昔做交易, 这是毛主席身后混合经济时代的潘家园⁷¹⁵).

En fait, la question du « marché » était déjà présente dans « Une brique du royaume de Nanzhao avec des inscriptions en sanskrit », où Xi Chuan mettait en scène le marchandage pour l'acquisition de la brique. Cette scène avait pour effet de souligner le contraste entre la valeur historique dont l'objet est porteur et le prix pour lequel il est acquis. Rien dans le poème ne permet d'assurer que la scène puisse être interprétée comme exemple de réalisation d'une « affaire exceptionnelle », expression par laquelle nous pourrions à peu près traduire le mot *jianlou* (捡漏). Ce terme, employé dans « Pensées métaphysiques au marché aux puces de Panjiayuan » pour parler des motivations des visiteurs du marché, fait référence au cas où, lors de l'achat d'une antiquité, l'acheteur, profitant d'une erreur ou d'un manque de connaissance du vendeur, achète un objet exceptionnel pour un prix exceptionnellement bas.

⁷¹⁵ *Jian shi sishi zhang ji qita, op. cit.*, p. 183.

L'acte de *jianlou* renvoie ainsi au prix (valeur de marché) de l'objet, à la possibilité d'un profit économique. Mais dans « Une brique du royaume de Nanzhao avec des inscriptions en sanskrit » le contraste est plutôt, comme nous l'avons signalé, entre le prix et la valeur, c'est-à-dire entre une valeur de marché et une valeur qui n'a pas forcément à voir avec la valeur de marché mais avec l'aura de l'objet, c'est-à-dire avec sa condition de vecteur d'histoire et sa capacité à stimuler l'imagination. Autrement dit, avec sa « sensation de vécu ». Si dans la plupart des *Quarante réflexions...* nous avons affaire à des objets uniques, avec une aura, dans « Pensées métaphysiques au marché aux puces de Panjiayuan » nous sommes face à une prolifération d'objets sans aura : « 99,9% de fausses antiquités et 0,1% de vraies ordures » (99.9%的假古董与 0.1%的真垃圾⁷¹⁶). À la différence des objets auratiques qui sont au cœur d'une grande partie des poèmes du livre, ces objets sans aura ne sont évidemment pas porteurs d'histoire et ils ne peuvent ainsi pas susciter de méditation ou d'épiphanie historique. Ils se prêtent en revanche à une réflexion où l'ironie et le ton (pseudo-)philosophique, caractéristiques d'une grande partie de l'œuvre de Xi Chuan, visent à mettre en question toute certitude. Cette réflexion tourne en grande partie autour d'une série de questions (la question du rapport entre le beau, le bon et le vrai, la question de la valeur, etc.), qui sont adressées sous la forme d'une succession d'interrogations et paradoxes. Voici le début du poème :

Une fausse antiquité belle peut-elle être considérée comme belle ? Un mannequin (faux homme) peut être beau mais il reste un mannequin.

Un mannequin n'a pas d'âme. Même s'il y a des montagnes de mannequins ils ne peuvent pas avoir une âme semblable à une montagne.

Alors la beauté peut se passer de l'âme ?

美丽的假古董是美丽的吗？美丽的假人倒可以是美丽的但是假人。

假人荒灵魂。即使假人人山人海也聚不来山海一般的灵魂！

那美丽是可以自灵魂抽身的吗？⁷¹⁷。

(...)

Le texte commence donc avec une question sur le rapport entre le beau et le vrai qui n'est pas tout à fait résolue, ou est résolue à travers un détour, car dans la réponse en effet l'antiquité est remplacée par le mannequin, ce qui permet d'introduire l'idée de l'« âme ». Vient ensuite une deuxième question qui reste sans réponse, et qui en fait trace un cercle, en renvoyant à la première question. Car la question « la beauté peut se passer de l'âme ? » est en effet une reformulation de la question « Une fausse antiquité belle peut-elle être considérée comme belle ? ». Faisant semblant d'avancer, le texte prend en réalité la forme d'un raisonnement circulaire, d'une pseudo-logique. Le deuxième paragraphe présente la situation

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 179.

inverse : à la place d'un objet faux mais beau, nous avons ici une antiquité « semblable à un déchet ». Cela peut renvoyer encore une fois à une question chère à l'œuvre de Xi Chuan, celle des apparences décevantes : alors que le faux se présente sous une belle apparence, le vrai prend la forme du déchet. Et ici, comme dans le premier paragraphe, la question reste sans réponse, retombant dans un ton interrogatif qui se poursuivra tout au long du poème. Comme dans ces deux premières strophes, il s'agit souvent de questions (pseudo-) philosophiques qui visent, comme nous l'avons anticipé, à mettre en question toute certitude. La mention du philosophe Huizi (惠子) au tout début du poème (cinquième strophe) est en ce sens révélatrice.

Une antiquité de 2 000 ans est-elle plus authentique qu'une antiquité de 200 ans ?
 Une contrefaçon datant de 20 ans est-elle toujours une contrefaçon ?
 Le soleil est à la fois au midi et au couchant, dit Huizi.
 Tu n'as pas honte de poser une succession de questions métaphysiques au milieu du vacarme du marché ?
 2000 多年前的真古董比 200 年前的真古董更是真古董吗？
 20 年前假造到今日还是假造吗？
 日方中方睨，惠子说。
 你在嘈杂的市场提问一串玄学问题不觉得可耻吗？⁷¹⁸

Célèbre philosophe et sophiste de l'époque des Royaumes combattants, contemporain et ami de Zhuangzi, Hui Shi est très connu pour des paradoxes qui, comme le signale Anne Cheng, « tendent à discréditer les distinctions, en particulier spatio-temporelles, en montrant que toutes se ramènent à une contradiction : il ne reste plus alors que le langage comme référence fiable⁷¹⁹. » Xi Chuan en donne ici un exemple : « Le soleil est à la fois au midi et au couchant ». Il s'agit d'un des dix paradoxes de Hui Shi présentés dans le dernier chapitre du Zhuangzi. Plus exactement du paradoxe 4, qui porte sur la relativité du temps. Ici, il renvoie à la question qui le précède dans le poème (« Une contrefaçon datant de 20 ans est-elle toujours une contrefaçon ? » 20 年前假造到今日还是假造吗？), et qui vise à signaler le caractère relatif de la catégorie du « vrai », une fausse antiquité devenant en effet, d'une certaine manière, elle-même une « antiquité » avec le temps. Invoquant la figure du sophiste et son paradoxe, le poème ne vise néanmoins pas à affirmer une perspective tout à fait relativiste, à relativiser l'existence du « faux » et du « vrai » ; il s'agit plutôt de souligner ironiquement la façon dont les catégories du « vrai » et du « faux » sont dénaturées à Panjiayuan. Panjiayuan

⁷¹⁸ *Ibid.*

⁷¹⁹ Cheng, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 183.

fonctionne ainsi comme un espace métaphorique renvoyant à la condition culturelle contemporaine de la Chine⁷²⁰.

Et pourtant, s'il y a évidemment une dimension critique dans la façon de s'attarder sur Panjiayuan comme espace « amoral » et « faux », il y a également une jouissance qui est explicitée par la constatation du caractère « fascinant » (*miren* 迷人) de ce marché aux puces. Cela renvoie d'abord à une analogie possible entre Panjiayuan et le poème en question. Tout comme le poème, Panjiayuan se présente comme une espèce de surface hypertextuelle où tout le passé et la culture chinoise sont placés dans une situation de contiguïté et un état de disponibilité : « De la hache de pierre de Honghe jusqu'au bracelet de la révolution culturelle », lisons-nous, « 6 000 ans habitent ici comme voisins. » (从红河石斧到文革袖标, 6000年比邻而居⁷²¹). Dans le poème aussi, des personnages aussi divers que Huizi (惠子), Gu Jiegang (顾颉刚), les trois rois saints (*san dai shengwang* 三代圣王), Cao Xueqin (曹雪芹), Mao Zedong (毛泽东), Mencius (孟子), Xunzi (荀子) et Sima Qian (司马迁) défilent successivement et coexistent dans une situation de contiguïté. Le poème dans ce sens imite la logique de fonctionnement du marché aux puces, se rapproche inconsciemment de l'objet même de sa critique, déployant ainsi encore une fois, à un autre niveau, cette indétermination caractéristique d'une grande partie de l'œuvre de Xi Chuan.

Le marché aux puces comporte en plus une dimension imaginative qui renforce l'analogie avec le poème : « Le fait que 6 000 ans d'histoire puissent coexister », signale en effet Xi Chuan, « implique qu'on peut imaginer en même temps 6 000 ans » (6000年能够比邻而居乃是由于对6000年的想象能够比邻而居⁷²²). Dans ce sens, les objets du marché sont analogues aux *ersatz* urbains signalés par Xi Chuan dans l'essai *La mémoire culturelle...* : ces *ersatz* urbains n'étaient pas seulement le résultat d'un effort pour imaginer l'Occident,

⁷²⁰ Dans ce sens, le poème ne se centre pas seulement sur le problème du « vrai » et du « faux », mais également sur la question du « bien » (*shan* 善). Si « tout Panjiayuan », comme nous lisons, « est justement un lieu sans morale » (真个潘家园就是一个不道德的地方), ce n'est pas seulement parce que de fausses antiquités y sont présentées comme de vraies antiquités (« il n'est pas moral de vendre de fausses antiquités aux gens » (以假古董受人那是不道德的)), alors que des vraies antiquités sont « en grande partie obtenues par le pillage des tombes » (多为盗墓所得), mais également, et de manière plus générale, du fait que l'espace est organisé autour de la recherche d'argent et du désir de s'enrichir. « 99,9 % de fausses antiquités et 0,1 % de vraies ordures rivalisent pour voir ce qui se vend au prix le plus haut. » (99.9%的假古董与0.1%的真垃圾比赛谁更能卖出好价格). *Ibid.*, p. 184.

⁷²¹ *Ibid.*, p.

⁷²² *Ibid.*

mais également d'un effort pour imaginer le passé⁷²³. L'analogie entre tout ceci (la dimension imaginative des *ersatz* et du marché de fausses antiquités) et la poésie de Xi Chuan semble évidente, d'abord quand on pense que, comme nous l'avons vu, tout au long de *Quarante réflexions...*, l'imagination reste le point central dans le rapport avec le passé et la tradition⁷²⁴. Dans la mesure où les poèmes de *Quarante réflexions...* se présentent comme des méditations historiques où les objets fonctionnent comme des médiums à travers lesquels le passé est imaginé, il se prête à une comparaison avec le rapport imaginaire que les usagers du marché aux puces établissent avec les objets de ce marché. Peu importe qu'il s'agisse dans un cas, celui des poèmes, d'objets authentiques, porteurs d'une aura, d'une « sensation de vécu », et dans l'autre, celui du marché, de fausses antiquités : ils partagent tout de même la dimension imaginative dans le rapport avec le passé. L'analogie, pourtant, s'arrête là, car il s'agit de deux formes d'imagination tout à fait différentes. Alors que les *ersatz* représentent l'illusion d'un retour au passé, où l'acte imaginaire, conditionné par le marché, est investi d'une fausse réalité, l'imagination poétique et historique, dans les poèmes de *Quarante réflexions...*, suppose un rapport dialectique entre un fragment (objet matériel, débris) et une totalité qui est saisie instantanément dans une épiphanie poétique. Un rapport d'autant plus dialectique que le fragment, c'est-à-dire le débris et l'incomplétude, restent au cœur de l'acte imaginaire (dont ils sont les conditions de possibilité), et que cet acte revient finalement au fragmentaire qui est son point de départ.

L'attitude ambiguë envers le marché aux puces renvoie également à la poétique « pseudo » (*wei 伪*) que nous avons placée au cœur de la poésie de Xi Chuan des années 1990, et permet de poser une question : jusqu'à quel point est-il possible de pousser l'analogie entre, d'un part, les *ersatz* culturels et les fausses antiquités (les *jia gudong*) ; de l'autre, des textes régis par une logique poétique « pseudo » ? Dans « Paroles de l'aigle », que nous avons analysé dans la section précédente de ce chapitre, le texte non seulement fonctionne avec la logique « pseudo » mais il accueille également en son sein un grand nombre de figures et d'images qui thématisent cette logique (miroirs, peintures, doubles, fantômes, etc.). Ce sont des figures auxquelles pourraient très bien s'ajouter les *ersatz* et les fausses antiquités.

⁷²³ « S'opposer à ces quartiers touristiques de Shichahai, Dali et Yangshuo n'a aucun sens, car ils sont le résultat de nos efforts pour imaginer l'Occident et répondre à la demande consumériste : notre condition culturelle produit ce genre de phénomènes culturels » (反对什刹海、大理和阳朔的酒吧街没有意义，它们当然是我们努力想象西方，努力满足消费主义需求的结果，我们的文化状况就该产生这样的文化现象 Xi Chuan, « Wenhua jiyi... », *op. cit.*

⁷²⁴ Un autre texte qui permet de comprendre le rapport entre ces deux formes d'imagination est « Imaginant la ville que j'habite » (想象我住居的城市), un essai de l'année 2000 inclus dans *Profondeur : poésie et textes de Xi Chuan, op. cit.*

Pourtant, encore une fois, alors que les *ersatz* représentent l'illusion d'un retour au passé, la poétique « pseudo » implique tout d'abord, comme nous l'avons vu, une manière spécifique d'établir un rapport avec la tradition, qui non seulement s'oppose à l'idée d'« hériter la tradition », mais qui remet en question également l'idée d'originalité et d'authenticité. En reproduisant un original, l'*ersatz* tient en même temps à le remplacer (créant l'illusion d'une identité avec lui) et à renforcer ainsi les catégories d'authenticité et d'original. Il s'agit d'une copie qui cache son statut de copie, dans une tentative d'accéder au statut d'original. Les poèmes relevant de la poétique « pseudo », en revanche, affichent de manière ouverte leur condition « pseudo ».

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons essayé de suivre le parcours de Xi Chuan en mettant l'accent sur la question de l'identité et de la tradition. Dans le premier sous-chapitre, après nous être attardé sur l'activité poétique de Xi Chuan dans les années 1980, nous nous sommes surtout intéressé à la transformation opérée dans sa poésie au début des années 1990, à partir de la parution de « Salutation ». Nous avons essayé de voir, à travers l'analyse d'une partie de ce poème, comment la poésie de Xi Chuan met en scène une identité conflictuelle qui traduit l'« embarras » dans lequel est plongé le poète dans le nouveau contexte. Dans le deuxième sous-chapitre, nous nous sommes centré sur la question de l'identité culturelle, c'est-à-dire sur la question de l'identité chinoise et de son rapport avec le monde. Pour cela, nous nous sommes attardé sur le poème « Pensées chaotiques à Manhattan », dans lequel nous avons repéré à la fois une déconstruction et une réaffirmation de la question de l'identité. Nous retrouvons dans ce mouvement contradictoire l'essence même de la logique qui régit de manière générale la pensée de Xi Chuan, une logique oxymorique qui se reflète souvent dans l'affirmation de deux choses opposées, et qui est inhérente aussi à l'identité conflictuelle que nous avons repérée dans « Salutation ». Cette logique régit donc également la vision de la question de la tradition, sur laquelle nous nous sommes attardé dans le troisième sous-chapitre : soulignant l'importance de la question pour la poésie, Xi Chuan rejette néanmoins de manière très claire les appels à « hériter » de la tradition. Le rapport que Xi Chuan établit avec la tradition est marqué d'une part par un déplacement vers les marges, par une tentative de « chercher ses précurseurs » dans des zones non poétiques de la tradition ; d'autre part par le détour inhérent à la production d'un discours poétique que nous avons qualifié de « pseudo ». Cette démarche semble, d'une certaine manière, une réponse *sui generis* aux questionnements adressés à la poésie chinoise moderne du point de vue de son authenticité. Il

s'agit de critiques qui mettent l'accent, comme nous l'avons vu, sur le manque d'authenticité de la poésie chinoise, autant par rapport à sa propre tradition que par rapport à la poésie occidentale : double manque d'authenticité, qui fait de la poésie chinoise à la fois une poésie non chinoise et une pâle copie d'un modèle supérieur (occidental). Face à cette problématique, et fort de sa conscience de l'« embarras » culturel inhérent à la poésie chinoise, Xi Chuan développe une poétique qui, plutôt que de nier l'« embarras » et revendiquer sa propre originalité, s'attache à remettre en question l'idée même d'originalité, ou plus exactement, réaffirme sa propre originalité à travers la remise en question de l'idée d'originalité. L'intérêt de Xi Chuan pour la tradition devient encore plus évident dans *40 réflexions historiques et autres poèmes*, livre sur lequel nous nous sommes attardé dans le dernier sous-chapitre. Comme le signale le poète, cet intérêt croissant, qui se traduit par un choix de thématiques liées à l'histoire et à la tradition, tient d'abord à « un souci d'identité culturelle ». Il se reflète également dans l'apparition de la figure du « collectionneur » et dans l'accent mis sur les objets historiques dont la « sensation de vécu » permet au poète de développer une méditation historique. Ces méditations insistent néanmoins sur le caractère fragmentaire des objets et de la mémoire dont ces objets sont porteurs : le poème devient l'acte de reconstruction imaginaire (poétique) d'une totalité perdue. En même temps, si l'intérêt pour les thématiques de l'histoire et de la tradition tient à « un souci d'identité culturelle », les méditations historiques de Xi Chuan tournent également autour de figures (objets, personnalités, histoires) placées aux marges de cette identité, dans un geste qui relève encore une fois d'une logique visant à déconstruire et à réaffirmer l'identité culturelle.

Chapitre V. Sortir du « cri ». La poésie de Bai Hua et la recherche du « style chinois » (*hanfeng* 汉风)

Introduction

Dans ce dernier chapitre nous allons nous centrer sur l'œuvre de Bai Hua (柏桦). Des trois poètes que nous aurons abordés dans cette thèse, c'est Bai Hua qui semble le plus évidemment concerné par la problématique que nous avons essayé de développer. C'est, d'abord, celui qui le plus tôt dans son trajet s'est interrogé sur la question identitaire et sur celle du rapport avec la tradition, commençant déjà au milieu des années 1980, comme nous le verrons, à chercher la manière de faire réapparaître les caractéristiques de la poésie classique dans le chinois moderne. Surtout à partir des années 2000, après une retraite de la scène poétique qui a duré une quinzaine d'années, sa poésie et sa poétique tourneront dans une grande mesure autour d'une série d'idées qui impliquent une tentative de réviser la tradition de la nouvelle poésie et l'héritage du 4 mai, en résonance avec la recherche d'une modernité alternative. Cela se manifeste dans l'appel à « sortir du cri » (*zouchu nahan* 走出呐喊) et dans la préconisation de l'emploi de la langue classique. Dans la première partie de ce chapitre, nous allons nous centrer sur l'œuvre et la pensée de la première période de Bai Hua, celle qui correspond pour nous à l'écriture de ses deux premiers livres, *Exprimer* (*Biaoda* 表达) et *Souvenirs* (*Wangshi* 往事). Pour essayer de comprendre l'évolution de sa poétique entre ces deux livres, outre l'analyse de poèmes représentatifs, nous suivrons le récit que Bai Hua lui-même a fait de cette époque dans son livre *Gauche. Les poètes lyriques à l'ère de Mao Zedong* (*Zuobian. Mao Zedong shidai de shuqing shiren* 左边。毛泽东时代的抒情诗人 1994), et nous nous attarderons sur les concepts de « gauche » et de « droite » que Bai Hua développe dans ce livre. Illustratifs d'un dualisme qui traverse toute la pensée poétique de Bai Hua, ces concepts permettent de lire certaines thématiques de sa poésie à cette époque, ainsi que l'évolution de son style et de sa pensée. Dans la seconde partie du chapitre, nous ferons attention, d'abord, à une série de concepts que Bai Hua a commencé à développer dans les années 2000 et qui concernent la question de la langue et de l'identité, dans le cadre de son appel à « sortir du cri ». Nous nous attarderons ainsi sur le concept de « *yile* 逸乐 » (plaisir et repos) et de « *hanfeng* 汉风 » (style chinois), ainsi que sur l'appel à revenir à la langue classique et à « transformer l'antiquité » (*huagu* 化古). Nous verrons comment toutes ces

idées convergent dans le livre *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui. 1642-1651 : Mao Bijiang et Dong Xiaowan* (Shuihui xianlü—1642-1651 : Mao Bijiang yu Dong Xiaowan 水绘仙侣—1642-1651 : 冒辟疆与董小宛) avec lequel Bai Hua a fait son retour à la scène poétique en 2008.

5.1. Le premier Bai Hua. D'Exprimer à Souvenirs

Comme pour la grande majorité des poètes de la troisième génération, les premiers pas de Bai Hua dans la poésie remontent à la période qui va de la fin des années 1970 au début des années 1980, marquée par l'apparition des poètes *menglong* et la réouverture des universités. Il s'agit d'un itinéraire de presque quatre décennies, qui se distingue d'emblée de ceux de Xi Chuan et de Yu Jian par un trait qui ne peut manquer d'attirer notre attention : l'existence dans sa production poétique d'une longue parenthèse s'étendant sur une grande partie des années 1990 et jusqu'au milieu des années 2000. Un seul recueil de poésie, publié en 1988 (*Exprimer*), ainsi qu'un grand nombre de poèmes publiés dans des revues officielles et non officielles, avaient néanmoins largement suffi à Bai Hua pour prendre, avant même sa réémergence dans les années 2000, une place importante parmi les poètes de la troisième génération. Cette place reflétait une image spécifique : celle qui faisait de lui un poète lyrique (*shuqing shiren* 抒情诗人) à la sensibilité classique, et qui soulignait également, malgré ses nombreux et étroits rapports avec plusieurs poètes de cette génération, le caractère individuel ou particulier de son parcours⁷²⁵. Dans le prologue à l'anthologie *Portrait des années écoulées : la littérature des années 1990 : volume sur la poésie*, Cheng Guangwei soulignait ainsi vers la fin des années 1990 son « sens archaïque de la langue » (语感古旧) et son

⁷²⁵ « Il garde constamment une distance et une vigilance par rapport aux tendances poétiques et au matraquage collectif. Bai Hua à ce moment-là semble plutôt quelqu'un qui marche seul sur la scène poétique contemporaine, explorant de manière consciente des expériences singulières et des modes discursifs qui s'écartent de la poésie *menglong* mais qui sont en même temps différents de ceux des autres poètes *post-menglong*. » (他始终与所谓的诗潮与集体炒作保持着警惕和距离, 这时的柏桦更像是当代诗坛的一个独行者, 自觉地探索不属于朦胧诗却也有别于其他后朦胧诗人的独特体验和言说方式). Li Qinghua 李庆华, *Wufa yiwang de biaoda—Bai Hua shige yanjiu* 无法遗忘的表达——柏桦诗歌研究 [Une expression inoubliable. Recherche sur la poésie de Bai Hua], mémoire de master, Chongqing shifan daxue, 2011, p. 51. Également Liu Wentao : « Même s'il a créé avec Zhang Zao et Zhou Zhongling la revue *Ri ri xin* (*Du nouveau tous les jours*), dans de nombreuses circonstances il agit à l'écart de ces groupes. Dans l'histoire de la poésie des années 1980, il a une existence individuelle, n'appartenant à aucun groupe. » (他虽然与张枣、周忠陵创办过《日日新》杂志, 但在多数情况下他依然游离在这些社团之外, 对于 1980 年代的诗歌史而言, 他是个体性的存在, 不属于任何流派.) Liu Wentao 刘文涛, *Tuishou zhong yujian weilai—Bai Hua lun* 退守中预见未来——柏桦论 [Prévoir l'avenir au milieu du retrait : sur la poésie de Bai Hua], mémoire de master, Yunnan shifan daxue, mai 2016, p. 7.

« imagination bizarre » (想象奇特⁷²⁶), ainsi que l'influence visible de la culture traditionnelle sur sa poétique.

« Durant une période, Bai Hua était un poète qui, sans être des plus prolifiques, était le plus difficile à oublier. S'il est inévitable pour tout poète d'avoir sur lui l'ombre des poètes qui le précèdent, alors on peut dire que dans sa poésie le parfum du dernier empereur Tang Li Yu se mélange à ceux des poètes de la fin des Tang Wen Tingyun et Li Shangyin. (...) Bai Hua n'est pas un prophète ni un martyr, il est seulement un lettré à l'ancienne qui ne manque pas de sentiment moderne. Il a un sens de la langue archaïque, une imagination bizarre, et sa manière d'écrire semble proche des croquis littéraires, à demi vrai à demi fantaisistes, des nouvelles rassemblés dans les San Yan Er Pai de la dynastie Ming. » (有一个时期, 柏桦是一个不一定写得最多, 但却是最难以遗忘的诗人。假如说每个后代诗人身上难免会有前代诗人的影子, 那么不妨说, 他的作品里混淆着唐后主李煜和晚唐温、李二人的气味。(...) 柏桦不是预言家, 亦不是殉道者, 而只是一个不乏现代感受的旧式文人。他的语感古旧, 想象奇特, 写法上近似三言、二拍等亦真亦幻的笔记小说。)

Pour Chen Chao 陈超, « dans une scène poétique où tous en même temps “rivalisaient à qui serait le plus à la page” » (在众口一词比拼“谁更能更上时代”的诗坛), Bai Hua était « vraiment “d'un autre genre” » (是真正的“另类”⁷²⁷). Si l'auteur, poursuivait Chen Chao, n'avait pas reçu assez d'attention de la part de la critique, cela tenait au fait que sa poésie, quoique « extrêmement fascinante » (极为迷人), était également « détachée de son époque » (脱离时代), sa lyrique appelant à « cette partie “surannée” de notre âme qui est considérée comme retardataire » (我们灵魂中被认为是落伍的“陈腐”的部分⁷²⁸). Ces mots rendent compte de manière approximative de la situation de Bai Hua dans le contexte de la poésie des années 1980. C'est celle d'un poète dont l'œuvre, tout en s'écartant très vite de celle de ses prédécesseurs *menglong*, ne s'accordait pas non plus tout à fait aux tendances dominantes de la poésie de la troisième génération, comme celle de l'école de la « langue parlée » (*kouyu shige*) ou celle des poètes *Fei fei*⁷²⁹. Si dans le contexte des années 1980 sa poésie apparaît ainsi comme singulière ou « détachée de son époque », dans celui des années 1990 elle semble directement détonner. Bai Hua, signale Jing Wendong 敬文东, n'est jamais vraiment « entré dans les années 1990 » (*wei you jinru jiushi niandai* 未有进入九十年大)⁷³⁰. Rien d'étonnant, en ce sens, que quand il s'agit de positionner la poésie de Bai Hua dans le champ

⁷²⁶ Cheng Guangwei 程光炜, « Bu zhi suo zhong de lüxing, *op. cit.*

⁷²⁷ Chen Chao 陈超, « Bai Hua : jingshen xiaoxiang he qian duihua zhi san 柏桦 : 精神肖像和潜对话 » [Bai Hua : portrait spirituel et dialogue intérieur], *Shichao*, 2008, n° 3, pp. 72-73.

⁷²⁸ *Ibid.*

⁷²⁹ Concernant ces groupes, voir chapitre 1.

⁷³⁰ Jing Wendong 敬文东, « “Xiawu” de jingshen fenxi——shiren Bai Hua lun “下午”的精神分析——诗人柏桦论 » [Analyse de l'esprit d'“après midi”. Sur le poète Bai Hua], *Jiangnan daxue xuebao* (renwen kexueban), 2006, vol. 25, n° 3, pp. 19-25.

de la poésie chinoise contemporaine, les avis se contredisent souvent. Alors que, pour Michelle Yeh, Bai Hua entre dans la tendance du « courant de la vie »⁷³¹, et serait donc proche de poètes comme Han Dong et Yu Jian, il apparaît dans l’anthologie de Cheng Guangwei comme faisant partie du camp des poètes « intellectuels », avec Ouyang Jianghe, Xi Chuan, etc. Hong Zicheng, en revanche, l’intègre à une triade de poètes qui, après avoir écrit des poèmes importants pendant les années 1980, ont été négligés durant une grande partie des années 1990 du fait de leur éloignement de la scène littéraire (les autres étant Zhong Ming 钟鸣 et Zhang Zao). La réémergence de Bai Hua dans les années 2000 compliquera évidemment ce tableau et tendra à modifier la place de Bai Hua sur la scène poétique chinoise.

Ce caractère un peu inclassable de sa poésie s’accorde bien avec une biographie qui montre une trajectoire marquée par des déplacements successifs⁷³². Né à Chongqing en 1956, Bai Hua déménage à Canton en 1978, après son admission à l’institut des langues étrangères de Canton (*Guangzhou waiyu xueyuan* 广州外语学院). C’est là qu’il commence à écrire de manière intense sous l’influence autant des poètes *menglong* que de certains poètes chinois modernistes (Bian Zhilin, Fei Ming, parmi d’autres) et surtout des poètes étrangers, notamment symbolistes, dont Baudelaire. Après avoir obtenu son diplôme en 1982, il retourne à Chongqing, où il commence à travailler au centre de recherche sur l’information scientifique et technologique (*Zhongguo kexue jishu qingbao yanjiusuo* 中国科学技术情报研究所), et en 1983 il commence à enseigner à l’université d’agronomie de Sud-Ouest (*xinan nongye daxue* 西南农业大学). Sichuan étant l’un des centres les plus actifs des poètes de la troisième génération, Bai Hua fait à cette époque la connaissance d’un grand nombre de jeunes poètes, notamment Ouyang Jianghe, Zhong Ming et Zhang Zao. Avec celui-ci il éditera à partir de 1985 le journal non officiel *Du nouveau tous les jours* (*Ri ri xin* 日日新). En 1986, il devient chercheur au département de chinois de l’université du Sichuan à Chengdu et se lie d’amitié avec des poètes des groupes *Fei fei*, *Manghan*, *Zhengtizhuyi*, etc.⁷³³. Puis en 1988 il déménage à Nankin, où il enseigne l’anglais à l’université d’agronomie de Nankin (*Nanjing nongye daxue* 南京农业大学). Il y restera jusqu’à la fin de 1992, avant de revenir s’établir définitivement à Chengdu. Pendant les années 1990, Bai Hua devient écrivain free-lance et

⁷³¹ Michelle Yeh, « Light a lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China », *Modern China*, octobre 1992, vol. 18, n° 4, pp. 379-409.

⁷³² Cette caractéristique a été repérée par la critique. Chen Chao, par exemple, signale : « L’impression la plus marquante qu’a produite sur moi Bai Hua est celle d’une errance pareille à celle d’un fils de la vierge. » (柏桦给我最突出的感觉是游丝一般漂泊无定). Chen Chao 陈超, « Bai Hua : jingshen xiaoxiang... », *op. cit.*, p. 72.

⁷³³ Sur ces groupes, voir chapitre 1.

écrit et publie très peu de poésie. *Souvenirs*, son deuxième recueil de poésie, qui rassemble des poèmes écrits entre 1988 et 1992, ne paraîtra qu'en 2002. Son éloignement de la scène poétique s'étend sur plus d'une décennie et se prolonge jusqu'à la publication d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* en 2007.

5.1.1. Le clivage « gauche »/« droite »

Dans le prologue à son deuxième recueil de poésie, *Souvenirs (Wangshi)*, paru en 2002, Bai Hua, jetant en regard en arrière, affirmait que sa poésie pouvait être divisée en deux périodes : un premier moment qui allait de 1979 jusqu'à la publication de son premier recueil de poésie, *Exprimer (Biaoda)*, en 1988, et un deuxième moment, entre 1988 et 1992, qui correspondait à la poésie rassemblée dans *Souvenirs*.

La première période a été ma période d'expression. À ce moment-là, je profitais de l'audace de la jeunesse, je n'avais absolument aucun tabou, je ne pensais qu'à faire sortir ce que j'avais dans mon cœur, je ne connaissais pas la difficulté de la parole. C'était une période lyrique incandescente (je pourrais même, une période lyrique totalitaire) que j'ai traversée. Dans cette période, je semblais très libre, mais en vérité je ne l'étais pas du tout, j'étais très tendu. Mon inquiétude, ma grande anxiété, mon excentricité et ma maladie étaient partout visibles. Mais c'est justement cette manière d'attaquer le poison avec le poison qui a permis finalement ma libération physique et mentale, et je suis entré dans ma deuxième période. Dans cette deuxième période, je pense que j'ai atteint une dimension plus élevée. J'ai commencé à comprendre l'importance d'insérer dans l'écriture une espèce de force faible. C'est à ce moment que ma dureté ancienne s'est mélangée avec ma faiblesse nouvelle et a donné naissance à une force équilibrée et harmonieuse. Ce n'est qu'à partir de l'écriture de *Souvenirs* à Nankin au début de l'automne 1988 que j'ai vraiment ressenti que j'écrivais avec une certaine liberté. J'avais une modération naturelle, ou, pour emprunter les mots de Zhang Dai, « je savais m'arrêter au moment juste. » C'est justement à partir de cette année-là que j'ai ressenti que j'étais officiellement devenu un poète mûr.

第一阶段，是我的表达时期，那时我趁着青春之胆，百无禁忌，只想一吐为快，不知言说之难。那是我所经历的一个非常白热化，甚至可以说是集权化的抒情时期。在这个阶段，我看上去很自由，其实一点也不自由，非常紧张，我的焦灼、神经质、个人怪癖与疾病随处可见。但正是这种以毒攻毒，才使我的身心终得放松，进入到我的第二阶段。在第二阶段，我认为我达到了一个更高的境界，我开始懂得了在写作中应加入一种软弱之力的重要性。正是在这个阶段，我过去的强硬与现在的软弱汇合了，并诞生出一种平衡和谐之力。从 1988 年初秋在南京写下《往事》开始，我才真正感到我写得比较自由了，有了一种天然的节制，用张岱的话说就是“找截干净”⁷³⁴。也正是从这一年开始，我才感到我正式成为一名成熟的诗人⁷³⁵。

⁷³⁴ L'expression « *zhaojie ganjing* 找截干净 » vient du livre *Tao'an mengyi* 陶庵梦忆 (« Souvenirs rêvés de Tao'an ») de Zhang Dai. Dans la traduction française de ce livre par Brigitte Teboul-Wang, l'expression est ainsi traduite : « [Mais, en même temps,] on retrouvait tout les étapes de l'histoire ». (Zhang Dai, *Souvenirs rêvés de Tao'an* (traduit du chinois, présenté et annoté par Brigitte Teboul-Wang, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1995, p. 96. Notre traduction prend en compte la traduction de Teboul-Wang.

Même si Bai Hua explique que cette division en deux périodes renvoie d'abord à une question d'âge, c'est-à-dire au passage de la jeunesse à l'âge mûr⁷³⁶, elle rejoint également une certaine vision dualiste que l'auteur avait commencé à esquisser dans son livre *Gauche. Les poètes lyriques à l'ère de Mao Zedong*, un récit autobiographique où Bai Hua raconte sa vie et sa formation poétique et s'attarde beaucoup sur la scène des années 1980⁷³⁷. Dans ce livre, Bai Hua explique l'importance de la figure de sa mère dans la genèse de sa vocation poétique et de sa personnalité, notamment de ce qu'il appelle « la mentalité d'après-midi » (*xiawu jingshen* 下午精神), un état d'agitation et un esprit de révolte que Bai Hua identifie à la figure maternelle et qui constitue pour lui la racine de sa vocation poétique. « L'après-midi (à la différence du matin) », signale le poète, « est la période du jour la plus agitée et la plus sensible, ainsi que la plus poétique. » (下午 (不像上午) 是一天中最烦乱、最敏感同时也最富有诗意的一段时间⁷³⁸). Cet esprit d'après-midi est associé au féminin en général et à la mère en particulier. « L'après-midi qui transite à grande vitesse vers le crépuscule et la nuit est plein du charme féminin d'un insondable et fougueux dégoût de la vie (...). Et ma mère était justement cette personnification de la “jeune femme d'après-midi”. Plus tard, cette femme qui était éternellement dans l'“après-midi” est vraiment devenue ma mère. Elle a

⁷³⁵ Bai Hua, « *Wangshi xuyan* 往事序言 » [Prologue à *Souvenirs*], in « *Wangshi* 往事 » [*Souvenirs*], Hebei jiaoyu chubanshe, 2002. [Version numérique fournie par l'auteur.]

⁷³⁶ Bai Hua signale ainsi : « À cette époque j'ai fait cette division du fait de l'âge. Je pensais qu'à partir de *Souvenirs* j'entrais dans l'âge mûr de mon écriture, alors qu'*Exprimer* appartenait à mon écriture de jeunesse. »我当时这样分是因为年龄，我觉得我从《往事》这首诗进入了我写作的中年时期，而《表达》时期是属于青春写作 (communication personnelle, 15/06/2019).

⁷³⁷ Bai Hua, *Zuobian. Mao Zedong shidai de shuqing shiren* 左边. 毛泽东时代的抒情诗人 [Gauche. Les poètes lyriques à l'ère de Mao Zedong], Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 2009 [1996]. Écrit entre 1993 et 1994, le texte est d'abord publié en 1996 dans la revue *Xizang wenxue* (西藏文学) en plusieurs numéros successifs, avant de paraître en 2001 à Hong Kong chez Niujin chubanshe. Puis en 2008, le texte est repris dans le n° 11 de la revue *Qingnian zuojia* (青年作家). Ce n'est qu'en 2009 qu'il paraît sous forme de livre en Chine, publié par Jiangsu yishu chubanshe. La première édition compte cinq parties : « Souvenirs de jeunesse » 忆少年 (1962-1978), « Canton » 广州 (1978-1982), « Chongqing » 重庆 (1982-1986), « Chengdu » 成都 (1986-1988), « Nankin » 南京 (1988-1992). Une sixième partie a été ajoutée dans les autres versions : « Le fengshui poétique est au Jiangnan (après l'année 1992) » 诗歌风水在江南 (92 之后). Ces précisions sont tirées de Liu Chun 刘春, « Weiyou jiu rizi dai gei women xingfu 惟有旧日子带给我们幸福 » [Seuls les vieux jours nous apportent du bonheur], *Huacheng*, 2010, n° 6, pp. 166-177.

⁷³⁸ Le poète poursuit de cette manière la caractérisation de l'« esprit d'après midi » : « Elle engendre le désespoir nerveux à l'approche du crépuscule, l'inquiétude bavarde, la protestation aiguë et stridente, l'impulsion destructive et téméraire, ainsi que le désir d'expression, le scepticisme et la peur querelleurs de l'après-midi, tous ces éléments ensemble accroissent la teinte mystérieuse et complexe de la personnalité d'après midi. » (下午 (不像上午) 是一天中最烦乱、最敏感同时也最富有诗意的一段时间, 它自身就孕育着即将来临的黄昏的神经质的绝望、罗罗嗦嗦的不安、尖锐刺耳的抗议、不顾一切的毁灭冲动, 以及下午无事生非的表达欲、怀疑论、恐惧感, 这一切都增加了下午性格复杂而神秘的色彩. Bai Hua, *Zuobian...*, op. cit., p. 3).

transféré le sang chaud de cette “vitesse d’après-midi” dans mon corps qui venait de naître le 21 janvier 1956. » (向黄昏、向暗夜迅速过渡的下午，充满了深不可测的火热厌世的女性魅力 (...) 而我的母亲正是那个“下午少女”的化身。这个永在“下午”的少女后来真的当上了母亲，她把她那“下午速度”的热血输送到我一九五六年一月二十一日刚出生的身子里)。 Ces deux images (la mère, l’après-midi) sont les chaînons initiaux d’une série qui comprend également la vitesse, la révolution, l’utopie, l’avenir, le rouge, l’été, l’ardeur (*jiqing* 激情), l’avant-garde : cette série est résumée dans l’idée de la « gauche »⁷³⁹. La notion de la « gauche » rassemble ainsi des traits liés à la biographie de Bai Hua, et d’autres qui relèvent d’un phénomène de génération. D’un point de vue général, dans la vision de Bai Hua, c’est toute la poésie chinoise depuis la fin des années 1970 et jusqu’à la fin des années 1980 ou au début des années 1990 qui peut être placée sous l’emblème de la « gauche ». Toute la période porte pour Bai Hua l’empreinte d’un même esprit, dans la mesure où les poètes héritent de « l’intérêt pour l’esprit et le mépris du matériel » (*guanzhu jingshen er qingshi wuzhi* 关注精神而轻视物质⁷⁴⁰) caractéristiques de l’ère de Mao Zedong. En ce sens, pour Bai Hua, l’époque de Mao Zedong s’étend symboliquement au-delà de la mort de cette figure historique et jusqu’à 1992, lorsque, selon Bai Hua, l’ère de Deng Xiaoping « est apparue sur le visage de quasiment tous les Chinois avec cet aspect qui commençait à atteindre la maturité et à se fixer. » (以它开始成熟的，定型的面貌出现在几乎每一个中国人的脸上⁷⁴¹). C’est alors que, dans le bouleversement généré par l’intensification de la marchandisation de la société, « tout a changé » (一切都变了⁷⁴²). « Une sorte de nécessité a fini par dominer notre impulsion instable : l’impulsion s’est pliée provisoirement à la loi de circulation de la “matière” » (最终某种必然性征服了我们反复无常的冲动，冲动暂时服从了“物”的流通规律⁷⁴³). Ces idées nous sont familières : d’une certaine manière, Bai Hua reformule ici, dans ses propres termes (gauche/droite), l’idée de la fin des années 1980 que nous avons rencontrée, dans le célèbre essai d’Ouyang Jianghe, associée symboliquement à l’année 1989 et incarnée,

⁷³⁹ Nous disons qu’il s’agit d’une vision dualiste dans la mesure où à cette série s’oppose une autre série qui comprend les éléments suivants : le père, la droite, la lenteur, l’harmonie, etc. Cela deviendra clair plus loin.

⁷⁴⁰ Bai Hua, *Zuobian...*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 220.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.* Dans un entretien en 2007, Bai Hua signale également : « Je pense que la fin de l’époque de Mao Zedong n’a aucun rapport avec la mort de Mao. C’est l’“incident de 1989” et “Les discours du voyage dans le sud” qui ont une signification symbolique. » (我认为，毛时代的结束，与毛的逝世没有关系，倒是“八九事件”和“南巡讲话”具有标志性意义)。———，Hu Liang 胡亮，« Xingling • “hanfeng” • chayixing——Bai Hua fangtan lu 性灵 • “汉风” • 差异性——柏桦访谈录 » [Inspiration, “style chinois”, différence : entretien avec Bai Hua], 09/08/2007. Disponible sur <https://www.poemlife.com/index.php?mod=revshow&id=55284&str=1440> [dernière consultation le 01/08/2019].

de manière programmatique, dans l'idée du passage d'une poésie de jeunesse à une poésie d'âge mûr⁷⁴⁴. Chez Bai Hua, si toute la poésie de cette période est ainsi placée d'un point de vue général sous l'emblème de la « gauche », la division de son œuvre en deux périodes (*Exprimer* et *Souvenirs*) suggère une nuance importante, le passage d'un livre à l'autre marquant le début de la fin de cette époque de « gauche », qui est aussi celle de la jeunesse. Autrement dit, alors que chez Ouyang Jianghe la coupure est placée dans l'année 1989, chez Bai Hua la coupure apparaît en même temps décalée (jusqu'à 1992) et anticipée (1988). Un temps plus large, associé au contexte général (1992), recoupe un temps plus court associé à l'expérience personnelle, biographique (1988).

Outre la question de l'âge, il s'agit également d'une question d'espaces. Le déménagement de Bai Hua à Nankin en 1988 marque l'apparition d'un concept qui sera crucial plus tard, surtout à partir de la réémergence du poète dans les années 2000 : celui du « Jiangnan » (江南), que Bai Hua découvre à Nankin, « cette ancienne ville » (*zhe zuo gucheng* 这座古城⁷⁴⁵). « Ma poésie », dit Bai Hua dans *Gauche. Les poètes lyriques...*, « attendait un nouveau départ au Jiangnan » (我的诗歌在江南等待着新的出发点⁷⁴⁶). Ce déménagement sera réinterprété plus tard, dans les années 2000, en termes de clivage « gauche »/« droite ». Bai Hua parle ainsi, dans un entretien donné en 2010, du passage de « la gauche de Chongqing » (*Chongqing zhi zuo* 重庆之左) à la « droite du Jiangnan » (*Jiangnan zhi you* 江南之右⁷⁴⁷), de la vitesse à la lenteur, de la jeunesse à l'âge mûr. Dans *Gauche. Les poètes lyriques...*, qui date de 1994, nous ne trouvons pas encore d'identification si explicite entre les espaces (Chongqing d'un côté ; Nankin/Jiangnan de l'autre) et les coordonnées « gauche »/« droite ». Mais elle est déjà implicite dans le récit que fait Bai Hua de son arrivée à Nankin. « Nankin, cette ville pleine de la beauté de l'âge mûr, pleine de souvenirs, a fait fondre mon impatience juvénile dans un verre de jus d'azeroles, sombre et épais » (南京这个蕴含了中年之美, 充满往事的城市在一杯沉郁浓稠的山楂中消融了我

⁷⁴⁴ Ouyang Jianghe 欧阳江河, « 1989 hou guonei shige xiezu : bentu qizhi, zhongnian tezheng yu zhishifenzi shenfen 1989 年后国内诗歌写作 : 本土气质, 中年特征与知识分子身份 » [L'écriture poétique chinoise après 1989 : style local, traits d'âge moyen et identité intellectuelle], « Ruci Boxue de Ji'e : Ouyang Jianghe Ji 如此博学的饥饿 : 欧阳江河集 » [Une faim aussi érudite : œuvres d'Ouyang Jianghe], Beijing, Zuoji Chubanshe, 2013, pp. 287-313.

⁷⁴⁵ Bai Hua, *Zuobian...*, *op. cit.*, p. 187.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁴⁷ Bai Hua, Tang Xiaolin 唐小林, « Guanyu Bai Hua shixue de duihua 关于柏桦诗学的对话 » [Dialogue à propos de la poétique de Bai Hua], *Dangdai zuojia pinglun*, 2010, n° 5, pp. 92-101.

青春的烦躁⁷⁴⁸). Ou encore : « Je goûtais », dit le poète, « la simplicité de l'écoulement du temps et non le lyrisme ardent de la jeunesse. » (领略着光景流逝的平淡而不是火热的青春的抒情⁷⁴⁹). L'accent est mis sur l'ancienneté de la ville et sur l'effet « dissolvant » (*xiaorong* 消融) par rapport à l'anxiété juvénile du poète, c'est-à-dire, encore une fois, sur le passage de la jeunesse à l'âge mûr. Mais aussi sur deux modes presque antithétiques (simplicité de l'écoulement du temps /lyrisme ardent de la jeunesse) qui semblent calqués sur le clivage « gauche »/ « droite ». De même, dans le prologue de 2002, que nous avons déjà cité : d'un côté, « inquiétude, « grande anxiété », « mon excentricité et ma maladie », « extrême incandescence », « période lyrique totalitaire » ; de l'autre : « faiblesse », « force équilibrée et harmonique », « modération naturelle. »

S'il n'est pas pour autant facile d'identifier le clivage « gauche »/« droite » dans le passage d'*Exprimer* à *Souvenirs*, c'est aussi parce qu'il porte sur des concepts métaphoriques dont Bai Hua fait un usage flexible. D'abord, comme nous avons vu, la « gauche » est un concept utilisé pour décrire de manière générale la poésie chinoise de l'ère de Mao, par opposition à l'époque qui s'ouvre après 1992. Ensuite, il s'agit d'une série de valeurs/émotions/mots qui renvoient à l'expérience personnelle du poète et qui s'associent à la dualité père/mère. À partir de là, ce sont des catégories que le poète utilise pour classer ses poèmes. Ce dernier sens implique des situations ou des applications assez différentes.

- 1) Forme/contenu. Au moins à une occasion, dans *Gauche. Les poètes lyriques...*, Bai Hua utilise le clivage gauche/droite pour décrire la relation entre forme et contenu dans sa poésie : « En juillet 1989, j'étais à Pékin avec un ami, un remarquable traducteur de poésie, Li Fukang : nous discutons de la traduction en anglais de mes poèmes. Dans la conversation, je lui ai dit que ma poésie avait reçu une profonde influence de mes parents. Son cœur était l'“ardeur maternelle” (gauche), son extérieur la “forme paternelle” (droite) » 一九八九年七月，我在北京同我的朋友——一位出色的诗歌翻译家李赋康讨论我的诗歌英文翻译，谈话中，我曾告诉过他我的诗深受父母影响。它的核心是“母亲激情”（左边），它的外表是“父亲形式”（右边）⁷⁵⁰。

⁷⁴⁸ Bai Hua, *Zuobian...*, *op. cit.*, p. 191.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

- 2) Poèmes de gauche/poèmes de droite. À plusieurs reprises, Bai Hua parle de poèmes de « gauche » et de poèmes de « droite ». Dans la « Chronologie » (*nianpu* 年谱) qui se trouve dans *Notes manuscrites sur montagnes et fleuves*⁷⁵¹, livre paru en 2011 qui rassemble une grande partie de sa poésie jusqu'à cette date, Bai Hua écrit au sujet de l'année 2002 : « Cette année j'ai écrit seulement deux poèmes : "Tremblement" et "Un poème lyrique", l'un de gauche et l'autre de droite. » (这一 年 仅 写 出 两 首 诗 《 震 颤 》 《 抒 情 诗 一 首 》 ， 又 是 一 左 一 右 之 诗)⁷⁵².
- 3) Dans un dernier sens, le clivage gauche/droite décrit une évolution, et plus exactement un déplacement vers la droite. Même si cela n'est pas encore explicite dans le récit de *Gauche. Les poètes lyriques...*, il nous semble que la description faite par Bai Hua du passage d'*Exprimer* à *Souvenirs* se rapproche déjà de cette idée.

Le deuxième et le troisième usage du clivage « gauche »/« droite » ne sont pas contradictoires. Suivant la logique de Bai Hua, il serait possible de suggérer ainsi que le passage d'*Exprimer* à *Souvenirs* est marqué, plutôt que par un simple déplacement vers la « droite », par un changement d'équilibre entre la tendance de « gauche » et la tendance de « droite » dans la poésie de « Bai Hua ». Cela, d'abord, dans le sens où il est possible de repérer dans la poésie de Bai Hua une évolution caractérisée par la prévalence progressive d'un style qui se rapproche davantage de ce qu'il appelle les poèmes de « droite ». Mais également, dans le sens où la thématique de la « gauche », rattachée pour une grande part à l'imaginaire de la révolution, s'atténue. Pour mieux comprendre ces définitions, il faut maintenant étudier attentivement les poèmes et établir, d'abord, ce qu'est un poème de « gauche » pour Bai Hua. Si nous nous sommes ainsi attardé sur les catégories (« gauche »/« droite »), ce n'est pas seulement du fait qu'elles sont importantes pour comprendre la pensée de Bai Hua, mais aussi parce qu'elles sont utiles pour lire sa poésie.

5.1.2. Le clivage « gauche »/« droite » à l'intérieur d'*Exprimer*

Nous pouvons commencer par un poème comme « L'été de la mer » (*Hai de xiatian* 海的夏天), écrit en 1984.

⁷⁵¹ Bai Hua, *Shanshui shouji* 山水手记 [Notes manuscrites sur montagnes et fleuves], Chongqing, Chongqing daxue chubanshe, 2011.

⁷⁵² *Ibid.*

Ce doit être un été tellement rempli de tigres
les cheveux rouge feu sont réveillés par les regards
les dagues voltigeant blessent la plage solitaire
au milieu de ses hurlements, la baie pressée et expérimentée
lève des profondes fleurs
pour recevoir le jeune Arabe qui court

Des langues empoisonnées et des buissons brûlants
encerclent une vaste flamme
des petits cœurs maigres comme des pierres
dissolvent les baleines, les lèvres et les vagues

Fils rebelle et revolté
l'air a noyé ton halètement et ton peigne
tes cheveux maladroits et tes sentiments

Goût du crépuscule, goût du sang
exquise destruction, destruction arbitraire
les abeilles et les oiseaux blancs pointent le chemin
vers un vertigineux
un solitaire enterrement de l'immensité

Des caves obscures et des bouts de doigts
vont éteindre ta jeunesse et tes rêves
vont assassiner tes années sinistres et ton courage

Quelle sorte de langue te lèche
quelle sorte de canon t'attaque
une petite aile ou dix mille vexilles

Des larmes étincelantes s'ouvrent
des clés, des sirènes, des vagabonds délicats,
et l'éclat incomparable de toute l'aube

Été indigné
avec une fureur et une sensibilité prudentes
une mélancolie semblable à une montagne, à un clocher

L'histoire et les fronts s'effondrent au milieu des flammes,
Qui avertit, brûle, détruit
le court été de la mer ?

该是怎样一个充满老虎的夏天
火红的头发被目光唤醒
飞翔的匕首刺伤寂寞的沙滩
急速而老练的海湾怒吼着
举起深深的鲜花
迎接奔跑的阿拉伯少年

有毒的舌头和燃烧的荆棘
包围了广大的火焰
瘦小的结石般的心
融化鲸鱼、嘴唇和浪潮

叛逆的动乱的儿子
空气淹死了你的喘气和梳子
你的笨拙的头发和感情

黄昏的情调、血的情调
精致的破坏，任意的破坏
蜜蜂和白鸟令着道路
去眩晕
去孤独地埋藏浩瀚

黑暗的洞穴和指尖
将熄灭你的青春和梦想
将杀害你的阴脸的岁月和勇敢

是怎样的舌头舔你
怎样的大炮轰你
一支小翅膀或万支箭羽

晶莹的泪花打开
钥匙、美人鱼、纤细的流浪儿
以及整个黎明的灿烂无比

愤慨的夏天
有着狷介的狂躁和敏感
愁绪若高山、若钟楼
历史和头额熊熊崩坍
是谁在警告，在焚烧，在摧毁
海的短暂的夏天⁷⁵³

Ce poème de Bai Hua est le premier qui porte sur l'été, une thématique chère au poète et qui fait partie des éléments associés à la poétique de « gauche »⁷⁵⁴. Bai Hua lui-même, dans son *Gauche. Les poètes lyriques...*, le cite comme un exemple paradigmatique de cette

⁷⁵³ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁷⁵⁴ Bai Hua signale à propos du mot « été » : « L'«été» est le mot le plus crucial parmi tous les codes secrets de ma poésie. Ce mot comprend tout mon *ars poetica*, mes idéaux, mes images, voire mes empreintes digitales. Bien sûr, c'est aussi un charme qui met en marche mon lyrisme. » (我所有诗歌密码中最关键的一个词是“夏天”，此词包括了我所有的诗艺、理想、形象，甚至指纹，当然它也是启动我抒情的魔法。) Bai Hua, Quanzi 泉子, « Bai Hua : “xiatian” zhe ge ci ling wo zhandou (fangtan) 柏桦：“夏天”这个词令我颤抖（访谈） » [Bai Hua : le mot « été » me fait trembler (entretien)], *Xihu*, 2007, n° 6. Disponible sur <http://news.artxun.com/langmanzhuyi-1217-6082519.shtml> (dernière consultation le 09/08/2019). Concernant le rapport entre l'été et la « gauche », Bai Hua signale également dans un entretien avec Tang Xiaolin : « La gauche est une “attitude”, elle exprime désaccord, opposition, parfois c'est même une “pulsion de mort” destructrice, mais c'est grâce à cette attitude extrême qu'elle atteint une espèce d'éblouissante beauté d'été » (“左边”是一种姿势，它表示不同意，对抗，有时甚至是一种破坏性的“死本能”冲动，但也由于这极端的姿势，从而才抵达了一种炫目的夏天之美。) Tang Xiaolin 唐小林, « Guanyu Baihua shixue de duihua », *op. cit.*, p. 98. L'« été », comme nous le verrons ensuite, est associé en plus au souvenir de la révolution culturelle.

poétique⁷⁵⁵. Le poème apparaît comme un collage d'images surréalistes (« les cheveux rouge feu sont réveillés par les regards », « les dagues voltigeant blessent la plage solitaire ») qui ne se livrent pas facilement à l'interprétation. Les deux premières strophes construisent la scène initiale. Il s'agit d'une scène marine, esquissée à travers des images étranges, dans lesquelles on trouve beaucoup d'éléments liés à la violence (« dagues », « tigres », « cris », « encercler »), à la vitesse (« galop », « pressé ») et au feu (« rouge feu », « flammes », « buisson ardent »⁷⁵⁶). La troisième strophe introduit un élément clé dans la poésie de Bai Hua : la deuxième personne. Chez Bai Hua, cette deuxième personne peut renvoyer à un autre ou au poète lui-même, suggérant un dédoublement. Il semble s'agir ici du deuxième cas, le « je poétique » se double de cette deuxième personne, ce qui nous donne une autre clé de lecture pour le poème, car si le poète s'adresse à lui-même en tant qu'enfant (« Fils rebelle et inquiet ») il nous place dans la période de l'enfance et dans une ambiance de souvenirs. De nombreux poèmes de Bai Hua tournent autour d'expériences et de questions biographiques, dont l'une des plus importantes porte sur les souvenirs liés au début de la Révolution culturelle, période qui coïncide avec l'enfance de Bai Hua. Il nous semble nécessaire d'introduire ici un extrait de *Gauche. Les poètes lyriques...* dans lequel Bai Hua raconte ses souvenirs de l'été 1966.

Cette année-là la Révolution culturelle a commencé. J'avais dix ans, un insigne m'a amené dans la vie. Cette année-là le printemps a été extrêmement court. Fffffff, un vent fort, tour à tour lent et rapide, a ouvert avec son souffle le premier jour de l'été, a emporté la dernière feuille d'un livre, une feuille à laquelle je n'étais pas attaché. Vraies vacances, vraie liberté sans bornes. Les enfants ont commencé à ranger leurs cartables, les plus grands étaient en train d'esquisser la route de la grande marche. Me débarrassant des « menottes » je suis sorti de la salle de cours, j'ai commencé à courir partout, les professeurs ne pouvaient rien me faire.

Un soir à la tombée de la nuit, j'étais en train de jouer dans le temple Shangqing (situé au centre de Chongqing) près de chez moi. Tout d'un coup, une scène que je n'avais jamais vue a surgi dans la rue : une multitude rapidement grandissante marchait à pas pressés. C'était comme si tout le monde voulait profiter de ce crépuscule.

Une marée, une marée humaine, et moi aussi, emporté par cette marée j'ai commencé à ressentir une excitation étrange. Même si je ne comprenais pas bien ce que ces gens étaient en train de faire, je ressentais vaguement, avec mes dix ans, qu'au cœur de cette joie de grand jour de fête il y avait comme une ambiance d'excitation extrême.

Mon cœur était troublé de manière incontrôlable par l'excitation que transmettaient cette ville et cette multitude. Une excitation qui ne m'appartenait pas, qui était sans rapport avec mes

⁷⁵⁵ Il dit à propos de ce poème : « Normalement, ce barde d'« après midi » que je suis (à la différence de Zhang Zao, qui est un heureux barde de « midi ») se trouve toujours dans l'ambiance d'« après midi » maternelle, chantant avec des cris aigus vers la « gauche » (通常情况下, 我这个“下午”的歌者(不像张枣, 他是“正午”幸福的歌者)总是在母亲“下午”的氛围里, 面朝“左边”尖声歌唱. Bai Hua, *Zuobian*, op. cit., p. 9).

⁷⁵⁶ Soulignons, au passage, que les deux références culturelles présentes au début du poème sont « exotiques » ou étrangères : le jeune Arabe au galop et le « buisson ardent » qui renvoie à la tradition biblique et à la révélation de Dieu à Moïse, et qui réapparaîtra dans un autre poème du même livre. Dans le passage de *Gauche. Les poètes lyriques...* que nous citons plus bas sur cette page, Bai Hua parle, pour résumer ses souvenirs du début de la révolution culturelle, d'un « exotisme » romantique.

vrais sentiments, s'agitait dans la brise du soir. Je me suis mis à courir, sans pouvoir me contrôler.

Tout d'un coup quelqu'un a crié le premier : « À l'attaque du comité de la ville ! Abattons XX ! Capturons XX ! » La multitude a commencé à déferler vers le comité municipal.

« Il y a tellement d'ennemis, des “contre-révolutionnaires” cachés, actuels et historiques, mais les plus grands sont les “autorités” qui ont pris le chemin du capitalisme. Du capitalisme, et aussi de la contre-révolution... » Je souffrais du fait de ne pouvoir connecter entre elles les paroles « neuves » de ce crépuscule (encore moins, évidemment, pouvais-je comprendre le sens de tout ça, mais cela devait être sans doute « mauvais »). Au passage d'une rafale de vent, j'ai levé la tête et j'ai vu une garde rouge en face de moi. Elle devait avoir au maximum 16 ans, mais elle me paraissait beaucoup plus âgée que moi. Souriante, d'un geste léger et précis, elle a fixé un insigne avec la tête du président Mao sur mon sein gauche.

Et autour, le torrent de la multitude déferlait déjà vers le comité municipal, dans la rue il n'y avait que des gardes rouges. Ils portaient tous le même uniforme vert, une ceinture de cuir bien serrée, le brassard rouge vif sur le bras gauche, et sur le brassard imprimés les deux mots jaunes calligraphiés par le président Mao : « Garde rouge ». Ces jeunes semblaient être tombés soudainement du ciel, et ils allaient changer tout d'un coup ma vie d'avant.

Face à cet « exotisme » romantique, j'ai compris tout d'un coup que j'avais un rapport avec cette révolution : j'étais déjà un participant. Tout comme la garde rouge qui m'avait donné l'insigne, comme sa silhouette qui avait disparu dans le vent, et comme tous les gardes rouges dans la rue, j'étais déjà naturellement un « garde rouge ».

那一年文革开始, 我正好 10 岁, 一枚像章把我带入生活。那一年春天非常短暂。哗啦啦, 徐疾有力的风一下就吹开了夏天的第一天, 吹过了最后一页我并不留恋的书页。真的放学了, 真的无涯的自由来了。小孩子们收拾起书包, 大孩子们在勾画长征的道路, 我卸下“枷锁”走出课堂、随便奔跑, 老师能拿我们怎样。

一个黄昏, 在我家的附近上清寺(位于重庆市中区)玩耍。突然, 街上出现了我从未见过的情景: 急增的人群脚步匆匆, 每一个人好象都在只争这个黄昏。

洪流, 人群的洪流, 我也随着这洪流莫名地兴奋起来。虽然我还不明白这些人在做什么, 但 10 岁的我已隐约感到这宛如盛大节日的欢乐里有一种极端兴奋的气氛。

我被这个城市, 这些人群所传染的兴奋搅得心猿意马。这不属于我的, 与我真实的心无关的兴奋在黄昏的晚风中激荡, 我不由自主地飞跑起来。

突然有人带头高吼: “冲市委啊! 打倒某某! 揪出某某!” 人群开始向市委冲锋。

“这么多的敌人, 暗藏的、现在的、历史的‘反革命’, 但最大的是走资本主义道路的‘当权派’。资本主义, 还有反革命.....”我正苦于连不起这黄昏的“新鲜”话语(当然更不可能知道这是什么意思, 一定是一个“坏”意思), 一阵风过, 我抬起头来, 看见一位女红卫兵站在我的面前。她最多只有 16 岁, 但我却觉得比我大很多。她微笑着把一枚毛主席像章轻快而准确地别在我幼小的左胸上。

而周围, 人群的激流已大部分涌向市委, 街上几乎全是红卫兵了。他们身穿统一的绿色军装, 腰间扎着紧紧的皮带, 左臂戴着鲜红的袖章, 袖章上印着三个毛主席书写的黄色大字: “红卫兵”。这些人仿佛突然从天而降, 并突然要来改变我从前的生活。

面对这浪漫的“异国情调”, 我一下明白过来, 我与这次革命是有关的, 我已是其中的一员。同送我像章的女红卫兵一样, 同她风一般消失的身影一样, 也同大街上所有的红卫兵一样, 我理所当然已是一个“红小兵”⁷⁵⁷。

Revenant au poème après cette longue citation, il n'est pas difficile d'y repérer des images et des marques qui suggèrent la possibilité de le lire en rapport avec ces souvenirs enfantins de la révolution culturelle, même si, à cette étape de l'évolution de Bai Hua, un

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

certain hermétisme entrave toute tentative d'extraire un récit cohérent. Si la thématique de l'été est associée de manière générale à la « gauche », elle est particulièrement liée, comme le montre le fragment que nous venons de citer, à l'expérience de la Révolution culturelle. Il est possible de penser d'emblée que l'élément liquide, la « mer », renvoie à la masse, à la « multitude » (*renqun* 人群), décrite comme un « courant » (*hongliu* 洪流) dans le récit que nous avons cité⁷⁵⁸. Dans le poème, les seuls vers qui décrivent la « mer », dans la première strophe (« au milieu de ses hurlements, la baie pressée et expérimentée/lève des profondes fleurs »), soutiennent cette lecture, avec une personnification de la mer qui peut renvoyer à une multitude chaotique. L'« été », lit-on d'emblée dans le premier vers du poème, est rempli de « tigres », un mot qui n'est pas sans connotations dans le contexte de l'époque maoïste (nous pensons à l'image de Mao des « tigres de papier », avec laquelle il fait référence aux ennemis du peuple). Ensuite le poème traduit, avec la rapide succession d'images liées à la violence, aux cris, aux flammes, un vertige et une excitation qui rappellent l'expérience racontée par Bai Hua dans ses souvenirs. Le « fils rebelle et inquiet » qui monte en scène dans la troisième strophe renvoie, nous l'avons déjà dit, au poète lui-même : ce caractère « rebelle » et « inquiet » est celui de « l'esprit d'après-midi » que le poète a défini au début de *Gauche. Les poètes lyriques...* Dans la quatrième strophe, où un indice temporel possible est donné (« crépuscule », comme dans le récit cité), nous voyons apparaître une vision de la violence qui est tout à fait singulière et qui traduit également l'expérience racontée dans ses souvenirs. En effet, loin d'être repoussée, d'être décrite comme une source d'angoisse, la violence, ou plus exactement la « destruction », qui est décrite comme « exquise », est célébrée. Cela concorde avec l'idée, exprimée par Bai Hua à plusieurs reprises, du caractère esthétique de la politique (« L'essence de la politique », dit-il, « est esthétique » *zhengzhi de benzhi shi meixue* 政治的本质是美学⁷⁵⁹), et avec le lien qu'il établit dans *Gauche. Les poètes lyriques...* entre la découverte de la beauté et les souvenirs de la Révolution culturelle, ce qui est résumé dans la phrase : « La “beauté” marchait au son des gongs » (“*mei”zai mingluo kaidao* “美”在鸣锣开道⁷⁶⁰). L'esthétisation de la violence, ou l'alliance entre le « mal » (la destruction) et la beauté renvoie peut-être à une lecture de Baudelaire, le poète qui a le plus

⁷⁵⁸ Cette interprétation est renforcée par la lecture d'un autre poème d'*Exprimer*, « L'été de la multitude » (群众的夏天), qui ouvre avec ces vers : « Depuis que nous avons quitté l'hiver/le dictionnaire en flammes a brûlé le banc de poissons. » (自从我们离开了冬天/烧着的词典燃痛了鱼群). Dans ces vers les « poissons » renvoient à la « masse », la mer étant le médium où ce banc de poissons se déplace. Signalons au passage l'image des mots brûlants (« le dictionnaire en flammes ») qui renvoie également aux « paroles “fraîches” » (“新鲜”话语) du fragment de *Gauche. Les poètes lyriques...* cité.

⁷⁵⁹ Bai Hua, Tang Xiaolin 唐小林, « Guanyu Baihua shixue... », *op. cit.*, p. 93.

⁷⁶⁰ Bai Hua, *Gauche...*, *op. cit.* p. 16.

marqué les débuts de Bai Hua. Mais il s'agit d'un élément central de la poétique de Bai Hua. Il est important de signaler ainsi comment, dans le rapport entre politique et esthétique, la démarche de Bai Hua s'oppose à celle de ses prédécesseurs du courant *menglong*. Alors que, chez les poètes *menglong*, l'expérience politique est placée au cœur de l'expérience poétique, Bai Hua place l'expérience esthétique au cœur de l'expérience politique. Lorsque l'expérience politique ou historique apparaît dans le poème, elle est déjà passée par ce filtre esthétisant. Elle est devenue expérience lyrique, individuelle.

Nous arrêtons ici la tentative d'interprétation de ce poème. Ce qui nous intéresse surtout est de montrer comment s'esquisse ici, dans un style encore trop hermétique marqué par l'influence d'une esthétique surréaliste, ce que Bai Hua appelle la poétique de « gauche ». Cette poétique de « gauche » est liée non seulement à un spectre thématique particulier (l'été, la violence, la jeunesse, la multitude, la révolution) mais également à certains traits stylistiques, notamment une certaine vitesse, exprimée ici par la juxtaposition des images et la quasi absence de toute ponctuation qui pourrait arrêter la lecture.

Cette même année, Bai Hua écrit un autre poème qui montre un visage tout à fait différent. Il s'agit de « L'été est encore très loin » (*Xiatian hai hen yuan* 夏天还很远), un poème dans lequel, selon la description de Bai Hua, l'été « s'est refroidi, s'est ralenti » (*man le xia lai, ye liang le xia lai* 慢了下来, 也凉了下來⁷⁶¹).

**L'été est encore très loin
À mon père**

Un jour s'en va et encore un jour
quelque chose se rapproche de toi dans l'obscurité
assieds-toi, marche un peu
regarde les feuilles tomber
regarde la bruine tomber
regarde un homme longer la rue
l'été est encore très loin

Vraiment vite, ah, né et aussitôt disparu
tout le bien arrive dans les nuits d'octobre
trop beau, absolument inaperçu,
Un calme énorme comme tes souliers propres
à côté du lit, le passé est vague, doux
comme une vieille boîte
un marque-page décoloré
l'été est encore très loin

⁷⁶¹ Bai Hua, Tang Xiaolin, « Guanyu Baihua shixue... », *op. cit.*, p. 100.

Rencontre accidentelle, peut-être oubliée
dehors il fait un peu froid
la main gauche est fatiguée
elle bouge secrètement vers la gauche
reculée et profonde
cette seule pensée inquiétante
l'été est encore très loin

Plus jamais, s'agacer facilement, se passionner facilement,
reprendre les vieilles mauvaises habitudes,
être découragé un an après l'autre
Petite maison de bambou, chemise blanche
Tu n'es pas dans la force de l'âge ?
Une difficile détermination
L'été est encore très loin

夏天还很远 ——致父亲

一日逝去又一日
某种东西暗中接近你
坐一坐，走一走
看树叶落了
看小雨下了
看一个人沿街而过
夏天还很远

真快呀，一出生就消失
所有的善在十月的夜晚进来
太美，全不察觉
巨大的宁静如你干净的布鞋
在床边，往事依稀、温婉
如一只旧盒子
一个褪色的书签
夏天还很远

偶然遇见，可能想不起
外面有一点冷
左手也疲倦
暗地里一直往左边
偏僻又深入
那唯一痴痴的挂念
夏天还很远

再不了，动辄发脾气，动辄热爱
拾起从前的坏习惯
灰心年复一年
小竹楼、白衬衫
你是不是正当年？
难得下一次决心
夏天还很远

1984 年冬⁷⁶²

D'un poème à l'autre, dans la même année, le changement est radical. D'abord, au niveau du style. Même si certaines images et comparaisons, assez mystérieuses (la main qui « bouge secrètement vers la gauche », la comparaison du passé avec une « vieille boîte » ou un « marque-page décoloré ») pourraient renvoyer à une logique surréaliste, l'imagerie bizarre et hermétique du poème précédent laisse place ici à une langue assez transparente et à un lyrisme fondé sur des actions, des images et des objets quotidiens : feuilles tombées, bruine, un homme qui passe dans la rue. Le poème est traversé par cette deuxième personne qui s'adresse au père. Les sauts entre les strophes, leur enchaînement un peu brusque, discontinu, sont semblables à ceux du poème précédent, mais ils reflètent une intentionnalité poétique très différente. Pourtant, il y a aussi un autre changement, car le poème ne cadre pas du tout avec cette poétique de la « gauche » que nous avons déjà essayé de définir : l'été en effet apparaît ici « refroidi » ou « ralenti », ou plus exactement mis à distance (« encore très loin »). Le fait que le poème soit dédié au père n'est en ce sens pas un hasard, car si la mère est à la tête de la série de valeurs/éléments associés à la « gauche », le père est associé à la « droite ». Ce poème, dit en effet Bai Hua, « est un poème qui a la forme de mon père » (*yi shou yi wo fuqin wei yuanxing de shi* 一首以我父亲为原型的诗), et il s'agit, ajoute-t-il, du seul poème d'« été » dont le protagoniste soit le père, la mère étant « la protagoniste absolue de l'été ». Bai Hua signale à ce sujet :

Même s'il y a deux vers qui ont cette tristesse mystérieuse si familière (“la main gauche est fatiguée/elle bouge secrètement vers la gauche”), tout le poème est une nuit fraîche comme de l'eau, douce et gracieuse, l'atmosphère pleine d'une splendeur passée (les années 1940 ou encore avant). C'est dans cette splendeur que je voyais la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse de mon père. Il aimait porter des chemises blanches immaculées et des souliers propres : il était envers les gens et envers les choses plein d'une élégance accoutumée et d'une attention affectueuse : il est né au mois d'octobre. Naturellement, “tout le bien arrive dans les nuits d'octobre”. Dans le poème, j'ai imaginé une petite maison de bambou dans le paysage du Chongqing des années 1940 (c'était l'environnement préféré de mon père) : probablement dans la zone de la villa de Zaojiao, une fin d'été ou un début d'automne. Mon père marchait lentement avec des amis, visitant le lieu dans le silence de l'amitié tranquille. » 《夏天还很远》是我系列夏天主题（母亲是夏天的绝对主角）中，唯一一首与父亲有关的诗，尽管其中有两行我那熟悉的神秘的忧愁：“左手也疲倦/暗地里一直往左边”，但全诗却夜凉如水，舒缓婉约，气氛弥漫着一种过去的（20 世纪 40 年代或更早）光辉。我在这光辉中看见了父亲的青年时代，中年时代，老年时代。他爱穿清洁的白衬衫和干净的布鞋；他对人与事充满了习惯的文雅及亲切的专注；他是十月诞生的，自然而然，“所有的善在十月的夜晚进来”。在诗中，我想象了一座 20 世纪 40 年代重庆风景里的小竹楼（那是父亲偏爱的环境）：很可能就是在皂

⁷⁶² Bai Hua, *Shanshui shouji*, op. cit., pp. 27-28.

角山庄这一带，某个夏末初秋的时节，父亲携友慢慢前往，在安静的友情中悄然登临⁷⁶³).

Suivant ainsi la logique de Bai Hua, si « L'été de la mer » est un poème lié à la « gauche », « L'été est encore très loin » est un poème lié à la « droite ». La différence est dans l'ambiance, les émotions, les images et les valeurs qui prédominent dans chaque type de poème. Alors que dans ceux associés à la « gauche », nous avons des émotions troubles, liées à l'ardeur, à l'impatience, à la révolution, à la vitesse, à la jeunesse (des valeurs que Bai Hua associe à l'image de la mère), dans les poèmes associés à la « droite », c'est-à-dire au père, comme « L'été est encore très loin », ce sont des émotions plus « froides », plus calmes : harmonie, tranquillité, lenteur, qui prédominent. Ce clivage thématique rejoint également, déjà à cette étape, une différence au niveau du style, comme le montre la comparaison entre ces deux poèmes : d'un part, dans le poème de « gauche », une imagerie plus surréaliste, un rythme plus syncopé ; de l'autre, une imagerie plus transparente, plus sobre, et un rythme sinon plus lent, au moins plus cadencé, avec le refrain (« l'été est encore très loin ») à la fin de chaque strophe et des phrases syntaxiquement plus simples, séparées par des virgules.

Dans *Exprimer*, la dualité « gauche »/« droite » peut être repérée également dans l'organisation du livre en trois sections : « Exprimer » (*Biaoda* 表达), « Seuls les vieux jours nous apportent du bonheur » (*Wei you jiu rizi dai ge women xingfu* 惟有旧日子带给我们幸福) et « Jonestown » (*Qionsidun* 琼斯敦)⁷⁶⁴. Même si les poèmes sont organisés par ordre chronologique (1981-1984 pour « Exprimer », 1984-1986 pour « Seuls les jours passés nous apportent du bonheur », 1986-1988 pour « Jonestown »), les différentes sections, et surtout la deuxième et la troisième, montrent également une oscillation « gauche »/« droite ». Ainsi, alors que la deuxième section, qui débute par le poème « L'été est encore très loin », est marquée par une majorité de poèmes qui pourraient être rapprochés de la « droite » (dans la mesure où la thématique et le lexique de la « gauche » sont presque absents), la troisième section rassemble une majorité de poèmes qui relèvent de la « gauche ». Déjà le poème qui donne le titre à la section, « Jonestown », est un poème dans lequel Bai Hua retravaille les

⁷⁶³ Bai Hua, *Zuobian...*, *op. cit.*, p. 218

⁷⁶⁴ Dans la première édition d'*Exprimer*, en 1988, les poèmes étaient arrangés selon un critère purement chronologique. Ce n'est qu'avec l'édition de *Notes manuscrites sur montagnes et fleuves* (*Shanshui shouji* 山水手记, Chongqing, Chongqing daxue chubanshe, 2010), ainsi que dans des anthologies postérieures, que Bai Hua organise les poèmes en trois sections.

souvenirs liés à son expérience de la Révolution culturelle à partir du récit du massacre des membres d'une secte religieuse en Guyana⁷⁶⁵. Et le poème sur lequel s'ouvre la section (« Les armes de l'automne » *Qiutian de wuqi* 秋天的武器) montre de manière assez caractéristique le ton de « gauche » qui domine cette partie du livre :

La lutte va vers l'extrême
Les slogans vont vers l'extrême
Les baïonnettes mangeuses de pierre vont vers l'extrême
J'entends la chute de l'atmosphère

Ceci te convient parfaitement
dans un automne ancien
une personne est morte à cause de cela
avaler le dégoût
avaler des tigres de papier
et la bouche du peuple ne se dirigeait pas vers les oreilles

Aujourd'hui je veux commencer à nouveau
à enquêter sur tout genre de sacrifice
l'éclat démesuré
les os pointus de la révolution

À ce moment, à Chengdu
tout le monde vient de face
donnez-moi les voitures
donnez-moi l'extrême
donnez-moi la violence et la place

斗争走向极端
口号走向极端
吃石头的刺刀走向极端
我听到空气的坠落

这完全适合于你
在古代的秋天
一个人因此而死亡
吞下厌烦
吞下纸老虎
而人民的嘴不朝向耳朵

今天我要重新开始
研究各种牺牲
漫天要价的光芒

⁷⁶⁵ Révérend protestant (de l'Église chrétienne des disciples du Christ), Jim Jones – de son vrai nom James Warren Jones – était devenu le gourou d'une secte appelée le Temple du Peuple, installée d'abord à Indianapolis puis à San Francisco en Californie. Le 18 novembre 1978 il a organisé le suicide collectif de sa communauté, Jonestown, installée au Guyana (ancienne Guyane britannique). Sur ce poème, voir Qian Wenliang 钱文亮, « Zai jiyi yu biaoxiang zhi jian 在记忆与表象之间 » [Entre la mémoire et l'image] et Hong Zicheng 洪子诚 (éd.) *Zai beida ketang du shi, op. cit.*, pp. 223-245.

尖锐的革命的骨头

在此时，在成都
所有的人迎面走来
把汽车给我
把极端给我
把暴力和广场给我

1986 秋⁷⁶⁶

Si nous analysons ce poème au niveau lexical, nous pouvons facilement repérer une série de mots clés qui renvoient à la lignée de poèmes associée par Bai Hua à la « gauche. » Ce sont des mots relevant du politique ou même du militaire comme « lutte », « extrême », « slogan », « baïonnettes », « sacrifice », « tigres de papier », « peuple », « révolution », « violence », « place ». Le poème oscille entre la violence présente, dont le caractère présent est même souligné (« À ce moment, à Chengdu »), et la mémoire d'une violence passée, qui correspond à l'« automne ancien » de la deuxième strophe, où « une personne est morte à cause de ça ». Au cœur de cette violence se trouve un « je poétique » (avec son dédoublement passager dans le « toi » du vers 5) qui, comme celui de « L'été de la mer », semble tout à fait au diapason de cette violence. La tonalité lexicale de ce poème se prolonge dans plusieurs poèmes de la section, comme « L'été de la multitude » (*Qunzhong de xiatian* 群众的夏天), « La beauté » (*meiren* 美人), « Jonestown » et « L'été, ah, l'été » (*Xiatian, ah, xiatian* 夏天, 啊, 夏天). Ces poèmes s'insèrent clairement dans la lignée de poèmes comme « La mer d'été », dans la mesure où les images et le lexique renvoient à l'imaginaire révolutionnaire et à la violence. C'est ainsi le cas de « La beauté » dont les premières strophes tournent autour d'images de chaos, de feu et de révolte.

J'entends des poissons solitaires
brûler rouge les rues respectées
est-ce qu'il y a le bruit d'armes en train d'être chargées
bien sûr il y a des chevaux qui tordent l'air avec leurs jambes

Vous devez me saluer respectueusement, belles patrouilles d'exécution
la mort a déjà fini d'arranger ses troupes
commence à déferler de la montagne dans la ville

(...)

我听见孤独的鱼
燃红恭敬的街道

⁷⁶⁶ Bai Hua, *Shanshui shouji*, op. cit., p. 63.

是否有武装上膛的声音
当然还有马群踏弯空气

必须向我致敬，美的行刑队
死亡已整队完毕
开始从深山涌进城里⁷⁶⁷
(...)

Un autre série de mots clés renvoie aussi à la « gauche » : celle qui tourne autour de la chaleur, comme dans le « brûler rouge » de la deuxième ligne. On en trouve dans presque tous les poèmes de cette section, par exemple dans « Jeunesse » (« Ses larmes chaudes progressistes/ brûlaient les mirages de la conscience » 他进步的热泪/焚烧了良心的海市蜃楼⁷⁶⁸), « L'été de la masse » (« le dictionnaire en flammes a brûlé le banc de poissons » 烧着的词典燃痛了鱼群⁷⁶⁹), « L'enfant de l'hiver » (« le buisson ardent criait à côté de la bouche » 烧焦的灌木在嘴边呐喊⁷⁷⁰), « La beauté », etc. Dans le dernier poème de la section et du livre, « L'été, ah, l'été », le rapport entre la « chaleur » et la « gauche » est explicite :

Cet été, son sang a pris de la vitesse
Cet après-midi, cet après-midi où les malades serrent des pierres dans leurs bras
les ordres se répètent, l'engourdissement se répète
Cette chaleur, ah, chaude, insupportable !

C'est ici qu'elle est debout, elle, estivale
Jure-le, pudique elle
ne peut pas respirer
La gauche est trop chaude, comme une chaleur sans tête
(...)

这夏天，它的血加快了速度
这下午，病人们怀抱石头的下午
命令在反复，麻痹在反复
这热啊，热，真受不了！

这里站立夏天的她
宣誓吧，腼腆的她
喘不过气来呀
左翼太热，如无头之热⁷⁷¹
(...)

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 84.

Dans les poèmes de cette section, Bai Hua revient souvent, au niveau stylistique, vers un genre d'imagerie que nous avons appelée « surréaliste » et qui nous rappelle celle de « L'été de la mer ». Il accumule des images obscures, bizarres, contradictoires, qui se succèdent sans lien logique évident. Les images de « La beauté », déjà cité, rappellent ainsi celles de « L'été de la mer ». Le lien, certes, n'est pas automatique : il y a des poèmes de « gauche », comme « Les armes de l'automne », qui ne montrent pas cette accumulation d'images bizarres, obscures. Pourtant, le fait que cela reste une option stylistique et que celle-ci revienne presque exclusivement dans des poèmes qui relèvent de la « gauche » est assez significatif.

5.1.3. *Souvenirs*

La lecture de *Souvenirs*, le deuxième recueil de Bai Hua, qui rassemble des poèmes écrits entre 1988 et 1992 à Nankin, permet d'emblée de faire un constat rapide par rapport à ce que nous venons de développer. Au niveau stylistique, l'oscillation que nous avons repérée dans *Exprimer* entre un style plutôt « surréaliste », marqué par l'accumulation d'images bizarres et obscures, et un style plutôt transparent, sobre et narratif, disparaît quasiment. Le style de *Souvenirs* est en effet assez unitaire, et ce caractère est suggéré d'emblée par le fait que, à la différence d'*Exprimer*, divisé en trois sections, les poèmes sont ici tout simplement rangés selon un ordre chronologique. Cet ordre se révèle néanmoins significatif, car un regard sur les dates des poèmes (tous les poèmes sont datés) montre une distribution qui est tout sauf homogène : alors que, parmi les trente-huit poèmes qui composent le livre, un seul poème (le premier) est daté de 1988, huit de 1990 et cinq de 1991, la grande majorité (24) portent la date de 1989. Même si, comme nous l'avons vu, dans le récit de *Gauche. Les poètes lyriques...*, les dates clés signalées par Bai Hua sont 1988 (le déménagement à Nankin) et 1992 (la fin de l'ère maoïste), dans la lecture de *Souvenirs* l'année 1989 apparaît comme une date également charnière.

À ce constat à propos du style du livre s'ajoute un autre constat, tout à fait cohérent avec le premier, concernant la question du clivage « gauche »/« droite », qui dans ce livre apparaît beaucoup moins marqué. Plus exactement, si la thématique, les émotions et le lexique de « gauche » ne sont pas tout à fait absents des poèmes, ils sont discrètement dissous dans un corpus qui se rapproche davantage de son contraire, c'est-à-dire de la « droite ». En fait, nous

pouvons lire ce retrait de la « gauche » à plusieurs niveaux dans ce livre. D'abord, au niveau lexical, les mots associés à la « gauche » dans le sens le plus strict sont beaucoup moins fréquents⁷⁷², et nous trouvons un seul poème qui s'insère de manière explicite dans ce registre.

Été 1966

Grandir, ah, grandir avec le vent
Seulement trois jours, trois jours !

Le cœur tout entier est devenu rouge
La patrie face à la rue souffle dans la trompette

Souffle, ah, jeunesse précoce
Souffle vert l'amour, souffle vert la pensée de la terre

Ah, la politique est tellement belle
L'été a mis son uniforme militaire

Vivre ah ! Joie ah !
Ce dernier insigne-là
Cette chanson de liberté et de nostalgie du pays natal
Ou plutôt, ce paradis parfait de l'âge de dix ans.

1966年夏天

成长啊，随风成长
仅仅三天，三天！

一颗心红了
祖国正临街吹响

吹啊，吹，早来的青春
吹绿爱情，也吹绿大地的思想

瞧，政治多么美
夏天穿上了军装

生活啊！欢乐啊！
那最后一枚像章
那自由与怀乡之歌
哦，不！那十岁的无瑕的天堂

1989年12月26日⁷⁷³

Au niveau formel, ce poème se distingue d'emblée de ce que nous avons vu jusqu'ici par l'usage de rimes finales consonantes et assonantes. D'abord et surtout, les « ang » qui se

⁷⁷² L'expression « Les gardes rouges du printemps » (*Qingchun de hongweibing* 青春的红卫兵) dans le poème « La chanson du printemps » (*Chun zhi ge* 春之歌) en est un exemple.

⁷⁷³ Bai Hua, *Shanshui shouji*, op. cit., p. 117.

répètent dans six vers du poème (*chang* 长, *xiang* 向, *xiang* 想, *zhuang* 装, *zhang* 章, *tang* 堂) et qui riment aussi de manière assonante avec le « a » (啊) du neuvième vers ; et ensuite, les « en » (*tian* 天, *chun* 春) qui riment de manière assonante avec les « e » de « le 了 », « mei 美 », « ge 歌 »⁷⁷⁴. Ces traits, qui traduisent une conscience formelle plus aiguë par rapport à celle des poèmes que nous avons analysés auparavant, montrent l'évolution de Bai Hua au niveau stylistique. L'imagerie surréaliste, caractéristique de beaucoup des poèmes de « gauche » d'*Exprimer*, a laissé place ici, comme d'ailleurs partout dans le livre, à une certaine transparence qui n'est pas pour autant dépourvue d'hermétisme. Mais c'est un hermétisme qui tient plutôt aux rapports que le poème entretient avec la biographie du poète. C'est à partir de ces clés (tirées de son livre *Gauche. Les poètes lyriques...*) que nous pouvons lire certaines images du poème, notamment celle de l'insigne⁷⁷⁵. Le poème est en effet situé chronologiquement au début de la Révolution culturelle. Il raconte l'excitation éprouvée par l'enfant lors de sa rencontre avec l'effervescence révolutionnaire. Comme nous le savons à partir du récit de Bai Hua, cette expérience est liée aussi à l'éveil de la « chair » (*rou* 肉) : désir et politique sont tout à fait entremêlés. C'est pourquoi cette expérience, dans tous les sens, fonctionne comme un rite de passage qui conduit l'enfant à « grandir » en seulement « trois jours ». Dans le poème, les images liées à la politique sont mélangées avec celles liées à la nature. L'image du « vent » du premier vers permet en même temps une lecture littérale et métaphorique : c'est le vent de l'été, mais c'est aussi le vent de la révolution⁷⁷⁶. Ce « vent » est d'une certaine manière repris par l'apparition dans le quatrième vers du « *chui* 吹 » que nous avons traduit par « souffler dans la trompette » mais qui pourrait également renvoyer au bruit du vent. Dans le cinquième vers, nous voyons surgir cette deuxième personne typique du lyrisme de Bai Hua, qui dans ce cas s'adresse à la « jeunesse » (*qingchun* 青春) du poète, une jeunesse « précoce » dont l'arrivée est elle aussi liée à l'événement

⁷⁷⁴ Il faudrait ajouter les rimes internes, très évidentes dans le premier et le deuxième vers, mais présentes aussi ailleurs dans le poème. Par exemple dans le vers 8 (*xiatian chuanshang le junzhuang* 夏天穿上了军装), ou dans la dernière strophe (*zuihou* 最后 et *ziyou* 自由, *xiangzhang* 像章 et *huaixiang* 怀乡, *wuxia de tiantang* 无瑕的天堂). Il y a aussi des allitérations, comme le son « ch » dans le vers « *chui ah, chui, zao lai de qingchun* 吹啊, 吹, 早来的青春 ».

⁷⁷⁵ Voir le fragment cité en page 309-310.

⁷⁷⁶ La métaphore politique liée à l'image du « vent » remonte à Confucius. Voir notamment ce fragment : « Le seigneur Ji Kang interrogeait Confucius sur l'art de gouverner ; il lui demanda : “Si je tuais les méchants pour aider les bons, qu'en diriez vous ?” Confucius répondit : “Pour gouverner avez vous besoin de tuer ? Cherchez le bien, et le peuple sera bon. La vertu du gentilhomme est vent, la vertu du vulgaire est herbe ; quand le vent lui passe dessus, l'herbe doit se coucher.” » (*Les entretiens de Confucius* (trad. Pierre Ryckmans), Paris, Gallimard, 1987, p. 73). 季康子问“政”于孔子曰：“如杀无道以就有道，何如？”孔子对曰：“子为政，焉用杀！子欲善而民善矣。君子之德风，小人之德草，草上之风必偃 (*Lunyu* 论语[Analectes] (Yang Bojun 杨伯峻 éd. et notes), Beijing, Zhonghua shuju, 2016, p. 127).

révolutionnaire. Le mot « jeunesse » contient les mots « vert » et « printemps », ce qui est significatif car dans le vers suivant cette « jeunesse », envisagée elle-même comme un « vent » ou un souffle, est appelée à faire verdoyer l'« amour » et la « pensée de la terre ». Ici encore une fois politique et nature se confondent, car le « vert » de la nature est aussi celui des « uniformes » : « L'été a mis son uniforme militaire » (夏天穿上了军装⁷⁷⁷). D'ailleurs, le lien métaphorique entre nature et politique est renforcé à un autre niveau en soutenant de manière explicite le lien entre politique et beauté, c'est-à-dire le caractère esthétique du fait politique, dont nous avons déjà parlé.

Le poème décrit ainsi avec un langage à la fois très transparent et très allusif l'excitation (« joie », « beauté », « jeunesse précoce ») liée aux souvenirs de la Révolution culturelle. Mais il est traversé également par une nostalgie subtile⁷⁷⁸ qui renvoie à une autre lecture possible. En effet, écrit vers la fin de 1989, le poème porte l'empreinte des événements de juin de cette année-là. C'est Bai Hua lui-même qui, dans ses souvenirs, établit un lien entre ces deux étés, celui de 1966 et celui de 1989. En mai 1989, quelques semaines avant le déclenchement de la répression de la place Tian'anmen, le poète avait visité un Shanghai déjà bouleversé par les mouvements des étudiants :

Dans l'université normale de la Chine de l'Est où était le poète Song Lin, j'ai vu de mes propres yeux l'effervescence des multitudes dans le campus, les réunions, les serments, les pleurs amers, les discours... Des étudiants jusqu'aux professeurs, cette scène m'a rappelé mon poème « Jonestown ». Song Lin en tant que représentant des jeunes professeurs de chinois était plongé dans cette « tempête » avec son image de bel idéaliste. Pendant plusieurs jours de suite les colonnes des manifestants sont parties de l'université, parcourant un long chemin à pied pour arriver jusqu'au Bund. Je marchais derrière ces très longues colonnes, j'ai vu le flot joyeux de cette multitude de milliers de personnes... Une « beauté » étonnante pour la deuxième fois ouvrait le chemin au son des gongs. Il semblait que je retournais à l'enfance, que j'étais dans l'été de 1966.

我在诗人宋琳所在的华东师范大学目睹了热潮汹涌的校园、集会、宣誓、痛哭、演讲.....从学生到老师，那场面使我想起了我的《琼斯敦》这首诗。宋琳作为中文青年教师的代表，也以他英俊的理想主义形象投身于这个“风暴”，接连几天游行队伍从华东师大出发，长途步行去外滩，我跟着长长的队伍走着，看见了成千上万欢乐的人流.....一种惊人的“美”在第二次鸣锣开道，我仿佛重返童年，置身于1966年夏天⁷⁷⁹。

⁷⁷⁷ Même si ces rapprochements sont implicites en chinois, ils nous semblent significatifs.

⁷⁷⁸ La nostalgie est d'abord incarnée dans la « nostalgie du pays natal » (*huaixiang*), mais aussi dans le regard sur le « paradis parfait » (*wuxia de tiantang*) des dix ans.

⁷⁷⁹ Bai Hua, *Zuobian...*, *op. cit.* Ce fragment n'est pas dans l'édition parue en Chine mais dans une version numérique non expurgée envoyée par Bai Hua.

Le fait que « Été 1966 » soit le seul poème dans tout *Souvenirs* qui évoque directement la mémoire de la révolution est déjà assez parlant par rapport au retrait de la « gauche » dans le deuxième recueil de Bai Hua. D'autant plus que dans ce poème, à la différence de ceux que nous avons lus avant, la thématique de la « gauche » s'associe à une rigueur formelle qui traduit une certaine sobriété et une mélancolie subtile. La mélancolie qui filtre dans ces poèmes tient au fait que, comme le signale Bai Hua dans ses souvenirs de son arrivée à Nankin, « l'élégie de "gauche" d'une époque s'approchait de son épilogue » (一个时代“左边”的挽歌在接近它的尾声⁷⁸⁰). Dans un autre poème de septembre 1989, Bai Hua semble également signaler de manière implicite cette fin.

Dix nuits, dix nuits
dix nuits de route distance
le jeune de dix nuits a oublié les idéaux

dix nuits, dix nuits
je viens parmi vous la honte sur mon visage
bras ballants, je vous prie de me pardonner

dix nuits, j'ai entendu un autre type de chant
(...)

十夜，十夜
十夜的道路 远方
十夜的少年忘记了理想

十夜，十夜
我面带羞愧来到你们中央
垂下双手，恳求你们原谅

十个夜晚，我听到另一种歌唱⁷⁸¹
(...)

Nous voyons ici l'image du jeune qui a « oublié l'idéal » (*wangji le lixiang* 忘记了理想) et qui se présente devant ses camarades, embarrassé, suppliant d'être pardonné. Ce jeune a commencé à entendre « un autre type de chant » (*ling yi zhong gechang* 另一种歌唱), c'est-à-dire un chant qui s'éloigne de l'idéalisme de la « gauche ».

Nous pouvons mesurer également la retraite de la « gauche » dans ce recueil par la manière dont un autre mot clé de la poésie de Bai Hua, « été », souvent associé à la

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 193.

⁷⁸¹ Bai Hua, *Shanshui shouji.*, *op. cit.* p., 111.

« gauche », semble reculer au profit du « printemps » (*chun* 春⁷⁸²). Nous trouvons dans *Souvenirs* un grand nombre de poèmes qui sont, soit situés chronologiquement au printemps, soit inspirés par cette saison. Cela se traduit souvent par un lyrisme au goût plus classique, avec des images et un champ lexical qui relèvent davantage de la poésie traditionnelle. Dans *Gauche. Les poètes lyriques...*, Bai Hua ne manque pas de signaler ce lien entre la découverte du « printemps » à Nankin et une certaine sensibilité traditionnelle : « J’avais vécu tellement d’étés, année après année, jusqu’au printemps du Jiangnan de 1989. C’est seulement alors que j’ai éprouvé de tout mon cœur l’état d’esprit des anciens, leur mélancolie, leur tristesse face à la brièveté du printemps, leur attente des fleurs, leur amour des fleurs. Cela n’était pas une pure rhétorique sentimentale, mais une lamentation sur le temps qui s’en va et ne revient pas. » (我经历了如此多的夏天，年复一年直到 1989 年江南的春天，我才真心体会到古人惜春、伤春、盼花、爱花的心情，那决不是徒有言词的多情咏叹，而是对时光一去不复还的哀怨⁷⁸³). Ainsi par exemple « Crépuscule à la campagne » (乡村日暮) :

Crépuscule à la campagne

Devant c’est le *fengshui* de la campagne
 Quelques grenouilles chantent dans l’étang
 Une colonne d’hirondelles entre dans les cours du passé
 Les enfants capturent des poissons dans la rivière
 Les menuisiers sont en train de construire le tombeau du printemps
 Poète, ah, ta théière dans les mains tu regardes au loin
 Que peux-tu faire dans une journée ?
 (...)

乡村日暮

面前是乡村的风水
 几只青蛙在池塘唱歌
 一行燕子飞入昔日的院落
 孩子们在河中捉鱼
 石匠在建筑春天的陵墓
 诗人啊，你提着茶壶望风
 你一日能做些什么？

⁷⁸² Bai Hua, dans un dialogue avec Tang Xiaolin, signale ainsi : « Le vrai tournant a été un jour d’octobre de 1988. Ce jour-là, sur le bord du tombeau de Sun Yat-sen dans la banlieue orientale de Nankin, j’ai écrit le poème “Souvenirs”. C’était le son d’un autre été. Même si c’était écrit en automne, il avait le souvenir des “derniers jours alanguis de l’été” (Mallarmé), il avait une ardeur et une fraîcheur d’âge mûr. Peu à peu l’été allait se retirer lentement (mais pas tout à fait) de ma poésie. » 真正的转向是一九八八年十月的某一天，那天我在南京东郊的中山陵畔写下了《往事》，那是另一副夏天之音，它虽写于秋日，却有着对“夏天最后几个憔悴日子”（马拉美）缅怀，有一种中年的热忱与阴凉。接着，夏日之美就要渐渐（并非彻底）从我的诗歌中推出了），Bai hua, Tang Xiaolin, « Guanyu Bai Hua shixue... », *op. cit.*, p. 94.

⁷⁸³ Bai Hua, *Zuobian...*, *op. cit.*, p. 196.

(...)⁷⁸⁴

On observe ici la construction d'un paysage et d'une subjectivité qui lui est liée, selon la logique traditionnelle que traduit la formule « la fusion entre le paysage et le sentiment » (*qing jing jiao rong* 情景交融⁷⁸⁵). Comme souvent dans la poésie de Bai Hua, le poète s'adresse à lui-même en employant la deuxième personne (dédoublement), sauf qu'ici cette deuxième personne est explicitement désignée en tant que « poète ». Nous avons une perspective à la fois intérieure et extérieure, c'est-à-dire que nous voyons le paysage à travers l'œil de ce « poète » (perspective interne), mais en même temps nous voyons le poète au milieu du paysage en train de le regarder (perspective externe). Dans la construction de ce genre de poème, l'observation et l'œil sont centraux. Le poète est décrit comme un observateur, et le poème est composé d'une série d'images visuelles. Ces images, et le champ lexical sur lesquelles elles reposent, se rapprochent fortement de la poésie classique : grenouilles, hirondelles, étangs, la campagne, etc. « Jour de printemps » (*Chunri* 春日) en est un exemple encore plus clair.

« **Jour de printemps** »

Écrit au bord du lac Xuanwu

C'est un après-midi radieux
Fleurs blanches de cerisier remplissent la cour
Est-ce que cela suffit ou non ?

Toi, un homme qui regarde le paysage
debout sur le petit pont au milieu de l'eau
continue à regarder

Loin, au-dessous de l'ancienne porte de la ville
les voitures transportent des voyageurs
des citadins assidus balayent les boutiques

La musique est là
Le reflet du soleil couchant est là
drapeaux, murs rouges, arbres verts sont là

Une petite source coule dans le fond d'un puits solitaire
des herbes médicinales mouillées pendent devant la porte
des enfants jouent à cache-cache avec l'amour

⁷⁸⁴ Bai Hua, *Shanshui shouji*, *op. cit.*, p. 107.

⁷⁸⁵ Dans *Gauche. Les poètes lyriques...*, Bai Hua utilise cette expression en rapport avec Zhang Zao, le poète qui, comme nous le verrons un peu plus loin, a amené Bai Hua à faire attention à la question de la tradition. Bai Hua dit que pour Zhang Zao, « la technique centrale du poème était la fusion entre le paysage et le sentiment » (诗的中心技巧是情景交融). *Zuobian...*, *op. cit.*, p. 114.

Homme qui continue debout dans le paysage ah
il y a trop d'images qui marchent avec toi
Costumes, habits de soie, lumières muettes

Les tristes prostituées somnambules
elles ont aussi entendu encore plus de choses
larmes des oiseaux, musique de piano...

Et qui dans le soir me pousse vers des vieux rêves ?
Contre quoi me blottis je dans le soir ?
Qu'est-ce qui est frais comme de l'eau dans cette nuit?

Printemps 1990

春日
——写于玄武湖畔

这是光彩照人的一个下午
白色的樱花开满庭院
这是否是足够的呢？

你，一个眺望风景的人
正站立水中的小桥
继续你的眺望

远方，在古代的城门下
汽车运送着旅客
勤奋的市民打扫着店铺

音乐在那儿
倒影的日落在那儿
旌旗、红墙、绿树在那儿

一口小泉流入幽单的井底
湿润的草药悬挂于门前
一群孩子做着爱情的迷藏

继续站立风景中的人啊
与你同行的还有太多的形象
风俗、绸衣、无言的灯火

忧伤的梦游的妓女们
她们也听到更多的东西
鸟的泪滴、钢琴的弹奏.....

而我在向晚被谁催入旧梦？
我在向晚依偎着什么？
那夜凉如水的是什么？

1990年春⁷⁸⁶

Nous constatons ici les mêmes éléments que dans « Crépuscule à la campagne » : le rapport entre un paysage et un personnage qui est à la fois l'œil qui regarde et une partie du paysage. À la différence du poème précédent, le paysage est ici associé à un espace concret. Le poème est donc situé à la fois dans le temps (printemps) et dans l'espace : le lac Xuanwu à Nankin. Il s'agit d'un lac naturel, situé dans le quartier de Xuanwu dans la ville de Nankin, avec cinq petites îles unies par des ponts, et une série de pagodes, de temples, de jardins, de maisons de thé. Le lac est situé près des murailles de la ville, dont l'une des portes est également l'une des entrées du parc. Il s'agit donc d'un paysage à la fois urbain et naturel, avec une empreinte visuelle fortement traditionnelle. C'est l'un des premiers endroits que Bai Hua a visités à son arrivée à Nankin. Le lendemain de son installation dans la ville, Bai Hua est amené là par un poète local, Han Dong, qui ouvre pour lui « la porte du paysage de Nankin » (为我打开南京的风景之门⁷⁸⁷). Ils se rendent dans une maison de thé dans le temple Jiming (*Jiming si* 鸡鸣寺), d'où ils contemplent le lac : « Les brumes et les vagues du lac Xuanwu s'étendant à perte de vue comblaient mon regard. Des petits ponts connectaient quelques îles, dont une, appelée Liangzhou, était l'endroit où Xiao Tong, le prince Zhaoming, avait composé son *Anthologie littéraire*. Entre eaux et montagnes pleines d'une atmosphère classique, des saules se penchaient sur la rivière, les nuages du début d'automne étaient suspendus haut au-dessus de la surface du lac, et des milliers d'oiseaux aquatiques se posaient sur l'eau ou jouissaient de la fraîcheur en effleurant légèrement l'eau. » (烟波浩渺的玄武湖尽收眼底，小桥联结着几个岛屿，其中有一个岛叫梁州，是昭明太子萧统编选《昭明文选》的地方。在古意盎然的山水间垂柳拂岸，初秋的云彩高悬于湖面，成群的水鸟停在水上或轻轻滑过水面享受着凉爽⁷⁸⁸). Dans le poème de Bai Hua, ce qui est d'abord mis en avant, ce sont les traits classiques du paysage (les cerisiers en fleur dans la cour, les ponts, les vieilles portes de la ville), avant que d'autres éléments, qui trahissent l'emplacement urbain du lac, apparaissent : les « voitures qui transportent les passagers » et les « citadins qui balayent les boutiques ». La scène est complétée par d'autres éléments qui renforcent cette atmosphère classique (« murs rouges », « reflet renversé du soleil couchant », « une petite source », etc.), et le paysage une fois ainsi établi, le poème se concentre sur la subjectivité qui est au centre du paysage. Si cette subjectivité est évidemment implicite déjà

⁷⁸⁶ Bai Hua, *Shanshui shouji...*, op. cit., p. 126.

⁷⁸⁷ Bai Hua, *Zuobian...*, op. cit., p. 188.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

dans la description du paysage qui occupe les premières strophes, elle est explicitement esquissée ensuite, d'abord dans l'idée des « images qui marchent avec toi », et plus tard, dans les questions de la dernière strophe qui marquent le passage de la deuxième personne à la première.

Il est donc évident que, dans *Souvenirs*, la poésie de Bai Hua subit des transformations importantes, selon des lignes, certes, qui agissaient déjà de manière visible dans son premier recueil. La thématique et le champ lexical de la « gauche » s'atténuent, le style devient définitivement plus sobre et transparent, et nous voyons surgir un lyrisme attaché au paysage. Si le déménagement à Nankin en 1988 et la découverte du Jiangnan, ainsi que le passage à l'âge mûr, expliquent en partie ces changements, il est évident aussi que l'impact des événements de 1989 y joue un rôle important. Les poèmes que nous venons de lire suggèrent que la poésie de Bai Hua évolue dans *Souvenirs* vers une sensibilité plus classique, en rapport évidemment avec cette découverte du Jiangnan sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus tard. En fait, pour comprendre l'évolution de la poésie de Bai Hua dans cette étape, il faut revenir en arrière, à l'époque d'*Exprimer*.

5.1.4. Le « changement d'orientation » et le poème « Sous la dynastie Qing »

La poésie de Bai Hua a évolué depuis son début sous l'influence très marquée de ses lectures de la poésie occidentale. Le poète le reconnaît volontiers : « De la même manière que, lorsqu'une pierre frappe la surface tranquille d'un lac, les ondulations s'amplifient cercle après cercle, le cœur de l'ondulation a été le symbolisme, le premier cercle le surréalisme, le deuxième l'imagisme, la troisième la poésie confessionnelle⁷⁸⁹, le quatrième l'école de *The mouvement*, le cinquième la poésie de la beat génération, le sixième..., le septième... Une pierre, mille vagues, j'ai commencé à changer de goût en aspirant le “sang” d'un poète après l'autre » (就象一块石头击向平静的湖水，涟漪一圈一圈在扩大，那涟漪的中心是象征主义，第一圈涟漪是超现实主义，第二圈是意象派，第三圈是自白派，第四圈是运动派，第五圈是垮掉派，第六圈.....第七圈.....一石激起千层浪，我开始换着口味吸着一个又一个诗人的“血”⁷⁹⁰). Dans ce portrait d'une éducation poétique marquée de manière

⁷⁸⁹ « Poésie confessionnelle » (« confessional poetry », en anglais) ne fait pas référence à une école poétique mais plutôt à un style associé à des poètes comme Robert Lowell aux États-Unis et Sylvia Plath en Angleterre, dont la poésie met l'accent sur le « je » et sur l'autobiographique.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 70.

très claire par l'influence des différents courants de la poésie occidentale, Bai Hua n'a rien de vraiment originel. Cela a été le cas pour toute la littérature chinoise de la nouvelle période, et nous avons vu comment la lecture des « livres à couverture jaune » avait joué un rôle décisif déjà dans l'émergence des poètes *menglong* au milieu de la révolution culturelle. Ce qui en revanche met Bai Hua à l'écart d'autres poètes de sa génération est une certaine anxiété concernant cette « occidentalisation », et la recherche consciente, très tôt déjà dans son œuvre, d'une synthèse avec la tradition. En fait, le virage vers un lyrisme plus classique que nous avons repéré dans *Souvenirs*, virage associé à la découverte de Nankin (ou du Jiangnan), précède largement l'écriture de ce livre. Selon Bai Hua, l'intérêt pour la tradition date d'avant le milieu des années 1980, lorsque sa rencontre avec Zhang Zao en 1983 l'a conduit à réfléchir sur la manière de « faire apparaître le classique dans le chinois contemporain » (怎样在现代汉语中重现古典⁷⁹¹). Zhang Zao représente, dans les années 1980, l'un des exemples les plus marquants d'un poète qui essaye de réintroduire dans la poésie chinoise contemporaine une qualité classique. Surtout à partir de deux poèmes écrits très tôt, « Dans le miroir » (*Jing zhong* 镜中) et « Quelle personne est celle-ci ? » (*Heren si* 何人斯). Alors que le second est une réécriture d'un poème homonyme du *Classique de la poésie* (*Shijing* 诗经), le premier est un court poème auquel Zhang Zao doit une grande partie de sa célébrité dans les années 1980.

Il suffit de se souvenir des regrets de toute une vie
 Pour que les fleurs de prunier commencent à tomber
 Par exemple la regarder nager jusqu'à l'autre rive
 Par exemple grimper une échelle de bois de sapin
 Les faits dangereux sont sans doute beaux
 C'est mieux de la regarder retourner à cheval
 Les joues tièdes
 Pudique. Tête basse, répondant à l'empereur
 Un miroir l'attend éternellement
 Qu'elle aille s'asseoir à la place où elle s'assoit souvent dans le miroir
 Regardant par la fenêtre, il suffit de se souvenir des regrets d'une vie
 et les fleurs de prunier tapissent la montagne du Sud.

只要想起一生中后悔的事
 梅花便落了下来
 比如看她游泳到河的另一岸
 比如登上一株松木梯子
 危险的事固然美丽

⁷⁹¹ « Depuis que j'avais été en contact avec Zhang Zao [en 1983] », se souvient Bai Hua dans *Gauche. Les poètes lyriques...*, « je n'avais cessé de me demander comment faire réapparaître le classique dans le chinois moderne, mais je n'avais pas pu faire le lien. (从和张枣的接触开始, 我就一直关注怎样在现代汉语中重现古典, 但关节迟迟没有打通), *Ibid.*, p. 124.

不如看她骑马归来
面颊温暖
羞惭。低下头，回答着皇帝
一面镜子永远等候她
让她坐到镜中常坐的地方
望着窗外，只要想起一生中后悔的事
梅花便落满了南山⁷⁹²

La qualité classique de ce poème repose d'abord sans doute sur un champ lexical (les fleurs de prunier, l'empereur, la montagne du Sud) qui contribue à créer une certaine ambiance, mais également, et de manière non moins importante, sur une économie grammaticale et pronominale qui, de manière semblable à ce qui arrive dans la poésie classique, multiplie les interprétations. C'est le cas notamment de l'omission des pronoms personnels dans plusieurs phrases. « Qui » rappelle les souvenirs de toute une vie ? Est-ce la même personne qui regarde « elle » nager vers l'autre rive ? S'agit-il d'un « je » ou d'une troisième personne ? Cette ambiguïté traverse tout le poème. Du côté graphique, il y a également, dans les deux premiers vers, un jeu entre *hui* 悔 et *mei* 梅 qui renforce la capacité du poème à profiter des caractéristiques inhérentes à la langue et à l'écriture chinoises. La recherche qui est sous-jacente à des poèmes comme « Dans le miroir » et « Quelle personne est celle-ci ? » renvoie à une idée de la tradition que Zhang Zao exprimera plus tard vers 1987 dans un texte écrit pour l'*Anthologie de la poésie chinoise contemporaine expérimentale* (*Zhongguo dangdai shiyan shixuan* 中国当代实验诗选).

Il n'a jamais existé une personne qui n'appartienne à aucune tradition. Une personne sans tradition est impensable, ou alors elle mourrait de solitude et d'ennui. Certes, nous avons vu des personnes qui n'avaient pas de tradition, par exemple ces individualistes et ces romantiques radicaux, mais au maximum ils n'ont été très actifs qu'un moment, sans finalement rien faire. Et la tradition n'est jamais seulement ces choses connues de tout le monde. Ce qu'un peuple a oublié, ce qui est resté muet jusqu'à nos jours, constitue peut-être la partie la plus brillante/excellente d'une tradition. (...) La tradition ne se transmet pas dans la main de quelqu'un. Comment entrer dans la tradition, c'est une épreuve pour chaque personne.

历来就没有不属于某种传统的人，没有传统的人是不可思议的，他至少会因某种寂寞和百无聊赖而死去。的确，我们也见过没有传统的人，比如那些极端的个人主义者和浪漫主义者，不过他们最多只是热闹来一阵子，到后来却什么都没有干。而传统从来就不尽然是那些家喻户晓的东西，一个民族所遗忘了的，或者那些它至今为之缄默的，很可能是构成一个传统的最优秀的部分。(...) 传统从来就不会流传到某人手中。如何进入传统，是对每个人的考验⁷⁹³。

⁷⁹² Zhang Zao 张枣, *Chunqiu laixin* 春秋来信, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, p. 43.

⁷⁹³ Cité dans Bai Hua, *Zuobian...*, *op. cit.*, p. 117.

Dans le contexte des années 1980, cette vision, très redevable, comme le signale Bai Hua, à la vision éliotienne de la tradition, est assez singulière, même si on pourrait essayer de la rapprocher de celle de toute une lignée de poètes qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, s'intéressent également à la question de la tradition. Il s'agit là aussi des poètes de la scène poétique de la province du Sichuan, comme ceux des groupes « Nouveau traditionalisme » (*Xin chuantongzhuyi* 新传统主义) et « Intégrisme » (*Zhengtizhuyi*⁷⁹⁴), très influencés par la tendance de la « quête des racines » incarnée par une figure comme Yang Lian. Mais alors que les recherches de ces poètes tournaient autour de la création d'une poésie épique, donc autour de l'introduction d'éléments culturels (la tradition dans le sens large), la vision de Zhang Zao, comme le signale Bai Hua, visait plutôt la question de « comment faire réapparaître le classique dans le chinois moderne »⁷⁹⁵.

Si la rencontre avec Zhang Zao avait inspiré à Bai Hua l'ambition d'établir un lien avec la tradition classique, c'est la découverte de la poésie d'un autre poète qui allait lui donner, d'après son récit, l'impulsion finale pour concrétiser ce « changement réussi de direction » (方向的成功转移)⁷⁹⁶. Il s'agit notamment du poème « Assis seul dans le pavillon de Zaijiu. Comment devons-nous lire la poésie ancienne ? » (*Du zuo Zaijiu ting. Women gai zenyang qu du gushi* 独坐载酒亭。我们该怎样去读古诗), du poète Chen Dongdong 陈东东, que Bai Hua a lu à Chongqing en 1986⁷⁹⁷.

La brume sur la rivière verrouille une voile solitaire. L'aube pénètre le temple
une grande pierre rouge mouillée mais pleine
comme l'automne teinte les feuilles givrées, le vent balaie les fleurs sèches
comme le rouge-gorge entre dans des mains d'ombre
tout ceci est peut-être ses vers à lui⁷⁹⁸
sous la dynastie Song : la mer se retire et découvre la montagne
une saison sèche, bâtiments d'une ville dans la poussière du crépuscule
j'ai traversé toute une nuit d'averses
sur la pierre rouge, feuilles vertes comme d'innombrables poissons
moribonds, trempés par le temps jusqu'à devenir frais et gras
l'écorce des arbres alors est toujours rugueuse
flotte dans l'étang, ne ressemblant à rien
vers l'autre côté du fleuve, le pavillon Zaijiu à midi
reste appuyé contre la montagne, moi au milieu
regarde un groupe de rapaces féroces sur le fleuve
des ailes comme des lames

⁷⁹⁴ Voir chapitre 1.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁷⁹⁶ *Ibid.*

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ Le pavillon Zaijiu a été construit dans le seizième siècle pour commémorer la figure de Su Dongpo (苏东坡). Cette troisième personne semble donc faire référence à ce poète de la dynastie Song.

nous aussi nous devons avoir
une pensée semblable à une lame. Dans le pavillon Zaijiu
ses vers à peu près perdent leur efficacité
assis seuls, nous devons aussi
utiliser nos yeux pour voir la montagne haute et la lune petite.

江面上雾锁孤帆。清晨入寺
红色的大石头潮湿而饱满
像秋染霜叶，风吹花落
像知更鸟停进阴影之手
这些都可能是他的诗句
在宋朝：海落见山石
一个枯水季节，尘昏市楼
而我经历了一夜大雨
红石块上，绿叶像无数垂死的
鱼，被天气浸泡得又肥又鲜
树皮这时候依然粗糙
漂在池上，什么也不像
隔江望过去，中午的载酒亭
依山静坐，我在其中
见江心有一群撕咬的猛禽
翼翅如刀
我们也得有
刀一样的想法。在载酒亭
他的诗句差不多失效
独坐里，我们也得用
自己的眼睛，看山高月小
(1985)⁷⁹⁹

À en croire le récit qu'il fait dans son livre *Gauche. Les poètes lyriques...*, ce poème aurait été un catalyseur pour Bai Hua. « J'ai passé », dit-il, « je ne sais combien de jours plongé dans l'excitation du "changement", jusqu'à ce que finalement j'aie réuni assez d'énergie pour exiger un nouveau poème de mon territoire poétique nouvellement défriché. » (多少天来，我沉浸在“转移”的兴奋里，我终于集中充沛的精力向一块诗歌的新垦地要求我的新诗篇⁸⁰⁰). Comme dans le poème de Zhang Zao, il y a ici un champ lexical et des images qui renvoient à la poésie classique : le brouillard sur le fleuve, la voile solitaire, les fleurs sèches, le pavillon, qui construisent un paysage un peu dans la ligne de certains poèmes de *Souvenirs*. Cette tonalité classique est mélangée avec des éléments étrangers à ce même champ lexical, qui trahissent la modernité du poème : ainsi, nous lisons que la « brume sur la

⁷⁹⁹ Disponible sur https://www.sohu.com/a/152470060_654793 (dernière consultation: 12/11/2019).

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 124.

rivière **verrouille** une voile solitaire », que la pierre est « pleine » et que l’oiseau pénètre « dans des mains d’ombre ». C’est ce mélange des éléments classiques et modernes qui intéresse Bai Hua. Il signale ainsi dans *Gauche. Les poètes lyriques...* comment dans ce poème une « imagination chinoise » (*zhongguo yijing* 中国意境) « se place naturellement entre l’antiquité et la modernité » (在古代和现代自如出入⁸⁰¹). Nous pouvons ajouter que le caractère classique du poème tient non seulement à l’usage d’un certain champ lexical et de certaines images, mais également, comme dans le cas de Zhang Zao, à l’usage d’une certaine économie grammaticale qui le fait revenir souvent à une phrase à quatre caractères : « L’aube pénètre le temple » (*qingchen rusi* 清晨入寺), « l’automne teinte les feuilles givrées » (*qiu ran xiangye* 秋染霜叶), « le vent balaie les fleurs sèches » (*feng chui hua luo* 风吹花落), « bâtiments d’une ville dans la poussière du crépuscule » (*chenhun shilou* 尘昏市楼), « reste appuyé contre la montagne » (*yishan jingzuo* 依山静坐), « des ailes comme des lames » (*yichi ru dao* 翼翅如刀). La phrase à quatre caractères, qui rappelle les *chengyu* (成语), a ici une fonction rythmique, introduisant tout au long du poème un rythme fixe, court et récurrent, qui contraste avec les phrases plus longues et libres. Mais il s’agit en plus d’une unité de sens montrant une densité et une économie par lesquelles le chinois moderne se rapproche de la langue classique : les mots « vides » sont absents, et chaque caractère représente un mot « plein »⁸⁰², la langue revenant vers un certain monosyllabisme. C’est surtout le cas pour « bâtiments d’une ville dans la poussière du crépuscule », où toute une perspective urbaine est esquissée à travers la juxtaposition de quatre caractères-mots (poussière-crépuscule-ville-bâtiments).

C’est donc dans ce cadre que Bai Hua place l’écriture en 1986 de trois poèmes qui comptent parmi les plus connus de toute son œuvre : « L’homme qui regarde les nuages » (*Wang qi de ren* 望气的人), « Le dernier empereur » (Li Houzhu 李后主) et « Sous la dynastie Qing » (*Zai Qing chao* 在清朝)⁸⁰³. Ces poèmes marquent, pour le poète, l’accomplissement du désir de faire « apparaître le classique dans le chinois moderne », qu’il

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 124.

⁸⁰² Nous utilisons ici les catégories traditionnelles qui parlent de « mots vides » (虚词) et « mots pleins » (实词). Les premiers sont des pronoms personnels, prépositions, conjonctions, particules modales. Les « mots pleins », quant à eux, sont des substantifs, adjectifs, éventuellement des verbes. Voir François Cheng, *L’Écriture poétique chinoise*, Paris, Points, 1996.

⁸⁰³ C’est surtout le cas de « Sous la dynastie Qing ». Selon Cheng Jilong, Bai Hua est devenu connu dans les années 1980 grâce à ce poème. Cheng Jilong 程继龙, « Yici、yile ji qi weiji : Bai Hua shige duzha 逸辞、逸乐及其危机_柏桦诗歌读札 [Belle lettres, le plaisir et le repos et sa crise. Notes de lecture sur la poésie de Bai Hua] *Xingxing*, 2016, n° 29, pp. 36-50.

aurait commencé à envisager dès 1983. Il s’agit en même temps d’un tournant « vers la poésie classique chinoise » (*xiang zhongguo gudian shige* 向中国古典诗歌) et d’un « retour vers la Chine » (*huidao le zhongguo* 回到了中国)⁸⁰⁴, car ce qui est en jeu en effet derrière le désir de rétablir un lien avec la tradition, c’est une question identitaire. Ainsi, si le poète ne manque pas de souligner d’une part comment ses débuts dans la poésie sont fortement liés à sa découverte de la poésie occidentale, il nous laisse entrevoir d’autre part que cette influence est à l’origine, à partir d’un certain moment, d’une certaine anxiété culturelle qui le mène à essayer de renouer avec sa propre tradition. Bai Hua le dira de manière plus explicite dans un entretien en 2007 : « Mon écriture avant 1984 était dans une période d’apprentissage, le style était occidentalisé. Après 1984, deux styles s’entrecroisent et coexistent ; plus tard je poursuis plus simplement une “identité chinoise”. La raison de ce changement est que l’écriture occidentalisée m’avait apporté une “anxiété culturelle” dont je ne pouvais pas me débarrasser. » (我的写作，一九八四年以前是学徒期，风格是西洋化的；八四年以后，两种风格交叉并存；后来就比较单纯地追求一种“中国身份”。之所以出现这些变化，还是因为西洋化的写作带给了我一种无法排遣的“身份焦虑”⁸⁰⁵). Dans le poème « Sous la dynastie Qing », nous pouvons repérer des traces de cette anxiété culturelle.

Sous la dynastie Qing
 la tranquillité et l’idéal étaient de plus en plus profonds
 Vaches et moutons n’avaient pas de soucis, le peuple jouait aux échecs
 les examens impériaux étaient pour l’intérêt général
 chaque lieu avait une monnaie différente
 souvent on utilisait du grain pour les échanges
 des feuilles de thé, de la soie, de la porcelaine

Sous la dynastie Qing
 la peinture de paysage atteignait la perfection
 le papier avait envahi tout, les cerfs-volants étaient partout
 les lampes captaient l’essentiel
 chaque temple faisait face au sud
 les richesses semblaient exagérées

Sous la dynastie Qing
 les poètes ne travaillaient pas pour gagner leur vie, ils aimaient l’honneur
 buvaient du vin parmi des fleurs tombées, le vent était doux, les jours beaux
 les étangs étaient bien remplis d’eau

⁸⁰⁴ « Ces deux poèmes représentent mon tournant vers la poésie chinoise classique. Depuis le début j’avais été influencé par la poésie occidentale, et c’est seulement avec “Sous la dynastie Qing” et “L’homme qui regarde les nuages” que je suis retourné en Chine. Mais de manière générale ma poésie de l’époque était très occidentalisée. » (这两首诗标志我转向中国古典诗歌，我从开始写诗受西方诗歌影响，到《在清朝》《望气的人》我又回到了中国，但那个时期我写的诗歌总体上还是很西化的。) Bai Hua, communication personnelle (lettre, 15/07/2019).

⁸⁰⁵ Bai Hua, Hu Liang, « Xingling • “hanfeng” • chayixing... », *op. cit.*

deux canards nageaient face au vent
sans rapport l'un avec l'autre

Sous la dynastie Qing
une personne rêvait d'une autre
la nuit elle lisait Sima Qian, le matin elle balayait le sol
la cour ajoutait le Grand Conseil d'État
choisissait chaque année des fonctionnaires à l'ongle long

Sous la dynastie Qing
les hommes avec trop de moustache et ceux sans moustache
enseignaient par leur exemple, ne disaient un mot de trop
les paysans ne voulaient pas apprendre à lire
les enfants respectaient les vieux
les mères se soumettaient à leurs fils

Sous la dynastie Qing
on utilisait l'argent public pour stimuler le peuple
gérer les travaux hydrauliques, les écoles, les temples ancestraux
imprimer des livres, arranger des monographies locales
L'architecture avait l'air ancien

Sous la dynastie Qing
la philosophie était comme la pluie, la science ne pouvait pas s'adapter
un homme changeait d'idée tout le temps
il se sentait inexplicablement anxieux
La colère est devenue la grande cause de sa vie
Il est mort en 1842

Octobre 1986

在清朝
安闲和理想越来越深
牛羊无事，百姓下棋
科举也大公无私
货币两地不同
有时还用谷物兑换
茶叶、丝、瓷器

在清朝
山水画臻于完美
纸张泛滥，风筝遍地
灯笼得了要领
一座座庙宇向南
财富似乎过分

在清朝
诗人不事营生、爱面子
饮酒落花，风和日丽
池塘的水很肥
二只鸭子迎风游泳
风马牛不相及

在清朝
一个人梦见一个人
夜读太史公，清晨扫地
而朝廷增设军机处
每年选拔长指甲的官吏

在清朝
多胡须和无胡须的人
严于身教，不苟言谈
农村人不愿认字
孩子们敬老
母亲屈从于儿子

在清朝
用款税激励人民
办水利、办学校、办祠堂
编印书籍、整理地方志
建筑弄得古香古色

在清朝
哲学如雨，科学不能适应
有一个人朝三暮四
无端端地着急
愤怒成为他毕生的事业
他于一八四二年死去

1986年10月⁸⁰⁶

Au niveau formel, le poème est composé de sept strophes de cinq ou six vers, introduites toutes par le syntagme « Sous la dynastie Qing », dont le retour produit un rythme répétitif. La musicalité du poème tient aussi à la récurrence de certaines rimes assonantes à la fin des vers. C'est notamment le cas des rimes en « i » (*qi* 棋, *qi* 器 dans la première strophe ; *di* 地, *ling* 领 dans la deuxième ; *li* 丽, *ji* 及 dans la troisième, etc.). Nous voyons ici également les phrases à quatre caractères (« Vaches et moutons n'avaient pas de soucis » *niuyang wushi* 牛羊无事, « le peuple jouait aux échecs » *baixing xiaqi* 百姓下棋, « le papier avait envahi tout », *zhizhang fanlan* 纸张泛滥, « les cerfs-volants étaient partout » *fengzheng biandi* 风筝遍地, « buvaient du vin parmi des fleurs tombées » *yinjiu luohua* 饮酒落花, « le vent était doux, les jours beaux » *fenghe rili* 风和日丽), qui reviennent dans presque toutes les strophes, et à la même hauteur de la strophe, au troisième vers, jouant ainsi un rôle très

⁸⁰⁶ Bai Hua, *Shanshui shouji*, op. cit., pp. 57-58.

important au niveau du rythme. Il s'agit d'un trait stylistique qui introduit une tonalité classique au niveau de la langue, et dont Bai Hua fera usage dans *Souvenirs*⁸⁰⁷.

Dans *Gauche. Les poètes lyriques...*, Bai Hua signale que l'écriture de ce poème a été inspirée par la lecture du livre *The United States and China* de John K. Fairbank. Dans la première partie, constituée par les trois premières strophes, le poème esquisse, à travers des allusions à divers aspects de la vie quotidienne et matérielle (les échecs, les cerfs-volants, la peinture de paysage, la poésie, le vin) un tableau poétique et idyllique de la vie sous la dynastie Qing. À partir de la quatrième strophe le ton commence à changer, une certaine inquiétude s'introduit dans ce tableau, qui se tourne en plus davantage vers la vie publique (la cour, les impôts, les fonctionnaires). Si dans les premières strophes le poème se centre sur les loisirs, dans les strophes suivantes il est davantage tourné vers la dimension des devoirs et de la responsabilité confucéenne. Le tableau reste toujours idyllique, dans la mesure où ces aspects liés à la vie publique, au comportement des fonctionnaires, sont décrits favorablement (« les hommes avec trop de moustache et ceux sans moustache/enseignaient par leur exemple, ne disaient un mot de trop », « on utilisait les impôts pour stimuler le peuple/gérer les travaux hydrauliques, les écoles, les temples ancestraux », « L'architecture avait l'air ancien »), mais alors que certains éléments ne s'accordent pas tout à fait avec ce tableau idyllique ou semblent au moins plus ambigus (« les paysans ne voulaient pas apprendre à lire », « les mères se soumettaient à leurs fils »), l'inquiétude qui filtre dans la quatrième strophe (par ce personnage qui lit Sima Qian la nuit et qui balaye le sol le matin), réapparaît violemment dans la dernière strophe avec l'irruption de cet autre personnage (ou le même personnage) qui meurt en colère. La date signalée dans le poème est évidemment très significative, car il s'agit de celle de la fin de la première guerre de l'opium (1839-1842), qui marque pour la Chine la première grande humiliation face à l'Occident et symbolise l'entrée forcée dans la modernité. Nous sommes naturellement conduits à mettre la colère du personnage en rapport avec ce contexte : nous pouvons nous représenter ce personnage comme un lettré confucéen dont la colère et l'anxiété tiennent directement à l'humiliation et à la défaite de la Chine. Le choc entre la Chine et l'Occident est suggéré également dans la dernière strophe par l'allusion à la contradiction entre la « philosophie » (*zhexue* 哲学) et la « science » (*kexue* 科学), qui

⁸⁰⁷ Ainsi dans des poèmes comme « Notes d'une année à Suzhou » (苏州记事一年) et « Faire le printemps et planter des poiriers » (演春与种梨). Voici la première strophe de ce dernier : « Crépuscule, les lumières s'allument,/deux personnes dans le jardin parlent du printemps,/obscurité totale, rumeur de l'eau qui coule,/ah, quelques étoiles/la vie a commencé (日暮, 灯火初上/二人在园里谈论春色/一片黑暗, 淙淙水响/呵, 几点星光/生活开始了), p. 131.

pourrait rappeler la distinction qu'ont faite les lettrés chinois du dix-neuvième siècle entre le « savoir chinois comme essence » (*zhongti* 中体) et le « savoir occidental pour la *praxis* » (*xiyong* 西用). Tout cela n'est que vaguement entrevu entre les lignes. Avec son ton détaché, son apparente objectivité, le poème ne semble pas non plus avoir l'intention d'affirmer une posture par rapport aux raisons de la faillite de la Chine. Il y a néanmoins un positionnement implicite, dans la mesure où Bai Hua s'écarte ici du récit historique établi par la génération du 4 mai. Dans ce récit, le salut de la Chine était fondé sur une critique de la culture traditionnelle et de l'esprit du peuple (*guominxing* 国民性), ainsi que sur une demande d'occidentalisation et de modernisation. La dynastie Qing était également envisagée comme une expression de la décadence de la Chine. Ici, au contraire, Bai Hua esquisse un tableau presque idyllique de la vie sous cette dynastie. La catastrophe qui apparaît (implicite) à la fin du poème nous fait revenir en arrière pour reconsidérer le tableau esquissé au long du poème, et surtout le contraste évident entre cette catastrophe et l'insouciance des trois premières strophes. Pourtant, l'effet de ce contraste n'est pas ironique, ou s'il est en partie ironique, il est en même temps élégiaque : il ne nous amène pas à invalider ce tableau idyllique.

On peut se poser la question : quel rapport entretient un poème comme « Sous la dynastie Qing » avec la dualité « gauche »/« droite » que nous avons développée auparavant ? La lecture que nous venons de faire peut être reformulée en fait dans les termes d'une dualité « droite »/« gauche ». D'une part (gauche), nous avons l'anxiété des deux personnages (ou du personnage) de la seconde partie du poème qui relève de la tradition du *wenyizaidao* (« littérature pour véhiculer le *dao* ») dont héritent les intellectuels du 4 mai avec leur projet de salut national et de modernisation ; de l'autre, l'insouciance, le plaisir, la vie quotidienne et la dimension esthétique (droite). Cela demande néanmoins une reformulation des catégories de « gauche » et de « droite ». Et cette reformulation, implicite déjà dans « Sous la dynastie Qing », ne sera développée par Bai Hua que dans l'étape suivante de son évolution poétique, dont il sera question dans le prochain sous-chapitre.

5.2. Après le silence. Le retour de Bai Hua

Dans le point précédent, nous nous sommes centrés sur la production de Bai Hua jusqu'à l'année 1992. C'est une date qui divise en deux l'œuvre du poète. Comme nous l'avons déjà signalé, après 1993 l'auteur a quasiment arrêté d'écrire de la poésie, et si ses

poèmes ont quand même continué à être inclus dans des anthologies ou à paraître dans des revues, sa figure a été perçue comme s'étant éloignée de la scène poétique. Si on omet la publication en 2002 de *Souvenirs*, qui rassemblait les poèmes écrits entre 1988 et 1992, une longue parenthèse s'étend en effet de 1993 jusqu'à la publication en 2008 d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...*⁸⁰⁸. Ce tableau peut être nuancé un peu en listant, d'abord, les diverses publications non poétiques que Bai Hua a fait paraître à cette époque : en 1994, le livre *Gauche. Les poètes lyriques à l'ère de Mao Zedong*, auquel nous avons fait référence plusieurs fois au long de ce chapitre ; puis, en 1995, une édition des poèmes de Mao (*Commentaire et traduction intégrale des shi et des ci de Mao Zedong*⁸⁰⁹), et en 2002 un livre sur la poésie Tang (*Une autre manière de parler de la poésie Tang*⁸¹⁰). À cela s'ajoutent des essais sur la poésie chinoise, qui seront rassemblés en 2006 dans le livre *L'ardeur d'aujourd'hui— Dix ans d'essais choisis de Bai Hua*⁸¹¹, des traductions de ses poèmes en anglais, en allemand et en français, et une invitation à participer au festival international de littérature de Berlin grâce à laquelle il voyage en Allemagne en 1997. À partir du début des années 2000, sa figure commence à resurgir lentement : en 2000 il publie le poème « Notes manuscrites sur montagnes et fleuves » (*Shanshui shouji* 山水手记) dans la revue *Shanghai wenxue* et il obtient pour ce poème un prix annuel décerné par cette revue ; en 2001, son livre *Gauche. Les poètes lyriques...* est publié à Hong Kong, et le prix Anne Kao lui est décerné ; l'année suivante son deuxième livre, *Souvenirs*, voit finalement le jour. Surtout après la publication d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* en 2008, son œuvre devient l'objet d'un nombre croissant d'articles et de recherches et il donne de nombreux entretiens. Si sa production jusqu'à 2002 avait été assez maigre, après 2008 en revanche il publiera un livre après l'autre, soit de nouveaux recueils, soit des recueils qui rassemblent ses livres précédents, soit un mélange des deux. En même temps, dans les nombreux entretiens qu'il donne, ainsi que dans plusieurs essais datant de cette époque, il laisse entrevoir une constellation d'idées qui semblent une prolongation de sa poétique de la période précédente, comme l'idée de la recherche du « plaisir et repos » (*yile* 逸乐) et celle du « Jiangnan ». Ces idées tournent néanmoins davantage, et de manière plus explicite, autour de la question de l'identité

⁸⁰⁸ Bai Hua, *Shuihui xianlü — 1642 — 1651 : Mao Bijiang yu Dong Xiaowan* 水绘仙侣— 1642 — 1651 : 冒辟疆与董小宛 [Amoureux divins dans le jardin de Shuihui—1642-1651 : Mao Bijiang et Dong Xiaowan], Beijing, Dongfang chubanshe, 2008.

⁸⁰⁹ Bai Hua (éd.), *Mao Zedong shi ci quan yi quan xi* 毛泽东诗词全译全析, Chengdu, Chengdu Chubanshe, 1995.

⁸¹⁰ Bai Hua, *Linglei shuo tang shi* 另类说唐诗, Beijing, Jingji ribao chubanshe, 2002.

⁸¹¹ Bai Hua, *Jintian de jiqing—Bai Hua shi nian wenxuan* 今天的激情—柏桦十年文选, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2006.

culturelle et de la langue, avec l'idée de la recherche d'un « style chinois » (*hanfeng* 汉风) et une critique de la tradition du 4 mai qui se résume dans l'appel à « sortir du cri » (*zouchu nahan* 走出呐喊).

5.2.1. La poétique explicite

L'une des questions autour desquelles tourne la pensée de Bai Hua dans les années 2000 est celle des origines de la modernité chinoise et des problèmes identitaires attachés à cette modernité. Le point de départ de cette pensée est le constat du choc pour la Chine que la rencontre avec l'Occident au dix-neuvième siècle a signifié. L'histoire de la Chine après 1842 serait « l'histoire de l'abdication incessante du sinocentrisme face à l'ethnocentrisme européen » (一部汉族中心主义向欧洲中心主义不断的让位史⁸¹²). La Chine a été obligée de se plonger dans la « courant de la modernité » (*xiandaixing de chaoliu* 现代性的潮流⁸¹³), c'est-à-dire de s'investir dans un processus de modernisation qui est également un processus d'occidentalisation. Cette pensée s'insère dans les tentatives de réévaluation de la modernité et de l'héritage du 4 mai que nous avons vues dans le deuxième chapitre, et elle nous rappelle la critique portée à la « nouvelle poésie » (*xinshi*) par la poétesse Zheng Min au début des années 1990⁸¹⁴. D'autant plus que Bai Hua, de même que Zheng Min, met l'accent sur la question de la langue. « Le problème de la poésie nouvelle », dit le poète, « est au bout de compte un problème de langage. » (新诗的问题说穿了就是一个语言学问题⁸¹⁵), et celui-ci est « en rapport avec la discussion actuelle à propos du problème de la sinité et de la modernité ». (这个问题牵涉到目前有关现代性问题和中华性问题的争论⁸¹⁶). Pourtant, chez Bai Hua, comme nous le verrons ensuite, à la différence de chez Zheng Min, il n'y a pas d'intention de mettre radicalement en question la tradition poétique issue du mouvement du 4 mai. « La modernité », signale Bai Hua, « est déjà arrivée, nous ne pouvons pas retourner à l'antiquité, nous ne pouvons pas non plus écrire en langue classique. » (现代性已经在中国发生了, 我们不可能回到古典了, 我们也不可能用古文来书写了⁸¹⁷). Il s'agit plutôt de revendiquer une tradition spécifique au sein de la nouvelle

⁸¹² Bai Hua, « Xiandai han shi de xiandaixing、minzuxing he yuyan de wenti 现代汉诗的现代性、民族性和语言问题 » [Le problème de la langue, de la modernité et du caractère national dans la poésie chinoise moderne], *Dangdai zuojia pinglun*, 2010, n° 5, pp. 82-92. Nous utilisons une version numérique fournie par l'auteur.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ Voir chapitre 2.

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ *Ibid.*

poésie (et même de la nouvelle littérature en général) : une tradition qui aurait été oubliée ou réprimée par la gauche. Cette analyse est fondée sur deux questions qui sont en fait entièrement entremêlées : d'une part, la question du rapport avec la tradition et la langue classique ; d'autre part, la question du rapport entre la littérature et la société, c'est-à-dire la question de l'existence d'une lignée alternative à celle de la littérature de l'« inquiétude pour le pays et pour le peuple » (*you guo you min* 忧国忧民), prolongation de la tradition de « la littérature pour véhiculer le dao » (*wen yi zai dao* 文以载道) qu'incarne d'abord la génération du 4 mai, puis la tradition de gauche.

Concernant le premier point, Bai Hua signale que, alors que les débuts de la nouvelle poésie ont été marqués par un rejet total de la langue classique et de la tradition, à partir de Wen Yiduo une partie des poètes met en œuvre un retour vers leur propre tradition, dans un souci d'accomplir une fusion entre la Chine et l'Occident. C'est la ligne de l'hybridité qui va de Wen Yiduo à Bian Zhilin⁸¹⁸, et que nous avons traitée dans le premier chapitre de la thèse.

Le rejet de la tradition lors du mouvement 4 mai impliquait d'abord le rejet de la langue classique, l'idée que la langue classique était une langue morte, qu'elle était déjà morte, qu'il fallait se débarrasser des caractères, etc. À partir de l'école Croissant, puis avec Bian Zhilin Zhang Ailing et Hu Lancheng, ce problème n'existait pas pour eux, l'anxiété de Hu Shi n'était plus là, ils avaient tout résolu. Langue classique, langue de traduction, il n'y avait aucun problème pour eux.

五四时候对传统的舍弃首先意味着对文言的舍弃, 认为文言是死文字, 这个文字已经死去了, 要灭掉汉字等等等等。从新月派开始到卞之琳到张爱玲到胡兰成, 他们觉得这个不是什么问题, 也不存在胡适当年的焦虑, 他们统统都把这一切化解了。对文言文也好, 对翻译体也好, 也不觉得有什么问题⁸¹⁹。

Nous voyons bien que Bai Hua dessine là une tradition qui va au-delà de la poésie et qui s'étend jusqu'aux figures comme Zhang Ailing et Hu Lancheng. Ces écrivains partagent d'abord, pour Bai Hua, un rapport particulier avec la tradition, c'est-à-dire avec la langue classique ; mais en plus, pour la plupart ils n'entrent pas dans la catégorie de la littérature de

⁸¹⁸ En ce qui concerne spécifiquement la poésie, dans la généalogie dessinée par Bai Hua, de « Li Jinfa à Bian Zhilin en passant par l'école Croissant » (从李金发到新月派再到卞之琳), l'accent est mis sur la figure de celui-ci. Il s'agit là aussi d'une tradition qui n'a pas été continuée. « Malheureusement », signale Bai Hua, « la tradition de Bian Zhilin n'a pas été continuée » (可惜的是卞之琳的这一脉传统没有得到继续). Si elle avait été continuée, « l'avenir de la poésie chinoise moderne aurait sans doute été très bon. » (现代汉诗的前景可能会非常好). L'accent mis sur Bian Zhilin repose sur une revendication des concepts de « *hua gu* 化古 » (transformer l'antiquité) et « *hua Ou* 化欧 » (transformer l'Occident) : « Bian Zhilin était un maître dans la transformation de l'antiquité et de l'Occident, il était à la fois classique et moderne. » (卞之琳是化欧化古的高手, 既有现代性也有古典性). Bai Hua, « *Xiandai han shi de xiandaixing...* », *op. cit.* Sur *hua gu* et *hua Ou*, voir chapitre 1.

⁸¹⁹ *Ibid.*

l'« inquiétude pour le pays et pour le peuple », c'est-à-dire qu'il s'agit d'écrivains chez qui la littérature n'apparaît pas comme un outil de salut national (la génération du 4 mai) ni comme une arme au service de la révolution et du prolétariat (la tradition de gauche). Le même critère détermine la réhabilitation de l'« école des canards mandarins et des papillons » (*yuanyang hudie pai* 鸳鸯蝴蝶派), que Bai Hua insère dans cette même généalogie⁸²⁰. De l'école des canards mandarins jusqu'à Zhang Ailing, explique Bai Hua, se dessine « la ligne d'une autre modernité » (另一条现代性线索) qui sera « réprimée plus tard par la littérature de gauche. » (被后来的左翼文学压下去了⁸²¹). Ici, les concepts de « gauche » et de « droite » que nous avons étudiés dans la première partie du chapitre reviennent transformés, de manière à se rendre applicables à toute l'histoire de la littérature chinoise. D'une part il y a dans cette histoire, pour Bai Hua, « la tradition littéraire de Qu Yuan, il y a la morale, il y a la conscience, les devoirs, la responsabilité, la tradition littéraire fondée sur l'idée que "l'essor et la chute de la nation dépend de chacun", il y a la littérature de gauche, la littérature des lumières, la littérature révolutionnaire » (屈原的传统, 有道德, 有良心, 有担当, 有责任, 有天下兴亡匹夫有责的文学传统, 有左翼文学, 启蒙文学, 革命文学⁸²²); d'autre part, il y a une tradition alternative, celle qui met en avant « le plaisir et le repos » et qui conjugue « vision littéraire, vision esthétique et système de valeurs » (文学观、美学观和价值观)⁸²³. « Cette ligne [du plaisir et du repos] peut être suivie de l'antiquité jusqu'aujourd'hui. Il s'agit d'une grande tradition qui n'est pas inférieure à celle dite des lumières, du salut national, de la morale et de la conscience, de la responsabilité, etc. » (这一条线索可以从古到今进行梳理的, 是一个伟大的传统, 并不亚于所谓的启蒙、救国救亡、道德良心、担当责任等等⁸²⁴). Si Bai Hua identifie là clairement la première ligne avec la « gauche »,

⁸²⁰ « Ma revalorisation de l'école des canards mandarins et des papillons tient aux mêmes raisons. À mon avis il faut renverser la structure actuelle de la littérature nouvelle. Mais si on veut vraiment faire ce travail, il faut nécessairement qu'un grand chercheur surgisse. C. T. Hsia a fait une partie de ce travail, mais ce n'est pas suffisant encore. J'ai échangé personnellement avec Henry Zhao, il a en fait ce genre de pensées. La littérature nouvelle est une littérature qui a enlevé jusqu'aux racines. Alors que la littérature de l'école des canards mandarins et des papillons est une littérature réformiste. Une figure représentative comme Bao Tianxiao a dit : "Préconiser un nouveau système politique, conserver l'ancienne éthique." » 我对鸳鸯蝴蝶派的重新估价, 原因也在于此。我的想法, 就是要颠覆现成的新文学格局。但是真要把这件事做成, 非有一个大学者出来不可。夏志清他们做了一些工作, 但是还不够。我与赵毅衡私下交谈过, 他其实也有这方面的想法。新文学是一种连根拔起的文学; 而鸳鸯蝴蝶派是一种改良文学, 其代表人物包天笑就讲, “提倡新改制, 保守旧道德。Bai Hua, Hu Liang, « Xingling • “hanfeng” • chayixing... », *op. cit.*

⁸²¹ Bai Hua, « Xiandai han shi de xiandaixing... », *op. cit.*

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.* Bai Hua parle également d'une tradition de la « décadence » (*tuipei* 颓废).

⁸²⁴ *Ibid.*

l'association de la deuxième avec la « droite » sera explicitement posée dans plusieurs entretiens, comme celui de 2008 avec le *Liaowang dongfang zhoukan* :

La « gauche » est différente de la « droite ». La « gauche » implique intensité, opposition, ardeur, vociférations à pleine voix. La « droite » en revanche est relativement douce, modérée, lente, équilibrée. Suivant cette ligne, nous pouvons mettre de l'ordre dans la tradition chinoise de l'antiquité, par exemple nous pouvons dire que Qu Yuan et Xin Qiji sont des poètes de « gauche » : ils crient, ils sont pleins de griefs, ils s'inquiètent du sort du pays et du peuple. Alors que d'autres poètes peuvent être appelés de « droite », comme par exemple Bai Juyi qui préconise la recherche du plaisir et du repos. La coupure n'est pas aussi nette, mais *grosso modo* nous pouvons faire cette division.

“左边”和“右边”不同，“左”代表激烈、对抗、燃烧、高歌，“右”则相对温和、中庸、缓慢、平衡。顺着这个线索，我们可以梳理中国古代传统，比如我们可以说屈原、辛弃疾是“左边”诗人，他们呐喊、悲愤、忧国忧民，而另一批诗人也许可以称之为“右边”诗人，比如提倡逸乐的白居易。也不能一刀切，但大致可以这样来分一下⁸²⁵。

Le concept de « plaisir et repos » est donc pour Bai Hua une vision littéraire (*wenxue guan* 文学观) qui incarne une tentative d'opposer une alternative à la tradition du « cri » de la littérature issue du mouvement 4 mai⁸²⁶, dans le cadre d'un dualisme « gauche »/« droite ». Cette tentative n'est pas sans rapports avec la réflexion de Bai Hua autour de la question identitaire. La distinction entre une littérature de « gauche », c'est-à-dire une littérature du « salut national », et une littérature de « droite » ou de la « recherche du plaisir » renvoie à la question du rapport de la littérature avec son contexte de production, du rapport entre le sujet individuel et le sujet collectif, entre le privé (*si 私*) et le public (*gong 公*). Dans « Le problème de la langue, de la modernité et du caractère national dans la poésie chinoise moderne »⁸²⁷, Bai Hua développe cette question à partir de certaines réflexions de Fredric Jameson sur la littérature du tiers-monde. Jameson avait avancé dans *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*⁸²⁸ une idée selon laquelle toute littérature du tiers-monde doit être lue comme une allégorie nationale. Cela tiendrait d'abord au fait que, dans les pays du tiers-monde, à la différence de ce qui se passe dans les pays développés⁸²⁹, il n'existe pas d'écart « between the private and the public, between the poetic and the political, between what we

⁸²⁵ Bai Hua, « Bai Hua : Wo yijing yanjuan le nahan 柏桦：我已经厌倦了呐喊 » [Bai Hua : j'en ai assez du cri], *Liaowang dongfang zhoukan*, 05/05/2008, <http://news.sohu.com/20080505/n256669462.shtml>

⁸²⁶ Bai Hua, « Yile ye shi yi zhong wenxue guan 逸乐也是一种文学观 » [Le plaisir et le repos sont aussi une vision littéraire], *Xingxing*, 2008 n° 2, pp. 33-34.

⁸²⁷ « Xiandai han shi de xiandaixing、minzuxing he yuyan de wenti 现代汉诗的现代性、民族性和语言问题 » [Le problème de la langue, de la modernité et du caractère national dans la poésie chinoise moderne], *Dangdai zuojia pinglun*, 2010, n° 5, pp. 82-92. Version numérique fournie par l'auteur.

⁸²⁸ Fredric Jameson, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, Social Text, automne 1986, n° 15, pp. 65-88.

⁸²⁹ Jameson utilise l'expression « first world ».

have come to think of as the domain of sexuality and the unconscious and that of the public world of classes, of the economic, and of secular political power⁸³⁰. » Dans les textes du tiers-monde, même lorsqu'ils semblent relever de l'ordre du privé, il y a toujours une dimension allégorique qui renvoie au national : « allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society. » Nous pouvons rappeler ici les idées de Casanova à propos de l'existence dans toute littérature de deux pôles (« autonome » et « national ») qui déterminent la place d'un écrivain ou d'une littérature dans l'espace de la littérature mondiale. Plus l'œuvre d'un écrivain se rapproche du pôle du national, plus elle s'éloigne du centre de la littérature mondiale, c'est-à-dire qu'elle est moins universelle. Nous avons vu également, dans le chapitre 2, que l'une des réponses des poètes chinois aux questionnements sur le caractère chinois de leur poésie visait justement à mettre l'accent sur le rapport entre leur poésie et un « champ discursif chinois », c'est-à-dire à rattacher leur poésie à son contexte de production, à souligner le lien sinon allégorique, du moins politique avec ce contexte. Cette attitude représentait dans ce sens une prolongation de la tradition que Bai Hua assimile ici avec la « gauche », c'est-à-dire la tradition du « cri », de la littérature révolutionnaire, de la littérature politique. Et ce dans la mesure où, en mettant l'accent sur le rapport nécessaire entre les textes et leur contexte, ces poètes validaient l'idée de Jameson sur la nature essentiellement nationale de la littérature du tiers-monde. L'accent mis par Bai Hua sur l'existence d'une tradition de la « recherche du plaisir » (droite) alternative à la tradition du « cri » (gauche) dénote en revanche un positionnement très différent. Bai Hua essaie de dessiner une tradition dans laquelle, contre l'hypothèse de Jameson, le « privé » et le « public » sont bien séparés. En d'autres termes, une tradition lyrique et non politique qui n'admet pas la lecture allégorique que Jameson propose de la littérature du tiers-monde. Cela ne doit absolument pas être interprété comme un rejet de l'importance de la question identitaire dans la poésie. Une question qui, comme nous l'avons vu, est au cœur de la poésie et de la pensée de Bai Hua. C'est juste que sa stratégie identitaire est fondée surtout sur l'établissement d'un lien avec la tradition : « Personne ne peut dépasser la tradition, c'est pourquoi je préconise le “style chinois” » (*chuantong shi renhe ren dou bu neng chaoyue de, suoyi wo changdao “hanfeng”* 传统是任何人都不能超越的, 所以我倡导“汉风”). « Le style chinois est justement la “sinisation”. Il doit y avoir un goût classique, qui doit être relié avec la vie contemporaine. » (“汉风”就是中国化, 要有一种古意, 这种古意

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 69.

必须与当代生活相衔接⁸³¹). Puisant encore une fois dans les idées de Casanova, nous pouvons dire que ces idées esquissent une stratégie de « différenciation » fondée sur une tentative de réappropriation de sa propre tradition⁸³².

Le lien avec la tradition classique, nous l'avons vu, veut dire d'abord le lien avec la langue classique, car le problème de la poésie chinoise est surtout « un problème langagier ». Pour Bai Hua, la poésie chinoise moderne « doit tirer des ressources nourricières de la langue classique, de la langue vernaculaire (y compris la langue parlée de tous de les jours) et de la langue de traduction (y compris les mots étrangers). » (应从文言文、白话文(包括日常口语)、翻译文体(包括外来词汇)这三方面获取不同的营养资源).⁸³³ Voilà une idée que nous avons déjà vue apparaître dans le chapitre 2, chez Zhang Zao, dans son essai « Voyage dangereux vers un paysage langagier – L'attitude des écrivains et la structure métapoétique dans la poésie chinoise contemporaine », paru en 2001. Bai Hua reprend et développe cette idée dans plusieurs essais et entretiens. Ces trois éléments dont doit être composée la langue de la poésie moderne ont chacun un statut différent⁸³⁴. La langue vernaculaire est, admet Bai Hua, la base de cette langue poétique, car il est impossible de « retourner à l'antiquité » (不可能回到古典了): « Nous ne pouvons qu'écrire en langue vernaculaire » (我们只能用白话文来书写⁸³⁵). Cette partie, qui comprend non seulement la langue vernaculaire écrite (*shumianyu* 书面语) mais également la « langue parlée de tous les jours » (*richang kouyu* 日常口语) est « la partie la plus vitale » (最有生机活力的部分⁸³⁶), même si Bai Hua ne manque pas de signaler le problème de la langue parlée dans le contexte d'une écriture logographique: « Notre écriture n'est pas comme l'écriture occidentale. L'écriture occidentale va avec les sons, il y a identité entre la parole et le son; nous allons avec l'écriture, c'est l'écriture qui est unifiée. » (我们的文字不是西方文字, 西方文字跟着声音

⁸³¹ Bai Hua, Hu Liang 胡亮, « Xingling • “hanfeng” • chayixing... », *op. cit.*

⁸³² Pour la différence entre stratégie de « différenciation » et stratégie d'« assimilation », voir chapitre 2.

⁸³³ Bai Hua, « Xiandai hanshi de xiandaishing、mingzuxing he yuyan de wenti », *op. cit.*

⁸³⁴ Dans un entretien avec Zhou Dongsheng, Bai Hua précise: « La proportion doit être de 35 % pour la langue classique, 45 % pour la langue vernaculaire (y compris la langue parlée), et 20 % pour la langue de traduction (y compris des mots importés) » (其比例应是文言文占 35%, 白话文(包括日常口语)占 45%, 翻译文体(包括外来词汇)占 20%). Bai Hua, Zhou Dongsheng 周东升, « Bai Hua fangtan: cong fengbi dao keshui dao xiezuo 柏桦:从封闭到瞌睡到写作 » [Entretien avec Bai Hua: de l'interdiction à la somnolence à l'écriture], *Caotang*, 2019, n° 5. Disponible sur le blog personnel de l'auteur: http://blog.sina.com.cn/s/blog_90372cc30102yo2x.html [dernière consultation le 01/08/2019].

⁸³⁵ « Xiandai hanshi de xiandaishing、mingzuxing he yuyan de wenti 现代汉诗的现代性、民族性和语言问题 » [Le problème de la langue, de la modernité et du caractère national dans la poésie chinoise moderne], *Dangdai zuojia pinglun*, 2010, n° 5, pp. 82-92. (Version numérique fournie par l'auteur).

⁸³⁶ *Ibid.*

在走，话同音；我们是跟着文字走，书同文⁸³⁷). L'emploi de la langue parlée dans la poésie devrait impliquer pour Bai Hua l'emploi des dialectes. Faute de quoi, il n'y a pas de vraie « poésie en langue parlée. » Quant à la deuxième ressource, la « langue de traduction », Bai Hua montre une certaine ambivalence. D'une part, il souligne qu'il s'agit d'un des trois composants nécessaires de cette langue poétique moderne, et qu'« il n'y a pas d'autre option » (就没有办法了⁸³⁸). « La langue de traduction est une grande ingénierie. Elle n'a pas commencé à pénétrer à la fin des Qing, mais depuis que le bouddhisme nous a conquis. » (翻译体是一个大工程，他不仅是晚清以来开始进入的，从佛教征服我们时就开始了⁸³⁹). Ainsi, « si nous refusions d'utiliser les mots étrangers et la langue de traduction pour parler, nous ne pourrions pas écrire, nous ne pourrions pas parler, et bien sûr encore moins écrire de la poésie. » (如果我们拒绝用外来词和翻译体说话，或者说是作文，那么我们就不能作文了，不能开口说话了，当然也更加不能写诗了). D'autre part, il y a l'idée que la langue chinoise a été blessée par la rencontre avec l'Occident : « Après que la langue chinoise a subi le choc brûlant et dur de la modernité occidentale », dit Bai Hua dans un essai sur Hu Lancheng, « elle est devenue un tout autre paysage » (汉语在遭遇西方现代性的冷酷而烈火般的冲击之后，已成为另一番景象了⁸⁴⁰). Dans ce sens, le troisième élément du triangle langagier proposé par Bai Hua, la langue classique, fonctionne comme un contrepoids identitaire qui assure le lien avec la tradition et qui tend en plus à élargir le champ lexical de la langue poétique :

En même temps qu'il est un contemporain, le poète doit avoir une très bonne formation dans le chinois classique. Le vocabulaire du chinois moderne est très pauvre, il faut faire revivre les mots anciens, insérer ces mots dans notre écriture. La tâche du poète est de faire revivre des mots, faire retourner à la vie les cadavres et les momies, ensuite devenir leur maître. L'introduction de mots anciens n'est pas une complication. Ils peuvent nous permettre de devenir encore plus d'avant-garde, nous faisant entrer vraiment dans le système de la race jaune. En développant les ressources classiques et en établissant un lien avec la vie contemporaine, il est possible de créer un vrai style chinois.

诗人在作为一个当代人的同时，必须同时具备极好的古代汉语修养。现代汉语词汇太少，必须把古词救活，让古词加入我们的写作。诗人的任务就是救词，让僵尸和木乃伊活转来，然后成为它们的主人。古词进来，不是拖累，只会使我们更加先锋，使我们真

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ *Ibid.*

⁸⁴⁰ Bai Hua, « Cong Hu Lancheng dao Yang Jian : hanyu zhi mei de liang ji 从胡兰成到杨键：汉语之美的两极 » [De Hu Lancheng à Yang Jian : deux extrêmes de la beauté de la langue chinoise], *Xinshi pinglun*, 2005, n° 2. Disponible sur <http://www.artsbj.com> [consulté le 05/07/2019].

正进入黄种人系统。开发古典资源、联系当代生活，可以成就一种真正意义上的汉风⁸⁴¹。

Si Bai Hua admet néanmoins que cela n'est pas toujours possible, il explique cette difficulté en faisant appel à l'idée d'Eliot selon laquelle la tradition n'est pas quelque chose dont les poètes héritent de manière automatique. « Entrer dans la tradition » (*jinru chuantong* 进入传统) ou « ouvrir la tradition » (*dakai chuantong* 打开传统⁸⁴²) exige un travail poétique intense.

5.2.2. Amoureux divins dans le jardin de Shuihui (*Shuihui xianlü* 水绘仙侣)

Toute cette constellation d'idées est présente dans le livre *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui. 1642 — 1651 : Mao Bijiang et Dong Xiaowan*, avec lequel Bai Hua fait son vrai retour sur la scène poétique après une parenthèse d'une quinzaine d'années. L'ouvrage est l'accomplissement d'un désir que Bai Hua aurait conçu en 2004 d'« écrire un livre à offrir comme cadeau au Jiangnan » (我暗中发誓一定要写一本书向江南献礼)⁸⁴³. Nous avons déjà parlé du Jiangnan dans la première partie de ce chapitre, à propos de la transformation qui a eu lieu chez Bai Hua à partir de son déménagement à Nankin. Une transformation résumée dans une phrase du livre *Gauche. Les poètes lyriques...* : « Ma poésie attendait un nouveau point de départ au Jiangnan. » (我的诗歌在江南等待着新的出发点⁸⁴⁴). Bai Hua développera davantage ses idées sur le « Jiangnan » dans les années 2000, surtout dans un texte qui deviendra plus tard le dernier chapitre de la nouvelle édition de *Gauche. Les poètes lyriques...* : « À propos du *fengshui* poétique du Jiangnan et des sept navigants de la nuit » (*Lun Jiangnan de shige fengshui ji yehang qi ren* 论江南的诗歌风水及夜航七人). Cette idée de « Jiangnan » est fondée d'emblée sur un nouveau dualisme, nord-sud, c'est-à-dire sur l'idée que « dans le domaine de la littérature et de la poésie » (在文学或诗歌范围内) il n'y a que « deux branches : nord et sud » (*wei you nan bei er gan* 唯有南北二干⁸⁴⁵). La culture du Jiangnan (*Jiangnan wenhua* 江南文化) a toujours été, pour Bai Hua, « une position

⁸⁴¹ Bai Hua, Hu Liang 胡亮, « Xingling • “hanfeng” • chayixing... », *op. cit.* Avec le « système de la race jaune » Bai Hua fait référence simplement au « système de la littérature chinoise » (中国文学系统) (Bai Hua, communication personnelle, 07/11/2019).

⁸⁴² *Ibid.*

⁸⁴³ Bai Hua, *Shanshui shouji*, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁴⁴ Bai Hua, *Zuobian...*, *op. cit.*, p. 188.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 225.

stratégique de la culture chinoise » (*Zhongguo wenhua de zhongzhen* 中国文化的重镇⁸⁴⁶). Il s'agit d'une culture et d'un paysage particuliers qui ont « engendré une génération après l'autre de poètes extrêmement tendres et extrêmement durs » (孕育出一代又一代至柔至刚的诗人), dessinant les contours d'un espace et d'une tradition dont Bai Hua voit la continuité dans le présent. « Ils continuent à être émus par ce paysage (...) Bref, ils établissent avec les poètes du Jiangnan du passé un rapport d'intertextualité et de continuité. C'est justement la répétition chez eux de l'esprit du célèbre essai de T.S. Eliot "Tradition and Individual Talent" : continuité et création. » (他们依然为这片山水所感发 (...) 一句话, 他们与先前的江南诗人形成了互文传承的关系, 这又正是 T.S.艾略特那篇名文《传统与个人才能》的精神在他们身上的重演: 继承与创造.⁸⁴⁷)

Amoureux divins dans le jardin de Shuihui... se révèle étonnant à plusieurs points de vue. D'abord, par son sujet, le récit d'une histoire d'amour située chronologiquement entre la fin de la dynastie Ming et le début de la dynastie Qing, et dont les protagonistes sont, d'une part le lettré Mao Bijiang 冒辟疆 (1611-1693), qui est également le narrateur du poème, et de l'autre Dong Xiaowan 董小宛 (1624-1651), l'une des quatre courtisanes célèbres du Jiangnan⁸⁴⁸. Ce récit est fondé sur le livre *Souvenirs de l'ermitage aux pruniers ombreux* (影梅庵忆语 *Yingmeiyan yiyu*⁸⁴⁹), que Mao Bijiang a composé en mémoire de sa concubine morte, et inspiré en partie par la lecture de *Monde inoubliable – Les villes, le désir et la vie en Chine* (恋恋红尘——中国的城市、欲望和生活⁸⁵⁰) de l'historien Li Xiaodi 李孝悌. Le livre de Bai Hua est étonnant ensuite par sa forme et sa structure. S'il n'est pas tout à fait erroné de le caractériser comme un livre de poèmes, ce n'est pas non plus tout à fait vrai. Car s'il s'y a bien un poème dans ce livre, et si ce poème est même le noyau du livre, il n'occupe

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 226.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 231.

⁸⁴⁸ Mao Bijiang 冒辟疆, « Ying mei an yi yu 影梅庵忆语 » [Souvenirs de l'ermitage des pruniers ombragés], in Tang Yu 唐昱 (éd), *Fusheng liuji. Wai san zhong* 浮生六记. 外三种, [Six récits au fil inconstant des jours. Trois textes supplémentaires], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2012, p. 145.

⁸⁴⁹ Sauf indication contraire, nous suivons pour ce texte la traduction française par Martine Vallette-Hémery : Mao Xiang, *La dame aux pruniers ombreux*, Picquier, 1992. La traductrice signale dans l'avant-propos que le titre du récit plus littéralement est « Souvenirs de l'ermitage aux pruniers-ombres ». D'où notre choix : *Souvenirs de l'ermitage aux pruniers ombreux*. Dans la traduction de Vallette-Hémery, Mao Xiang fait référence à sa concubine à la troisième personne, alors que dans le poème de Bai Hua, le « je » s'adresse directement à une deuxième personne. Par conséquent, lorsque Bai Hua cite littéralement le texte de Mao Xiang, nous avons dû changer la traduction de Vallette-Hémery, remplaçant la troisième par la deuxième personne.

⁸⁵⁰ Li Xiaodi 李孝悌, *Lian lian hong chen*—— *Zhongguo de chengshi, yu wang he sheng huo* 恋恋红尘——中国的城市、欲望和生活 [Monde inoubliable: les villes, le désir et la vie en Chine], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2007.

néanmoins qu'une petite partie des presque deux cents pages de l'ensemble. Le corps du texte est occupé pour l'essentiel par une centaine de notes dans lesquelles Bai Hua commente et explique différents aspects du poème.⁸⁵¹ Cette forme assez singulière peut faire penser d'abord à *The Waste Land*, le livre emblématique de T.S. Eliot, l'un des poètes les plus souvent nommés par Bai Hua. *The Waste Land* est un long poème, censément inspiré au moins en partie d'un livre sur les origines de la légende du roi Arthur⁸⁵², suivi d'une cinquantaine de notes, dans lesquelles Eliot la plupart du temps explicite le sous-texte de certains vers. Chez Bai Hua, les notes ont aussi souvent cette fonction d'explicitier les rapports intertextuels avec d'autres poètes, mais elles vont bien au-delà. Chaque note fonctionne comme un texte indépendant, voire un petit essai, ce qui conduit l'auteur de la préface, Jiang Ruoshui, à rapprocher ces notes du genre du *biji* 笔记⁸⁵³. C'est un livre, donc, décentré ; un livre qui met en question l'idée même de centre, car si les notes sont par définition de l'ordre de l'accessoire, leur poids massif dans ce livre contredit cet *a priori* et contribue à dessiner un espace qui est à la fois subordonné et central. Nous pouvons bien imaginer dans ce sens une lecture qui, au lieu d'aller du poème aux notes, irait des notes au poème. Finalement, le livre est étonnant par la coexistence de la langue parlée et de la langue classique, par laquelle Bai Hua essaie de mettre en œuvre les idées sur la langue que nous avons commentées plus haut⁸⁵⁴. Ces trois aspects s'allient donc pour construire un objet qui semble se distinguer de

⁸⁵¹ Il ne faut pas manquer de signaler encore deux paratextes qui encadrent le texte de Bai Hua : la préface de Jiang Ruoshui (江弱水), « L'argenterie des lettres, le cercle doré de la pensée » (文字的银器, 思想的黄金周), et le longue postface de Yu Xiayun 余夏云 : « Retenir et rappeler les âmes : à propos du nouvel ouvrage poétique de Bai Hua et autres » (挽留与招魂。谈柏桦的新作及其他).

⁸⁵² Nous pourrions même trouver une ressemblance dans la manière dont les deux poètes « avouent » le rapport entre leurs poèmes et un autre livre. Dans les deux cas, il s'agit d'un paragraphe placé entre la fin du poème et les notes. Celui d'Eliot : « Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Miss Jessie L. Weston's book on the Grail legend : *From Ritual to Romance* (Cambridge). Indeed, so deeply am I indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. » (T.S. Eliot, *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber & Faber, 1963, p. 80). Celui de Bai Hua, beaucoup plus court : « Pour toutes les citations de ce poème, voir les ouvrages de Mao Bijiang *Souvenirs de l'ermitage des pruniers ombragés* et *Cahier de rêves*. En plus, deux chapitres du livre de Li Xiaodi *Monde inoubliable – Les villes, le désir et la vie en Chine* (« Mao Bijiang et le monde de l'exil intérieur dans le jardin de Shuihui » et « La vie religieuse de l'érudit confucéen Mao Xiang ») ont apporté beaucoup à ce poème. Je le signale, en manière de remerciement. » (本诗中引文皆见冒辟疆著作《影梅庵忆语》、《梦记》。另, 李孝悌的著作, 《恋恋红尘——中国的城市、欲望和生活》一书中的两篇文章《冒辟疆与水绘园中的遗民世界》、《儒生冒襄的宗教生活》对本诗有特别贡献, 专门指出, 以表谢忱。) Bai Hua, *Shuxian...*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵³ À son avis, ces notes relèvent du « genre du *biji* prisé par les lettrés chinois anciens » (旧式中国文人喜欢的笔记体). Bai Hua, *Shuxian...*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁵⁴ Ce troisième aspect est peut-être le plus important. Bai Hua lui-même signale que l'« intention première du poème est d'avertir les lecteurs que la “transformation de l'antiquité” demeure importante. Acquérir la tradition demande un grand effort, et ce poème n'est qu'un premier pas. » (它当初的意图是提醒读者“化古”依然是重要的, 传统的获得需要花大力气, 而这仅仅是一小步 Bai Hua, Tang Xiaolin, « Guanyu Baihua shixue... »,

manière très nette de ce que Bai Hua avait fait dans ses deux premiers livres, comme si pour son retour après une quinzaine d'années, il voulait marquer un nouveau point de départ. Au lieu de la forme courte que le poète avait non seulement pratiquée jusque-là mais également préconisée⁸⁵⁵, il choisit de s'exprimer ici à travers une forme assez longue (180 vers), et d'une hybridité remarquable⁸⁵⁶. Et pourtant, le caractère à plusieurs niveaux exceptionnel de ce livre ne doit pas nous tromper. Il est tout aussi important de signaler en même temps les liens de continuité qui relient ce poème avec l'œuvre précédente de Bai Hua, et surtout avec un poème comme « Sous la dynastie Qing ». D'abord, *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* est, de même que ce dernier, inspiré par un autre texte. Alors que *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* doit beaucoup, comme nous venons de le signaler, à la lecture non seulement du texte de Mao Bijiang, mais également du livre *Monde inoubliable – Les villes, le désir et la vie en Chine*, nous devons rappeler que l'écriture de « Sous la dynastie Qing » a été inspirée par la lecture du livre de John K. Fairbank *The United States and China*. Ce lien avec un texte « savant » et du domaine de l'histoire est en rapport avec un trait encore plus important, c'est que les deux poèmes partagent un même imaginaire qui renvoie à la Chine prémoderne, à un mode de vie que nous pourrions appeler donc « traditionnel ». Et dans les deux cas la façon d'exprimer et de rendre à la vie ce monde traditionnel transparait à travers l'attention portée à différents aspects et détails de la vie quotidienne. Dans ce sens, *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* semble développer et porter vers une dimension narrative plus large ce qui dans l'autre poème apparaissait d'une manière embryonnaire et concentrée.

5.2.2.1. La recherche du « plaisir et repos » (*yile*)

Ce n'est pas seulement au niveau du travail avec la langue classique (et du rapport avec la tradition) que le livre semble très clairement relié aux idées développées par Bai Hua dans les années 2000. La thématique choisie pour ce poème, ainsi que son traitement, renvoient d'emblée et de manière très claire à cette distinction que le poète a opérée entre une tradition de la « recherche du plaisir » (« droite ») et une tradition de la responsabilité, de

op. cit., p. 99. La « transformation de l'antiquité », nous l'avons déjà signalé, est une expression que Bai Hua a empruntée au poète Bian Zhilin, et sur laquelle nous reviendrons plus loin dans ce chapitre.

⁸⁵⁵ « Je n'aime pas du tout les poèmes excessivement longs. La poésie tend vers la brièveté – c'est ce que je pense. Il faut, tout en lâchant la bride à notre inspiration, s'imposer une certaine retenue. » (疯长的诗歌我觉得都很不好, 诗倾向于短小——我还是认为要在随心所欲中节制). Bai Hua 柏桦, Ling Yue 凌越, « Bai Hua fangtan lu : xiao shi zi you qiankun 柏桦访谈录: 小诗中自有乾坤 » [Conversation avec Bai Hua : le petit poème contient un univers], *Shucheng*, 2002, n° 3. Disponible sur <http://www.zgnfys.com/m/view.php?aid=55189> [dernière consultation le 01/08/2019].

⁸⁵⁶ Cette hybridité tient non seulement à ce corpus très long de notes qui entoure le poème et qui d'une certaine manière met en question sa centralité, mais aussi à l'intercalage de fragments en prose de Mao Bijiang au milieu des vers.

l'« inquiétude pour le pays et le peuple » (*you guo you min*). L'histoire d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui*... est située au moment même de la chute de la dynastie Ming, mais les événements historiques, la tragédie collective, même s'ils ne sont pas tout à fait absents du récit, sont surtout un fond sur lequel se déroule l'histoire individuelle. Et dans cette histoire individuelle, ce qui attire surtout l'attention de Bai Hua est la vie partagée par Mao Bijiang et sa concubine, ou plus exactement les plaisirs et les détails quotidiens de cette vie en commun. Le poème est divisé en huit parties, dont seule la première, qui fonctionne comme une courte ouverture (5 vers), n'a pas de titre. Les autres portent chacune un titre qui annonce la thématique correspondante : « Arrivée » (*Lailin* 来临), « Maison » (*Jiaju* 家居), « Nourriture » (*Shi* 食), « Thé » (*Cha* 茶), « Parfum » (*Xiang* 香), « Réunion de gens distingués dans le jardin de Shuihui » (*Shuihui yaji* 水绘雅集), « Fuite et convalescence » (*Biluan yu daiji* 避乱与待疾), « Annexe : Cahier de rêves ou ma vie religieuse » (*Fulu : mengji huo wo de zongjiao shenghuo* 附录 : 梦记或我的宗教生活). Au moins quatre parties, c'est-à-dire la moitié du poème, portent spécifiquement sur le bonheur de la vie en commun du couple : « Maison », « Nourriture », « Thé », « Parfum ». C'est là que cette vision de la « recherche du plaisir » est concentrée. Bai Hua, comme le signale Qian Wenliang, construit « un monde utopique autosuffisant dont l'idéal est le “loisir paisible” et la “recherche du plaisir” » (一个以“安闲”、“逸乐”为理想自足自适的乌托邦世界⁸⁵⁷). C'est un monde autonome, coupé de l'extérieur, non seulement au niveau physique, mais aussi au niveau des valeurs et des normes sociales. La relation entre Mao Bijiang et Dong Xiaowan, c'est-à-dire entre un lettré, un *shidai fu* 士大夫, et sa concubine, ne pouvant être établie en réalité sur des bases équitables, Bai Hua dessine un monde clos où ces restrictions disparaissent ou s'atténuent. L'influence des « conventions » (*li* 礼) est réduite au minimum, alors que les éléments correspondant au « sentiment » (*qing* 情) sont soulignés : « Les relations humaines fondées sur l'éthique dans le modèle familial classique sont transformées en une relation homme-femme simple, et l'emploi récurrent du pronom “nous” (...) manifeste pour l'époque un modèle d'échange sentimental équitable et mutuellement respectueux » (旧式家庭中以伦

⁸⁵⁷ Qian Wenliang 钱文亮, La Shitao 喇诗韬 « 《Shuihui xianlu》 de lixiangxing yu zhongguo xinshi de wenhua shenfen 《水绘仙侣》的理想性与中国新诗的文化身份 » [Le caractère idéal d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui* et l'identité culturelle de la nouvelle poésie chinoise], *Shanghai shifan daxue xuebao*, 2014, vol. 43, n° 3, p. 79.

理为核心的人际关系转换为简单的男女交往，而人称上“我们”一词的多次沿用 (...) 表现出近代意义上相互尊重、平等的情感交流模式⁸⁵⁸). Ainsi dans « Maison » :

Maison

La vie d'une personne : printemps, été, automne, hiver.
Très vite, tu as découvert une joie nouvelle :
le travail de l'aiguille, boire et manger, les finances et l'administration.

Confucius a dit : « La bonté est calme. »
Au milieu du calme tu nettoyait la cour et menais toi-même cette vie.
« Son intégrité, sa conduite, sont extraordinaires. »

Les tâches ménagères étaient calmes, le loisir plein de sentiment :
le jour, nous ramions dans le lac,
nous flânions dans le jardin de Yi et l'étang Xibo ;
la nuit, nous parlions en tête à tête dans le pavillon,
jusqu'à ce que la brume s'épaissît et que la lune tombât,
jusqu'à ce que le froid nous prît par surprise.

Je me souviens d'une quantité innombrable de belles journées,
tu buvais beaucoup, parlais, des paroles sans fin.
Et moi je ne pouvais boire beaucoup, souvent on remplaçait le thé par du vin.
Quelquefois, nous jouions un autre genre de jeux,
par exemple lire ou copier des poèmes :
« Au milieu du silence, tombent les fleurs de cannellier.
Dans la nuit calme, la montagne printanière est vide. »

Tout ceci pour rien d'autre que pour écouter le vent et prendre plaisir ensemble,
pour l'esthétique, pour passer cette nuit éternelle du Shuihui.

家居

人之一生：春、夏、秋、冬
很快，你发现了新的喜乐：
女红、饮食、财务及管理。

子曰：“仁者静”
你就在静中洒扫庭除并亲操这份生活。
“其德性举止，乃非常人。”

家务是安详的，余闲也有情：
白日，我们在湖面荡舟，
逸园和洗钵池最让人流连；
夜里，我们在凉亭里私语，
直到雾重月斜，
直到寒意轻袭了我们的身子。

曾记得多少数不清的良辰，

⁸⁵⁸ *Ibid.*

你长饮，说话，若燕语呢喃，
而我不胜酒力，常以茶代酒。
有时，我们又玩别的游戏，
譬如读诗或抄写：
“人闲桂花落，夜静春山空”

这一切不为别的，只为闻风相悦，
只为唯美，只为消得这水绘的永夜⁸⁵⁹。

À ce pronom « nous » dont parle Qian Wenliang s'ajoute, comme nous le voyons ici, la deuxième personne, le « tu/toi » (*ni* 你), si récurrent dans la poésie de Bai Hua. Alors que dans le texte de Mao Bijiang, la concubine est désignée à la troisième personne par le mot *ji* 姬 (« concubine »), au long de presque tout le poème de Bai Hua le narrateur protagoniste, Mao Bijiang, s'adresse directement à Dong Xiaowan. Le passage d'une troisième personne qui souligne le rôle social de Dong Xiaowan (*ji*) à une deuxième personne qui s'inscrit dans la tradition lyrique de la poésie de Bai Hua, implique d'emblée un rapport d'intimité dans lequel toute autre considération semble évanouie. Si, comme le signale, Qian Wenliang, Bai Hua vise à souligner le « sentiment » au détriment des « conventions », il faut dire que l'écart entre ces deux dimensions revient néanmoins ici dans la ligne qui divise, à l'intérieur de la description de la vie quotidienne, les actions qui ne dépendent que de la femme (les devoirs, les « tâches ménagères » *jiawu* 家务), et celles qui renvoient au « loisir » (*yuxian* 余闲) du couple. Pourtant, même ces « tâches ménagères », qui rappellent l'existence d'un rapport non équitable, sont décrites avec un adjectif qui souligne un côté paisible (« calme », *anxiang* 安详). Autrement dit, même ces tâches ménagères semblent incarner l'idée de « plaisir et repos » (*yile*) propre à cette espace clos. Dans « Maison », à cet espace coupé de l'extérieur correspond également une temporalité qui est en dehors de l'histoire ou de l'événement. Ce qui est mis en avant, déjà dans le premier vers avec la mention des saisons, c'est une temporalité cyclique (« printemps, été, automne, hiver »). Il n'y a pas d'actions uniques mais des gestes routiniers, répétés (« une quantité innombrable de bonnes journées »), une succession de petits mouvements qui visent à consumer un temps qui semble interminable (« cette nuit éternelle du Shuihui »). Cette temporalité se retrouve dans les trois autres parties qui portent sur différents aspects du bonheur partagé de Mao Bijiang et de sa concubine : « Nourriture », « Thé » et « Parfums ». Dans « Thé » par exemple :

⁸⁵⁹ Bai Hua, *Shuihui xianli...*, *op. cit.*, p. 2.

Ce thé *jiopian* de première qualité, dont les feuilles semblent l'aile des cigales, tu le lavais toi-même, tu le grillais, avec les gestes d'une spécialiste de la vie, plongée patiemment dans ce travail banal.

Matin et soir, une scène éternelle,
nous buvions en silence, l'un face à l'autre
(...)

那具有片甲蝉翼之异的上等芥片，
你亲自洗涤、煎制，以生活专家的姿势
不厌其烦地投入这琐碎的工作。

晨昏不绝、光景悠悠，
我们静静地试着对饮⁸⁶⁰
(...)

Encore une fois l'accent est mis sur des gestes quotidiens, même « banals » (*xisuo* 琐碎), qui semblent se répéter au sein d'une temporalité immobile (cette « scène éternelle » *guangjing youyou* 光景悠悠). Ces mouvements ou gestes banals sont néanmoins envisagés comme un art ou un savoir-faire. Dans la note n° 47, qui se réfère à l'expression « spécialiste de la vie » (*shenghuo zhuanjia* 生活专家), Bai Hua signale que Mao Bijiang et Dong Xiaowan « s'abandonnent aux arts mineurs, appréciant surtout le plaisir et le repos » (耽于小道，以逸乐为尚⁸⁶¹). Ils semblent, poursuit le poète, « une encyclopédie vivante de la vie » (一部活的生活百科全书)⁸⁶².

À la temporalité hors du temps de ces quatre parties qui portent sur la vie du couple dans l'espace clos du jardin, s'oppose la temporalité événementielle de deux parties : « Arrivé », qui raconte des événements liés à l'histoire du couple, concrètement l'histoire qui précède le mariage et l'arrivée au jardin, et « Fuite et convalescence », qui s'inscrit dans une temporalité à la fois individuelle et historique. L'Histoire avec une majuscule (la chute des Ming) apparaît là comme élément disruptif de la temporalité cyclique et hors du temps de la vie dans le jardin, provoquant la fuite et la maladie de Mao Bijiang. Là aussi le poème peut être relié à « Sous la dynastie Qing », dans lequel la temporalité cyclique des premières strophes était perturbée par l'entrée de l'histoire symbolisée par l'année 1842 et par la rencontre avec l'Occident. Dans *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...*, la signification symbolique de ces deux temporalités (celle du jardin vs celle de l'Histoire) est soulignée au risque d'estomper le rapport chronologique entre les deux. Ainsi, si la chronologie indique

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁶² *Ibid.*

que le temps atemporel/cyclique du jardin, qui est aussi celui des neuf ans de vie partagée, s'étend de 1642 à 1651, c'est-à-dire au-delà de l'événement historique disruptif, dans la logique du poème et de sa structure la « fuite et convalescence » marque la fin du temps idyllique. C'est que, comme le signale Qian Liangwen, le monde du jardin de Shuihui est, avant tout, un monde factice créé par le poète. Son objectif, plus que de « faire réapparaître la vie idéale d'un lettré de la fin des Ming » (重现一种明末文人士大夫的理想生活⁸⁶³), est d'exprimer, à travers l'écriture poétique, « une sorte de “nostalgie” personnelle et romantique pour une tradition culturelle disparue » (个人对某种已经逝去的文化传统的浪漫“乡愁”⁸⁶⁴). Nous pouvons ajouter : ce monde clos du jardin de Shuihui est également celui d'une poésie qui voudrait revendiquer, en dehors des impératifs moraux qui traversent la tradition de « gauche », un espace autonome, voué exclusivement à l'esthétique.

5.2.2.2. La « transformation de l'antiquité » (化古) et l'usage de la langue classique

Comme nous l'avons déjà signalé, Bai Hua a déclaré que son intention première avec l'écriture d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* était de « rappeler aux lecteurs que la “transformation de l'antiquité” est toujours importante » (提醒读者“化古”依然是重要的⁸⁶⁵), comme un premier pas pour « acquérir la tradition » (*chuantong de huode* 传统的获得). L'expression « transformation de l'antiquité », empruntée à Bian Zhilin, s'allie ici à une idée de la tradition que Bai Hua tire de l'essai d'Eliot *Tradition and Individual Talent*, déjà cité plusieurs fois au long de cette thèse. La tradition ici n'est pas envisagée comme un héritage automatique, mais comme le produit d'un travail qui demande beaucoup d'effort et que Bai Hua appelle la « transformation de l'antiquité ». Cette « transformation de l'antiquité » est sans doute en lien avec les idées de Bai Hua concernant la place de la langue classique dans la langue poétique chinoise. La langue classique doit constituer, pour Bai Hua, l'un des trois éléments nourriciers de la langue poétique, les autres deux étant la langue vernaculaire (élément principal) et la « langue de traduction. » Dans *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...*, Bai Hua fait en effet un emploi très important de la langue classique. Zeng Fei (曾菲) signale que la langue classique y apparaît sous trois formes différentes : d'abord, par l'emploi d'une grande quantité de mots de la langue classique (*wenyan cizao* 文言词藻), que

⁸⁶³ Qian Wenliang et La Shitao, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

⁸⁶⁵ Bai Hua, Tang Xiaolin, « Guanyu Baihua shixue... », *op. cit.*, p. 99.

Bai Hua insère directement dans des phrases en langue vernaculaire⁸⁶⁶ ; ensuite, par l'emploi de phrases avec une structure caractéristique de la langue classique⁸⁶⁷ ; finalement, par l'introduction de citations des livres de Mao Bijiang *Souvenirs de l'ermitage des pruniers ombreux* et *Cahier des rêves*. En effet, tout au long de son poème, Bai Hua insère des citations de Mao Bijiang, soit des phrases courtes qui apparaissent entre guillemets intégrées au poème, soit des paragraphes entiers qui apparaissent en italique entre deux strophes. Néanmoins, l'intertextualité ne s'arrête pas là : d'abord, parce qu'il y a des rapports intertextuels (des allusions) avec d'autres textes, et ensuite parce qu'il y a des rapports intertextuels non explicites, c'est-à-dire des syntagmes qui n'apparaissent pas entre guillemets mais qui renvoient soit au texte de Mao Bijiang, soit à un autre texte. La question qui se pose est la suivante : avons-nous une idée globale, en listant les usages de la langue classique dans le poème, de ce que « transformer l'antiquité » signifie dans la pratique pour Bai Hua ? Ou en d'autres termes : la « transformation de l'antiquité » se résume-t-elle à l'emploi de la langue classique ? La réponse est non. Le travail de « transformation de l'antiquité » que Bai Hua met en œuvre dans ce poème comprend un éventail de procédés plus large que ce que cette liste d'usages de la langue classique pourrait faire imaginer. Pour comprendre ce travail, nous allons nous attarder sur la partie « Fuite et convalescence ».

Fuite et convalescence

*D'où vient la joie
avec cette mélancolie
Chant de Ziye*

Lors du changement dynastique en 1644, voleurs et bandits pullulaient déjà comme la vermine,
les chevaliers de fer du Nord voulaient ravager le Jiangnan,
les chevaux hennissaient dans la plaine obscure,
les nuages avaient un air tragique, la poussière s'envolait,
à l'intérieur et à l'extérieur des murailles de Rugao le vent hurlait et les grues pleuraient,
notre famille a commencé sa fuite.

⁸⁶⁶ « Outre une partie des expressions, comme “fier et somptueux”, qui ont déjà disparu de la langue moderne et semblent obscures, la plupart des expressions de la langue classique sont utilisées de manière naturelle, fluide, et n'apportent pas d'étrangeté à la langue. En revanche, elles imprègnent le poème d'une beauté classique. » (除了“兀傲豪华”等部分词语在现代汉语中已经消失而稍显晦涩外, 大部分文言词藻的运用自然、流畅, 并未带来语言上的怪异, 反而使诗歌充满古典美). Zeng Fei 曾菲, *Shuihui xianlü—Shi lun Bai Hua* 《Shuihui xianlü》de shige guan、shenghuo guan ji shige jishu 水绘仙侣—试论柏桦《水绘仙侣》的诗歌观、生活观及诗歌技术 [À propos de la vision poétique, de la vision de la vie et de l'art poétique d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui*], mémoire de master, Huazhong keji daxue, mars 2013, p. 32.

⁸⁶⁷ L'exemple donné par Zeng Fei pour illustrer cette modalité est l'utilisation des particules « 也 » et « 是 » dans une partie du poème : « On ne raisonne pas, on ne parle pas, il n'y a que le sentiment » (不涉理路, 不落言筌, 惟情性是也. ”). Bai Hua, *Shuihui xianlü...*, *op. cit.*, p. 4. Il faut dire qu'on ne trouve pas beaucoup d'exemples de ce genre d'usage dans le poème.

Dans la route vers Yanguan
je suis tombé malade à cause de la peur,
en proie à des accès continus de folie et de chaleur,
tu m'as enveloppé étroitement, comme les eaux calmes du printemps.

Quand j'avais froid, tu me serrais dans tes bras ; chaud, tu m'éventais ;
quand je souffrais, tu me caressais, tu posais ma tête sur tes genoux ;
ou tu chauffais mes deux pieds entre tes seins.
Ah « tu me faisais un rempart de ton corps pour soulager les souffrances du mien ».
Tu me donnais à manger de ta main, quelquefois tu me nourrissais avec ta bouche.
Le plus étonnant, pour observer de près ma maladie,
tu prenais même mes selles
et « selon leur odeur et leur aspect, tu te désolais ou tu réjouissais. »

Cent cinquante jours entiers,
tu te contentas d'une natte usée à côté de mon lit⁷⁸,
jour et nuit, tu te dédias à moi, radieuse comme le soleil et la lune.
Grâce à toi, « qui marchais à travers les écueils comme sur une route lisse, qui consommait
l'amertume comme si ce fût du miel »,
j'ai fini par reprendre vie le printemps suivant.
Et toi en revanche dans quel état tu étais tombée, « ton visage lumineux devenu pâle comme
la cire et ton corps délicat décharné comme un sarment ».

Aujourd'hui, tu es déjà morte d'épuisement.
Mais l'homme peut être plus grand que la mort,
plus grand aussi que la vie. C'est parce que tu nourrissais cette croyance profonde
que tu n'as eu jamais peur, que tu n'as jamais craint, que tu es toujours restée fidèle.
« Où irai-je une fois mort », les plus grands mystères de la vie
tu les comprenais, assurément
ce qui est bon ne vient pas et ce qui vient n'est pas bon.

Laisse-moi retourner à ce poème oraculaire néfaste du début,
c'est lui qui a déterminé notre destin :

Souvenir d'une épingle de tête coupée en deux dans la chambre aux orchidées.
Pourquoi soudain reste-t-on sans nouvelles ?
Espoir éperdu d'être unis comme deux arbres entrelacés.
Comment savoir que la vie leur serait contraire ?

Aujourd'hui tout d'un coup nous avons failli à notre promesse.
Nous désirions de tout notre cœur devenir inséparables,
mais voilà, qui l'eût cru, que le charme est rompu

Le caractère « souvenir » a décidé de notre destin,
il a commencé avec le « neuf » fatal,
« tout le bonheur de ma vie, je l'ai épuisé dans ces neuf ans, je l'ai cueilli dans ces neuf
ans⁸⁶⁸. »
« Ah, les années qui me restent à vivre, seront consacrées à évoquer ton souvenir. »

避乱与侍疾

⁸⁶⁸ Nous proposons ici une traduction littérale qui s'écarte de celle de Villete-Hémery. Celle-ci traduit : « J'aurai pour ma part connu neuf ans ce pur bonheur, même s'il s'est brisé au bout de ce temps. » (Mao Xiang, *La dame aux pruniers ombreux*, op cit., p. 45).

欢从何处来
端然有忧色
——《子夜歌》

甲申之变，盗贼烽起，
北方的铁骑就要踏破江南。
马嘶草暗、云惨尘飞，
如皋城内外风声鹤唳，
我们一家开始了亡命。
在奔往盐官的途中，
我病倒于惊悸，
发着持续的癫狂与烦热，
你紧紧地将我包裹，似宁静的春水。

冷时，你拥抱我；热时，你将我披拂；
痛时，你抚摩我，将我的头枕入你怀里；
或用你的心胸温暖我的双足。
唉，“凡病骨之所适，你皆以身就之。”
你亲手喂我汤药，有时还以口来喂。
更惊人的是，为细侦我的病情，
你对我的大便
“皆接以目鼻，细察色味，以为忧喜。”

整整一百五十天，
你卷一破席，横陈于我的床边，
日以继夜，对我用心如日月光华。
在你“履险如夷，茹荼若饴”的操持下，
我终得以于第二年春天苏醒。
而你却落到“星靛如蜡、弱骨如柴”的光景。

今天，你已劳瘁而死。
但人可以比死更大，
比生亦更大。正是深怀这一信念，
你从不畏惧，没有怕，只有贞静。
“死去何所道”，人间最神秘的东西
你也懂得，它一定是善者不来，来者不善。

让我回到开场那不祥的签诗吧，
正是它将我们注定：

忆昔兰房分半钗，如今忽把信音乖，
痴心指望成连理，到底谁知事不谐。

“忆”字决定了我们的命运，
它从宿命的“九”开始，
我那“一生清福，九年占尽，九年折尽。”
“嗟乎，余有生之年，皆长相忆之年也。”⁸⁶⁹

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 6.

Il s'agit de la sixième partie du poème, qui vient juste après les quatre parties consacrées à décrire la vie dans le jardin vouée à la « recherche du plaisir. » Comme nous l'avons déjà signalé, cette partie vient casser l'espace atemporel du jardin avec l'irruption de l'Histoire qui oblige le protagoniste à fuir avec sa famille. Bai Hua mélange ici des événements qui dans le texte de Mao Bijiang sont racontés dans deux volumes (卷) différents : la fuite en effet appartient au volume 3, alors que dans le volume 4, qui est aussi le dernier du livre, Mao raconte sa maladie et les soins qu'il a reçus de sa concubine, ainsi que les mauvais augures. La réécriture que fait Bai Hua du récit de Mao lui fait également simplifier et condenser les événements : dans le récit de Mao les événements concernant la fuite de la famille sont beaucoup plus compliqués et l'auteur tombe malade non pas une, mais trois fois. Dans le poème, la famille se met en route en 1644 au milieu du chaos et le protagoniste tombe malade tandis qu'ils se rendent à Yanguan (盐官). Dans le livre de Mao, la famille, animée d'un grand sens des responsabilités, reste à Rugao (如皋) plus longtemps que les autres familles avant de se mettre finalement en marche vers Huzhou (湖州), harcelée tout au long de son voyage par les bandits. En 1645, elle reste un temps à Yanguan, avant d'être obligée de se remettre en marche encore une fois. Alors que, lors de la fuite de Rugao la famille avait voyagé avec un grand nombre de domestiques et de valises, ce qui avait compliqué la fuite, cette fois Mao décide de partir seulement avec sa famille. Il décide de laisser sa concubine chez un ami, et c'est seulement du fait de l'insistance de ses parents que finalement il laisse sa concubine se joindre au groupe. Ils arrivent à Ma'anshan, où ils ont failli être massacrés par l'armée Qing, avant de parvenir à s'enfuir dans un bateau. Là, c'est Dong Xiaowan qui tombe malade⁸⁷⁰, mais Mao n'entre pas dans les détails. Ensuite, dans le volume 4, la famille se trouve déjà dans la ville de Haining (海宁) quand Mao contracte la malaria (linüe 痢症). C'est à ce moment-là qu'il raconte les soins qu'il reçoit de sa concubine. Il tombera malade encore deux fois, selon son récit.

Le travail de collage est visible dès le premier vers, ce « Lors du changement dynastique en 1644, voleurs et bandits pullulaient déjà comme la vermine, » (*jiashen zhi bian, daozei feng qi* 甲申之变, 盗贼烽起), dans lequel Bai Hua utilise deux syntagmes présents dans le livre de Mao : le premier, « Lors du changement dynastique en 1644 » est une

⁸⁷⁰ Mao Bijiang, *op. cit.*, p. 140.

contraction d'une phrase plus longue : « Lors du changement dynastique du dix-neuvième jour du troisième mois de l'année 1644 » (甲申三月十九日之变⁸⁷¹) ; le deuxième vers est copié tel qu'il apparaît dans le texte de Mao, mais Bai Hua, à la différence ce qu'il fait avec des phrases plus longues, ne le met pas entre guillemets, et il n'insère pas non plus de note pour indiquer qu'il s'agit d'un emprunt. Ce premier vers reste ainsi composé de deux expressions à quatre caractères. Nous avons déjà vu dans une partie antérieure de ce chapitre l'importance de ce genre de phrases dans la poésie de Bai Hua. Elles imposent un rythme qui contraste avec celui des phrases plus longues comme celle du deuxième vers : « les chevaliers de fer du Nord voulaient ravager le Jiangnan » (北方的铁骑就要踏破江南). Le contraste entre le premier et le deuxième vers n'est en fait pas seulement rythmique, mais aussi stylistique et même grammatical. Ces deux vers d'une certaine manière illustrent la coexistence de la langue classique et de la langue vernaculaire dans le poème. Dans le premier vers, les éléments grammaticaux sont réduits au minimum et le sens de la phrase repose sur le rythme et la juxtaposition. Ainsi, lorsque nous traduisons « jiashen zhi bian » pour « Lors du changement dynastique en 1644 », nous ajoutons un marqueur grammatical (« lors ») qui ne se trouve pas dans le poème. Dans le troisième vers, nous avons encore deux phrases à quatre caractères, et les deux phrases sont des citations qui ne sont pas entre guillemets, mais dont Bai Hua explique l'origine dans une note (elles sont tirées d'un texte d'un autre écrivain de la fin de la dynastie Ming, Sun Chao 孙朝⁸⁷²). Le quatrième vers mélange les deux styles : une phrase à quatre caractères est placée dans une phrase plus longue : « à l'intérieur et à l'extérieur des murailles de Rugao **le vent hurlait et les grues pleuraient** » (如皋城内外风声鹤唳) ; cette phrase à quatre caractères est aussi une citation de l'*Histoire de la dynastie Jin* (*Jinshu* 晋书). Finalement, dans le cinquième vers « notre famille a commencé sa fuite » (我们一家开始了亡命), le poème revient à la phrase longue en style vernaculaire. Ces premiers vers forment une unité de sens et une unité grammaticale : nous pouvons même les lire comme une seule phrase, avec différents niveaux de juxtaposition : le point-virgule du deuxième vers divise la phrase en deux parties, à l'intérieur desquelles les syntagmes sont séparés par les virgules et juxtaposés. Dans les trois derniers vers de la strophe la langue est vernaculaire, mais nous pouvons parler d'une contamination et d'une inversion du texte originel, car l'expression que Bai Hua utilise pour parler de la maladie de Mao Bijiang (« je

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 137. Dans la traduction de Vallette-Hémery : « ... la tragédie du dix-neuvième jour de la troisième lune de l'an jiashen. » Mao Xiang, *La dame aux pruniers ombreux*, op. cit., p.56. :

⁸⁷² *Ibid.*

suis tombé malade à cause de la peur/choc »病倒于惊悸) reprend une partie de l'expression utilisée dans le texte de Mao pour parler de la maladie de la concubine (姬之惊悸瘁瘁⁸⁷³).

Dans la deuxième et la troisième strophe, Bai Hua raconte la maladie de Mao Bijiang et les soins qu'il a reçus de sa concubine. Ici, le mélange de langue vernaculaire et de langue classique est tout à fait différent. La langue classique apparaît concentrée dans des citations entre guillemets tirées du texte de Mao (« tu me faisais un rempart de ton corps pour soulager les souffrances du mien », « selon leur odeur et leur aspect, tu te désolais ou te réjouissais. ») Bai Hua fait ici en plus un travail de traduction ou de paraphrase du texte original. Ainsi par exemple, les trois premiers vers :

Quand j'avais froid, tu me serrais dans tes bras ; chaud, tu m'éventais ;
quand je souffrais, tu me caressais, tu posais ma tête sur tes genoux ;
ou tu chauffais mes deux pieds entre tes seins.

冷时，你拥抱我；热时，你将我披拂；
痛时，你抚摩我，将我的头枕入你怀里；
或用你的心胸温暖我的双足⁸⁷⁴。

Voici le passage de Mao Bijiang sur laquelle se basent ses vers :

Elle me prenait dans ses bras quand j'avais froid, m'éventait quand j'avais chaud, me massait quand j'avais mal. Elle me servait d'oreiller avec son corps, d'appui avec ses pieds⁸⁷⁵.

寒则拥抱，热则披拂，痛则抚摩。或枕其身，或卫其足⁸⁷⁶。

Comme nous le voyons, le travail de Bai Hua se situe entre la traduction et la réécriture. Les trois premières phrases (« Quand j'avais froid, tu me serrais dans tes bras » ; « chaud, tu m'éventais ; » « quand je souffrais, tu me caressais ») peuvent être envisagées comme une traduction assez fidèle en langue vernaculaire du texte original, une traduction quand même contaminée, surtout avec l'emploi de l'expression « pifu » (披拂) que Bai Hua garde au lieu d'une autre option plus commune dans le vernaculaire comme « shanfeng » (扇风). « Pifu » (« Agité par le vent ; ondulant au vent », selon le dictionnaire Ricci) exige en effet du lecteur habitué à la langue vernaculaire un effort supplémentaire d'interprétation.

⁸⁷³ Mao Bijiang, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁷⁴ Bai Hua, *Shuihui xianlü...*, p. 6.

⁸⁷⁵ Mao Xiang, *La dame aux pruniers ombreux*, *op. cit.* p. 66. Nous gardons ici la traduction de Vallette-Hémery, mais notons au passage que son interprétation des syntagmes « 或枕其身，或卫其足 » s'écarte de celle de Bai Hua.

⁸⁷⁶ Mao Bijiang, *op. cit.*, p. 140

Dans le syntagme suivant (« tu posais ma tête sur tes genoux » 将我的头枕入你怀里), il y a un peu plus de liberté dans la traduction, avec l'introduction de la « tête », même si Bai Hua garde le mot « zhen 枕 » (littéralement : « reposer la tête sur quelque chose ») en tant que verbe. La strophe poursuit avec une citation entre guillemets (« tu me faisais un rempart de ton corps pour soulager les souffrances du mien » 凡病骨之所适, 你皆以身就之), puis une nouvelle traduction, avec le vers « 你亲手喂我汤药, 有时还以口来喂 » (Tu me donnais à manger de ta main, quelquefois tu me nourrissais avec ta bouche) qui réécrit le syntagme assez condensé du texte de Mao « 汤药手口交进⁸⁷⁷ », avant de conclure avec une dernière citation entre guillemets.

Le récit des soins est poursuivi dans la strophe suivante, mais en mettant l'accent maintenant sur le contraste entre la récupération de Mao et le déclin de la santé de la concubine. Les procédés utilisés par Bai Hua sont semblables à ceux que nous venons de voir : dans le deuxième vers, Bai Hua réutilise des syntagmes du texte de Mao, avec un minimum d'interventions (« 你卷一破席 » au lieu de « 姬仅卷一破席 » et « 横陈于我的床边 » au lieu de « *heng chen ta bian* »⁸⁷⁸); dans le troisième vers, il fait usage d'un *chengyu* « *ri yi ji ye* 日以继夜 » (jour et nuit), suivi d'un syntagme qui comprend une phrase à quatre caractères « *ri yue guanghua* 日月光华 » (« radieuse comme le soleil et la lune ») qui est en fait un vers d'un poème pré-Qin « La chanson du nuage de bon augure » (*Qing yun ge* 卿云歌) attribué à l'empereur Shun⁸⁷⁹. Viennent pour terminer deux citations entre guillemets, dont l'une « 履险如夷, 茹荼若饴 » (« marchais à travers les écueils comme sur une route lisse, qui consommait l'amertume comme si ce fût du mie ») est tirée du premier volume du livre de Mao Bijiang.

Dans la quatrième strophe, le poème de Bai Hua s'éloigne du texte de Mao, c'est-à-dire qu'il n'y a ni réécriture ni traduction. Il y a une citation entre guillemets (« 死去何所道 », « Où irai-je une fois mort »), qui non seulement n'est pas de Mao Bijiang (il s'agit d'un vers de Tao Yuanming), mais n'est pas non plus présente dans son texte. D'ailleurs, dans le dernier vers, Bai Hua utilise un *chengyu* « *shanzhe bu lai, laizhe bu shan* 善者不来, 来者不善 » (« ce qui est bon ne vient pas et ce qui vient n'est pas bon ») qui n'est pas non plus dans le

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 141. Dans la traduction de Vallete-Hémery : « Elle préparait mes médicaments et les goûtait avant de me les faire avaler. »

⁸⁷⁸ Bai Hua, *Shuihui xianlü...*, p. 7 et Mao Bijiang, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁷⁹ Bai Hua, *Shuihui xianlü...*, p. 7. Cette source n'est pas explicitée dans les notes.

texte de Mao. Finalement, deux mots « *laocui* 劳瘁 » (épuisement) et « *zhenjing* 贞静 » (fidèle) attirent l'attention dans cette strophe qui est d'ailleurs, au-delà de la citation de Tao Yuanming et du *chengyu*, dominée par la langue vernaculaire. Avec l'emploi de « *laocui* 劳瘁 », nous pouvons remarquer une contamination du syntagme de Mao déjà cité (« 姬之惊悸瘁瘁 » « ma concubine est tombée malade à cause de la peur »⁸⁸⁰) dans lequel il parle de la maladie de la concubine. Quant à « *zhenjing* 贞静 », il s'agit d'un mot qui dans le chinois moderne peut être lu intuitivement comme « chaste » et « calme », mais qui a également une autre signification, « digne et gentil » (*duanzhuang xianjing* 端庄娴静)⁸⁸¹, plus pertinente dans ce contexte. En somme, dans une strophe qui s'éloigne du texte original et où la langue vernaculaire est prévalente, Bai Hua introduit quand même des éléments qui nuancent cette prévalence et contribuent à introduire une tonalité classique.

Les strophes qui restent n'ajoutent rien de nouveau à ce que nous venons de voir. L'analyse faite jusqu'ici montre assez bien les différents procédés que Bai Hua utilise pour accomplir cette « transformation de l'antiquité » préconisée dans plusieurs textes et entretiens. D'abord, le texte apparaît comme un assemblage de syntagmes qui entretiennent un rapport intertextuel avec le texte de Mao Bijiang ou avec d'autres textes. Dans ce domaine, le procédé le plus évident correspond aux citations explicites, mises entre guillemets, mais Bai Hua utilise également des syntagmes du texte originel qui ne sont pas marqués comme citations, ce que nous avons appelé des allusions implicites. Ces syntagmes sont introduits soit sans modifications, soit altérés pour mieux s'intégrer au texte. Parfois le rapport intertextuel est explicité dans une note, parfois il ne l'est pas. Il y a aussi un autre procédé qui est celui de la traduction. Alors que la citation explicite ou implicite suppose l'intégration directe de la langue classique dans le poème, la traduction implique un passage de la langue classique au chinois moderne. Pourtant, la langue classique laisse souvent des traces dans la traduction, sous la forme du choix de certains mots. Lorsque le poème s'éloigne du texte de Mao Bijiang et que la langue vernaculaire prévaut (strophe 4), Bai Hua introduit quand même des éléments qui contribuent à donner une tonalité classique : soit par l'introduction d'une citation (Tao Yuanming), soit par l'emploi des *chengyu*, soit par l'introduction de certains mots qui rapprochent le texte de la langue classique.

⁸⁸⁰ Mao Bijiang, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁸¹ Selon le *Hanyu Da cidian* 汉语大辞典.

En somme, nous pouvons dire que Bai Hua développe une série de procédés (citations et allusions, traduction, introduction de certains mots) qui lui permettent d'intégrer de manière réussie la langue classique dans le poème et d'établir des rapports intertextuels avec la tradition. Sauf dans les cas où il insère des paragraphes entiers du texte de Mao Bijiang⁸⁸², le poème ne devient pas particulièrement obscur à cause de cet emploi de la langue classique. Tout au contraire, Bai Hua parvient à estomper les frontières entre *wenyan* et *baihua* et à ajouter au poème une beauté classique, dans la lignée de ce qu'il avait commencé à faire dans sa poésie précédente. Pourtant, si nous pouvons dire qu'il accomplit ici son objectif de « transformer l'antiquité » (*huagu*) dans le poème, on peut aussi se demander si cela n'est pas au prix d'un certain effet « antiquisant » (*guhua* 古华). Autrement dit, le poème laisse ouverte la question de savoir si ces procédés sont compatibles avec une thématique différente, qui ne soit pas forcément, comme dans ce cas, liée à la tradition classique ou à l'histoire.

5.2.3. Un aperçu de l'évolution de Bai Hua après 2008

Nous disions au tout début de ce deuxième point : autant Bai Hua publie et écrit relativement peu jusqu'à 2008, autant il est prolifique (et publie beaucoup) après *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui*. La liste (non exhaustive) des livres parus après cette date est assez éloquente. Elle comprend des recueils qui rassemblent de poèmes de toutes les époques, comme *Représentation de printemps et plantation des poiriers* 春演与种梨 (2009), *Notes manuscrites sur montagnes et fleuves* 山水手记 (2011) ou *Seul les vieux jours nous apportent du bonheur : poésie choisie de Bai Hua* 惟有旧日子带给我们幸福：柏桦诗选集 (2017) ; des recueils de nouveaux poèmes, comme *Cette mélancolie millénaire dissipée par toi* 为你消的万古愁 (2015, poèmes 2009-2012), *La révolution demande poésie et connaissance* 革命要诗与学问 (2016, poèmes 2012-2013), *Changements d'automne et joies de printemps* 秋变与春乐 (2016, poèmes 2014) ; deux livres assez inclassables, mélange de poésie et d'histoire, parus en 2013 à Taiwan, le premier consacré à la période maoïste (*Mémoires historiques : 1950-1976* 史记:1950——1976), le deuxième sur la fin des Qing et la période républicaine (*Mémoires historiques : de la fin des Qing à la période républicaine* 史记：晚清至民国) ; et finalement, des livres qui rassemblent des pensées, des citations et des vers, comme *Un peu*

⁸⁸² Par exemple dans les parties « Nourriture », « Parfum », « Réunion de gens distingués dans le jardin de Shuihui » (*Shuihui yaji* 水绘雅集) et « Annexe : Cahier de rêves ou ma vie religieuse » (*Fulu : mengji huo wo de zongjiao shenghuo* 附录：梦记或我的宗教生活).

d'encre 一点墨, paru en 2013. À quoi nous pourrions ajouter encore de nombreux essais, des entretiens et des anthologies commentées de la poésie Tang comme *Du nouveau tous les jours : ma vie avec la poésie Tang et ma lecture d'elle* 日日新——我的唐诗生活与阅读 (2009)⁸⁸³. Dans cette abondante production littéraire, il est possible de repérer trois lignes selon lesquelles évolue l'œuvre littéraire de Bai Hua après *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* D'abord, les deux *Mémoires historiques*, qui d'une certaine manière continuent l'effort d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* par l'entrelacement des poèmes et des notes. Chaque poème est ici suivi de notes en général assez longues, qui fonctionnent souvent comme des petits essais développant des éléments présents dans le poème. Ainsi, le premier poème de *Mémoires historiques : 1950-1976*, « Le roman de 1958 », qui raconte des événements et des détails liés au Grand Bond en avant, est suivi de quatre notes, dont trois très longues sur les « quatre nuisibles » (*si hai* 四害), les « mouches » (*cangying* 苍蝇) et les « communes » (*gongshe* 公社). Ces notes comprennent des informations historiques ou parfois simplement curieuses et sont parsemées d'extraits de journaux de l'époque, de citations ou allusions à différents types de livres, de vers d'auteurs chinois et occidentaux, c'est-à-dire des matériaux très variés reliés par Bai Hua de manière assez fluide à travers le fil conducteur que fournit le prétexte de la note. La deuxième ligne est représentée par des livres comme *Un peu d'encre*, paru également en 2013, et dans lequel, comme nous l'avons dit, Bai Hua rassemble des notes, des citations et des vers qui tournent autour d'actions quotidiennes, la nourriture, les habits, etc. Nous n'allons pas nous attarder sur cette ligne, qui ne relève pas, à proprement parler, de la poésie, ni sur celle des *Mémoires historiques*, qui représente un cas plutôt exceptionnel dans la production de Bai Hua. Ce qui nous intéresse ici, c'est la troisième ligne, c'est-à-dire celle des poèmes courts qui sont reliés à la production de Bai Hua jusqu'à *Souvenirs*. Après 2008 en effet, et surtout à partir de la mort de Zhang Zao en 2010, Bai Hua a commencé à produire une quantité énorme de poèmes qui ont été rassemblés dans des recueils

⁸⁸³ Bai Hua, *Chun yan yu zhong li* 春演与种梨 [Représentation de printemps et plantation des poiriers], Xi'ning, Qinghai renmin chubanshe, 2009 ; ————, *Weiyou jiu rizi dai gei women xingfu : Bai Hua shixuan ji* 惟有旧日子带给我们幸福：柏桦诗选集 [Seuls les vieux jours nous apportent du bonheur : poésie choisie de Bai Hua], Nanjing, Jiangsu fenghuang wenyi chubanshe, 2017 ; ————, *Wei ni xiaode wan gu chou* 为你消得万古愁 [Cette tristesse millénaire dissipée par toi], Taiyuan, Beiyue wenyi chubanshe, 2015 ; ————, *Geming yao shi yu xuewen* 革命要诗与学问 [La révolution demande poésie et connaissance], Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2016 ; ————, *Qiubian yu chunle* 秋变与春乐 [Changements d'automne et joies de printemps], Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2016 ; ————, *Shiji : 1950—1976* 史记：1950—1976 [Mémoires historiques : 1950-1976] Taibei, Xiuwei zixun chubanshe, 2013 ; ————, *Shiji : wanqing zhi minguo* 史记：晚清至民国 [Mémoires historiques : de la fin des Qing à la période républicaine], Taibei, Xiuwei zixun chubanshe, 2013 ; ————, *Yi dian mo* 一点墨 [Un peu d'encre], Haerbin, Beifang wenyi chubanshe, 2013 ; ————, *Ri ri xin — wo de tang shi shenghuo yu yuedu* 日日新——我的唐诗生活与阅读 [Du nouveau tous les jours – Ma vie avec la poésie Tang et ma lecture d'elle], Jiangsu wenyichubanshe, 2009.

successifs. Dans ces poèmes, certains éléments renvoient très clairement à la poésie de Bai Hua de la période précédente, mais il y a également, dans certains poèmes, une évolution en rapport avec la question de la langue et de la tradition. De plus, les poèmes de Bai Hua commencent à intégrer de plus en plus souvent des notes, qui ne sont pas, comme dans *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...*, prétexte pour développer une idée ou écrire un petit essai, mais qui se limitent à expliciter les rapports intertextuels du poème. Pour comprendre comment ces éléments se conjuguent, nous allons analyser un poème de 2010 dédié à Zhang Zao, qui venait de mourir le 3 mars de cette année-là en Allemagne. La mort de Zhang Zao, poète ami des années 1980, a bouleversé Bai Hua, qui lui a consacré de nombreux poèmes par la suite. Celui-ci est l'un des premiers, et l'un des plus émouvants. Comme le signale le poète Song Lin, il s'agit d'un poème-offrande dans lequel Bai Hua a condensé les sentiments et les souvenirs réveillés par la mort de son ami.

Se souvenir du Jiangnan
pour Zhang Zao

Le vent du fleuve attire la pluie, le printemps se serre contre le pavillon,
en silence je pense au passé
Celui-ci est mon deuxième jour de gueule de bois

Viens, mon bel ami, jouons encore un peu
ces jeux perdus des petits arcs et des rimes cachées

Après, il faut que tu oublies
Cette année le printemps est trop morne, deux ou trois hirondelles arrivées en retard...

« Je veux retourner, je veux retourner. »

Il ne faut pas se lever pour dire adieu, mon bel ami,
Nous devons passer une vie entière à étudier cette science mystérieuse.

Attache ce cheval-là au pied du saule pleureur.
Raconte la vie dans ce miroir-là

Oui, je me souviens toujours de toi
hier soir sous la lumière de la lampe, ta manière douce de boire à la fin, splendide et prolongée.

« Je veux retourner, je veux retourner... »

Non ! Écoute, je me suis juste rappelé cet épisode :
de l'autre côté de la rivière, à l'aube, dans la pluie bruyante,
une autre personne se peigne et se lave.

忆江南
——给张枣

江风引雨，春偎楼头，暗点检
这是我病酒后的第二日

我的俊友，来，让我们再玩一会儿
那失传的小弓和掩韵

之后，便忘了吧
今年春事寂寂，晚来燕三两只……

“我欲归去，我欲归去。”

不要起身告别，我的俊友
这深奥的学问需要我们一生来学习

就把那马儿系于垂柳边上
就把那镜中的生涯说说

是的，我还记得你
昨夜灯下最后甜饮的样子，富丽而悠长

“我欲归去，我欲归去。”

不！请听，我正回忆到这一节：
另一位隔江人在黎明的雨声中梳洗……⁸⁸⁴

Ce qui est évident d'emblée, même dans une première lecture superficielle, c'est que ce poème est en rapport, au niveau de la langue et des procédés utilisés, avec ce que nous avons analysé dans *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* Le poème, comme nous allons le voir, est parsemé d'allusions qui renvoient à l'idée de la « transformation de l'antiquité », mais également à la « transformation de l'Occident » (*ouhua* 化欧). L'emploi de citations ou de syntagmes qui ont des rapports avec d'autres textes est assez important pour qu'on puisse parler ici, comme dans la partie d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...* analysée, d'un travail de « collage ». Le poème montre également certains éléments caractéristiques de la poésie de Bai Hua depuis sa première période. D'abord, l'emploi de la deuxième personne, que nous avons trouvé dans tant de poèmes de Bai Hua, et qui ici renvoie très clairement à l'ami perdu, Zhang Zao, ce « bel ami » (*junyou* 俊友) de la jeunesse. Deuxièmement, l'introduction d'éléments dialogiques dans le poème. Dans de nombreux poèmes de *Souvenirs*, on constate des phrases entre guillemets qui ne sont pas des citations littéraires mais qui servent à introduire la voix d'un autre et à insérer dans le poème une certaine polyphonie. Ce procédé est incarné ici par le vers « Je veux retourner, je veux

⁸⁸⁴ Bai Hua, *Shanshui shouji*, op. cit., p. 181.

retourner » (我欲归去，我欲归去) dans lequel Bai Hua introduit la voix de Zhang Zao. Bai Hua lui-même le signale dans la note 5, avec laquelle il explicite en plus la double source du vers : un vers de Tao Yuanming (« Retourne, ah, tes champs deviennent incultes, pourquoi ne retournes-tu pas ? » 归去来兮，田园将芜胡不归？) et un autre de Su Dongpo (« Je veux chevaucher le vent et retourner au ciel » 我欲乘风归去). Les paroles de Zhang Zao reviennent encore une fois et fonctionnent presque comme un refrain⁸⁸⁵. Le point de départ du poème est la séparation qui s'est déjà produite (Zhang Zao est déjà mort) : les deux premiers vers construisent la scène dans laquelle le « je poétique » est en train de se remémorer l'ami perdu. En même temps, le poème met en scène la séparation et fonctionne comme une cérémonie d'adieu : « Il ne faut pas se lever pour dire adieu, mon bel ami ». Dans ce sens, entre mémoire et dialogue présent, il y a quelque chose d'invocatoire. La personne invoquée, le destinataire de la voix poétique, est le compagnon de jeunesse de Bai Hua, son *zhiyin* (知音), c'est-à-dire son « ami fidèle », ou littéralement celui qui « reconnaît le son », et en ce sens les citations ou allusions présentes dans le texte forment aussi une partie du dialogue avec lui : elles sont ce son (*yin* 音) que le bel ami connaît (*zhi* 知). Le poème se termine par une image (elle-même aussi une allusion) qui réaffirme la séparation et qui fait le lien avec le début du poème, revenant à la scène de la pluie dans la rivière :

de l'autre côté de la rivière, à l'aube, dans la pluie bruyante,
une autre personne se peigne et se lave.

另一位隔江人在黎明的雨声中梳洗.....⁸⁸⁶

Voyons plus en détail les allusions qui parsèment le texte. Déjà dans les premiers vers, le poème commence avec deux allusions/citations explicitées dans les notes.

Le vent du fleuve attire la pluie, le printemps se serre contre le pavillon,
en silence je pense au passé
江风引雨，春偎楼头，暗点检⁸⁸⁷

La note 1 explique que le premier syntagme « Le vent du fleuve attire la pluie » est tiré d'un quatrain du poète de la dynastie Tang Wang Changling (王昌龄), « En disant adieu à Wei Er » (送魏二), concrètement de son deuxième vers : « 江风引雨入舟凉 » (« Sur le

⁸⁸⁵ Il y a une ambiguïté dans les paroles attribuées à Zhang Zao dans le poème : veut-il retourner à la vie qu'il vient de laisser ou, au contraire, veut-il, comme le suggère l'allusion au poème de Su Dongpo, monter jusqu'aux étoiles ?

⁸⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁸⁷ *Ibid.*

fleuve le vent attire la pluie, le froid pénètre le bateau »), alors que le troisième syntagme « an dian jian 暗点检 » que nous avons traduit par « en silence je pense au passé » est tiré d'un *ci* du poète des Song du Sud Wu Wenying (吴文英) « Prélude à la chanson du loriot » (*Ying ti xu* 莺啼序). Le deuxième syntagme « chun wei loutou 春偎楼头 » (« le printemps se serre contre le pavillon ») n'est pas une citation ni une allusion, mais semble répondre mimétiquement au ton établi par le premier syntagme. Il s'agit d'une expression à quatre caractères avec une structure parallèle à celle qui la précède : sujet (*jiangfeng* 江风) + verbe (*yin* 引) + objet (*yu* 雨) dans un cas ; sujet (*chun* 春) + verbe (*wei* 偎) + complément (*loutou* 楼头) dans l'autre. Ce mimétisme entre les deux syntagmes est un peu trompeur, car si la syntaxe et le lexique du deuxième syntagme se rapprochent du classique, l'image trahit son caractère moderne : dans « le printemps se serre contre le pavillon » nous avons, au lieu d'une description objective, une métaphore fondée sur une personnification du printemps. Ces trois syntagmes, placés dans une relation de juxtaposition, permettent au poète de s'exprimer avec un grand niveau de condensation. Le premier syntagme décrit le paysage ou la vue (« Le vent du fleuve attire la pluie ») ; le deuxième fournit une indication chronologique (fin du printemps) et suggère l'emplacement du poète à l'intérieur du pavillon (« le printemps se serre contre la maison ») ; le troisième nous montre le poète en train de penser au passé. Ajoutons que ces deux poèmes classiques n'ont pas été choisis au hasard comme sous-textes. Le poème de Wang Changling, comme son titre le suggère, appartient à la tradition des poèmes écrits à l'occasion de la séparation d'avec un ami. Wang Changling pense à l'ami dont il vient de se séparer et qu'il imagine au moment de l'écriture en plein voyage et très loin déjà. Le poème de Wu Wenying, en revanche, est un long *ci* consacré à une concubine morte, et est voué à la remémoration nostalgique du bonheur passé. Ce sont donc, dans les deux cas, des poèmes qui portent sur la séparation, liée néanmoins dans un cas au voyage et dans l'autre à la mort. À la différence du poème de Wang Changling, qui est seulement présent dans ce premier vers, il y a des traces du poème de Wu Wenying dans d'autres vers du poème. D'abord, de manière explicite, dans le deuxième vers (« Celui-ci est mon deuxième jour de gueule de bois ») où la note 2 signale l'expression « gueule de bois » (*bing jiu* 病酒) comme tirée de la même source. Ensuite, des traces non explicitées, dans les vers 6 et 10. Le vers 6 de Bai Hua :

Cette année le printemps est trop morne, deux ou trois hirondelles arrivées en retard...
 今年春事寂寂，晚来燕三两只.....⁸⁸⁸

⁸⁸⁸ *Ibid.*

renvoie aux vers de Wu Wenying :

Des hirondelles arrivées en retard volent dans la ville de l'ouest
comme pour dire que les choses de printemps sont presque finies
燕来晚、飞入西城，/似说春事迟暮⁸⁸⁹

Le rapport est bien évident, même si, à la différence de ce qui arrive dans le premier vers, Bai Hua transforme ici le texte original : « Des hirondelles arrivées en retard » (燕来晚) devient « deux ou trois hirondelles arrivées en retard... » (晚来燕三两只), et « les choses de printemps sont presque finies » (春事迟暮) devient « Cette année le printemps est trop morne » (*chunshi jiji*). Nous avons traduit différemment la même expression (*chunshi* 春事) pour souligner également comment, au-delà des transformations du texte original, le sens est tout à fait altéré. Comme le signale Shuen-Fu Lin, dans la poésie classique, l'expression « les choses de printemps » a une signification érotique, et les « hirondelles » peuvent également avoir dans la poésie de Wu Wenying une connotation de cet ordre.⁸⁹⁰ Dans le vers 10 du poème de Bai Hua « Attache ce cheval-là au pied du saule pleureur » (就把那马儿系于垂柳边上), nous trouvons également un écho d'un autre vers du même poème de Wu Wenying (« j'attache mon cheval au saule » 傍柳系马), même si, dans la note correspondant à ce vers, Bai Hua signale qu'il fait ici allusion à un vers de Wang Wei : « J'attache mon cheval au pied du haut pavillon à côté du saule pleureur » (系马高楼垂柳边). Nous avons donc au total quatre allusions (explicites et implicites) au même poème de Wu Wenying. Cette présence répétée traduit en fait un rapport spécial et plus profond que celui que le poème établit avec les autres textes « cités ». Le poème de Wu Wenying fonctionne en effet plutôt comme un « modèle », car c'est la situation d'énonciation même du poème de Wu Wenying que Bai Hua met à profit dans son poème : un « je poétique » qui, enfermé dans une maison vers la fin du printemps, plongé dans l'alcool, s'abandonne à ses souvenirs. Sauf qu'il y a une discordance essentielle entre les deux poèmes, ou plus exactement entre l'objet ou le destinataire du poème de Bai Hua et celui de son hypotexte, entre l'ami mort du poème de Bai Hua et la concubine morte du poème de Wu Wenying. C'est peut-être cette discordance qui explique pourquoi Bai Hua explicite et en même temps efface les traces du poème de Wu Wenying

⁸⁸⁹ Shuen-Fu Lin, « Ci Poetry: Long Song Lyrics on Objects (*Yongwu Ci*) », in Zong-Qi Cai (éd.), *How to Read Chinese Poetry. A Guided Anthology*, New York, Columbia University Press, 2008 (édition Kindle).

⁸⁹⁰ *Ibid.* « The second strophe speaks of the late-coming swallows, as though to announce that spring is almost over. On the surface, this may be a description of what the lyric speaker sees outside his house after he has shut the door. But there is perhaps a deeper level of meaning here. Wu Wenying has used the word “swallow” elsewhere to symbolize the woman he loved. »

dans son poème. Les connotations érotiques du poème de Wu Wenying doivent disparaître du poème de Bai Hua : les hirondelles de Wu Wenying apparaissent, dans le poème de Bai Hua, dépourvues de leur signification amoureuse. Cette ambiguïté est aussi tangible dans l'image finale du texte, qui est aussi une allusion (cette fois explicite) à un vers d'un autre poème de Wu Wenying « Marchant sur l'herbe » (*Ta suo xing* 踏莎行) :

de l'autre côté de la rivière, à l'aube, dans la pluie bruyante,
une autre personne se peigne et se lave.
另一位隔江人在黎明的雨声中梳洗……⁸⁹¹

Il s'agit également d'un poème dédié à une concubine morte, que le poète revoit dans un rêve. Mais l'image de la personne vue de l'autre côté de la rivière, sous la pluie, souligne la séparation entre les vivants et les morts, faisant peut-être allusion à l'une des légendes chinoises les plus populaires, celle du bouvier et de la tisserande, des amoureux séparés par la voie lactée.

Dans le poème, Bai Hua établit également un rapport intertextuel important avec la poésie de l'ami mort. Il y a en effet deux allusions à un poème de Zhang Zao, « Dans le miroir », que nous avons déjà cité dans un point précédent. Le choix de ce poème n'est pas accidentel, non seulement parce que c'est l'un des poèmes les plus connus de Zhang Zao, mais aussi parce que c'est un poème qui travaille également, comme nous l'avons vu, avec l'imaginaire et le lexique de la poésie classique.

Attache ce cheval-là au pied du saule pleureur.
Raconte la vie dans ce miroir-là
就把那马儿系于垂柳边上
就把那镜中的生涯说说⁸⁹²

Dans l'image du cheval, l'allusion est donc double, autant à Wang Wei qu'à Zhang Zao, du moins c'est ce que Bai Hua lui-même signale dans la note à ce vers. Ce signalement n'est pas innocent : le poète vise à établir ainsi un dialogue à trois bandes, entre lui-même, un poète de la tradition classique comme Wang Wei et l'ami mort dont le poème devient aussi une partie de la tradition. Même procédé pour l'image du miroir qui, signale Bai Hua, « a également une autre source » dans les vers d'un poème du poète Tang Li Yi 李益 : « Les choses s'effacent en dehors de moi, la vie est dans le miroir. Seulement avec mes cheveux

⁸⁹¹ Bai Hua, *Shanshui shouji*, op. cit., p. 182. Le vers de Wu Wenying : « 隔江人在雨声中 » (De l'autre côté de la rivière une personne sous la pluie bruyante).

⁸⁹² *Ibid.*.

blancs, je ferai face demain au vent de l'automne. » (万事销身外, 生涯在镜中。惟将两鬓雪, 明日对秋风). La double allusion crée donc l'effet ou l'illusion d'un continuum entre la poésie classique et le poème actuel. Bai Hua insère Zhang Zao dans la tradition et se place lui-même comme le dernier chaînon dans la chaîne d'allusions.

On constate quelque chose de semblable dans la note 6, mais cette fois en rapport avec la poésie occidentale. Il s'agit d'une note au vers 9 « Nous devons passer une vie entière à étudier cette science mystérieuse » (这深奥的学问需要我们一生来学习). La note vise également à éclairer le sens du vers, qui resterait obscur sans elle :

Rainer Maria Rilke a une idée selon laquelle le savoir le plus difficile à maîtriser dans la vie est celui de "l'adieu". Comment devons nous dire adieu à nos proches parents, aux amants ou aux amis ? Rilke a passé toute sa vie à étudier cet art de l'adieu. Plus tard, Osip Mandelstam chante aussi dans un poème à lui : "I have to study the science of good-bye." Traduit en français [chinois] c'est "je dois étudier l'art de l'adieu." Cet "art" pour un artiste est une "science" formidable. Pasternak a dit également : « Être humain veut dire apprendre à dire adieu. Être vivant veut dire perdre. » (voir Dmitri Bykov, *Boris Pasternak* (trad. Wang Ga), Renmin wenzue chubanshe, 2016, p. 688).

里尔克 (Maria Rilke) 有一个观点, 即他认为人的一生中最难掌握的一门学问就是“告别”。我们该如何向亲人、情人或朋友告别呢? 里尔克用他的一生在学习这门告别的学问。之后, 曼德尔斯塔姆 (Osip Mandelstam) 在其一首诗中亦唱道: “I have to study the science of good-bye.” 翻译过来, 便是: “我得学习告别的学问。”那“学问”对一位艺术家来说, 可是了不得的“科学” (science) 呢。帕斯捷尔纳克也说过“做一个人, 意味着懂得告别。活着意味着失去。” (见德·贝科夫著, 王嘎译《帕斯捷尔纳克传》, 人民文学出版社, 2016, 第 688 页⁸⁹³).

Dans cette note Bai Hua met en scène la démarche qu'illustre son poème. Il reprend un vers de Mandelstam, qui reprend à son tour une phrase de Rilke. De l'allemand au russe, et puis du russe au chinois, à cette « langue de traduction » qui, pour Bai Hua, constitue l'un des trois éléments nourriciers de la langue poétique chinoise, l'allusion voyage et traverse les frontières pour aboutir finalement dans le poème présent. La « transformation de l'Occident » s'ajoute ainsi à la « transformation de l'antiquité » pour accomplir un délicat équilibre qui permet au poème de s'insérer à la fois dans la tradition chinoise et dans les allers-retours de la poésie mondiale.

Vers la fin du point 5.2.2.2., nous nous demandions si la poétique que nous avons repérée dans *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui...*, cette poétique qui prônait la « transformation de l'antiquité » et le mélange de la langue vernaculaire et de la langue

⁸⁹³ Bai Hua, *Shanshui shouji*, op. cit., p. 182.

classique, était compatible avec une thématique ou un matériel non historique ou non traditionnel, c'est-à-dire si cette poétique pouvait fournir les fondements d'une poésie lyrique moderne. Le poème que nous venons d'analyser suggère une réponse positive. S'il est vrai que la poésie de Bai Hua après 2010 est loin d'être résumée dans un poème comme « Se souvenir du Jiangnan », il est aussi vrai que ce poème illustre l'une des voies principales qu'explorera désormais la poésie de Bai Hua, toujours à la recherche du « style chinois »⁸⁹⁴.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons essayé de suivre l'évolution d'un poète dont l'oeuvre montre un intérêt explicite pour la question de la tradition, de l'identité et de la langue. Dans le premier sous-chapitre, centré sur la première période de la poésie de Bai Hua, nous avons vu l'évolution de cet intérêt et l'apparition dans sa poésie de certains traits qui traduisent le développement d'une poétique davantage tournée vers le classique. C'est ce que l'auteur, dans ses mémoires des années 1990, décrit de manière rétrospective comme le passage d'une poétique de « gauche » vers une poétique de « droite ». Dans le deuxième sous-chapitre de cette thèse, nous nous centrons sur la deuxième période de Bai Hua, qui a repris sa production poétique après une décennie de relative inactivité. Le retour de Bai Hua est marqué par un intérêt d'avantage explicite sur la question de la tradition, de l'identité et de la langue, et par une nouvelle lecture de l'histoire de la poésie chinoise moderne qui se traduit par un appel à « sortir du cri ». Cela va de pair avec l'accent mis sur le concept de « plaisir et repos » et sur l'usage de la langue classique, ce qui renvoie à l'idée de « hanyuxing » posée par Zhang Zao

⁸⁹⁴ Cette voie est celle que Bai Hua résume sous le nom de « poésie han » (*han shi* 汉诗), et qui fait l'objet d'une anthologie que le poète est en train de préparer actuellement *Choix de poèmes han de Bai Hua* (*Bai Hua han shi ji* 柏桦汉诗集). Le terme « han shi » désigne la poésie traditionnelle, mais il est habituellement utilisé pour parler de poésies étrangères, par exemple japonaises, écrites en chinois, ou pour parler de la poésie traditionnelle écrite en chinois à Taiwan sous le gouvernement japonais. Dans l'histoire de la poésie chinoise contemporaine, le terme renvoie à une revue fondée en 1986 par les membres d'*Intégrisme*, un groupe de poètes de la troisième génération influencés par l'école *xungen*, auquel nous avons fait référence dans le chapitre deux. Bai Hua explique ainsi le critère pour savoir quels poèmes peuvent être classés comme « han shi » : « Mon critère pour choisir les poèmes qui font partie de cette anthologie est que chaque poème doit avoir un rapport direct avec la culture chinoise traditionnelle. Cela de deux points de vue : d'abord, par exemple le premier poème, « L'homme qui observe les nuages » porte sur les hommes de la Chine ancienne qui observaient les phénomènes astronomiques et le *fengshui*, c'est-à-dire les maîtres taoïstes chinois. Et « L'homme aux habits d'écorce de bouleau » porte sur le poète Han Shan de la dynastie Tang. Deuxièmement, il se peut que dans le poème je cite directement ou j'utilise, en les transformant, beaucoup de vers tirés de la poésie classique (...) En somme, beaucoup de ces poèmes, il suffit de regarder les notes pour voir qu'ils ont une origine dans la tradition chinoise. » 我选择这本诗集的诗歌的标准是每一首诗都直接与中国传统文化有关。大致从两方面来说：一、比如第一首《望气的人》就是写古代中国的观天象看风水的人，相当于中国道士。《以桦皮为衣的人》是写唐代诗人寒山。二、或者是诗歌里直接引用或化用了许多古诗句的诗，(...) 总之，这里的许多诗，你看注释，就可看出我这些诗的中国传统来路。

et traitée dans le deuxième chapitre de cette thèse. Bai Hua met en oeuvre cette poétique avec la publication de *Amant divins dans le jardin de Shuihui*, dans lequel, réécrivant un texte de la tradition classique, il mélange la langue classique avec la langue vernaculaire et met en scène le concept de « plaisir et repos ».

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous affirmions dans l'introduction à ce travail que nous poursuivions un double objectif. Ce qui nous intéressait en premier était d'insérer notre problématique dans le cadre plus large de l'histoire de la poésie chinoise moderne. Nous voulions essayer d'exposer l'origine et l'évolution des problèmes de la langue, de la tradition et de l'identité dans la poésie chinoise moderne, afin de mieux les comprendre et de justifier plus finement leur pertinence dans la poésie chinoise contemporaine. Même si notre recherche s'est centrée sur la période contemporaine, il nous a semblé que notre problématique avait une dimension historique que nous ne pouvions ignorer, quitte à ne pas en saisir exhaustivement la complexité. Cette problématique, comme nous l'avons signalé dans les premières pages de ce travail, renvoie à l'histoire particulière de la poésie chinoise moderne, marquée dès sa naissance par la rupture avec la tradition, la réforme langagière et l'ouverture à l'Occident. Dans le contexte de cette histoire, les questions de la langue, de la tradition et de l'identité ont été d'emblée inextricablement liées, voire confondues : si la question du rapport avec la tradition renvoie ainsi souvent à un souci identitaire, et si la question de l'identité appelle celle du rapport avec l'Occident, la langue est souvent un espace privilégié pour l'entrecroisement des questions du rapport avec la tradition *et* avec l'Occident. D'une part, la réflexion sur ces questions s'inscrit dans la tentative de la poésie moderne chinoise, contestée depuis ses débuts par divers acteurs, à affirmer tout au long de son histoire sa légitimité face à ses détracteurs. D'autre part, elle reflète la volonté de certains poètes d'affirmer leur propre identité culturelle, donc d'établir un lien avec la tradition sans pour autant abandonner l'espace de la modernité.

L'accent mis sur la dimension historique n'était pas néanmoins qu'une simple tentative d'insérer la problématique dans une certaine continuité. Plus que de constater l'émergence récurrente d'une série de problèmes liés aux questions de la tradition, de l'identité et de la langue, il s'agissait aussi de repérer leur spécificité dans le contexte des années 1990, marqué, comme nous l'avons signalé dans l'introduction, par l'émergence des discours nationalistes et par la marchandisation accélérée de la société, ainsi que par l'entrée de la poésie chinoise dans les réseaux de la poésie mondiale. Si dans le premier chapitre de la thèse nous nous sommes surtout attaché à esquisser la dimension historique de notre problématique, depuis l'émergence de la « poésie nouvelle » jusqu'à la résurgence de la poésie d'« avant-garde » après la fin du maoïsme, dans le chapitre 2 nous avons essayé de montrer la manière dont cette problématique résonne dans le contexte actuel, à partir des

années 1990. À travers l'analyse d'une série de textes, et notamment d'essais de poètes de la troisième génération, nous avons tout d'abord précisé la manière dont ces questions apparaissent dans la pensée de certains poètes de l'époque, c'est-à-dire que nous avons essayé d'esquisser les contours d'un débat et d'une réflexion qui occupe une place importante dans la poésie chinoise contemporaine. Nous avons commencé ce chapitre avec le débat suscité par le compte-rendu du sinologue américain Stephen Owen sur la poésie de Bei Dao parce que, comme nous l'avons suggéré, l'émergence de la problématique dans les années 1990 est en partie marquée par des questions soulevées par la place périphérique de la poésie chinoise dans la poésie mondiale. L'ouverture au monde, initiée dans les années 1980 et accélérée depuis les années 1990, ne pouvait que faire revenir en force les questions de l'identité, de la tradition et de la langue. Les réflexions à ce propos impliquent, chez certains poètes, l'acceptation de l'existence d'une crise identitaire, mais celle-ci n'est pour autant pas associée à un rejet de l'espace de la « poésie nouvelle », ni à une dénonciation de la rupture avec la tradition, ni à un simple appel au retour à la tradition comme chez Zheng Min. Au contraire, ces réflexions représentent une opportunité pour réaffirmer la légitimité et le droit à exister de cette poésie. Cette réaffirmation s'accompagne toutefois de la nécessité consciente de répondre à la question sur l'identité, c'est-à-dire : « qu'est-ce qu'un poème chinois ? ». L'intertextualité active (avec l'Occident et avec la tradition), le concept de « champ discursif chinois », la « recherche de modernité » ou le concept de la « sinité de la langue » sont autant de réponses possibles. Dans la polémique entre les poètes « intellectuels » et les poètes *minjian*, sur laquelle nous nous sommes attardé aussi au cours du chapitre 2, la question de l'identité revient aussi en force, centrée désormais sur des visions divergentes de la langue et du rapport avec l'Occident. La division du champ poétique entre ces deux camps rivaux s'appuie à ce moment-là sur une série d'oppositions dont les principales sont celles qui renvoient dos à dos la Chine et l'Occident, la langue parlée et la langue de traduction, en plus de l'opposition entre l'élevé et le bas, l'« esprit indépendant » et le « non indépendant », le nord et le sud, le *putonghua* et les dialectes.

La seconde partie de notre thèse s'est attachée à accomplir notre second objectif, c'est-à-dire à analyser la manière dont cette problématique est traitée dans l'œuvre de trois poètes de la troisième génération. Il est clair pour nous que l'œuvre des trois poètes choisis est d'une complexité telle qu'elle ne se laisse pas lire exclusivement du point de vue de notre problématique. Autrement dit, notre objectif n'était pas de faire une interprétation intégrale de l'œuvre de ces poètes. Il ne s'agissait pas d'une tentative d'épuiser tous les aspects de leurs

œuvres (ou même d'épuiser ces œuvres), mais plutôt de montrer la pertinence de cette problématique, c'est-à-dire de montrer qu'il était possible de lire ces œuvres du point de vue de notre problématique. Revenant maintenant sur cette seconde partie de la thèse, il nous semble non seulement que nous avons réussi à montrer cette pertinence, mais aussi que ce faisant nous avons eu l'opportunité de mettre en lumière des réponses très divergentes à la même problématique, qui reflètent la diversité, la complexité et la richesse de la poésie chinoise contemporaine.

Cette divergence, au moins en ce qui concerne Yu Jian et Xi Chuan, n'est pas surprenante, puisque, comme nous l'avons déjà annoncé dans l'introduction, ces deux poètes sont les chefs de rang des deux camps (« intellectuels » et *minjian*) qui se sont affrontés dans une virulente polémique à la fin des années 1990. Dans notre lecture de l'œuvre de Yu Jian, tant de sa poésie que de ses essais, nous avons essayé de pointer le glissement d'un discours caractérisé par la critique de la tradition vers un discours mettant davantage l'accent sur le passé, sur la tradition, sur certains traits identitaires. La publication de « Voyage à Chang'an » révèle très clairement ce glissement, qui remonte toutefois à l'époque de la polémique avec les « intellectuels », pendant laquelle Yu Jian introduit aussi, dans le cadre du clivage Chine-Occident, l'accent sur la tradition et sur le passé avec un discours empruntant certains traits du discours nationaliste en vogue à partir des années 1990. Nous avons signalé que ce glissement relevait non seulement de la logique inhérente au champ poétique et à l'affrontement avec les poètes « intellectuels », mais aussi des malaises dérivés d'une modernisation accélérée qui a favorisé l'émergence d'une crise identitaire et le développement d'une sensibilité antimoderne. D'où le motif de la « perte du pays natal » que Yu Jian développe dans une partie de sa poésie depuis la fin des années 1990.

Si le discours de Yu Jian tend à se rapprocher, à plusieurs reprises, des discours nationalistes, celui de Xi Chuan est marqué, en revanche, par une tentative permanente de prise de distance par rapport à tout discours hégémonique. Cela se traduit, en ce qui concerne la question de la tradition, par un dilemme, car la conscience de l'importance du problème de la tradition coexiste chez Xi Chuan avec la volonté de faire face à un discours hégémonique et conservateur qui insiste justement sur la tradition. En ce sens, alors que dans ses essais il développe une idée *éliotienne* de la tradition qui met l'accent sur son caractère vivant, dans sa *praxis* poétique il développe une écriture qui vise à élargir le concept même de tradition, en s'appropriant des zones périphériques et non poétiques de celle-ci. S'opposant à l'idée

génétique de la tradition qui appelle à en « hériter », il développe ainsi une poétique du « pseudo » qui établit des lignées alternatives, bâtardes, et qui souligne le potentiel métamorphique du poème. La question de l'identité culturelle est traitée pareillement, dans la mesure où Xi Chuan s'attache à la fois à déconstruire et à réaffirmer l'idée d'une identité chinoise. Cette démarche complexe, voire contradictoire, relève d'une réflexion du poète à propos de l'« embarras » qui caractérise la condition du poète chinois.

Le cas de Bai Hua, qui nous a occupé dans le dernier chapitre, se distingue autant de celui de Yu Jian que de celui de Xi Chuan, dans la mesure où sa poésie expose déjà très tôt, vers le milieu des années 1980, des traits qui traduisent le développement d'une poétique davantage tournée vers la poésie classique. C'est ce que l'auteur, dans ses mémoires des années 1990, décrit de manière rétrospective comme le passage d'une poétique de « gauche » vers une poétique de « droite ». Le retour de Bai Hua à l'activité poétique dans les années 2000, après un silence de plus d'une décennie, est marqué par un intérêt encore plus explicite porté aux questions de la tradition, de l'identité et de la langue, et par un réexamen de l'histoire de la poésie chinoise moderne qui se traduit par un appel à « sortir du cri ». Ceci va de pair avec l'accent mis sur le concept de « plaisir et repos » et sur la préconisation de l'usage de la langue classique, ce qui renvoie à la recherche de la « hanyuxing », idée posée par Zhang Zao et traitée dans le deuxième chapitre de cette thèse. En d'autres mots, le retour de Bai Hua est marqué, au moins en partie, par l'approfondissement d'une recherche présente dans sa poésie depuis les années 1980, et par le développement d'un discours qui tourne explicitement autour du concept de la tradition, ainsi que de l'appel à réintégrer la langue classique dans la poésie moderne. Un appel qui se résume dans son idée de « trente pour cent langue parlée, trente pour cent langue de traduction et trente pour cent langue classique ». Même si nous avons essayé de comprendre comment cet appel et cette réflexion se traduisent dans la pratique concrète par un travail d'intertextualité, de réécriture et de traduction de poèmes ou de textes de la tradition, c'est l'émergence d'un tel discours, au-delà de sa mise en pratique, qui est en soi significatif, symptomatique d'une tentative de régler, dans la langue et par la langue elle-même, le dilemme identitaire qui est à l'origine de la poésie chinoise moderne.

Nous disions également dans l'introduction que nous souhaitons humblement contribuer à la connaissance de la poésie chinoise contemporaine en France, et que nous espérons que notre thèse pût encourager d'autres chercheurs à axer leurs études sur cette

poésie. Notre étude ouvre plusieurs perspectives sur lesquelles il serait intéressant d'approfondir les recherches. Dans le cas de Bai Hua, par exemple, nous avons choisi de ne pas nous attarder sur deux de ses ouvrages (*Shiji : 1950—1976* [Mémoires historiques : 1950-1976] et *Shiji : wanqing zhi minguo* [Mémoires historiques : de la fin des Qing à la période républicaine]), dans lesquels l'intérêt porté aux contenus historiques rappelle l'orientation prise par la poésie de Xi Chuan dans son livre *Jian shi sishi zhang ji qita* [Quarante réflexions historiques et autres poèmes]. Il serait intéressant d'étudier ces écrits en rapport avec l'essor dans la poésie chinoise récente d'un genre poétique spécifique, celui du « poème long » (*changshi* 长诗), aux allures souvent historiques ou épiques. Dans le cas de Yu Jian, il serait intéressant de suivre l'évolution de sa pensée et de sa poétique dans les dernières années. Dans des entretiens assez récents⁸⁹⁵, il a réaffirmé sa volonté de se rapprocher davantage de la tradition et de la poésie classique. Il faudrait vérifier si cette volonté est traduite concrètement dans sa poésie plus récente, au-delà des orientations que nous avons pu repérer dans notre étude. Finalement, il serait intéressant d'analyser comment les générations de poètes plus jeunes se situent par rapport à notre problématique, ou en d'autres termes si cette problématique est toujours pertinente pour eux. Et en ce sens, il serait également judicieux d'analyser de plus près les changements dans les rapports entre ces deux mondes de la poésie chinoise : celui de la poésie classique, toujours populaire mais généralement méprisé par la critique et exclu de toutes les histoires de la poésie moderne, et celui de la « poésie nouvelle » ou proprement moderne.

⁸⁹⁵ Yu Jian, Fu Yuanfeng 傅元峰, « Zai gudian de fangxiang shang changchu yi hao mi — Yu Jian、Fu Yuanfeng duihua lu 在古典的方向上长出一毫米——于坚、傅元峰对话录 » [Grandir d'un centimètre dans la direction du classique : entretien avec Yu Jian], *Yishu Guangjiao*, 2013 n° 5, pp. 33-43.

BIBLIOGRAPHIE

A. SOURCES PRIMAIRES

1. Œuvres de Yu Jian

Ouvrages et articles

Yu Jian, « Qingnian shiren tan shi : Yu Jian 青年诗人谈诗 : 于坚 » [Les jeunes poètes parlent de poésie : Yu Jian], *Shikan*, 1986, n°11, p. 31.

———, « Shige jingshen de chongjian 诗歌精神的重建 » [Reconstruire l'esprit de la poésie], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5 拒绝隐喻。棕皮手记·评论·访谈。于坚集卷 5* [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Œuvres de Yu Jian Vol. 5], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2004 [1989], pp. 101-106.

———, « Jujue yinyu 拒绝隐喻 » [Rejet de la métaphore], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5 拒绝隐喻。棕皮手记·评论·访谈。于坚集卷 5* [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Œuvres de Yu Jian Vol. 5], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2004, pp. 125-136. [1993], pp. 125-136.

———, « Chuantong, yinyu ji qita 传统, 隐喻及其它 » [Poésie, métaphore et al.], *Shi tansuo*, 1995, n° 2, pp. 137-141.

———, « Tan tan wo de “Luo Jiasheng” » 谈谈我的《罗家生》 » [À propos de mon « Luo Jiasheng »], *Dianchi*, 1996 n° 11, pp. 48-50.

———, « Zongpi shouji 棕皮手记 » [Notes des cahiers à couverture marron], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5 拒绝隐喻。棕皮手记·评论·访谈。于坚集卷 5* [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Œuvres de Yu Jian Vol. 5], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2004 [1997], pp. 3-98.

——— « Shige zhi hua de yin yu ruan—shige yanjiu caoyan 诗歌之舌的硬与软—诗歌研究草案 » [Le mou et le dur de langue poétique. Une ébauche de recherche sur la poésie], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5 拒绝隐喻。棕皮手记·评论·访谈。于坚集卷 5* [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Œuvres de Yu Jian Vol. 5], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2004 [1997], pp. 137-151.

——— « Chuanyue hanyu de shige zhi guang 穿越汉语的诗歌之光 » [La lumière de la poésie traversant la langue chinoise], in Yang Ke (éd.), *Zhongguo Xinshi Nianqian 1998 中国新诗年鉴* [Annuaire de la poésie nouvelle de 1998], Guangzhou, Huacheng Chubanshe, 1999 (version numérique fournie par l'auteur).

——— *Yu Jian de shi 于坚的诗* [Poésie de Yu Jian], Pékin, Renmin wenzue chubanshe, 2000.

—— « Guanyu weilai de shenhua 关于未来的神话 » [Sur le mythe du futur], in Yu Jian, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5* 拒绝隐喻。棕皮手记·评论·访谈。于坚集卷 5 [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Œuvres de Yu Jian Vol. 5], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2004 [2001], pp. 107-119.

—— « Wo diu diao le xianfeng pai limao 我丢掉了先锋派礼帽 [J'ai jeté le bonnet avant-gardiste], originellement publié sur le site Jianghu (2002), version numérique fournie par l'auteur.

——, *Shiji yu tuxiang* 诗集与图像 [Choix de poèmes et images], Xining, Qinghai renmin chubanshe, 2003.

——, « Shi yan ti 诗言体 » [La poésie exprime le corps], in Yu Jian, *Shiji yu tuxiang* 诗集与图像 [Choix de poèmes et images], Xining, Qinghai renmin chubanshe, 2003, pp. 228-247.

——, *Jujue yinyu. Zongpi shouji· pinglun·fangtan. Yu Jian ji juan 5* 拒绝隐喻。棕皮手记·评论·访谈。于坚集卷 5 [Rejet de la métaphore. Notes des cahiers à couverture marron. Entretiens. Œuvres de Yu Jian Vol. 5], Kunming, Yunnan renmin chubanshe, 2004.

——, *Bi heren si : shiji 2007—2011* 彼何人斯：诗集 2007— 2011 [Quelle personne est celle-ci : poèmes 2007—2011], Chongqing, Chongqing daxue chubanshe, 2012.

Entretiens

——, Emilio Araújo, « Da xibanya shiren Emilio Araújo jiu wen 答西班牙诗人 Emilio Araújo 九问 » [Réponse à neuf questions du poète espagnol Emilio Araújo], in Yu Jian, *Shiji yu tuxiang* 诗集与图像 [Choix de poèmes et images], Xining, Qinghai renmin chubanshe, 2003 [2000], pp. 294-299.

——, Xie Youshun 谢有顺, « Zhen zheng de xiezuo dou shi houtui de 真正的写作都是后退的 » [La vraie écriture est toujours un recul], *Nanfang wentan*, 2001, n° 3, pp. 28-33.

——, Xie Youshun 谢有顺, « Da Xie Youshun 答谢有顺问 » [Entretien avec Xie Youshun], in Yu Jian, *Shiji yu tuxiang* 诗集与图像 [Choix de poèmes et images], Xining, Qinghai renmin chubanshe, 2003 [2001], pp. 257-268.

——, Duo Yu 朵渔, « Shijie zai shangmian, shige zai xiamian— da shiren Duo Yu wen 世界在上面, 诗歌在下面—答诗人朵渔问 » [Le monde est en haut, la poésie en bas : Entretien avec le poète Duo Yu], in Yu Jian, *Shiji yu tuxiang* 诗集与图像 [Choix de poèmes et images], Xining, Qinghai renmin chubanshe, 2003[2001], pp. 269-293.

——, Yu Jinxing 虞金星, « Wo de bashi niandai— Yu Jian fangtan lu 我的八十年代—于坚访谈录 » [Mes années 1980 : entretien avec Yu Jian], *Hongyan*, 2014, n° 3, pp. 238-245.

Traductions en français

——, *Un vol* (trad. et notes par Li Jinjia & Sebastian Veg), Paris, Gallimard, 2010.

——, « Dossier 0 » (trad. et notes Li Jinjia & Sebastian Veg), in Geneviève Imbot-Bichet (éd.), *Les rubans du cerf-volant*, Paris, Gallimard Bleu de Chine, 2014, pp. 109-139.

———, *Rose évoquée* (trad. Chantal Chen-Andro), Paris, Éditions caractères, 2014.

———, *Petit bourg* (Fu Jie trad. ; Claude Mouchard post-gace, Montélimar, Voix d'encre, 2015.

2. Œuvres de Xi Chuan

Ouvrages et articles

———, « Yishu zishi 艺术自释 » [Ars poetica], in Xu Jingya 徐敬亚, Meng Lang 孟浪, Cao Changqing 曹长青, Lu Guiping 吕贵品 (éds.), *Zhongguo xiandai zhuyi shi qunti daguan 1986-1988* 中国现代主义诗群体大观 1986-1988», [Observatoire de groupes de poésie chinoise moderniste 1986-1988], Tonji daxue chubanshe, 1988, p. 361. Disponible sur www.shigebao.com [dernière consultation le 05/09/2019].

———, « Shige lianjinshu 诗歌炼金术 » [L'alchimie de la poésie], *Shi tansuo*, 1994, n° 2, pp. 72-74.

———, « Xiezuo chujing yu piping chujing 写作处境与批评处境 » [Conjoncture de l'écriture et conjoncture de la critique], in Chen Chao 陈超 (éd.) *Zuixin xianfeng shi lun xuan* 最新先锋诗论选 [Choix d'essais sur la plus récente poésie d'avant-garde], Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, pp. 295-313.

———, « Shixue zhong de jiu ge wenti zhi wo jian 诗学中的九个问题之我见 » [Mon avis sur neuf questions de poétique], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [1995], pp. 163-176.

———, « Gewo, ta wo, yiqie wo 个我，他我，一切我 » [Le je propre, le je de l'autre, tous les je], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [1996], pp. 177-184.

———, *Xi Chuan de shi* 西川的诗 [Poésie de Xi Chuan], Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1997.

———, « Sikao bi manma geng zhongyao 思考比谩骂更重要 » [Réfléchir est plus important que vilipender], in Wang Jiaxin 王家新 et Sun Wenbo 孙文波 (éds.) *Zhongguo shige jiushi niandai beiwanglu* 中国诗歌九十年代备忘录 [Mémoire de la poésie chinoise des années 1990], Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 2000 [1999], pp. 82-84.

———, *Shui zi* 水渍 [Tâches d'eau], Tianjin, Baihua Wenyi chubanshe, 2001.

———, « Laizi shige xianchang de jishi yu fanbo 来自诗歌现场的纪事与反驳 » [La chronique des faits et la réfutation qui vient de la scène poétique], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [1997], pp. 133-144.

——, « Shiye zhi nei 视野之内 » [Dans le champ visuel], in Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chan shiwen lu* 深浅 : 西川 诗文录 [Profondeur : poésie et textes de Xi Chuan], Beijing, Zhongguo heping chubanshe, 2008 [1998], pp. 273-287.

——, « Miandui yi jia sheyinji 面对一架摄影机 » [Face à une caméra], in Xi Chuan, *Shenqian : Xi Chan shiwen lu* 深浅 : 西川 诗文录 [Profondeur : poésie et textes de Xi Chuan], Beijing, Zhongguo heping chubanshe, 2008 [1998], pp. 257-272.

——, « Mobuqu de jiaolü 抹不去的焦虑 » [Une anxiété ineffaçable], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2000], pp. 77-83.

——, « Yuyan, shidai, chuangaoli 语言, 时代, 创造力 » [Langage, époque, créativité], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2002], pp. 117-132.

——, « Wenhua jiyi he xujia de wenhua jiyi—Zai Bolin shijie wenhua gong“wenhua jiyi”yantaohui shang de fayan 文化记忆和虚假的文化记忆 —在柏林世界文化宫“文化记忆”研讨会上的发言 » [La mémoire culturelle et la fausse mémoire culturelle— discours prononcé dans le symposium « La mémoire culturelle » dans la Maison des cultures du monde de Berlin], *Zuojia*, juillet 2006 n° 3, pp. 2-5.

——, « Yi dang ke : guanyu dangdai wenhua de ji ge jiben ci 一堂课 : 关于当代文化的几个基本词 » [Une leçon : à propos de quelques mots essentiels de la culture contemporaine], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2006], pp. 117-132.

——, « Chuantong zai cishi cike 传统在此时此刻 » [La tradition à ce moment même], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2007], pp. 13-26.

——, *Shenqian : Xi Chan shiwen lu* 深浅 : 西川 诗文录 [Profondeur : poésie et textes de Xi Chuan], Beijing, Zhongguo heping chubanshe, 2008.

——, « Shiren guannian he shige guannian de lishixing luocha 诗人观念和诗歌观念的历史性落差 [L'écart historique entre l'idée du poète et l'idée de la poésie], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2008], pp. 43-56.

——, « Hanyu zuowei you lin yuyan 汉语作为有邻语言 » [Le chinois en tant que langue voisine], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2008], pp. 1-12.

——, « Zhongnian zishu : fennu de liyou 中年自述: 愤怒的理由 » [Autobiographie au âge moyen : les raisons de la colère], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve.

Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2008], pp. 291-304.

———, « Zhongguo xiandai shiren yu Nuositi、Kabala、langmanzhuyi、Bloom 中国现代诗人与诺斯替、喀巴拉、浪漫主义、布鲁姆 » [Le poète chinois contemporain et le gnosticisme, la kabbale, le romantisme et Harold Bloom], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2009], pp. 57-76.

———, *Jian shi sishi zhang ji qita* 鉴史四十章及其他 [Quarante réflexions historiques et autres poèmes], *Poetry & People*, 2015 N° 9 (publication non officielle fournie par l'auteur).

———, *Tang de dufa* 唐诗的读法 [Comment lire la poésie Tang], Hong Kong, Zhongwen daxue chubanshe, 2018.

Entretiens

———, « Da Bao Xialan、Lu Suo si wen 答鲍夏兰、鲁索四问 » [Réponse à quatre questions de Claudia Pozzana et Alessandro Russo], in Xi Chuan, *Rang mengmian ren shuohua* 让蒙面人说话 [Laissez parler les hommes masqués], Beijing, Dongfang chuban zhongxin, 1996 [1993], pp. 264-274.

———, Fred Wah, « Yu Feilaide Hua jiaotan yi xiawu 与费莱德华交谈一下午 » [Un après midi en conversation avec Fred Wah] in Xi Chuan, *Rang mengmian ren shuohua* 让蒙面人说话 [Laissez parler les hommes masqués], Beijing, Dongfang chuban zhongxin, 1996 [1993], pp. 275-286.

———, Cosimina Bruno, « Da Minuo wen 答米娜问 » [Dialogue avec Cosimina Bruno], in Xi Chuan, *Shenqian :Xi Chan shiwen lu* 深浅：西川 诗文录 [Profondeur : poésie et textes de Xi Chuan], Beijing, Zhongguo heping chubanshe, 2008 [2001], pp. 288-295.

———, Tan Kexiu 谭克修, « Da Tan Kexiu wen 答谭克修问 » [Dialogue avec Tan Kexiu], in Xi Chuan, *Shenqian :Xi Chan shiwen lu* 深浅：西川 诗文录 [Profondeur : poésie et textes de Xi Chuan], Beijing, Zhongguo heping chubanshe, 2008 [2004], pp. 296-308.

———, Xu Yue 徐钺, « Da Xu Yue wen : Luo Yihe、Haizi、wo ziji yiji yi xie geng guankuo de dongxi 答徐钺问：骆一禾、海子、我自己以及一些更广阔的东西 » [Dialogue avec Xu Yue : à propos de Luo Yihe, Haizi, moi-même et d'autres choses plus vastes], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2009], pp. 201-221.

———, Ma Lingshu 马铃薯, « Da Ma Lingshu xiongdi wen : xuehui xinshang sixiang zhi mei 答马铃薯兄弟问：学会欣赏思想之美 » [Dialogue avec frère Ma Lingshu : apprendre à apprécier la beauté de la pensée], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2010], pp. 222-258.

——, Ma Lingshu 马铃薯, « 答马铃薯兄弟问 : 保持一个艺术家的吸血鬼般的开放性 » [Dialogue avec frère Ma Lingshu : maintenir une ouverture artistique vampirique], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012 [2011], pp. 259-275.

——, Lü Bubu 吕布布, « Da Lü Bubu wen : zuowei duzhe, zuowei yizhe 答吕布布: 作为读者, 作为译者 » [Dialogue avec Xu Yue : en tant que lecteur, en tant que traducteur], in Xi Chuan, *Da he guai da wan. Yizhong tanqiu kenengxing de shige sixiang* 大河拐大弯。一种探求可能性的诗歌思想 [Les tournants du grand fleuve. Une pensée poétique à la recherche de possibilité], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2012, pp. 276-290.

Traductions en français

——, *Le monstre* (Poèmes choisis et traduits par Chantal Chen-Andro), Paris, Editions Caractères, 2016.

3. Œuvres de Bai Hua

Ouvrages et articles

Bai Hua 柏桦, « Jiquan shiqi de gudianzhuyizhe 集权时期的古典主义者 » [Un classiciste à l'époque du totalitarisme], *Shige yuekan*, 2003, n° 3, p. 73.

——, « Cong Hu Lancheng dao Yang Jian : hanyu zhi mei de liang ji 从胡兰成到杨键: 汉语之美的两极 » [De Hu Lancheng à Yang Jian : deux extrêmes de la beauté de la langue chinoise], *Xinshi pinglun*, 2005, n° 2. Disponible sur <http://www.artsbj.com> [dernière consultation le 05/07/2018].

——, *Jintian de jiqing : Bai Hua shi nian wenxuan* 今天的激情 : 柏桦十年文选 [L'ardeur d'aujourd'hui : Poèmes et essais choisis de Bai Hua], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2006.

——, *Shuihui xianlü 一一 1642 — 1651: Mao Bijiang yu Dong Xiaowan* 水绘仙侣一一 1642 — 1651 : 冒辟疆与董小宛 [Amoureux divins dans le jardin de Shuihui—1642-1651: Mao Bijiang et Dong Xiaowan], Beijing, Dongfang chubanshe, 2008.

——, « Yile ye shi yi zhong wenxue guan 逸乐也是一种文学观 » [Le plaisir et le repos sont aussi une vision littéraire], *Xingxing*, 2008, n° 2, pp. 33-34.

——, *Zuobian. Mao Zedong shidai de shuqing shiren* 左边。毛泽东时代的抒情诗人 [Gauche. Les poètes lyriques à l'ère de Mao Zedong], Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 2009 [1996].

——, *Chun yan yu zhong li* 春演与种梨 [Représentation de printemps et plantation des poiriers], Xi'ning, Qinghai renmin chubanshe, 2009.

——— , *Ri ri xin — wo de tang shi shenghuo yu yuedu* 日日新—我的唐诗生活与阅读 [Du nouveau tous les jours – *Ma vie avec la poésie Tang et ma lecture d'elle*], Jiangsu wenyichubanshe, 2009.

——— , « Xiandai hanshi de xiandaishing、mingzuxing he yuyan de wenti 现代汉诗的现代性、民族性和语言问题 » [Le problème de la langue, de la modernité et du caractère national dans la poésie chinoise moderne], *Dangdai zuojia pinglun*, 2010, n° 5, pp. 82-92. Version numérique fournie par l'auteur.

——— , *Shanshui shouji* 山水手记 [Notes manuscrites sur montagnes et fleuves], Chongqing, Chongqing daxue chubanshe, 2010.

——— , *Yi dian mo* 一点墨 [Un peu d'encre], Haerbin, Beifang wenyi chubanshe, 2013.

——— , *Shiji : 1950—1976* 史记:1950—1976 [Mémoires historiques : 1950-1976], Taibei, Xiuwei zixun chubanshe, 2013. (Version numérique fournie par l'auteur).

——— , *Shiji : wanqing zhi minguo* 史记：晚清至民国 [Mémoires historiques : de la fin des Qing à la période républicaine], Taibei, Xiuwei zixun chubanshe, 2013. (Version numérique fournie par l'auteur).

——— , *Wei ni xiaode wan gu chou* 为你消得万古愁 [Cette tristesse millénaire dissipée par toi], Taiyuan, Beiyue wenyi chubanshe, 2015.

——— , Song Lin 宋琳 (éds.), *Qin'ai de Zhangzao* 亲爱的张枣 [Cher Zhang Zao], Beijing, Zhongxin chubanshe, 2015.

——— , *Geming yao shi yu xuwen* 革命要诗与学问 [La révolution demande poésie et connaissance], Chengdu, Sichuan wenyi chubanshe, 2016.

——— , *Qiubian yu chunle* 秋变与春乐 [Changements d'automne et joies de printemps], Shanghai, Huadong shifan daxue chubanshe, 2016

——— , *Weiyou jiu rizi dai gei women xingfu : Bai Hua shixuan ji* 惟有旧日子带给我们幸福：柏桦诗选集 [Seuls les jours passés nous apportent du bonheur : poésie choisie de Bai Hua], Nanjing, Jiangsu fenghuang wenyi chubanshe, 2017

Entretiens

Bai Hua 柏桦, Ling Yue 凌越, « Bai Hua fangtan lu : xiao shi zi you qiankun 柏桦访谈录：小诗中自有乾坤 » [Conversation avec Bai Hua : le petit poème contient un univers], *Shucheng*, 2002, n° 3. Disponible sur <http://www.zgnfys.com/m/view.php?aid=55189> [dernière consultation le 01/08/2019].

——— , Hu Liang 胡亮, « Xingling • “hanfeng” • chayixing—Bai Hua fangtan lu 性灵 • “汉风” • 差异性——柏桦访谈录 » [Inspiration, “style chinois”, différence : entretien avec Bai Hua], 09/08/2007. Disponible sur <https://www.poemlife.com/index.php?mod=revshow&id=55284&str=1440> [dernière consultation le 01/08/2019].

——— , Zhao Lihong 赵荔红, « Jintian de jiqing—Zhao Lihong dui Bai Hua de fangtan 今天的激情 —赵荔红对柏桦的访谈 » [Jintian de jiqing – Zhao Lihong en entretien avec Bai Hua], 09/08/2007. Disponible sur <http://news.artxun.com/huangtingjian-1217-6081521.shtml> (dernière consultation le 07/07/2019).

———, Quanzi 泉子, « Bai Hua : “xiatian” zhe ge ci ling wo zhandou (fangtan) 柏桦: “夏天”这个词令我颤抖 (访谈) » [Bai Hua : le mot « été » me fait trembler (entretien)], *Xihu*, 2007, n° 6. Disponible sur <http://news.artxun.com/langmanzhuyi-1217-6082519.shtml> (dernière consultation le 09/08/2019).

———, « Bai Hua : Wo yijing yanjuan le nahan 柏桦: 我已经厌倦了呐喊 » [Bai Hua : j'ai en assez du cri], *Wang dongfang zhoukan*, 05/05/2008. Disponible sur : <http://news.sohu.com/20080505/n256669462.shtml> (dernière consultation le 06/07/2019).

———, Jiang Fei 姜飞, « “Wo shi yi ge bei mingyun zhuding de shiren”—— Guanyu Bai Hua、guanyu shi de duihua “我是一个被命运注定的诗人”——关于柏桦、关于诗的对话 » [« Être poète était mon destin. » Un dialogue sur Bai Hua et la poésie], *Huashan*, 2008, n° 13, pp. 81-88.

———, Tang Xiaolin 唐小林, « Guanyu Baihua shixue de duihua 关于柏桦诗学的对话 » [Dialogue à propos de la poétique de Bai Hua], *Dangdai zuojia pinglun*, 2010, n° 5, pp. 92-101.

———, Ma Lingshu xiongdi 马铃薯兄弟, « Bai Hua fangtan 柏桦访谈 » [Un entretien avec Bai Hua], *Yangzi Jiangkan*, 2013, n° 4, pp. 55-60.

———, Zhou Dongsheng 周东升, « Bai Hua fantan : cong fengbi dao keshui dao xiezu 柏桦:从封闭到瞌睡到写作 » [Entretien avec Bai Hua : de l'interdiction à la somnolence à l'écriture], *Caotang*, 2019, n° 5. Disponible sur le blog personnel de l'auteur : http://blog.sina.com.cn/s/blog_90372cc30102yo2x.html (dernière consultation le 01/08/2019).

Traductions en français

———, *Sous les Qing* (Chantal Chen-Andro trad.), Paris, éditions caractères, 2016.

4. Autres sources primaires

Bian Zhilin 卞之琳, « Diao chong jili 《雕虫纪历》自序 » [Prologue de l'auteur au *Registre historique de la sculpture d'insectes*], Hong Kong, Sanlian shudian, 1982, pp. 18-19.

Chen Dongdong 陈东东, « Du zuo Zaijiu ting. Women gai zenyang qu du gushi 独坐载酒亭。我们该怎样去读古诗 » [« Assis seul dans le pavillon de Zaijiu. Comment devons-nous lire la poésie ancienne ? »] Disponible sur https://www.sohu.com/a/152470060_654793 (dernière consultation: 12/11/2019).

———, « Da Bao Xialan, Lu Suowen 答鲍夏兰, 鲁索问 » [Réponses à Bao Xialan et Lu Suowen], Beijing, 1992. Disponible sur : <https://www.poemlife.com/forum.php?mod=viewthread&tid=600335>. (Dernière consultation le 02/12/2019).

Chen Duxiu 陈独秀, « Wenxue geminglun 文学革命论 » [Sur la révolution littéraire], in Kirk Denton, *Modern Chinese Literary Thought : Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 140-145.

Fan Qinlin 范钦林, « Ruhe pingjia “wusi” de baihua yundong——yu Zheng Min xiansheng shangque 如何评价“五四”白话文运动——与郑敏先生商榷 » [À propos de comment juger

le mouvement pour la langue vernaculaire du “4 mai” — Une discussion avec Zheng Min], *Wenxue pinglun*, 1994, n° 2, pp. 112-117.

Fu Sinian 傅斯年, « Zenme zuo baihua wen 怎么做白话文 » [Comment écrire en langue vernaculaire], in Fu Sinian, *Fu Sinian quanji- di yi juan* 傅斯年全集- 第一卷 [Œuvres complètes de Fu Sinian- Vol. 1], Hunan Jiaoyu chubanshe, 2003, pp. 125-136.

Han Dong 韩东, « Qingnian shiren tan shi : Yu Jian 青年诗人谈诗 : 韩东 » [Les jeunes poètes parlent de poésie : Han Dong], *Shikan*, 1986, n°11, p. 29.

———, *Baba zai tian shang kan wo* 爸爸在天上看我 [Papa me regarde du ciel], Hebei jiaoyu chubanshe, 2002, pp. 10-11.

———, « Lun minjian 论民间 » [Sur le *minjian*], in Chen Chao 陈超 (éd.), *Zuixin xianfeng shi lun xuan* 最新先锋诗论选 [Choix d’essais sur la plus récente poésie d’avant-garde], Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, pp. 80-90.

Huang Canran 黄灿然, ———, « Zai liang da chuantong de yinying xia 在两大传统的阴影下 » [A l’ombre de deux grandes traditions], in Yang Ke 杨克 (éd.), *Zhongguo xinshi nianjian* 中国新诗年鉴 [Annuaire de la nouvelle poésie chinoise], 1999, pp. 414-437.

Huang Zunxian 黄遵宪, *Huang Zunxian shixuan* 黄遵宪诗选 [Poèmes choisis de Huang Zunxian], Beijing, Beijing Zhonghua shuju, Gudian Shici mingjia, 2008.

Hu Shi 胡适, « Wenxue gailiang chuyi 文学改良刍议 » [Humbles Propositions sur l’amélioration de la littérature], in *Hushi quanji di yi juan* 胡适全集第一卷 [Œuvres complètes de Hu Shi vol. 1], Hefei shi, Anhui jiao yu chu ban she, 2003, pp. 4-15.

———, « Jianshe de wenxue geming lun 建设的文学革命论 » [Une révolution littéraire constructive], in *Hushi quanji di yi juan* 胡适全集第一卷 [Œuvres complètes de Hu Shi vol. 1], Hefei shi, Anhui jiao yu chu ban she, 2003, pp. 52-68.

———, « Tan xinshi— ba nian yi jian da shi 谈新诗—八年来一件大事 » [À propos de la nouvelle poésie : un grand événement de ces huit ans], in *Hushi quanji di yi juan* 胡适全集第一卷 [Œuvres complètes de Hu Shi vol. 1], Hefei shi, Anhui jiao yu chu ban she, 2003, pp. 159-177.

———, « Changshiji zixu 《尝试集》自序 » [Prologue de l’auteur à son Recueil expérimentel], in *Hushi quanji di yi juan* 胡适全集第一卷 [Œuvres complètes de Hu Shi vol. 1], Hefei shi, Anhui jiao yu chu ban she, 2003, pp. 179-196.

Ma Ji 马季 (ed.), « 《Shi jianghu》 wangzhan : Yu Jian xin zuo 《Chang’an xing》 ji qi taolun 《诗江湖》网站：于坚新作《长安行》及其讨论 » [Site web « Shi jianghu » : le nouvel ouvrage de Yu Jian « Voyage à Chang’an » et son débat], *Zuojia zazhi*, n° 10, 2002. Disponible sur <http://www.writermagazine.cn/2002/10/shi.htm> (dernière consultation le 03/09/2019).

Mao Bijiang 冒辟疆, « Ying mei an yi yu 影梅庵忆语 » [Souvenirs de l’ermitage des pruniers ombragés], in Tang Yu 唐昱 (éd.), *Fusheng liuji. Wai san zhong* 浮生六记. 外三种 [Six récits au fil inconstant des jours. Trois textes supplémentaires], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2012, pp. 119-149.

Ouyang Jianghe 欧阳江河, « 1989 hou guonei shige xiezuozuo : bentu qizhi, zhongnian tezheng yu zhishifenzi shenfen 1989年后国内诗歌写作：本土气质，中年特征与知识分子身份 »

[L'écriture poétique chinoise après 1989 : style local, traits d'âge moyen et identité intellectuelle], « Ruci Boxue de Ji'e: Ouyang Jianghe Ji 如此博学的饥饿：欧阳江河集 » [Une Faim Aussi Érudite : Œuvres de Ouyang Jianghe], Beijing, Zuoja Chubanshe, 2013, pp. 287-313.

———, « Ruci boxue de ji'e: Ouyang Jianghe Ji 如此博学的饥饿：欧阳江河集 » [Une faim aussi érudite : Œuvres de Ouyang Jianghe], Beijing, Zuoja Chubanshe, 2013.

Sun Wenbo 孙文波, « Zhongguo shige de “zhongguoxing” 中国诗歌的“中国性” » [Le caractère chinois de la poésie chinoise]. Originellement publié dans *Shi tansuo*, 2002, n° 1. Version numérique fournie par l'auteur.

Wang Jiabin 王家新, « Zhongguo xiandai shige ziwo jiangou zhu wenti 中国现代诗歌自我建构诸问题 » [Questions relatives à l'auto-construction de la poésie chinoise moderne], *Shi Tansuo*, 1997, n° 4, pp. 1-8.

Wen Yiduo 闻一多, « Nüshen zhi difang secai 《女神》之地方色彩 » [Les traits locaux de Déesses], in Wen Yiduo, *Wen Yiduo de quanji di san juan ding ji : shi yu piping* 闻一多的全集第三卷丁集：诗与批评 [Œuvres complètes de Wen Yiduo, volume III, recueil 4 : Poésie et critique], Shanghai, Kaiming shudian, 1948, pp. 195-210.

———, « Shi de gelü 诗的格律 » [La forme de la poésie], in Wen Yiduo, *Wen Yiduo de quanji di san juan ding ji : shi yu piping* 闻一多的全集第三卷丁集：诗与批评 [Œuvres complètes de Wen Yiduo, volume III, recueil 4 : Poésie et critique], Shanghai, Kaiming shudian, 1948, pp. 245-253.

Xiao Kaiyu 萧开愚, « Da Bao Xialan, Lu Suowen 答鲍夏兰，鲁索问 » [Réponses à Claudia Pozzana et Alessandro Russo]. Originellement publié en 1992. Version numérique fournie par l'auteur.

Xu Ming 许明, « Wenhua jijinzhuyi lishi weidu— cong Zheng Min、Fan Qinlin de zhenglun shuo kai qu 文化激进主义历史维度—从郑敏、范钦林的争论说开去 » [La dimension historique du progressisme culturel— à partir du débat entre Zheng Min et Fan Qinlin], *Wenxue pinglun*, 1994 n° 4, pp. 114-120.

Yang Lian 杨炼, « Zhongwen zhi nei 中文之内 » [À l'intérieur de la langue chinoise], *Jintian TODAY*, 1998, n° 1, pp. 208-212.

Zang Di 臧棣, « Xiandaixing yu xinshi de pingjia 现代性与新诗的评价 » [La modernité et l'évaluation de la poésie nouvelle], *Wenxue zhengming*, 1998, n° 3, pp. 45-50.

Zhang Yiwu 张颐武, « Chonggu “xiandaixing” yu hanyu shumianyu lunzheng— yi ge jiushi niandai wenxue de xin mingti 重估“现代性”与汉语书面语论争—一个九十年代文学的新命题 » [Réévaluation du débat sur la “modernité” et la langue écrite—une nouvelle problématique pour la poésie des années 90], *Wenxue pinglun*, 1994 n°4, p. 107-120.

Zhang Zao 张枣, « Chaoxiang yuyan fengjing de weixian lüxing — dangdai zhongguo shige de yuanshi jiegou he xiezhe zitai 朝向语言风景的危险旅行—当代中国诗歌的元诗结构和写者姿态 » [Voyage dangereux vers un paysage langagier — L'attitude des écrivains et la structure métapoétique dans la poésie chinoise contemporaine], in Chen Chao 陈超 (éd.) *Zuixin xianfeng shi lun xuan* 最新先锋诗论选 [Choix d'essais sur la plus récente poésie d'avant-garde], Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, pp. 455-472.

——, *Chunqiu laixin* 春秋来信 [Lettres du printemps et de l'automne], Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2010.

Zheng Min 郑敏, « Shiji mo de huigu : hanyu yuyan biange yu zhongguo xinshi chuanguo 世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作 » [Un regard rétrospectif sur la fin du siècle: la réforme de la langue chinoise et la création de la nouvelle poésie], *Wenxue Pinglun*, 1993, n°3, pp. 5-20.

B. SOURCES SECONDAIRES

1. Ouvrages et articles sur les poètes.

Sur Yu Jian

Chen Chao 陈超, « “Fanshi” yu “fanshi”—— Lun Yu Jian shige bieyang de lishi yishi he yuyan taidu “反诗”与“返诗”—— 论于坚诗歌别样的历史意识和语言态度 [Anti-poésie et retour à la poésie : sur la conscience historique de Yu Jian et son attitude langagière], *Nanfang wentan*, 2007, n° 3, pp. 12-19.

——, « Yu Jian de shi 于坚的诗 » [La poésie de Yu Jian], *Hongyan*, 2013, n° 1, pp. 101-108.

Chen Zhongyi 陈仲义, « Yu Jian shige lun 于坚诗歌论 » [Sur la poésie de Yu Jian], *Xuzhou shifan daxue xuebao* (Zhexue shehui gexue ban), 2009, vol. 35, n° 1, pp. 23-29.

Fu Jie, « Dossier Yu Jian », in Jin Siyan et Lise Bois (éd.), *Promenade au coeur de la Chine poétique*, Artois, Artois Presses Université, 2013, pp. 113-121.

He Xue 何雪, « Yu Jian shige de yuyan celüe 于坚诗歌的语言策略 » [La stratégie langagière de la poésie de Yu Jian], mémoire de master, Chongqing shifan daxue, avril 2006.

He Yi 贺奕, « Jiushi niandai de shige shigu — ping changshi 《ling dang'an》 九十年代的诗歌事故— 评长诗《零档案》 » [Un accident dans la poésie des années 1990— une évaluation de *Dossier 0*], *Dajia*, n° 1, pp. 59-65.

Hong Fang 洪芳, « Huanyuan yu chaoyue : Yu Jian shige de ziran zhuti 还原与超越:于坚诗歌的自然主题 [Retour à l'état primitif et surpassement : le motif de la nature dans la poésie de Yu Jian], *Gansu lianhe daxue xuebao* (shehui kexue bao), 2006, vol. 22, n° 4, pp. 22-25.

Huang Liang 黄梁, « Wenhua yu ziran benzhi duihua—— zonglun Yu Jian shipian de puzhi lixiang 文化与自然的本质对话—— 综论于坚诗篇的朴质理想 » [Dialogue essentiel entre nature et culture—— une discussion générale sur l'idéal de simplicité dans la poésie de Yu Jian], *Dangdai zuojia pinglun*, 1999, n° 4, pp. 67-70.

Jiang Gengyu 姜耕玉, « Xi'an xi bian—— cong handong 《da yan da》 dao Yu Jian 《Chang'an xing》 ji 《huigui luntan》 西安诗变——从韩东《大雁塔》到于坚《长安行》及《回归论坛》 » [Le tournant poétique de Xi'an. De « La grande pagode » de Han Dong au « Voyage à Chang'an » de Yu Jian et le « Forum de discussion du retour »], *Shikan*, 2004, pp. 56-58.

Luo Zhenya 罗振亚, « Lun Yujian de shi 论于坚的诗 » [Sur la poésie de Yu Jian], *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 2013, n° 8, pp. 130-140.

———, Wu Jingquan 吴井泉 « Duikang chuantong de jingshen tanxian— Yu Jian shige de yishu celüe 对抗传统的精神探险—于坚诗歌的艺术策略 » [L'exploration spirituelle dans l'opposition à la tradition : la stratégie artistique de la poésie de Yu Jian], *Xuexi yu tansuo*, 2006, n°1, pp. 168-171.

Mouchard, Claude, « Le prosaïsme déchirant de Yu Jian », *Poésie*, 2013, n°2, pp. 34-41.

Shen Qi 沈奇, « Feixing de gaodu— Lun Yu Jian cong 《0 dang'an》 dao 《Feixing》 de shixue jiazhi 飞行的高度—论于坚从《0档案》到《飞行》的诗学价值 » [Hauteur du vol : sur les valeurs de la poétique de Yu Jian de *Dossier 0* à *Un vol*], *Dangdai zuojia pinglun*, 1999, n° 2, pp. 41-49.

Shulman, Jillian, « Yi ge shiren de minjian lichang 一个诗人的民间立场 » [La position indépendante d'un poète] (Li Mei 李梅 trad.), *Qingnian zuojia*, 2007, n° 8, pp. 20-25.

Van Crevel, Maghiel, « Objectification and the Long-Short Line: Yu Jian », in Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*, Leiden, Brill, 2008, pp. 247-280.

———, « Desecrations? Han Dong's and Yu Jian's Explicit Poetics », in Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*, Leiden, Brill, 2008, pp. 365-397.

Wang Yichuan 王一川, « Zai kouyu yu zayu zhi jian—lüe tan Yu Jian de yuyan lixian 在口语与杂语之间——略谈于坚的语言历险 » [Entre la langue parlée et la langue mélangée : une courte discussion sur l'aventure langagière de Yu Jian], *Dangdai zuojia pinglun*, 1994, n° 4, pp. 43-51.

Wu Xiaochuan 吴晓川, « Richang jingyan shijie chengming de shenxing—qianlun Yu Jian shige 20 nian de lichang bianqian 日常经验世界中澄明的神性——浅论于坚诗歌 20 年的立场变迁 » [La divinité claire et limpide dans le monde de l'expérience quotidienne : une discussion simple des changements de position dans la poésie de Yu Jian depuis 20 ans], *Dangdai wentan*, 2006, n° 4, pp. 61-62.

Xiang Tianao 向天渊, Zhao Ling 赵玲, « Yu Jian shige yanjiu zongshu 于坚诗歌研究综述 » [État de la recherche sur la poésie de Yu Jian], *Hubei daxue xuebao*, vol. 41, n° 6, pp. 13-19.

Xie Youshun 谢有顺, « Huidao shiwu yu cunzai de xianchang—Yu Jian de shi yu shixue 回到事物与存在的现场——于坚的诗与诗学 » [Revenir au site des choses et de l'existence : la poésie et la poétique de Yu Jian], *Dangdai zuojia pinglun*, 1999, n° 4, pp. 58-66.

Zhang Ning, « 《Ling dang'an》 : ciyu jizhongying 《零档案》 : 词语集中营 » [Dossier 0 : un camp de concentration langagière], *Zuojia*, 1999 n° 9, pp. 41-50.

Zhang Yaqui 张雅秋 « Yi ci chuanyue yuyan de mosheng lüxing— Du Yu Jiande 《 Pijiu pinggai 》 一次穿越语言的陌生旅行— 读于坚的《啤酒瓶盖》 » [Une voyage à travers la langue : une lecture de « Une capsule de bouteille de bière » de Yu Jian], in Hong Zicheng 洪子诚 (éd.), « Zai Beida ketang dushu 在北大课堂读诗 » [Lecture poétique dans les salles de cours de l'université de Pékin], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014, pp. 273-291.

Sur Xi Chuan

Chen Chao 陈超, « Cong “chun yu yi” dao “za yu yi”—— lun Xi Chuan wanjin shige 从“纯于一”到“杂于一”——论西川晚近诗歌 » [Du « pure » à l'« hybride ». À propos de la poésie récente de Xi Chuan], *Huazhong shifan daxue xuebao*, 2012, n° 1, pp. 131-142.

Chen Zhongyi 陈仲义, « Du Xi Chuan shi liang shou 读西川诗二首 » [Une lecture de deux poèmes de Xi Chuan], *Jiaoyan tianti*, 2008, n° 5, pp. 76-77.

Cheng Guangwei 程光炜, « Xi Chuan lun 西川论 » [Sur Xi Chuan], *Huaibei shidan shiyuan xuebao*, 2001, n° 5, pp. 1-5.

Du Liang 杜梁, « Xi Chuan de jiaolü—— Shige xiangxiang yu xianshi guanxi 西川的焦虑——诗歌想象与现实关系 » [L'anxiété de Xi Chuan—— Le rapport entre la réalité et l'imagination poétique] *Qinggan duben*, 2014, n°17, pp. 8-15.

Huang Ming 黄明, Wu Xiaochuan 吴晓川, « Feiyue xinling de gaodi—— jiedu Xi Chuan 《ying de huayu》 zhong de yixiang shijie 飞越心灵的高地——解读西川《鹰的话语》中的意象世界 » [Survolant les hauteurs de l'esprit : décodification du monde d'images de *Paroles de l'aigle*], *Yibin xueyuan bao*, 2011, vol. 11, n° 5, pp. 84-86.

Jiang Tao 姜涛, « Shige xiangxiangli yu lishi xiangxiangli—— Xichuan 《Wanshou》 duhou 诗歌想象力与历史想象力——西川《万手》读后 » [L'imagination poétique et l'imagination historique. Après la lecture de « Longue vie » de Xi Chuan], *Dushu*, 2012 n° 11, pp. 148-155.

———, « “Hunza” de yuyan : shige piping de shehuixue keneng—— Yi Xi Chuan 《Zhijing》 wei fenxi gean “混杂” 的语言: 诗歌批评的社会学可能——以西川《致敬》为分析个案 » [Langage “bigarré” : la possibilité sociologique de la critique poétique, avec « Salutation » comme étude de cas], in Jiang Tao, *Bakunin de shou* 巴枯宁的手 [La main de Bakounine], Beijing daxue chubanshe, 2010, pp. 89-109.

Jing Wendong 敬文东, « Cong chaoyan yuqi dao yu shi wu guan—— Xi Chuan yu xin shi yuqi wenti yanjiu 从超验语气到与诗无关——西川与新诗的语气问题研究 » [Du ton transcendant à l'absence de rapport avec la poésie : enquête sur Xi Chuan et le problème du ton dans la poésie nouvelle], *Zhongguo xiandai wenxue yanjiukan*, 2018, n° 10, pp. 48-107.

Klein, Lucas, « Annotating the Aporias of History: “The International Style”, Modernism & World Literature in the Poetry of Xi Chuan » (version numérique fournie par l'auteur).

Li Bing 李冰, « Xi Chuan shige de huwenxing tezheng yanjiu 西川诗歌的互文性特征研究 » [Recherche sur les caractéristiques intertextuelles de la poésie de Xi Chuan], mémoire de master, Guangxi minzu daxue, mai 2011.

Li Fangyu 李芳宇, « Tanxun Xi Chuan de “jingshen yinsi”—— 《Ying de huayu》 wenben xidu 探寻西川的“精神隐私”——《鹰的话语》文本细读 » [En quête de “l'intimité spirituelle” de Xi Chuan : une lecture attentive de *Paroles de l'aigle*], *Sanming xueyuan xuebao*, 2007, vol 24 n° 1, pp. 70-73.

Liu Enbo 刘恩波, « Zhixing de guijue : caixiang Xi Chuan de chuanguo 智性的诡譎:猜想西川的创作 » [Enigme de l'intelligence : conjecturant sur la création de Xi Chuan], *Dangdai zuojia pinglun*, 2004, n° 3, pp. 29-34.

Luo Zhenya 罗振亚, « “Yao yu bien ren bu tong” —— Xi Chuan shige lun “要与别人不同”——西川诗歌论 » [« Je veux me distinguer des autres » : sur la poésie de Xi Chuan], *Zhongguo wenxue piping*, 2015, n° 3, pp. 30-41.

Van Crevel, Maghiel, « Mind over Matter, Matter over Mind: Xi Chuan », in Van Crevel, Maghiel, *Chinese Poetry in Times of Mayhem, Mind and Money*, Leiden, Brill, 2008, pp. 187-221.

Wang Shenglan 王胜兰, « Cong “chengsheng” dao “chengmo” de shuibian : Xi Chuan shige chuanguo lun 从“成圣”到“成魔”的蜕变:西川诗歌创作论 » [Du « devenir saint » au « devenir démon » : à propos de la création poétique de Xi Chuan], *Guangxi shifan daxue*, mémoire de master, 2014.

Zhang Yonghui 张永辉, Zhang Hua 张华, « Wenming waiyi xia de conglin shijie—— Xi Chuan 《Panjiayuan jiuhe shichang xuansilu》 jiedu 文明外衣下的丛林世界——西川《潘家园旧货市场玄思录》解读 » [Le monde de la forêt au dessous du manteau de la civilisation : une analyse de « Pensée métaphysiques au marché de puces de Panjiayuan »], *Mingzuo xinshang*, 2018, n° 35, pp. 52-54.

Zheng Chuangqi 郑闯琦 et Jiang Tao 姜涛, « Lingwu zhong de tuwei yu feixiang, huo bei juqun qiujin de jushou zhi wu —— du Xi Chuan de 《Zhijing》 领悟中的突围与飞翔,或被句群囚禁的巨兽之舞——读西川的《致敬》 » [Percée et envol dans la perception, ou la danse du monstre dans la prison des phrases : une lecture de « Salutation »], in Hong Zicheng 洪子诚 (éd.), « Zai Beida ketang dushu 在北大课堂读诗 » [Lecture poétique dans les salles de cours de l'université de Pékin], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014, pp. 273-291.

Zhu xiaolin 朱晓琳, « Xushu de shixue : Bo'erhesi yu Xi Chuan 叙述的诗学:博尔赫斯与西川 » [Poétique du récit : Borges et Xi Chuan], *Yibin xueyuan xuebao*, 2013, vol. 13, n°11, pp. 66-71.

Sur Bai Hua

Cai Aiguo 蔡爱国, Yu Chenguang 于辰光, « Jianxi 《Shuixian xianlü》 zhong de “yile” 浅析《水绘仙侣》中的“逸乐” » [Analyse du “plaisir et repos” dans *Amoureux divins dans le jardin de Shuihui*], *Heihe xuekan*, serial n° 158, 2010, n° 10, pp. 45-49.

Cao Mengyan 曹梦琰, « Xiang zuo qingxie de shenti——Bai Hua shige lun 向左倾斜的身体——柏桦诗歌论 » [Un corps penché vers la gauche – Sur la poésie de Bai Hua], *Shoudu shifan daxue xuebao*, 2014, n° 4, pp. 118-125.

Chen Chao 陈超, « Bai Hua : jingshen xiaoxiang he qian duihua zhi yi 柏桦 : 精神肖像和潜对话 » [Bai Hua : portrait spirituel et dialogue intérieur], *Shichao*, 2008, n° 3, pp. 72-73.

Cheng Jilong 程继龙, « Yici, yile ji qi weiji : Bai Hua shige duzha 逸辞、逸乐及其危机——柏桦诗歌读札 » [Belles lettres, le plaisir et le repos et sa crise. Notes de lecture sur la poésie de Bai Hua], *Xingxing*, 2016, n° 29, pp. 36-50.

Chen Jun 陈均, « Xifeng ceng shi ban dian xiang——Bai Hua de shi yu rensheng 西风曾识半点香——柏桦的诗与人生 » [J'ai jadis goûté un peu du style occidental – La poésie et la vie de Bai Hua], *Qingnian zuojia*, 2013, n° 6, pp. 11-16.

Ding Lijie 丁丽洁, « Chongjian dangdai shige de hanfeng zhi mei 重建当代诗歌的汉风之美 » [Reconstruire la beauté de style chinois de la poésie contemporaine], *Wenxue bao*, 2006/04/06, p. 1.

Jiang Ruoshui 江弱水, « Wenzi de yinqi, sixiang de huangjin 文字的银器, 思想的黄金周 [L'argenterie des lettres, le cercle doré de la pensée], in *Shuihui xianlü — 1642 — 1651: Mao Bijiang yu Dong Xiaowan 水绘仙侣— 1642 — 1651 : 冒辟疆与董小宛 [Amoureux divins dans le jardin de Shuihui –1642-1651 : Mao Bijiang et Dong Xiaowan]*, Beijing, Dongfang chubanshe, 2008, pp. 1-11.

Jing Wendong 敬文东, « “Xiawu” de jingshen fenxi——shiren baihua lun “下午”的精神分析——诗人柏桦论 » [Analyse de l'esprit d'“après midi” – Sur le poète Bai Hua], *Jiangan daxue xuebao* (renwen kexueban), 2006, vol. 25, n° 3, pp. 19-25.

Li Chen 李振声, « Bai Hua : jianzhu ziji shizuo de na ge shiren 柏桦:笺注自己诗作的那个诗人 » [Bai Hua : ce poète qui annote ses poèmes], *Dangdai zuojia pinglun*, 2010, n° 5, pp. 102-112.

Li Qinghua 李庆华, *Wufa yiwang de biaoda—— Bai Hua shige yanjiu 无法遗忘的表达——柏桦诗歌研究* [Une expression inoubliable. Recherche sur la poésie de Bai Hua], thèse de master, Chongqing shifan daxue, 2011.

———, « Bai Hua : xin shiqi gerenhua shige xiezuo de xiansheng 柏桦 : 新时期个人化诗歌写作的先声 » [Bai Hua : un précurseur de la poésie personnalisée de la nouvelle période], *Hongyan*, 2011, n° 2, pp. 50-56.

Liu Chun 刘春, « Weiyou jiu rizi dai gei women xingfu 惟有旧日子带给我们幸福 » [Seuls les vieux jours nous apportent du bonheur], *Huacheng*, 2010, n° 6, pp. 166-177.

Liu Di 刘迪, *Shuixian yuan li de shiqing shiren—— Bai Hua shige chuanguo lun 水绘园里的抒情诗人 ——柏桦诗歌创作论* » [Le poète lyrique dans le jardin de Shuixian : sur la création poétique de Bai Hua], thèse de master, Shenyang shifan daxue, mai 2012.

Liu Wentao 刘文涛, *Tuishou zhong yujian weilai——Bai Hua lun 退守中预见未来——柏桦论* [Prévoir l'avenir au milieu du retrait : sur la poésie de Bai Hua], thèse de master, Yunnan shifan daxue, mai 2016.

Qian Ping 钱萍, *Youya de yimin——Bai Hua lun 优雅的逸民——柏桦论* [Le reclus élégant : sur la poésie de Bai Hua], thèse de master, Renwuen yu zhuanbo xueyuan, 2010.

Qian Wenliang 钱文亮, *La Shitao 喇诗韬, « 《Shuihui xianlu》 de lixiangxing yu zhongguo xinshi de wenhua shenfen 《水绘仙侣》的理想性与中国新诗的文化身份 »* [Le caractère idéal d'Amoureux divins dans le jardin de Shuihui et l'identité culturelle de la nouvelle poésie chinoise], *Shanghai shifan daxue xuebao*, 2014, vol. 43, n° 3, pp. 78-85.

———, « Zai jiyi yu biaoxiang zhi jian 在记忆与表象之间 » [Entre la mémoire et l'idée], in Hong Zicheng 洪子诚 (éd.) *Zai beida ketang du shi 在北大课堂读诗* [Lecture poétique dans les salles de cours de l'université de Pékin], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014, pp. 223-245.

Teng Bin 滕斌, « Bai Hua de eryuan xiangdu shuqing celüe 柏桦的二元向度抒情策略 » [La stratégie lyrique dans la dimension dualiste de Bai Hua], *Shaoguan xueyuan xuebao*, oct. 2007, vol. 28, n° 10, pp. 98-101.

Wang Lijuan 王丽娟, « Bai Hua shige de hanfeng zhi mei 柏桦诗歌的汉风之美 » [La beauté de style chinois de la poésie de Bai Hua], *Wenxue jie*, 2011, n° 2, pp. 3-4.

Zeng Fei 曾菲, Shuihui xianlü—Shi lun Bai Hua 《Shuihui xianlü》 de shige guan、shenghuo guan ji shige jishu 水绘仙侣—试论柏桦《水绘仙侣》的诗歌观、生活观及诗歌技术 [À propos de la vision poétique, de la vision de la vie et de l'art poétique d'*Amoureux divins dans le jardin de Shuihui*], mémoire de master, Huazhong keji daxue, mars 2013.

Zhong Ming 钟鸣, « “Panguanzhe” zhi hou “旁观者”之后 » [Après le “témoin”], *Shige yuekan*, 2011, n° 2, pp. 39-49.

Zhou Dongsheng 周东升, « Zai yile zhong, jingzhi di xiezu 在逸乐中, 精致地写作 » [Écrire exquisément au milieu du repos et du plaisir], *Zuojia zazhi*, 2015, pp. 133-136.

———, « Yuedu Bai Hua shige de jiu ge guanjian ci 阅读柏桦诗歌的九个关键词 » [Neuf mots clés dans la poésie de Bai Hua], *Shike Yuekan*, 2017, n° 8, pp. 12-13.

Zhu Zhoubin 朱周斌, « Cong dui dangdai zhongguo shitu queren 从对“当代中国”的试图确认到在“异国”形象中觅得归属——柏桦近作解读 » [De la tentative de validation de la “Chine contemporaine” à la recherche d'un retour dans l'image “exotique” : une lecture des ouvrages récents de Bai Hua], *Hongyan*, 2012, pp. 110-113.

2. Ouvrages et articles sur la poésie chinoise.

Chen Chao 陈超, « Lun Wen Yiduo shige yishu tansuo de deshi 论闻一多诗歌艺术探索的得失 » [Mérites et échecs de Wen Yiduo dans l'exploration de l'art poétique], *Henan shifan daxue xuebao*, 1983, n° 2, pp. 71-79.

Chen Dawei 陈大为, « You guan “da yan da” de mingming huo xu wan 有关“大雁塔”的命名或续完 » [À propos du nom et de la composition de « La grande pagode » ou suite et fin⁸⁹⁶], *Huawen wenxue*, n° 118, mai 2013, pp. 31-36.

Chen Xiaomei, « Misunderstanding Western Modernism : the Menglong Movement in Post-Mao China », *Representations*, No. 35, Special Issue : Monumental Histories, été 1991, pp.143-163.

Cheng Guangwei 程光炜, « Bu zhi suozhong de luxing 不知所终的旅行 » [Voyage à destination inconnue], in Cheng Guangwei (éd.), *Suiyue de yizhao : jiushi niandai de wenxue shuxi, shige quan 岁月的遗照 : 九十年代的文学书系. 诗歌圈* [Portrait des années passées : la littératures des années 90 : volume sur la poésie], Pékin, Shehui kexue wenxiang, 1998, pp. 1-20.

Chen Jianhua, « The Late Qing Poetry Revolution : Liang Qichao, Huang Zunxian, and Chinese Literary Modernity », in Kirk Denton (éd.), *The Columbia Companion to Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2017, pp. 89-97.

⁸⁹⁶ L'auteur explique que cet article reprend un article précédent.

Chen Zhongyi 陈仲义(éd.), *Bainian xin shi. Bai zhong jiedu* 百年新诗。百种解读 [Cent ans de poésie nouvelle. Cent lectures], Anhui wenyi chubanshe, 2010.

Coursault, Sophie, *Par-delà les sentiments : l'oeuvre de Han Dong* 韩东, *une écriture de la Chine contemporaine*, thèse doctorat soutenu en 2018, Paris INALCO.

Edmond, Jacob, « Bei Dao and World Literature », in Edmond Jacob, *A Common Strangeness : Contemporary Poetry, Cross-cultural Encounter, Comparative Literature*, New York, Forham University Press, pp. 95-124.

Fang, Achilles 方志彤, “From Imagism to Whitmanism in Recent Chinese Poetry : A Search for Poetics That Failed,” in Horst Frenz and G.L. Anderson (éd.), *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1955, pp. 177–89.

Fang Liping, « La naissance de la poésie chinoise moderne », *Canadian Social Science*, vol. 9 n° 3, 2013, pp. 153-157.

Haft, Lloyd, *A selective guide to Chinese literature, 1900-1949 [Texte imprimé], Volume III, The Poem*, Leiden/New York, Brill, 1989.

Haun, Sussy, « Postmodernism in China : a Sketch and some Queries », in Wen-Hsin Yeh (éd.) *Cross-Cultural Readings of Chineseness : Narratives, Images and Interpretations of the 1990s*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 2000, pp. 128-158.

He Yuhuai, *Cycles of Repression and Relaxation. Politico-Literary Events in China 1976-1989*, Berlin, Bochum, Brockmeyer, 1992.

Hockx, Michel, « To tong or not to tong : the problem of communication in modern chinese poetics », *Monumenta Serica*, vol. 53, 2006, pp. 261-272.

Hong Zicheng 洪子诚, *Zhongguo dangdai xinshi shi* 中国当代新诗史 [Histoire de la poésie nouvelle chinoise contemporaine], Beijing daxue chubanshe, 2005.

———, « Dangdai shige de “bianyuanhua” wenti 当代诗歌的“边缘化”问题 » [Le problème de la “marginalisation” de la poésie contemporaine], *Wenyi yanjiu*, 2007, n° 5, pp. 20-25.

Hsien Hao-Liao, Sebastian, « From Poetic Revolution to Nation-(Re) building : Vicissitudes of Modernity in Modern Chinese Poetry », in Peng Hsiao-yen & Isabelle Rabut (éd), *Modern China and the West : Translation and Cultural Mediation*, Leiden, Brill, 2014, pp. 303-326.

Huang Canran 黄灿然, « Duo Duo : zuichu de qiyue 多多 : 最初的契约 » [Duo Duo : le pacte primaire], in Duo Duo 多多, *Duo Duo shixuan* 多多诗选 [Poèmes choisis de Duo Duo], Beijing, Huacheng chubanshe, 2005.

Hu Xudong 胡续东, « Yuzhou shi bian de : Zhongguo dangdai shige zhong yiyu luxing xiezuozuo 宇宙是扁的 : 中国当代诗歌中的异域旅行写作 » [Le monde est plat : l'écriture de voyage dans la poésie chinoise contemporaine] », *Shi Dongxi*, décembre 2010, n° 12, pp. 54-59.

Inwood, Heather, *Verse Going Viral: New Chinese Media Scenes*, Washington, University of Washington Press.

Jiang Tao 姜涛, « “Zhongguo shi” de xiandaizhuyi shige : gai ruhe jiangshu ziji de “shenshi”, “中国式”的现代主义诗歌: 该如何讲述自己的“身世” » [Poésie moderniste de style chinois : comment raconter sa propre “existence”], in Jiang Tao, *Bakunin de shou* 巴枯宁的手 [La main de Bakunin], Beijing daxue chubanshe, 2010, pp. 241-261.

Jing Tsu and David Der-Wei Wang (éds.), *Global Chinese Literature. Critical Essays*, Leiden, Brill, 2010, <http://booksandjournals.brillonline.com/prext.num.bulac.fr/content/books/9789004186910>

Jenner W.T.F., « The August Sleepwalker » (review), *The Australian Journal of Chinese Affairs*, n° 23, 1990, pp. 193-195.

Jones, Andrew, « Chinese Literature in the “World” Literary Economy », *Modern Chinese Literature*, vol. 8 n° 1/2, 1994, pp. 171-90.

Klein, Lucas, *The Organization of Distance. Poetry, Translation, Chineseness*, Leiden/Boston, Brill, 2018.

Kowallis, Jon, *The Subtle Revolution. Poets of the "Old Schools" during Late Qing and Early Republican China*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, University of California, 2006.

Larson, Wendy, *Modernism, and the Anti-"Spiritual Pollution" Campaign in China*, *Modern China*, vol. 15, n° 1, 1989, pp. 37-71.

Lee, Gregory B., *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism, and Hybridity in China and Its Others*, Durham, Duke University Press Books, 1996.

Leng Shuang 冷霜, « Jiushi niandai “shiren piping”九十年代“诗人批评” », [La “critique faite par les poètes” dans les années 90], Beijing daxue, thèse de master, 2000.

———, « Bian Zhilin de “huagu” guanlian 重识卞之琳的“化古”观念 » [Réexaminant la notion de Bian Zhilin de “transformation de l’antiquité”], *Jiangnan daxue xuebao*, 2007, n° 6, pp. 12-17.

Li Yi 李怡, « Zhongguo xiandai xinshi de jincheng. 中国现代新诗的进程 » [Le développement de la poésie chinoise moderne], *Wenxue pinglun*, 1990, n° 2, pp. 113-122.

Li Xinyu 李新宇, *Zhongguo dangdai shige yishu yanbian shi 中国当代诗歌艺术演变史* [Histoire de l’art poétique chinois contemporain], Zhejiang daxue chubanshe, 2000.

Li Weitao 李卫涛, *Zhongguo xinshi guannian he zhongguo gushi guannian de bianyixing guanlian yanjiu 中国新诗观念和中国古诗观念的变异性关联研究* [Enquête sur la relation changeante entre l’idée de la poésie nouvelle et l’idée de la poésie classique], thèse de doctorat, Sichuan daxue, 2005.

Li Zhensheng 李振声, « “Di san dai” shi de yuyan celüe, jian lun Zhong Ming “第三代”诗的语言策略, 兼论钟鸣 » [La stratégie de langagière dans la poésie de la “troisième génération”, discutant en même temps Zhong Ming], *Wenyi zhengming*, 1996 n° 1, pp. 33-41.

Liu Bo 刘波, *“Di san dai” shige lun “第三代”诗歌论* [La poésie de la troisième génération], thèse de doctorat, Nankai daxue, mai 2010.

Liu Fusheng 刘复生, « “Shenfen” yu “xiezuo” 身份与写作 » [Identité et écriture], in Hong Zicheng 洪子诚 (éd.), *Zai Beida ketang dushu 在北大课堂读诗* [Lecture poétique dans les salles de cours de l’université de Pékin], Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2014, pp. 355-381.

McClellan, T. M., « Wen Yiduo's Sishui Metre : Themes, Variations and a Classic Variation », *Chinese Literature : Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, Vol. 21, dec. 1999, pp. 151-167.

Ouyang Jianghe 欧阳江河, Kubin, Wolfgang, « Ouyang Jianghe yu Gubin hanxuejia duitan : women de hanyu shoushang le 欧阳江河与顾彬汉学家对话：我们的汉语受伤了 » [Dialogue entre Ouyang Jianghe et le sinologue Wolfgang Kubin : notre langue chinoise a été

blessée], *Beijing qingnian bao*, 15/10/2014. Disponible sur <http://www.managershare.com/post/366125> (dernière consultation 01/06/2019).

Owen, Stephen, « What Is World Poetry. The Anxiety of Global Influence », *The New Republic*, 1990, pp. 28–32.

Pozzana, Claudia, « Un'altra Cina. Poeti e narratori degli anni novanta », *In forme de parole*, vol. XIX, n° 1 (janv., fev. et mars 1999).

———, *La poesia pensante. Inchieste sulla poesia cinese contemporanea*, Quodibet, Macerata, 2010.

Shen Qi, « 秋后算账—1998 : 中国诗坛备忘录 [Reglement de comptes après l'automne : aide-mémoire de la scène poétique chinoise], in Yang Ke 杨克 (éd.) *1998 Zhongguo xin shi nianjian 1998 中国新诗年鉴* [Annuaire de la nouvelle poésie chinoise. 1998], pp. 384-395.

Shen Xiaolong 申小龙, *Hanyu yu Zhongguo wenhua 汉语与中国文化* [La langue chinoise et la culture chinoise], Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2003.

Sun Jiaqi 孙嘉琪, *Lun Bian Zhilin sanshi niandai shige de "huagu" 论卞之琳三十年代诗歌的“化古”* [Sur la “transformation de l'antiquité” de Bian Zhilin dans les années 1930], Nanjing daxue, thèse de master, 2011.

Sun Wenbo 孙文波, « Wo suo lijie de 90 niandai : geren xiezuo、xushi ji qita 我理解的 90 年代: 个人写作、叙事及其他 » [Les années 90 telles que je les comprends : écriture individuelle、caractère narratif et al.], in Chen Chao 陈超 (éd.) *Zuixin xianfeng shi lun xuan 最新先锋诗论选* [Choix d'essais sur la plus récente poésie d'avant-garde], Hebei jiaoyu chubanshe, 2003, pp. 200-211.

Tang Xiaodu 唐晓渡 (éd.), *Xianfeng shige 先锋诗歌* [Poésie d'avant-garde], Beijing, Beijing shifan daxue, 1999.

———, « 90 niandai xianfeng shi de ruogan wenti 90 年代先锋诗的若干问题 » [Certaines questions concernant la poésie avant-gardiste des années 90], in Tang Xiaodu, *Tang Xiaodu shixue lunji 唐晓渡诗学论集* [Recueil d'essais de poétique de Tang Xiaodu], Pékin, Zhongguo kexue chubanshe, 2001, pp. 104-123.

Tian Xiaofei, « Muffled Dialect Spoken by Green Fruit : An Alternative History of Modern Chinese Poetry », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 21 n° 1, 2009, pp. 1-45.

Twitchell, Jeffrey & Huang Fan, « Avant-Garde Poetry in China : The Nanjing Scene 1981-1992 », *World Literature Today*, vol. 71, n° 1, 1997, pp. 29-35.

Van Crevel, Maghiel, « Duo Duo shige de zhengzhixing yu zhongguoxing 多多诗歌的政治性与中国性 » [Le caractère chinois et le caractère politique de la poésie de Duo Duo], *Jintian*, 1993, n° 3, pp. 210-218.

———, « Underground Poetry in the 1960's and 1970's », *Modern Chinese Literature*, vol. 9 n° 2, 1996, pp. 162-219.

———, « The Horror of Being Ignored and the Pleasure of Being Left Alone: Notes on the Chinese Poetry Scene », MCLC RESOURCE CENTER, 2003. Disponible sur <http://u.osu.edu/mclc/online-series/vancrevel/> (dernière consultation 01/09/2018).

———, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill, 2008.

Wang, Céline, « Controverse autour d'un poème de Mao Zedong *Neige, sur l'air de "Printemps au jardin de Qin"* », *Études chinoises : bulletin de l'Association française d'études chinoises*, 2008, pp. 11-40.

Wang Furen 王富仁, « Wei xinshi bianhu 为新诗辩护 » [En défense de la poésie nouvelle], *Wenxue pinglun*, 2006, n° 1, pp. 189-192.

Wang Guangming 王光明, « Zhongguo xinshi de benti fansi 中国新诗的本体反思 » [La réflexion ontologique de la poésie chinoise nouvelle], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji 现代汉诗论集* [Recueil d'essais sur la poésie chinoise moderne], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013, pp. 1-22.

———, « Zai feishi de shidai zhankai shige- Lun 90 nianda de zhongguo shige 在非诗的时代展开诗歌—论 90 年代的中国诗歌 » [Déployer la poésie dans une époque non poétique : la poésie chinoise des années 1990], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji 现代汉诗论集* [Recueil d'essais sur la poésie chinoise moderne], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013, pp. 91-114.

———, « Xiandai hanshi : 1898-1998 现代汉诗 : 1898-1998 » [La poésie chinoise moderne : 1898-1998], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji 现代汉诗论集* [Recueil d'essais sur la poésie chinoise moderne], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013, pp. 23-38.

———, « "Xin zhu shi zhong da wutai" : "xinshi" yu "wanqing shijie geming" de lishi jiuchan "新筑 诗中大舞台" : "新诗" yu "晚清世界革命" 的历史纠缠 [Réconstruire la grande scène de la poésie : l'imbroglieo historique de la nouvelle poésie et la révolution du monde poétique de la fin des Qing], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji 现代汉诗论集* [Recueil d'essais sur la poésie chinoise moderne], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013, pp. 39-69.

———, « "Menglongshi" yu Bei Dao、 Duo Duo dengren de shi "朦胧诗"与北岛、多多等人的诗 » [La poésie menglong et la poésie de Bei Dao, Duo Duo, etc.] in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji 现代汉诗论集* [Recueil d'essais sur la poésie chinoise moderne], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013, pp. 164-177.

———, « "Xinsheng dai" yu Haizi dengren de shi "新生代"与海子等人的诗 » [La génération émergente et les poètes comme Haizi et autres], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji 现代汉诗论集* [Recueil d'essais sur la poésie chinoise moderne], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013, pp. 178-191.

———, « Wen Yiduo de yiyi 闻一多的意义 » [La signification de Wen Yiduo], in Wang Guangming, *Xiandai hanshi lunji 现代汉诗论集* [Recueil d'essais sur la poésie chinoise moderne], Beijing, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 2013, pp. 224-233.

Wang Hui 王辉, *Chuqi baihua shi yu jiu tishi zhi yuyan tishi guanxi yanjiu 初期白话诗与旧体诗之语言体式关系研究* [Recherche sur les rapports entre la poésie en langue vernaculaire de la première période et la poésie classique au niveau de la langue et forme], Suzhou daxue, mémoire de master, 2012.

Wang Yichuan 王一川, *Hanyu xingxiang meixue 汉语形象美学* [L'esthétique de l'image du chinois], Guandong, Guandong renmin chubanshe, 1999.

Wei Tianwu 魏天无, *Jiushi niandai shilun yanjiu* 九十年代诗论研究 [La poétique des années 1990], Huazhong shifan daxue, thèse doctorale, 2004.

Wu Mingchun 伍明春, *Xiandai hanshi de hefaxing yanjiu* 现代汉诗的合法性研究 (1917-1926) [Recherche sur la question de la légitimité de la poésie chinoise moderne (1917-1926)], Shoudu Shifan daxue, thèse doctorale, 2005.

Xiao Kaiyu 萧开愚, « Guanyu hanyuxing de yi dian ganxiang 关于汉语性的一点感想 » [Quelques pensées à propos de la sinité de la langue], In *Ci shi ci di. Zixuanji* 此时此地。自选集 [Ce moment, ce lieu. Œuvres choisies par l'auteur], Henan, Henan daxue chubanshe, 2008, pp. 432-434.

Xiao Xuezhou 肖学周, « Wen Yiduo shixue yuyan wenti 闻一多诗学语言问题 » [Problèmes langagières de la poétique de Wen Yiduo], Henan daxue, thèse doctorale, 2010.

Xie Mian 谢冕, « Zai xin de jueqi mianqian 在新的崛起面前 » [Face à l'émergence du nouveau]. Disponible sur <https://www.douban.com/note/542667640/> (Dernière consultation 03/12/2019).

———, « One hundred years of new Chinese poetry », *Frontiers of Literary Studies in China*, December 2008, Volume 2, Issue 4, pp. 617-646.

Xie Youshun 谢有顺, « Shige yu shenme xiangguan 诗歌与什么相关 » [La poésie est en rapport avec quoi ?], *Shi tansuo*, 1991 n°, pp.1-7.

Xin Ning, « The Political Lyric », in Ban Wang (éd.), *Words and their stories. Essays on the Language of Chinese Revolution*, Leiden/Boston, Brill, 2011, pp. 119-134.

Xu Jingya 徐敬亚, « Jueqi de shiqun 崛起的诗群 » [Les groupes de poésie émergents]. Disponible sur <https://max.book118.com/html/2018/0615/172637885.shtm>. (Dernière consultation 04/12/2019).

———, « Zhongguo shitan 1986 xiandai qunti dazhan 中国诗坛 1986 现代诗群体大展 » [La grande exposition de groupes de poésie moderniste de la scène poétique chinoise de 1986], in Xu Jingya 徐敬亚, Meng Lang 孟浪, Cao Changqing 曹长青, Lu Guiping 吕贵品 (éds.), « Zhongguo xiandaizhuyi shi qunti daguan 1986-1988 中国现代主义诗群体大观 1986-1988 », [Observatoire de groupes de poésie chinoise moderniste 1986-1988], Tonji daxue chubanshe, 1988, pp. 559-562. Disponible sur www.shigebao.com (dernière consultation le 05/09/2019).

———, « Ranshao de Zhongguo shige bantu 燃烧的中国诗歌版图 » [Le territoire en flammes de la poésie chinoise], *Chutzpah literary bi-monthly Wenxue shuangyue yuekan*, août 2011, pp. 23-53.

Xu Shuang, « Les partis pris des poètes contemporains chinois : entre la Tradition et l'Occident », in (Frédéric Wang dir.), *Le choix de la Chine d'aujourd'hui : entre la Tradition et l'Occident*, Paris, Editions Indes Savantes, 2009, pp. 151-157.

Yang Haosheng, *A Modernity Set to a Pre-Modern Tune : Classical-Style Poetry of Modern Chinese Writers*, Leiden, Brill Asian Studies, 2016.

Yeh, Michelle, « Chayi de Youlu— Dui Yuwen Suoan de Yi Ge Huixiang 差异的忧虑— 对宇文所安的一个回响 » [L'anxiété de la différence : une réponse à Stephen Owen], *Jintian TODAY*, 1991, n°1, pp. 61-65.

———, « Light a Lamp in a Rock : Experimental Poetry in Contemporary China », *Modern China*, oct. 1992, vol. 18, n° 4, pp. 379-409

———, « The “cult of poetry” in Contemporary China », *The Journal of Asian Studies*, 1996, n°1 pp. 51-80.

———, « International Theory and the Transnational Critic: China in the Age of Multiculturalism », *Boundary 2*, vol. 25 n° 3, 1998, pp. 193–222.

———, « Chinese Postmodernism and the Cultural Politics of Modern Chinese Poetry », in Wen Hsin Yeh (éd.), *Cross-Cultural Readings of Chineseness: Narratives, Images and Interpretations of the 1990s*, in, China Research Monograph, Berkeley, Institute of East Asian Studies, 2000, pp. 100-127.

——— *Cong bian yuan chu fa : xian dai Han shi de ling lei chuan tong* 从边缘出发 : 现代汉诗的另类传统 [À partir des marges : la tradition alternative de la poésie chinoise moderne], Guangzhou, Guangdong renmin chubanshe, 2000.

———, « Anxiety & Liberation: Notes on the Recent Chinese Poetry Scene », *World Literature Today*, 2007, vol. 81 n° 4, pp. 28–35.

———, « “There Are No Camels in the Koran”: What Is Modern about Modern Chinese Poetry? », in Christopher Lupke (éd.), *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, Cornell University, Palgrave Macmillan US, 2008, pp. 9–26.

Ying Li-hua, *Historical Dictionary of Modern Chinese Literature*, Plymouth, Scarecrow Press, 2009.

Yu Yang 余旻, « “Menglong shi” lunzheng -- “Zhongguoshi” xiandai zhuyi shige de jiannan xushu “朦胧诗”论争--“中国式”现代主义诗歌的艰难叙述 » [Le débat sur la poésie menglong – le difficile récit de la poésie moderniste avec caractéristiques chinoises], *Yangzi jiang pinglun*, 2009, n° 6, pp. 14-24.

———, « Wenhua diguo de yuyan— shiren Zhang Zao de “hanyuxing” gainian chanshi 文化帝国的语言——诗人张枣的“汉语性”概念阐释 » [La langue d’un empire culturel— Une explication du concept de “hanyuxing” du poète Zhang Zao], *Wenxue pinglun*, 2018, n° 4, pp. 142-149.

Zhang Xudong, *Chinese Modernism in the Era of Reforms*, Durham, Duke University Press, 1997.

Zhang Yiwu 张颐武, « Shi de weiji yu zhishifenzi de weiji 诗的危机与知识分子的危机 » [La crise de la poésie et la crise des intellectuels], *Dushu*, 1989, n°5, pp. 77-82.

———, « Shi de mingyun : yuyan zhi jiaolü 诗的命运 语言之焦虑 » [Le destin de la poésie : l’anxiété de la langue], *Jintian*, 1992, n° 1, pp. 135-136.

———, « Duanlie zhong de shengchang : “Zhonghuaxing” de daoqiu- “Hou xin shiqi shige” de qiantu 断裂中的生长: “中华性”的导求- “后新时期诗歌”的导求 » [Grandir au milieu de la rupture : la quête de la “Zhonghuaxing”— le futur de la “poésie du post-nouvelle période”], *Shi tansuo*, 1993, n°1, pp. 40-44.

Zhu Heng 朱恒, *Xiandai hanyu yu xiandai hanshi guanxi yanjiu* 现代汉语与现代汉诗关系研究 [Recherche sur les rapports entre la poésie chinoise moderne et le chinois moderne], thèse doctorale, 2008.

3. Autres ouvrages (histoire, littérature...).

- Abbiati Magda, « Il dibattito del '34 su wenyuan, baihua, lingua di massa », *Cina*, No. 15, 1979, pp. 269-281.
- Arendt, Hanna, *Walter Benjamin. 1892-1940*, Paris, Editions Allia, 2019.
- Barmé, Geremie, *In the Red. On Contemporary Chinese Culture*, New York, Columbia University Press, 1999.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robbert Laffont, Bouquins, 2011.
- Bei Dao 北島, « Translation Style : A Quiet Revolution », in Wendy Larson & Anne Wedell-Wedellsborg (éds.), *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Aarhus UP, pp. 60-64.
- Ben Xu, « Contesting Memory for Intellectual Self-Positioning : The 1990's New Cultural Conservatism in China », *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 11, n° 1 (printemps 1999), pp. 157-192.
- Berman, Marshall, *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, London/New York, Verso, 1999.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- Borges Jorge Luis, « L'Écrivain argentin et la Tradition », trad. de Claire Staub, in *Discussion* (1932), *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1993 (« Bibliothèque de La Pléiade »).
- Burger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Editions Questions théoriques, 2013.
- Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.
- Chen, Tina Mai, « Use the Past to Serve the Present ; the Foreign to Serve China », in Ban Wang (éd.), *Words and their stories. Essays on the Language of Chinese Revolution*, Leiden/Boston, Brill, 2011, pp. 205-226.
- Cheng, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.
- Cheng, François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Points, 1996.
- Chi Jian 赤简, « Jujue langnai 拒绝狼奶 » [Rejeter le lait du loup], *Zawen yuekan*, 2014 n° 6, p. 44.
- Chow, Rey, *Writing Diaspora. Tactics of intervention in contemporary studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- , « Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem », *Boundary 2*, Vol 24 N°3, 1998.
- Confucius, *Les entretiens de Confucius* (trad. Pierre Ryckmans), Paris, Gallimard, 1987.
- , *Lunyu 论语 [Analectes]* (Yang Bojun 杨伯峻 éd. et notes), Beijing, Zhonghua shuju, 2016.
- Costantini, Vilma, « Letteratura e rivoluzione in Cina alla fine dell'imperio », *Cina*, n°15, 1979, pp. 283-289.

Denton, Kirk (éd.), *The Columbia Companion to Chinese Literature*, New York, Columbia University Press, 2017.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.

Dirlik, Arif, « Éditorial », *Perspectives chinoises*, 2011, n° 1, pp. 2-3.

Doleželová-Velingerová, Milena, « The Origins of Modern Chinese Literature », in Merle Goldman (éd.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, 1977, pp. 17-36.

Eliot, T.S., *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber & Faber, 1963.

Fokkema, D.W., « The Forms and Values of Contemporary Chinese Literature », *New Literary History*, vol. 4, No. 3, *Ideology and Literature* (Spring, 1973), pp.591-603.

Foucault, Michel, « La fonction politique de l'intellectuel », in *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 109-114.

Friedman, Edward, « A failed Chinese Modernity », *Daedalus*, vol. 122, n° 2 (printemps 1993), pp. 1-17.

Habermas, Jürgen & Ben-Habib, Seyla, « Modernity versus Postmodernity », *New German Critique*, n° 22, hiver 1981, pp. 3-14.

Han Shaogong 韩少功, « Wenxue de gen 文学的根 » [Les racines de la littérature], in Han Shaogong « Han Shaogong zuopin jingxuan 韩少功作品精选 » [Œuvres choisies de Han Shaogong], Changjiang wenyi chubanshe, 2006, pp. 367-372.

Harbsmeier, Christopher, « May Fourth Linguistic Orthodoxy and Rethoric ». Disponible sur <http://www.ikgf.uni-erlangen.de/people/May-Fourth-Linguistic-Orthodoxy-and-Rhetoric-Some-Informal-Comparative-Notes.pdf> (dernière consultation 06/08/2019).

Heidegger, Martin, « Lettre sur l'humanisme », in Heidegger, *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 65-127.

Hockx, Michael, *Questions of Style. Literary Societies and Literary Journals in Modern China. 1911-1937*, Leiden, Brill, 2011.

—————, « Introduction », in Michael Hockx (éd.), *The Literary Field of Twentieth Century China*, Honolulu, University of Hawai Press, pp. 1-20.

Holm, David L., « National Form and the Popularisation of Literature in Yenan », in *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon*, colloque international organisé par la fondation Signer-Polignac en juin 1980, Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, 1982, pp. 215-235.

Hong Zicheng 洪子诚, *A History of Contemporary Chinese literature*, Leiden/Boston, Brill, 2007.

Huters, Theodore, « A New Way of Writing : The Possibilities for Literature in Late Qing China, 1895-1908 », *Modern China*, vol. 14, n° 3, 1988, pp. 243-276.

—————, « Legibility vs. the fullness of expression : rethinking the transformation of modern Chinese prose. », The Free Library, 2011 The Centre for Humanities Research, Lingnan University. Disponible sur <https://www.thefreelibrary.com/Legibility+vs.+the+fullness+of+expression%3a+rethinking+the...-a0297427432> (dernière consultation 06/05/2019).

- Jameson, Frederic, « Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism », *Social Text*, automne 1986, n° 15, pp. 65-88.
- Kaske, Elisabeth, *The Politics of Language in Chinese Education, 1895–1919*, Leiden, Brill, 2008.
- Kenner Hugh. *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971.
- Lai Ming-yan, « Beyond the Reach of Roots. Marginality, Masculinity, and *Xungen* Nativism in the People's Republic of China », in Lai Ming-yan, *Nativism and Modernity. Cultural Contestations in Taiwan and China under Global Capitalism*, New York, SUNY Press, 2009, pp. 99-217.
- Levi, Jean, *Propos intempestifs sur le Tchouang-Tseu*, Paris, Allia, 2016, pp. 21-22.
- Levy, André, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Puf, 2000.
- Leys, Simon, « L'attitude des chinois à l'égard du passé », in Simon Leys, *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 739-756.
- Li Wai-Yee, « The Collector, the Connoisseur, and Late-Ming Sensibility », *T'oung Pao*, Second Series, vol. 81, Fasc. 4/5, 1995, pp. 269-302.
- Li Zhang, « Contesting Spatial Modernity in Late Socialist China », *Current Anthropology*, vol. 47 n° 3, 2006, pp. 461-484.
- Li Tuo, « The New Vitality of Modern Chinese », in Wendy Larson & Anne Wedell-Wedellsborg (éds.), *Inside Out: Modernism and Postmodernism in Chinese Literary Culture*, Aarhus, Aarhus UP, pp. 65-75.
- Li Xiaodi 李孝悌, *Lian lian hong chen*—— Zhongguo de chengshi、 yu wang he shenghuo 恋恋红尘——中国的城市、欲望和生活 [Monde inoubliable : les villes, le désir et la vie en Chine], Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 2007.
- Liu Hongtao, « Chinese Literature's Route to World Literature », *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, vol. 17, n° 1, 2015, pp.1-9. Disponible sur <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol17/iss1/4/> (dernière consultation, 06/07/2019).
- Liu, Lydia H., *Translingual Practice: Literature, National Culture and Translated Modernity. China : 1900-1937*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- Lovell, Julia, *The Politics of Cultural Capital*, Honolulu, University of Hawaii'i Press, 2006.
- Lu Xun 鲁迅 (S. Veg trad.), *Nouvelles et poèmes en prose*, Editions Rue d'Ulm, 2015.
- Mao Xiang (Martine Vallette-Hémery trad.), *La dame aux pruniers ombreux*, Paris, Picquier, 1992.
- Masi, Edoarda, « La discussion sur les “formes nationales” dans l'art et la littérature, 1938-1942 », in *La Littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon*, colloque international organisé par la fondation Signer-Polignac en juin 1980, Paris, Éditions de la Fondation Singer-Polignac, 1982, pp. 205-213.
- Masini, Federico, « The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language: The Period from 1840 to 1898 », *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series*, n° 6, 1993, pp. i-iv, 1-295.
- McDougall, Bonnie S., *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an conference on literature and art : a translation of the 1943 text with commentary*, Ann Arbor : Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1980.

———, « The Anxiety of Out-fluence : Creativity, History and Postmodernity », in Wendy Larson and Anne Wedell-Wedellsborg (éds.), *Inside out : modernism and postmodernism in Chinese literary culture*, Aarhus C., Denmark, Aarhus University Press, 1993, pp. 99-112.

Montesquieu, *L'esprit des lois*, Paris, Folio, 2013.

Owen, Stephen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge M, Harvard UP, 1992.

———, « The End of the Past : Rewriting Chinese Literary History in the Early Republic », in Milena Doleželová-Velingerová and Oldřich Král (éds.), *The appropriation of Cultural Capital*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2001, pp. 169-170.

Pickowicz, Paul G., « Qu Qiubai's Critique of the May Fourth Generation : Early Chinese Marxist Literary Criticism », in Merle Goldman (éd.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Harvard University Press, 1977, pp. 351-384.

Pollard, David E., « The Controversy over Modernism », *The China Quarterly*, n° 104, 1985, pp. 641-656.

Pregadio, Fabrizio (éd.), *The Encyclopedia of Taoism*, London, Routledge, 2008.

Premat, Julio, *Borges*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2018.

Rabut, Isabelle, « Chinese Romanticism : The Acculturation of a Western Notion », in Peng Hsiao-yen and Isabelle Rabut (éds.), *Modern China and the West*, Leiden, Brill, 2014, pp. 201-223.

Shuen-Fu Lin, « Ci Poetry: Long Song Lyrics on Objects (Yongwu Ci) », in Zong-Qi Cai (éd.), *How to Read Chinese Poetry. A Guided Anthology*, New York, Columbia University Press, 2008 (édition Kindle).

Shu-Mei Shih, *The Lure of the Modern : Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Sui Huachen 隋华臣, *Wenyi dazhonghua yundong zai tan tanjiu* 文艺大众化运动再探究 [Nouvelle enquête sur le mouvement de massification de la littérature et les arts], Nankai daxue, thèse de doctorat, 2014.

Tang Yu 唐昱 (éd), *Fusheng liuji. Wai san zhong* 浮生六记. 外三种 [Six récits au fil inconstant des jours. Trois textes supplémentaires], Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2012.

Tong Qingsheng, « Savoir national, littérature nationale et langue nationale », *Perspectives chinoises*, 2011, n° 1, pp. 34-41.

Van Dongen, Els, *Realistic Revolution. Contesting Chinese History, Culture, and Politics after 1989*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Venuti, Lawrence, *The Translators Invisibility. A History of Translation*, Londong, Routledge, 1995.

Wang Hui 汪晖, « Difangxing、fangyan tuyu yu kangri zhanzheng shiqi “minzu xingshi” de lunzheng 地方性、方言土语与抗日战争时期“民族形式”的论争 » [Traits locaux, dialectes et le débat sur la question de la “forme nationale” pendant la période de la guerre anti japonaise], in Wang Hui, *Xiandai Zhongguo sixiang de xingqi* 现代中国思想的兴起, [L'émergence de la pensée chinoise moderne], Beijing, Xinzhi sanlian shudian, 2008, pp. 1493-1530.

Wang Jing, *High culture fever. Politics, Esthetics and Ideology in Deng's China*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Wang Ning, « Chinese Literature as World Literature », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 43, n° 3, 2016, pp. 380-392.

Wu Guoguang, « From Post-Imperial to Late Communist Nationalism: Historical Change in Chinese Nationalism from May Fourth to the 1990s », *Third World Quarterly*, vol. 29, n° 3, 2008, pp. 467-48.

Zhang Dai, *Souvenirs rêvés de Tao'an* (traduit du chinois, présenté et annoté par Brigitte Teboul-Wang, Paris, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1995.

Zhang Fa 张法, Zhang Yiwu 张颐武 et Wang Yichuan 王一川, « Cong “xiandaixing” dao “zhonghuaxing”- xin zhishi xing de tanxun 从“现代性”到“中华性”-新知识型的探寻 » [De la “modernité” à la “sinité”- en quête d'un nouveau modèle de connaissance], *Wenyi zhengming*, Chanchun, n°2, 1994, pp. 107-113.

Zhang Fa, *The History and Spirit of Chinese Art*, Silk Road Press, 2016.

Zhang Longxi, « Out of the Cultural Ghetto: Theory, Politics, and the Study of Chinese Literature », *Modern China*, vol. 19 n°1, 1993, pp. 71-101.

Zheng Wang, « National Humiliation, History Education, and the Politics of Historical Memory: Patriotic Education Campaign in China », *International Studies Quarterly*, 2008, n° 52, pp. 783-806.

Zou Tiefu 邹铁夫, *Lunzheng yu cunzai— wenyān de xiandai mingyun 论争与存在—文言的现代命运* [Disputation et existence : le destin moderne de la langue classique], Nankai Daxue thèse doctorale, 2013.

Miguel Ángel PETRECCA

La langue en question : trois poètes chinois contemporains de la troisième génération.

Résumé

La poésie chinoise moderne ou « poésie nouvelle » (*xin shi* 新诗) a dû se battre depuis ses débuts pour exister en tant que genre littéraire viable. Née de la rupture avec la tradition et du rejet de la langue classique, elle a été tout au long de son histoire hantée par la question du lien avec la tradition, la tension Chine-Occident et la problématique de la langue. L'objectif de notre thèse est double. D'une part, nous avons pour objectif de replacer la problématique de la tradition, de l'identité et de la langue dans le cadre plus large de l'histoire de la poésie chinoise moderne afin de mieux comprendre ses enjeux dans le contexte actuel, marqué par l'essor des discours nationalistes et l'entrée de la poésie chinoise dans les réseaux de la poésie mondiale. De l'autre, nous essayons de voir comment cette problématique s'incarne dans l'œuvre de trois poètes de la troisième génération (*di san dai shiren* 第三代诗人), c'est-à-dire ceux qui ont commencé à écrire dans le sillage des poètes obscurs (*menglong shiren* 朦胧诗人). Notre thèse a donc aussi pour but de faire découvrir les œuvres de ces trois poètes (Yu Jian 于坚, Xi Chuan 西川 et Bai Hua 柏桦) qui comptent parmi les figures les plus importantes de la scène poétique chinoise actuelle, et de contribuer à attirer l'attention des chercheurs français sur une poésie (la poésie chinoise contemporaine) qui n'a pas encore reçu l'attention qu'elle mériterait.

Chine contemporaine-Littérature chinoise-Poésie chinoise contemporaine-Troisième génération-Tradition-Identité-Langue-Modernité-Yu Jian (1954-)-Xi Chuan (1963-)-Bai Hua (1956-).

Résumé en anglais

Modern Chinese poetry or "new poetry" (*xin shi* 新诗) has had to fight from its beginnings to exist as a viable literary genre. Born out of the break with tradition and the rejection of the classical language, it has been haunted throughout its history by the question of the link with tradition, the tension between China and the West and the problem of language. The objective of our thesis is twofold. On the one hand, we aim to place the issue of tradition, identity and language within the broader framework of the history of modern Chinese poetry in order to better understand its challenges in the current context, marked by the rise of nationalist discourses and the entry of Chinese poetry into the networks of world poetry. On the other hand, we want to see how this problem is embodied in the work of three poets of the third generation (*di san dai shiren* 第三代诗人), that is to say, those who began to write in the wake of obscure poets (*menglong shiren* 朦胧诗人). Our dissertations also aims to discover the works of these three poets who are among the most important figures of the current Chinese poetic scene (Yu Jian 于坚, Xi Chuan 西川 and Bai Hua 柏桦), and to help draw the attention of French researchers to a poetry (contemporary Chinese poetry) which has not yet received the attention it deserves.

Contemporary China-Chinese literature-Chinese poetry-Third generation-Tradition-Identity-Langue-Modernity- Yu Jian (1954-)-Xi Chuan (1963-)-Bai Hua (1956-).