



HAL
open science

Baudelaire et la "Poésie obscure" : la réincarnation du modernisme français dans la philosophie poétique chinoise à la fin du XXème siècle

Tao Liang

► **To cite this version:**

Tao Liang. Baudelaire et la "Poésie obscure" : la réincarnation du modernisme français dans la philosophie poétique chinoise à la fin du XXème siècle. Littératures. Université de Lyon, 2021. Français. NNT : 2021LYSEN085 . tel-03934785

HAL Id: tel-03934785

<https://theses.hal.science/tel-03934785>

Submitted on 11 Jan 2023

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.



Numéro National de Thèse : 2021LYSEN085

THESE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée par

L'École Normale Supérieure de Lyon

Ecole Doctorale N° 484

Lettres, Langues, Linguistique, Arts

Discipline : Littérature générale et comparée

Soutenue publiquement le 10/12/2021, par :

Tao LIANG

Baudelaire et la "Poésie obscure" : La réincarnation du modernisme français dans la philosophie poétique chinoise à la fin du XXe siècle

Devant le jury composé de :

POIBEAU, Thierry Directeur de recherche /Ecole normale supérieure Rapporteur
JIN, Siyan Professeure des universités /Université d'Artois Rapporteur
BAYLE-GOUREAU, Corinne Professeure des universités /École normale supérieure de Lyon
Examinatrice
YANG Jie, Professeure /Jiaotong University Examinatrice
DAYRE, Eric Professeur des universités /École normale supérieure de Lyon Directeur de
thèse

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je tiens à exprimer ma plus grande gratitude à M. Éric DAYRE (*ENS Lyon*) et à Mme. YANG Jie (*XJTU*), le directeur et la codirectrice de thèse, pour leurs encadrements et leurs soutiens. Au cours de nos nombreux échanges depuis 2016, nous avons eu des discussions aussi intenses que profondes. Leurs expertises, ainsi que leurs conseils constructifs, m'ont été très précieux pour l'accomplissement du présent travail.

Mes remerciements se tournent ensuite vers M. Thierry POIBEAU (*ENS-PSL*), avec qui j'effectue une amélioration méthodologique en appliquant les approches du *Big Data* et du *Machine Learning* aux recherches littéraires et comparatives.

Je voudrais également remercier l'ensemble des membres de CERCC, passés et présents, surtout Mme. Corinne Bayle (*ENS Lyon*) et Mme. Florence Godeau (*Lyon 3*) pour les discussions annuelles dans le cadre de la *Comité de Suivi Individuel*. C'est une équipe d'accueil propice au travail littéraire, où règne une atmosphère conviviale.

Merci à l'ensemble de l'équipe pédagogique en Humanités Numériques Computationnelles à l'Université Paris Sciences & Lettres (*ENS et ENC*), surtout M. Jean-Baptiste Camps.

Merci à l'ensemble de l'équipe pédagogique en Traitement Automatiques des Langues à l'Université Sorbonne Paris Cité (*INALCO, Sorbonne-Nouvelle et Paris Nanterre*), surtout Mme. Marie-Anne MOREAUX (*INALCO*), M. Jean-Michel Daube (*INALCO*) et M. Serge Fleury (*Sorbonne-Nouvelle*).

Merci au Service Mobilité Internationale de l'ENS Lyon, surtout Mme. Halima HALIMI et Mme. WANG Huajun, qui m'ont largement aidé aux premiers jours de mon séjour en France.

Merci à China Scholarship Council (*CSC*) pour le financement de la présente thèse.

Ma gratitude va enfin à ma mère, sans son soutien, ce merveilleux trajet du doctorat n'aurait pas été possible.

LIMINAIRES

Résumé : Le modernisme constitue une exploration littéraire et philosophique, **Charles Baudelaire** et les **poètes obscurs** sont des poètes précurseurs. La thèse cherche à comparer les deux, ainsi que leurs philosophies poétiques : les dimensions conceptuelles, les caractères idéologiques, les motivations créatives et les préférences esthétiques. Ainsi, notre objectif consiste 1) à étudier les savoir-écrire et les savoir-penser des poétiques chinoise et française, et 2) à éclairer la réception et le rejet du modernisme français dans la création chinoise à la fin du XX^e siècle. Pour bien répondre à cet enjeu, nous cherchons aussi à consolider les analyses comparatistes avec des expériences informatiques et statistiques sur les mégadonnées littéraires.

Notre travail s'organise en trois parties : 1) La première partie synthétise respectivement les naissances de deux modernismes français et chinois, tout en les mettant dans un comparatisme absolu avec des auteurs et des philosophes contemporains, pour comparer leurs prototypes du « *poète moderne* » au niveau stylistique et conceptuel ; 2) alors la deuxième s'engage à redéfinir précisément leurs spécificités esthétiques en appliquant des algorithmes du machine-learning sur des corpus massifs automatiquement générés, cette démarche nous aboutirait ainsi à des perspectives objectives et scientifiques ; 3) et la dernière s'adresse directement aux écrits baudelairiens et *obscurs*, ainsi qu'à leurs évolutions postérieures après le croisement sino-occidental.

Cette étude conduit donc à montrer que 1) Baudelaire et les *poètes obscurs* représentent tous une transition stylistique ; 2) Baudelaire et les *poètes obscurs* sont tous des êtres déchirés et irrémédiables ; 3) Baudelaire et les *poètes obscurs* sont tous des sceptiques à la fois des optimistes et des pessimistes ; 4) Baudelaire n'est pas un *poète fort*, mais il conçoit un modernisme individuel et intériorisé, alors les *poètes obscurs* sont des *poètes forts*, mais leur *modernisme* historique n'a pas résisté au temps.

Mots clés : Baudelaire, Poésie obscure, Modernisme, Spécificité esthétique, Esprit moderne.

Thesis Title: Baudelaire and the Obscure Poetry: the reincarnation of French modernism in Chinese poetic philosophy in the late 20th Century

Abstract: As first author of the Symbolist tradition and precursor to lots of celebrated poets, Baudelaire's unprecedented interpretation on poetics and aesthetics has been regarded as an initial attempt to theorize and practice the modernism. It is under the influence of Baudelaire's modern concept, that the Chinese "new poetry" achieved a self-renaissance and an ontological reorientation at the beginning of the 20th century, declaring itself as a part of the modern art, and the starting point of Chinese poetic modernism. However, with the "new poetry" suspended by the political movement, the "obscure poetry", appearing in the late 1970s, has actually indeed inherited the essence of the occidental modernism, and initiated the postmodernism in China, which provides us another possibility to redefine the evolution of Chinese literature.

Although no research till now has placed the focus on this subject, the role of Baudelaire on "new poetry" has been an issue of considerable controversy among theorists and comparatists alike. However, their analytical method show two major deficiencies: the occidental researchers, affected by the "cultural chauvinism", tend to honor Baudelaire as a literal standard, with a passive and inferior position dedicated to "new poetry", while the Chinese researchers, believing in the "literal evolutionism", regard the modernism as a highly advanced form, and try to reject any traditional factors in the modern creation. These two opinions take both the risk of leading us to a "cultural universality" which should be abandoned. Consequently, the present dissertation would like to take the post-colonialism as the theoretical foundation, and with Baudelaire, "new poetry" and "obscure poetry" placed in the same level, we try to specify the interaction among them, to compare the two different kinds of "modernism", to redefine and relocate the role of modernism in Chinese literary history.

After all the analysis, we conclude that: 1) the formulation, conceptualization and evolution of Baudelaire's modernism is not an isolated or groundless phenomena, but a multidimensional and evolutionary process; 2) Although the new poetry share indeed some similarities with Baudelaire's works in the textual and rhetorical level, this creation was obviously driven by an artificial imitation and mechanical duplication; 3) As Baudelaire, the "obscure poetry played also a transitional role in the evolution of Chinese literature, and should be considered as the starting point of poetic modernism in China.

Keywords: Baudelaire, Obscure Poetry, Modernism, Esthetic specificities, Modern spirit

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	I
LIMINAIRES	III
LISTE DES FIGURES.....	XI
LISTE DES TABLEUX	XV
INTRODUCTION.....	1
0.1 PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESE.....	2
0.2 ETAT DE L'ART ET METHODOLOGIE.....	4
0.3 PLAN DE THESE	7
PREMIERE PARTIE : DEUX MODERNISMES AU COMPARATISME.....	9
CHAPITRE I MODERNITÉ ET MODERNISME.....	11
1.1 MODERNITE « <i>MULTIFACTORIELLE</i> »	12
1.2 MODERNISME CREATIF	17
CHAPITRE II FIN-DE-SIÈCLE, UN MODERNISME « ORTHODOXE »	25
2.1 MAL DE LA « FIN-DE-SIÈCLE ».....	26
2.1.1 <i>Mentalité apocalyptique</i>	26
2.1.2 <i>Création littéraire</i>	29
2.1.3 <i>Origines : idéologique, philosophique et esthétique</i>	31
2.2 DE BAUDELAIRE AU MODERNISME	40
2.2.1 <i>Panorama poétique</i>	40
2.2.2 <i>Décadentisme</i>	44
2.2.3 <i>Mysticisme</i>	56
2.2.4 <i>Symbolisme</i>	76

2.3	PRÉ-MODERNISME BAUDELAIRIEN AU COMPARATISME	90
2.3.1	<i>Baudelaire et De Quincey</i>	90
2.3.2	<i>Baudelaire et Allan Poe</i>	91
2.3.3	<i>Baudelaire et Hoffmann</i>	98
2.3.4	<i>Baudelaire et la Modernité romantique</i>	104
CHAPITRE III	NOUVELLE POÉSIE CHINOISE, UN MODERNISME « DÉRIVÉ »	119
3.1	CONCEPTUALISATION DE LA NOUVELLE POÉSIE	123
3.1.1	<i>Poésie du nouveau monde</i>	124
3.1.2	<i>Révolution poétique et littéraire</i>	128
3.2	EMPIRISME POÉTIQUE.....	144
3.2.1	<i>Empirisme vs poésie réaliste</i>	144
3.2.2	<i>« Le Ruisseau » vs le baudelairien</i>	148
3.3	RENAISSANCE ROMANTIQUE	153
3.3.1	<i>Un romantisme subjectif & le Rabelaisien</i>	156
3.3.2	<i>Un romantisme lyrique & l’Hugolien</i>	160
3.3.3	<i>Un romantisme impressionniste</i>	163
3.3.4	<i>Un romantisme symbolique et expressionniste & le Baudelairien</i>	167
3.3.5	<i>Un romantisme amoureux & les Lakistes</i>	178
3.4	PARALLÉLISME SYMBOLIQUE ET RÉALISTE	180
3.4.1	<i>Deux orientations opposées et croisées</i>	180
3.4.2	<i>La liberté et l’autonomie de la création</i>	181
3.5	RÉALISME : JEU ENTRE L’UNIVERSEL ET LE PARTICULIER.....	185
3.5.1	<i>Coucher du Soleil romantique : poètes chinois & Baudelaire</i>	185
3.5.2	<i>Un réalisme ontologique et contextualisé</i>	189
3.5.3	<i>Un réalisme moderne & le spleen baudelairien</i>	191
3.5.4	<i>Un réalisme de lutte & le Mal baudelairien</i>	195
3.5.5	<i>Un réalisme prolétarien</i>	198
3.5.6	<i>Un réalisme gauchiste</i>	202
3.5.7	<i>Un réalisme à « mi-chemin »</i>	207
3.5.8	<i>Réalisme révolutionnaire & poèmes guerriers français</i>	210
DEUXIEME PARTIE : IDENTITES ESTHETIQUES DE BAUDELAIRE ET DE LA POÉSIE OBSCURE.....		215
CHAPITRE I	BAUDELAIRE - PROJET DES EXPERIENCES NUMERIQUES	217
1.1	HYPOTHESE DU CHAPITRE.....	230
1.2	CORPUS.....	232
1.2.1	<i>Corpus poétiques et référentiels</i>	232

1.2.2	<i>Prétraitement de corpus</i>	238
1.2.3	<i>Restructuration</i>	239
1.2.4	<i>Étiquetage Morphosyntaxique</i>	239
1.3	VECTORISATION DU CORPUS	242
1.3.1	<i>Vectorisation par fréquence (Frequency based Vectorization)</i>	242
1.3.2	<i>Plongement de mots</i>	243
1.4	MODELISATION TEXTUELLE	244
1.4.1	<i>Lemme</i>	245
1.4.2	<i>POS (Part-of-speech)</i>	249
1.4.3	<i>Séquences morphosyntaxiques</i>	256
CHAPITRE II	BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES AGGLOMÉRATIVES.....	259
2.1	PARTITIONNEMENT (<i>CLUSTERING</i>).....	259
2.1.1	<i>Regroupement hiérarchique</i>	260
2.1.2	<i>Fonctions de Distance</i>	261
2.1.3	<i>Visualisation</i>	263
2.2	CORPUS D'OBJET : POÉTIQUE I.....	263
2.3	EXPÉRIENCES (I) : VECTORISATION PAR FRÉQUENCE.....	265
2.3.1	<i>Niveau lexical</i>	265
2.3.2	<i>Niveau grammatical</i>	273
2.3.3	<i>Niveau syntaxique</i>	275
2.4	EXPÉRIENCES (II) : VECTORISATION PAR PLONGEMENT DE MOTS	283
2.4.1	<i>Entraînement des Modèles W2V</i>	284
2.4.2	<i>Calcul des vecteurs textuels</i>	284
2.4.3	<i>Résultats</i>	285
2.5	EXPÉRIENCES (III) : RÉVISION DES CORPUS SUBSTANTIELS.....	290
CHAPITRE III	BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES SUPERVISÉES.....	293
3.1	APPRENTISSAGE SUPERVISÉ (<i>MACHINE LEARNING</i>)	294
3.1.1	<i>Modèle Bayésien Naïf</i>	294
3.1.2	<i>Modèle SVM (Support Vector Machine)</i>	295
3.1.3	<i>Modèle FastText</i>	296
3.2	CORPUS D'OBJET : POÉTIQUE II.....	298
3.3	EXPÉRIENCES SUPERVISÉES	299
3.3.1	<i>Symbolisme aux références romantiques-modernistes</i>	299
3.3.2	<i>Baudelaire aux références romantiques-modernistes</i>	306
3.3.3	<i>Baudelaire aux références romantiques-symboliques</i>	318
CHAPITRE IV	BAUDELAIRE – ANALYSES SYNTHÉTIQUES.....	327

4.1	OBSERVATIONS DU CLUSTERING.....	327
4.1.1	<i>Clusterabilité (Clusterability)</i>	327
4.1.2	<i>De la particularité d'un poète vers l'homogénéité du courant</i>	328
4.2	STYLE DU SYMBOLISME BAUDELAIRIEN	333
CHAPITRE V LA NOUVELLE POESIE - EXPERIENCES NUMERIQUES ET ANALYSES		347
5.1	PRÉTRAITEMENT DU CORPUS.....	348
5.2	MODÉLISATION.....	349
5.2.1	<i>Échantillons composés</i>	350
5.2.2	<i>Lacunes algorithmiques</i>	353
5.3	RÉSULTATS.....	356
5.3.1	<i>Niveau lexical</i>	356
5.3.2	<i>Niveau stylistique</i>	364
5.4	CONTRÔLE DE CORPUS.....	369
5.4.1	<i>Corpus raffinés</i>	369
5.4.2	<i>Rôle de la poésie obscure</i>	370
5.5	DEUX MODERNISATIONS A COMPARER.....	380
TROISIEME PARTIE : MODERNISMES CROISÉS – BAUDELAIRE ET OBSCURS		385
CHAPITRE I POESIE OBSCURE		387
1.1	MODERNITÉ OBSCURE.....	387
1.1.1	<i>Une naissance subculturelle</i>	391
1.1.2	<i>Un concept faux</i>	396
1.2	IDENTITÉ DISCUTABLE	404
1.2.1	<i>Un désordre diachronique</i>	404
1.2.2	<i>Un déchirement stylistique</i>	415
CHAPITRE II BAUDELAIRE AUX ÉCRITS OBSCURS.....		427
2.1	PRÉSENCE BAUDELAIRIENNE AU CONTEMPORAIN.....	432
2.1.1	<i>Une introduction restreinte</i>	434
2.1.2	<i>Une interprétation manipulée</i>	439
2.2	BAUDELAIRE ET LES POETES OBSCURS.....	442
2.2.1	<i>Lecteurs de Baudelaire</i>	444
2.2.2	<i>Baudelaire et SHI Zhi : L'un vers Dieu, l'autre vers Satan</i>	448
2.2.3	<i>Baudelaire et GEN Zi : Le prophète de l'apocalypse</i>	455
2.2.4	<i>Baudelaire et BEI Dao : du lyrique au moderne</i>	462
CHAPITRE III BAUDELAIRE AUX PHILOSOPHIES OBSCURES		471
3.1	INFLUENCE ET ANGOISSE	472

3.1.1 Poète fort ou modernisme fort ?	472
3.1.2 Baudelaire : Un Œdipe	474
3.1.3 Poètes obscurs : Des révisionnistes	481
3.2 FOULES ET INDIVIDU	484
3.2.1 Individualisme littéraire sino-occidental	487
3.2.2 Baudelaire : De l'individu à l'universel.....	506
3.2.3 Poètes obscurs : Entre l'Homme et l'Histoire.....	513
CHAPITRE IV APRÈS LE CROISEMENT.....	521
4.1 DEUX MAUX DE SIÈCLE : la Fin-de-siècle et le Post-obscur	521
4.2 BAUDELAIRE ET LES POETES OBSCURS : ENFANTS DU SIECLE ?	537
CHAPITRE V BAUDELAIRE ET LA POESIE OBSCURE EN NUMERIQUES	545
5.1 LES PROBLÈMES TECHNIQUES PRÉALABLES.....	546
5.1.1 Le Choix des méthodes	546
5.1.2 Le Choix de la langue cible.....	548
5.1.3 L'Exception : un Baudelaire traduit	549
5.2 LA NOUVELLE POÉSIE COMPARÉE AUX RÉFÉRENCES FRANÇAISES	549
5.2.1 Le Contrôle de corpus	550
5.2.2 Les Résultats : par vectorisation fréquentielle.....	551
5.2.3 Les Résultats : par vectorisation W2V	553
5.3 LA MODERNITÉ « TEXTUELLE » DE LA POÉSIE OBSCURE.....	556
5.3.1 La Modernité textuelle	556
5.3.2 L'Obscurité interprétative.....	561
CONCLUSION	565
BIBLIOGRAPHIE.....	589
INDEX	611

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Classification arborée sur les œuvres de C. Baudelaire.....	218
Figure 2 Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur quatre features choisis	221
Figure 3 PCA et Dendrogramme du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemme trigrammes ..	222
Figure 4 PCA et Dendrogramme du clustering agglomératif et hiérarchique sur les POS trigrammes	223
Figure 5 Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique (<i>Plongement des mots</i>)	223
Figure 6 Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur lemmes thématiques et à basse fréquence	224
Figure 7 Description du corpus poétique II	236
Figure 8 Exemple de la vectorisation par fréquence	242
Figure 9 Exemple visualisé pour le plongement de mots.....	243
Figure 10 Diagramme des spécificités sur 15 mots substantiels les plus fréquents dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste.....	246
Figure 11 Diagramme des spécificités sur 15 mots fonctionnels les plus fréquents dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste	248
Figure 12 BOX PLOT du Test non-paramétrique sur la distribution des POS dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste	254
Figure 13 Schéma des deux stratégies du Regroupement hiérarchique	260
Figure 14 Schéma de la Distance euclidienne (gauche) et Manhattan (droite) sur un plan bidimensionnel	261
Figure 15 Trois types principaux de la fonction de distance interclasse (Linkage)	261
Figure 16 Description du corpus d'objet par courant.....	263
Figure 17 Description du corpus d'objet par auteur	264
Figure 18 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES INTÉGRAUX).....	265
Figure 19 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et	

moderniste (LEMMES THÉMATIQUES)	266
Figure 20 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES SUBSTANTIELS).....	269
Figure 21 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES FONCTIONNELS).....	271
Figure 22 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (POS)	273
Figure 23 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES EN TRIGRMMES)	275
Figure 24 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (POS EN TRIGRMMES).....	277
Figure 25 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (NOM-ADJ)	279
Figure 26 PCA, TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMME, W2V).....	285
Figure 27 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES SUBSTANTIELS, W2V).....	287
Figure 28 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMME-POS, W2V)	288
Figure 29 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES-POS, SUBSTANTIELS, W2V)	289
Figure 30 TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (NOMs, W2V)	290
Figure 31 TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (ADJs, W2V).....	290
Figure 32 TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (VERs, W2V)	291
Figure 33 TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (ADVERs, W2V).....	292
Figure 34 Schéma et formule du modèle SVM linéaire.....	295
Figure 35 Schéma du réseau neuronal du modèle fastText	297
Figure 36 Description (I) des corpus pour l'apprentissage supervisé.....	298
Figure 37 Description (II) des corpus pour l'apprentissage supervisé.....	299
Figure 38 Distribution probabilistique de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS INTÉGRAL, S vs RM)	302
Figure 39 Distribution probabilistique de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS SUBSTANTIEL, S vs RM).....	305
Figure 40 Distribution probabilistique de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS INTÉGRAL, B vs	

RM).....	306
Figure 41 Distribution probabilistique de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS SUBSTANTIEL, B vs RM).....	312
Figure 42 Probabilité de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS INTÉGRAL, B vs RS).....	319
Figure 43 Probabilité de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS SUBSTANTIEL, B vs RS)	320
Figure 44 Performance des algorithmes agglomératifs et des données vectorisées sur les variables modélisées.....	327
Figure 45 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES THÉMATIQUES)....	329
Figure 46 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES SUBSTANTIELS)	329
Figure 47 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (POS TRIGRAMMES).....	329
Figure 48 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES FONCTIONNELS) ..	330
Figure 49 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (POS)	330
Figure 50 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (COLLOCATIONS NOM-ADJ) .	330
Figure 51 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES W2V).....	331
Figure 52 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES SUBSTANTIELS W2V)	331
Figure 53 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES-POS W2V)	331
Figure 54 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES-POS SUBSTANTIELS W2V).....	331
Figure 55 Evolution de K et de CT en fonction de variables	332
Figure 56 Dendrogrammes des clusterings binaires sur les corpus romantique-symbolique et moderniste-symbolique	338
Figure 57 Schéma de la matrice de distance.....	354
Figure 58 Distribution hypothétique des corpus examinés.....	355
Figure 59 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (TOKENS THÉMATIQUES).....	356
Figure 60 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (NOM et ADJ)	357
Figure 61 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (TOKENS SUBSTANTIELS)	363
Figure 62 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (TOKENS FONCTIONNELS et POS).....	364
Figure 63 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (TOKENS, CORPUS RAFFINES)	370
Figure 64 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (TOKENS FONCTIONNELS et POS, CORPUS RAFFINES)	376

Figure 65 La répartition des poètes et des sous-écoles de la poésie obscure	406
Figure 66 Publications sur Baudelaire 1910-1979 (Articles de critique et Œuvres de traduction)	432
Figure 67 Publication de recherches sur le modernisme depuis 1958.....	437
Figure 68 Publications sur Baudelaire 1958-2021 (Articles de critique)	439
Figure 69 Résultats comparés des traductions automatiques franco-chinoises par Google Translate	548
Figure 70 Les PCA et les dendrogrammes du clustering sur la <i>Nouvelle poésie</i> et les poèmes français (Niveau lexical).....	551
Figure 71 Les PCA et les dendrogrammes du clustering sur la <i>Nouvelle poésie</i> et les poèmes français (Niveau stylistique)	552
Figure 72 Les PCA et les dendrogrammes du clustering sur la <i>Nouvelle poésie</i> et les poèmes français (W2V, corpus intégral).....	554
Figure 73 Les PCA et les dendrogrammes du clustering sur la <i>Nouvelle poésie</i> et les poèmes français (W2V, corpus substantiel)	555

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1. Distances intertextuelles séparant les trois œuvres de C. Baudelaire	217
Tableau 2. Poids des catégories grammaticales dans la prose et les vers de Baudelaire	218
Tableau 3 Évaluation des algorithmes supervisés dans la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style baudelairien (CORPUS INTÉGRAL)	226
Tableau 4 Évaluation des algorithmes supervisés dans la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style baudelairien (CORPUS SUBSTANTIEL)	227
Tableau 5 Évaluation des algorithmes supervisés (W2V) dans la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style baudelairien (CORPUS INTÉGRAL)	228
Tableau 6 Évaluation des algorithmes supervisés (W2V) dans la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style baudelairien (CORPUS SUBSTANTIEL)	228
Tableau 7 Description du corpus référentiel (I)	232
Tableau 8 Description du corpus référentiel (II)	233
Tableau 9 Corrélation entre les poètes et leurs courants.....	234
Tableau 10 Description du corpus poétique I.....	235
Tableau 11 Description du corpus poétique II.....	238
Tableau 12 Démonstration des encodages erronés dans le corpus brut	238
Tableau 13 Exemple de l'étiquetage morphosyntaxique	240
Tableau 14 Validation croisée du TreeTagger sur la POS	241
Tableau 15 Validation croisée du TreeTagger sur la lemmatisation	241
Tableau 16 Spécificités des 10 premiers termes substantiels dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste	245
Tableau 17 Spécificités des 10 premiers termes fonctionnels dans les œuvres dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste	247

Tableau 18 Description statistique de la distribution des POS dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste	249
Tableau 19 Test de Normalité sur les corpus romantique, baudelairien et moderniste	251
Tableau 20 Test d'Homogénéité des Variances dans les corpus romantique et moderniste	251
Tableau 21 Test d'Homogénéité des Variances dans les corpus romantique et Baudelairien	252
Tableau 22 Test d'Homogénéité des Variances dans les corpus moderniste et Baudelairien.....	252
Tableau 23 Test non-paramétrique sur le POS dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste .	253
Tableau 24 Comparaison synthétique des tests statistiques sur la distribution des POS dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste	255
Tableau 25 Les adjectifs qui déterminent les mots thématiques : dieu, soleil, femme, cœur	257
Tableau 26 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (LEMMES THÉMATIQUES)	268
Tableau 27 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (LEMMES SUBSTANTIEL)	270
Tableau 28 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (LEMMES FONCTIONNELS)	272
Tableau 29 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (POS)	274
Tableau 30 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (LEMMES EN TRIGRMMES)	276
Tableau 31 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (POS EN TRIGRMMES)	278
Tableau 32 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (BAUDELAIRE, NOM-ADJ)	280
Tableau 33 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (ROMANTISME, NOM-ADJ)	281
Tableau 34 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (MODERNISME, NOM-ADJ).....	282
Tableau 35 Rapport sorti de l'entraînement des modèles W2V	284
Tableau 36 Description des modèles W2V	284
Tableau 37 Évaluation des algorithmes supervisés appliqués à la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style des poèmes symboliques (CORPUS INTÉGRAL)	301
Tableau 38 Distribution des prédictions sur le style du symbolisme par poète (CORPUS INTEGRAL)	302
Tableau 39 Évaluation des algorithmes supervisés appliqués à la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style des poèmes symboliques (CORPUS SUBSTANTIEL).....	304
Tableau 40 Distribution des prédictions sur le style du symbolisme par poète (CORPUS SUBSTANTIEL)...	305
Tableau 41 Résultat de la prédiction du style baudelairien par le classifieur romantique-moderniste (CORPUS INTÉGRAL)	306

Tableau 42 Style des poèmes baudelairiens évalués par le classifieur romantique-moderniste (CORPUS INTEGRAL)	308
Tableau 43 Résultat de la prédiction du style baudelairien par le classifieur romantique-moderniste (CORPUS SUBSTANTIEL)	312
Tableau 44 Style des poèmes baudelairiens évalués par le classifieur romantique-moderniste (CORPUS SUBSTANTIEL)	313
Tableau 45 Évaluation des algorithmes supervisés appliqués à la classification romantique-symbolique et Résultat de la prédiction du style des poèmes baudelairiens (CORPUS INTÉGRAL)	319
Tableau 46 Évaluation des algorithmes supervisés appliqués à la classification romantique-symbolique et Résultat de la prédiction du style des poèmes baudelairiens (CORPUS SUBSTANTIEL)	320
Tableau 47 Style des poèmes baudelairiens évalués par le classifieur romantique-symbolique.....	321
Tableau 48 Style du symbolisme calculé par les expériences agglomératives sur les variables modélisés	333
Tableau 49 Attributs nominaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste.....	334
Tableau 50 Attributs adjectifs les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste.....	335
Tableau 51 Attributs verbaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste.....	335
Tableau 52 Attributs fonctionnels les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste.....	336
Tableau 53 Attributs grammaticaux (POS) les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste.....	337
Tableau 54 Attributs nominaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique et symbolique	340
Tableau 55 Attributs adjectifs les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique et symbolique	340
Tableau 56 Attributs verbaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique et symbolique	341
Tableau 57 Attributs nominaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus symbolique et moderniste.....	342
Tableau 58 Attributs adjectifs les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus symbolique et moderniste.....	342
Tableau 59 Attributs verbaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus symbolique et moderniste.....	343
Tableau 60 Distribution des attributs symboliques dans l'ensemble du répertoire lexical.....	343
Tableau 61 Les occurrences des mots uniques à chaque courant.....	344
Tableau 62 Les occurrences des mots partagées entre deux courants	344
Tableau 63 Exemple de la tokenisation de la langue chinoise.....	349

Tableau 64 Attributs nominaux les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise	359
Tableau 65 Attributs adjectifs les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise	359
Tableau 66 Attributs fonctionnels les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise	365
Tableau 67 Attributs grammaticaux (POS) les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise	367
Tableau 68 Attributs lexicaux les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (CORPUS RAFFINES)	372
Tableau 69 Attributs fonctionnels les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (CORPUS RAFFINES)	377
Tableau 70 Attributs grammaticaux (POS) les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la <i>Nouvelle poésie</i> chinoise (CORPUS RAFFINES)	378
Tableau 71 Attributs grammaticaux (POS) les plus corrélatifs aux écoles modernistes examinées dans le regroupement hiérarchique sur la <i>Nouvelle poésie</i> (CORPUS RAFFINES et PARTIELS).....	378
Tableau 72 Distribution stylistique des neuf poèmes baudelairiens traduits en 1957	439
Tableau 73 15 mots les plus spécifiques dans les poèmes de Baudelaire traduits en 1957	440
Tableau 74 Le contrôle de corpus sur les expériences croisées entre la <i>Nouvelle poésie</i> et les courants français	550
Tableau 75 Les mots substantiels ayant les plus élevés coefficients dans le contraste baudelairien- <i>obscur</i>	556
Tableau 76 Les POS ayant les plus élevés coefficients dans le contraste baudelairien- <i>obscur</i>	556

INTRODUCTION

Le *modernisme* constitue une approche exploratoire et dangereuse au bord de la falaise du sens ; c'est une voie broussailleuse, surtout pour les précurseurs, parmi lesquels se trouve Charles Baudelaire. Avec ses *Fleurs du Mal* et la « *joie de descendre* », il aide à « *détruire* » le « *conventionnalisme* » créatif et philosophique, par une contestation de la croyance fondamentale de la poétique. Il a réussi à esquisser le prototype d'un poète « *moderne* ».

Tourmenté par un déchirement identitaire entre le « *complexe romantique* » et « *l'esprit moderne* », le style baudelairien montre un double visage : 1) d'un côté, il refuse de se laisser mener par l'égoïsme inné du sujet, en adoptant une implication universelle et un positionnement esthétique « *très en avance sur le point de vue de son temps* » (T. S. ELIOT, 1948) ; 2) de l'autre, il se montre très affamé de la reconnaissance de ses contemporains, en partageant également « *ses mérites limités et ses fautes intimes* ». Marqué d'une extravagance délibérée, ce style se réduit encore à une mode tant permanente que temporelle (Garland, 2009). Cette dualité se retrouve particulièrement dans les relations que le poète entretient avec le romantisme et le modernisme (Compagnon, 2012).

De nombreux travaux ont été menés à ce sujet, et ils lui accordent des figures paradoxales : romantique et antiromantique (Tortonese, 2012), moderne et antimoderne (Brunel, 2012). En fait, la transition stylistique de Baudelaire représente l'ultime incarnation du romantisme européen (Vaillant, 2012) dans une impasse métaphysique rationnelle et rigoureuse, mais en même temps, elle pousse à l'extrême le dualisme philosophique pour que ce dernier se dématérialise par une auto-négation.

Quelle est la position esthétique du *pré-modernisme* Baudelairien sur la métamorphose stylistique romantique-moderniste ?

Sur ce point, nous constatons une contrepartie très intéressante dans la *Nouvelle littérature* chinoise : la *poésie obscure*. Née à la croisée du *traditionalisme* et de l'*occidentalisme*, elle montre également une transitivity stylistique, et son identité esthétique est largement controversable.

La *poésie obscure* est une école poétique en réaction contre les restrictions de la *Révolution culturelle* ; elle date des *écritures souterraines* (1970s), accompagne la *création des cicatrices* (1980s), et donne suite aux vers « *d'avant-garde* » ou « *postmodernes* » (1985s). Héritière hybride des styles *révolutionnaire* et *occidentalisé*, elle se marque d'une réflexion introspective sur le « *soi* », d'une interrogation profonde à l'*Existence*, et d'une poursuite utopique envers l'*Idéal*. En vue de pratiquer un « *beau* » transcendant, de correspondre avec l'*inexprimable*, de revaloriser les valeurs individualistes et de survivre à la censure politique, la *poésie obscure* emploie, comme Baudelaire, un langage suggestif et un stylo mystique, à travers des symboles métaphoriques, des signes hermétiques et des paroles ivres.

Son « *obscurité* » se manifeste dans plusieurs cadres : 1) la subjectivité est cachée sous une *Alchimie du verbe* ; 2) l'individualité est abritée dans une voix communautaire ; 3) le scepticisme est déguisé en incompréhensibilité ; ainsi, le « *mal* » est exprimé par la « *fleur* ».

Évaluée sur la « *maîtrise du langage* », le « *renouvellement de forme* » et la « *perspicacité d'individualisme* » (Kubin, 2014), la *poésie obscure* nous semble plus *moderniste* que les vers *occidentalisés* des années 1940, car celle-là représente une autonomie créative entièrement indépendante et un renouvellement interne de l'esthétique collective. Pourtant, son engagement sociopolitique, son complexe moraliste et son lyrisme héroïque la distinguent très clairement du *modernisme orthodoxe*.

Donc, quel est le rôle esthétique du *modernisme obscur* au cours de la redéfinition identitaire de la littérature contemporaine en Chine ?

0.1 PROBLEMATIQUE ET HYPOTHESE

En lisant les *écrits obscurs*, remarquons-nous certaines « *traces* » baudelairiennes ?

Sur le plan thématique, Baudelaire prend pour objet de son esthétique le *mal intériorisé*. Il sublime la sensibilité individualiste pour atteindre une universalité humaine ; il met à nu les décadences de son « *existence* » : le *moderne* de *Paris*, qui est à ses yeux à la fois « *l'enfer* » et le « *paradis* » ; Il pratique le « *dandysme* » et un « *culte du soi* » ; il rejette tous les fantasmes romantiques, tels que l'éternité amoureuse, l'innocence humaine ou la magnificence naturelle, mais insiste sur des sentiments les plus

authentiques : l'ennui inexplicable, le déchirement inévitable et l'impuissance douloureuse dans une vie moderne devenue étrangère. Sa conceptualisation du « *beau* » se fait ainsi partager entre le transitoire et l'éternel, le fugitif et l'immuable, le saisissable et l'intangible.

Cependant, la *poésie obscure* est coincée entre l'utopie poétique et le réel corrompu. Elle voudrait restaurer la dignité humaine et revaloriser les valeurs individuelles qui ont été longuement opprimées dans un *collectivisme* autocratique ; elle dénonce en même temps l'absurdité et le hasard d'une *Existence* dépourvue de sens. En face du mal, de la terreur et de la mort, les *poètes obscurs* les dénoncent, les acceptent, les absorbent, les transforment, les utilisent, et enfin, les renversent, avec des vers *obscurs* et *fumeux*. Ainsi, cette « *obscurité* » n'est pas une évasion débile, mais une résistance rigoureuse pour retrouver la liberté et l'humanité.

Sur le plan artistique, les tentatives baudelairiennes nécessitent la constitution d'un langage opératoire magique. Baudelaire abandonne la rhétorique superficielle, et valorise la suggestion profonde recelée dans des objets symbolisés. Avec ses fameuses « *Correspondances* », il manifeste l'analogie entre l'âme, le monde et le langage dans un tableau poétique, tout en établissant des liens entre le référentiel, le spirituel et le sensoriel.

Le style *obscur*, souvent hermétique et hallucinant, se caractérise par des réminiscences indicibles, des sensations divagatrices, voire des émotions ivres. Il emploie, d'une façon synthétique, des symboles, des images, des allusions, et des métaphores pour créer des résonances interactives entre le subjectif et l'objectif, l'absent et le présent, *l'en-deçà* et *l'au-delà*. Ce procédé représentatif, accompagné d'un *lyrisme humaniste*, se soutient par la puissance de la parole poétique et la profondeur du savoir-écrire.

Sur le plan spirituel, on voit, dans tous les deux, 1) une conscience individualiste face à une humanité plus tolérante, 2) une introspection intériorisée sur le *Hasard* alogique de la vie moderne, 3) un choix transcendantal sur l'absoluité d'un « *moi* » médiocre mais profond, et 4) une transativité esthétique motivée par l'impulsion inhérente de la création. La tonalité du *spleen* s'explique non seulement par leurs expériences intimes, mais aussi par le tempérament prophétique d'un vrai poète : une inquiétude universelle pour *Notre* raison d'être. Fragiles, sensibles, mélancoliques, à la fois fidèles et rebelles, Baudelaire et les *poètes obscurs* goûtent la saveur amère de la réalité, chantent leur aspiration vers le beau et l'idéal, expriment leur esprit perpétuel de révolte, et subissent un déchirement émotionnel sans issue.

Malgré le temps et l'espace qui séparent les deux créations, nous y remarquons une ressemblance sur leurs concepts esthétiques, leurs techniques stylistiques et leurs philosophies poétiques ; alors ***cette analogie poétique est-elle un parallélisme textuel, dû à l'imitation artistique chez les poètes chinois,***

ou une réincarnation du modernisme français, motivée par les états socio-psychologiques et l'esthétique collective à l'époque ?

Pour répondre à cette proposition, notre travail se concentra sur l'hypothèse suivante : « ***Les traces baudelairiennes se voient dans le langage rhétorique, la spatio-temporalité et la structure spirituelle de la poésie obscure, c'est un renouvellement autonome de la philosophie poétique chinoise à la fin du XX^e siècle.*** »

L'hypothèse ci-dessus serait traitée d'une manière multidimensionnelle : l'un côté analytique, l'autre numérique.

0.2 ETAT DE L'ART ET METHODOLOGIE

Les travaux comparatifs entre Baudelaire et la *Nouvelle poésie* ne manquent pas, parmi lesquels, WEN (*Bordeaux III, 2011*) et XIANG (*ENS Lyon, 2012*) étudient les traces baudelairiennes dans les écrits chinois des années 1920-1930, ils retracent, d'une manière documentaire et historique, l'introduction, la traduction et l'acceptation du *poète maudit* en Chine. Alors YANG (*Paris III, 2011*) refixe sa comparaison à la *poésie souterraine* sous la *Révolution culturelle*, avec une analyse esthétique et conceptuelle accentuant la particularité langagière.

En Chine, Baudelaire est un sujet d'étude très fécond, et les discussions se focalisent sur son *esthétique de laideur*, ses *Correspondances*, et son *beau moderne*. Quant aux recherches comparatives, elles sont souvent effectuées par rapport aux *écoles symbolistes (1930)* de la *Nouvelle poésie*, surtout leurs divergences techniques.

Certainement, ces recherches nous aident à comprendre le rôle baudelairien au cours de la modernisation créative de la *Nouvelle littérature chinoise*. Pourtant, nous y voyons des lacunes :

Premièrement, la majorité de ces travaux sont gérés par la *théorie de l'influence* et réalisés avec une méthode *positiviste (que Baudelaire rejette fermement)*. Ils partent d'une analogie textuelle et d'une homogénéité stylistique pour justifier l'impact de Baudelaire dans la *Nouvelle poésie*. Pourtant, dans certain cas, cet impact risque de se faire exagérer par l'occidentalisation stylistique et l'imitation textuelle. Alors que la littérature comparée devrait préférer un *parallélisme bilatéral* plutôt qu'une *influence déséquilibrée*, son objectif consiste plutôt à évaluer la diversité dans la convergence.

Deuxièmement, leurs analyses tombent souvent dans le piège de « *l'eurocentrisme* ». Ce choix est dû à la « *parole postcoloniale* » et au « *darwinisme littéraire* ». Ils prennent Baudelaire pour référence « *orthodoxe* », et soumet la comparaison à un préalable discriminatif, ceci donne des conclusions

largement partielles. Par exemple, selon YANG (*Paris III, 2011*), le poésie chinoise, faute d'une « *profondeur métaphysique* » et dotée d'une « *déperdition d'énergie* », ne serait pas à la même hauteur artistique que leurs maîtres français.

En fait, « *l'eurocentrisme* » est un critère fréquent dans la critique littéraire, en Occident ou en Chine, mais cette logique ne pourrait se justifier que dans deux sens : 1) nous admettons qu'il existe, et existera, un seul « *modernisme* », occidental, universel et incontestable ; 2) la valeur esthétique ne s'évalue pas sur son essence intrinsèque, mais sur un certain critère externe et prédéfini. Évidemment, ceci n'est pas un bon esprit comparatif.

En dernier lieu, et c'est le point le plus important, ils comparent sans définir par avance. Baudelaire est doté d'une figure paradoxale, voire chaotique, Antoine Compagnon (1993) énumère ses onze visages : « *le réaliste, le satanique, le décadent, le symboliste, le classique, le catholique, le moderne, le réactionnaire, le super-poète, l'essentiel, le postmoderne* », mais dans la plupart des études, c'est son *esprit moderne* qui l'emporte toujours sur les autres. De plus, cette *multi-dimensionnalité identitaire* a été également manipulée ou usurpée pour interpréter des opinions différentes, même opposées.

Ainsi, le présent travail, inscrit dans la littérature générale et comparée, a une double ambition :

D'une part, les interactions éventuelles entre Baudelaire et les *poètes obscurs*, deux phénomènes spatio-temporellement séparés, ne se font nullement par hasard, car c'est avec l'impact du modernisme occidental que la *littérature moderne chinoise* a vu le jour, et la *Nouvelle poésie* fut une des plus touchées, elle a reçu une influence majoritaire du symbolisme français, surtout celle de Baudelaire. De plus, Charles Baudelaire se trouve parmi les premiers introduits et les plus lus, sa portée s'étend sur toute la modernisation poétique en Chine, y compris les *vers obscurs* ; la traduction, l'appréciation, voire l'imitation de l'art baudelairien correspondent aux goûts littéraires de l'époque.

Par conséquent, nous allons, tout d'abord, retracer respectivement la naissance de deux modernismes poétiques, baudelairien et *obscur*, tout en les mettant dans un comparatisme absolu avec des auteurs et des philosophes contemporains. Les deux se feront évaluer dans leurs propres contextes internes : pour Baudelaire, c'est l'intertextualité de la littérature américano-européenne ; pour l'*obscur*, c'est la successivité génétique depuis la *Nouvelle poésie*.

Ensuite, une discussion comparative s'effectuerait sur leurs *dimensions philosophiques*, leurs *caractères idéologiques*, leurs *motivations créatives*, et leurs *préférences esthétiques*, pour élaborer la divergence panoramique de deux savoir-poétiser entièrement autonomes, et pour éclairer la réception et le rejet du modernisme français dans la philosophie poétique chinoise à la fin du XX^e siècle.

Et avant tout, il faut définir : ***qu'est-ce que le style baudelairien et obscur ?***

La situation est particulièrement compliquée pour ***Baudelaire : est-il un romantique ? ou un moderniste ? Quels sont les facteurs constitutifs de cette particularité ? comment évaluer sa transitivité stylistique ?***

Ces questions ne sont pas faciles à répondre dans le cadre de la *littérature pure*, car les approches traditionnelles sont soutenues par une subjectivité quasi-absolue, qui nous amènerait quelque fois à des jugements divergents, voire contradictoires ; et les analyses précédentes sont souvent basées sur des observations personnelles ou des citations fragmentées, ceci ne semble pas assez convaincant pour atteindre une vision claire et précise sur la transitivité de Baudelaire.

Dans ce cas-là, Baudelaire n'est plus une substance ontologique à inspecter, mais un objet manipulable, un médium logique, par lequel toute réflexion biaisée pourrait se procurer une légitimité « *hypocrite* ».

Et que reste-t-il à Baudelaire ? Tout ceci explique la non-faisabilité d'évaluer la transitivité esthétique de Baudelaire sur la métamorphose stylistique en France, dans le cadre de la méthodologie traditionnelle. L'essor du domaine informatique, surtout l'intelligence artificielle et les approches des mégadonnées, nous offrent une nouvelle perspective potentielle pour aborder cette tâche épineuse.

Ainsi, d'autre part, la deuxième ambition de notre travail est inscrite dans le *Traitement Automatique des Langues Naturelles (NLP)* et la *Littérature informatique* ; elle mènerait une étude comparatiste sur les courants poétiques enchaînés : 1) le romantisme – le baudelairien – le modernisme, 2) la *Nouvelle poésie (écoles romantiques, symboliques, modernistes)* – la *poésie obscure*. Notre objectif consiste à concrétiser les évolutions littéraires sur les axes du temps et de l'espace, et à préciser le positionnement du style baudelairien et obscur avec des preuves statistiques peu reprochables.

Le rapprochement entre l'ingénierie informatique et les études poétiques est déjà confirmé par de nombreuses recherches récentes, surtout en *génération automatique et indentification de l'auteur*. Il s'agit d'un domaine naissant : *Humanités numériques*.

Néanmoins, à cause d'un langage abstrait et suggestif, de très rares travaux ont été menés pour analyser le style poétique, c'est-à-dire à détecter et à différencier les particularités individualistes ou communautaires entre les nombreux « *-ismes* », sans même mentionner les phases transitoires, comme celles où se trouvent Baudelaire et la *poésie obscure*. À notre connaissance, seulement deux travaux numériques ont été réalisés en abordant la transitivité du *poète maudit* :

Afin d'inspecter les particularités distinctives des genres poétiques, D. Labbé (2011) a examiné les œuvres de Baudelaire, Rimbaud et Verlaine, en vers et en prose, pour définir un coefficient de seuil, destiné à la différenciation de sous-genres et à la distinction des époques. Le coefficient est calculé en mesurant une « *distance intertextuelle* » : le nombre de vocables différents que contiennent les textes.

Et T. LIANG (*l'auteur de la thèse, 2020*) a traité le même sujet que le nôtre. Il lance une analyse qualitative et quantitative sur le rôle esthétique ambiguë de Baudelaire au cours de la trajectoire du romantisme vers le modernisme ; il applique des algorithmes supervisés et non-supervisés de l'apprentissage automatique à des corpus en mégadonnées poétiques, construits sous un contrôle subtil.

Nous allons adopter l'algorithme¹ de LIANG² (2020), pour la définition stylistique de Baudelaire et de la *poésie obscure*, ainsi que pour leur comparaison.

0.3 PLAN DE THESE

La présente thèse se compose de trois parties :

La première partie se consacre à synthétiser la *Genèse* et la définition des deux modernismes poétiques : « *orthodoxe* » et « *dérivé* » : le premier part du *décadentisme baudelairien*, et passe par le *symbolisme* et le *mysticisme* ; alors le second est marqué d'une successivité génétique entre différentes écoles « *modernes* ». En même temps, nous allons mettre Baudelaire aux comparaisons avec ses auteurs contemporains, et soumettre la *Nouvelle poésie* aux influences occidentales. Enfin, les deux pistes de discussions se croiseront sur la transitivité esthétique, conceptuelle et stylistique de Baudelaire et de la *poésie obscure*. La deuxième partie de la thèse se destine à quantifier la transitivité baudelairienne et *obscure* au cours des métamorphoses stylistiques en Chine et en France. Nous allons effectuer trois groupes des expériences numériques : le premier groupe serait opéré sous des algorithmes agglomératifs, qui cherchent à partitionner en autonomie les sous-corpus baudelairiens et *obscurs* dans leurs contextes littéraires, sans aucune intervention extérieure ; le deuxième groupe se baserait sur un apprentissage supervisé, qui confirme les résultats du premier groupe, et surtout, nous permet d'examiner les valeurs extrêmes ; le dernier groupe adopterait une *ingénierie translinguistique*, il vise à évaluer informatiquement la similarité et la divergence entre Baudelaire et les *écrits obscurs*.

¹ LIANG Tao. *Redéfinition du Pré-modernisme Baudelairien sur la Chaîne poétique romantico-moderniste*. Mémoire de master en Humanités Numériques, sous la direction de Thierry Poibeau, Paris : Université de Paris Sciences & Lettres, 2020, 122 pages.

² Même auteur de la présente thèse.

La dernière partie va aborder le croisement philosophique, conceptuel et idéologique entre Baudelaire et la *poésie obscure*, pour justifier la divergence et la convergence de deux *modernismes* entièrement autonomes. Ensuite, viendra une étude sur leurs évolutions postérieures.

PREMIERE PARTIE : DEUX MODERNISMES AU COMPARATISME

CHAPITRE I MODERNITÉ ET MODERNISME

Il est fortement épineux mais ambitieux d'encadrer la signification de la « *modernité* » ou du « *modernisme* ». Ce sont des « *nomenclatures* » tellement instables qui touchent à la variabilité de notre existence ; toute tentative de classer ou de fixer ces concepts multidimensionnels connaîtrait un échec :

Il est effectivement impossible d'obtenir une définition stable et péremptoire des phénomènes qui nous entourent, car tout nouvel utilisateur de telle ou telle autre notion apporte, qu'il le veuille ou non, un nouvel élément susceptible de modifier sa définition par son application sur un contexte nouveau et, de ce fait, radicalement différent.¹

Datant d'une centaine d'années, les deux termes, ainsi que leurs « *dérivés* », s'emploient fréquemment dans les contextes artistiques ou littéraires pour véhiculer un sens incisif du « *relativisme historique* »². Ils marquent une transformation essentielle sur le plan idéologique et conceptuel, d'une esthétique éternelle et extrinsèque à une autre éphémère et intrinsèque : la première est fondée sur l'idéalisme invariable et transcendant ; alors la seconde est dominée par la croyance de la métamorphose et de la discontinuité.

Du point de vue étymologique, le mot « *modernité* » provient du latin médiéval « *modernitas* » et son adjectif « *modernus* », sa dénotation s'approche du grec « *neo* » qui signifie « *nouvellus praesentaneus* » (*présent et neuf*) et s'oppose à « *classique* ». Ainsi, la « *modernité* » est avant tout une notion de temps, elle s'établit avec la conscience de la séquence temporelle, linéaire et surtout

¹ DYTRT Peter, *La modernité : quelques remarques en marge de La constitution d'une notion paradoxale* [en ligne]. Agence des Subventions de Recherche de l'Académie des Sciences, 2007, consulté le 07 septembre 2017, sur https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113088/1_EtudesRomanesDeBrno_37-2007-1_9.pdf?sequence=1#:~:text=Il%20est%20effectivement%20impossible%20d,contexte%20nouveau%20et%20C%20de%20ce

² CALINESCU Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press Durham, 1987, p. 3

irréversible, car la rétroactivité du temps déconstruirait l'instantanéité du « *présent* » et risquerait de retomber dans le piège de l'invariabilité. Donc la « *modernité* » montre une relativité sur l'axe diachronique qui est associée à une valeur renouvelée à tout moment ; ainsi le « *modernisme* » s'oriente, sous certain angle, vers un esprit de « *l'auto-transcendance* ».

La « *modernité* » et le « *modernisme* » ne se réfèrent pas à une catégoricité isolée, mais inscrits dans des contextes concrets, où tous les termes « *dérivés* » se lient par une corrélation sémantique et pragmatique, formant un labyrinthe conceptuel. Comme Raymond Williams (1976) l'a indiqué dans ses recherches sur les « *mots-clés* », « *un concept important ne peut s'établir que dans les oppositions, et son fonctionnement s'accompagne toujours avec les concepts concentriques.* »¹ Ainsi, dans la quête définitionnelle de ce vocable polysémique et multidimensionnel, l'absolutisme sémantique devait être mis à côté et céder sa place à une tolérance interprétative.

1.1 MODERNITE « MULTIFACTORIELLE »

La « *modernité* » vit au sein d'une « *ressemblance familiale* »², plus simplement, une « *agglomération* » notionnelle, où chaque élément interne contribue à la signification du mot, et ainsi qu'à son évolution. Jugée sur la synchronie ou la diachronie, la « *modernité* » bénéficie d'une mobilité illimitée dans les axes spatio-temporels. C'est-à-dire qu'il n'existe pas une « *modernité* » unique et invariable : sa conceptualisation se varie en fonction des domaines et des orientations auxquelles elle s'applique. Puisque « *la définition d'un mot au moyen d'autres mots mène à une régression à l'infini* »³, Ludwig Wittgenstein (1936) propose alors d'identifier la signification d'un mot à son usage. Donc, c'est dans la pragmatique que la définition de la « *modernité* » est possible.

Effectivement, notre discussion ne s'engage pas à mystifier ou à brouiller ces concepts, et ici, nous envisageons de diviser la structure sémantique de la « *modernité* » en quatre sections :

Premièrement, « *la modernité est un effet de temps* »⁴, plus précisément, elle représente une séquence temporelle, itinéraire et irréversible, « *le temps moderne* » correspond aux différentes époques en fonction des écoles théoriques.⁵ Selon les études de H. R. Jauss, le terme « *modernus* »

¹ RAYMOND Williams, *Keywords : A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford : Oxford University Press, 1976, p. 5

² WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus (Logisch-Philosophische Abhandlung)*, in *Annalen der Naturphilosophie*, 14 (1921). Trad. C.K. Ogden, 1922

³ WITTGENSTEIN Ludwig, *Investigations philosophiques (1936)*. Trad. P. Klossowski, Gallimard, 1961.

⁴ ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Editions Gallimard, 1926

⁵ Généralement, la plupart des historiens placent le début du « *temps moderne* » en 1453, marqué par la chute de l'Empire Romain d'Orient, ou en 1492, où Christophe Colomb a découvert le continent américain. Néanmoins, la fin de l'époque moderne fait l'objet de disputes : 1) les historiens français fixent la date à la proclamation de la *Première République* en 1792 dans la *Révolutions française* ; 2) alors que les écoles anglo-

s'emploie premièrement dans les pays latinophones à la fin du V^e siècle, pour marquer la distinction entre les temps chrétien et païen. Ainsi, la naissance de cette notion s'est soumise à l'influence de l'Église. Du point de vue des historiens, l'époque moderne commence depuis *les Lumières*, la *Réforme religieuse* et la *Grande Découverte géographique*. Alors, Raymond Williams (1976)¹ indique que le « moderne » s'impose officiellement durant la « Querelle des anciens et des modernes »². Pourtant, ce vocable était originellement jugé péjoratif, et il ne s'est fait reconnaître par les milieux académiques qu'à partir des dernières décennies du XIX^e siècle, avec un sens de « progression » (Raymond Williams, 1976)³.

De plus, Matei Calinescu (1987) place également la naissance de ce mot dans le contexte de l'eschatologie biblique : elle devient alors un terme diachronique qui se conceptualise constamment suivant l'écoulement du temps, son sens se forme dans l'opposition du *passé*. Sur ce point, la « modernité » de Calinescu se rapproche du concept « constellation »⁴. Chez la philosophie de Walter Benjamin (1940), « un certain sens caché sous le passé ne serait reconnu qu'à un point particulier dans le futur »⁵, et ce point est le « présent identifiable », soit le « moderne ». En conséquence, la « modernité » se définit à la rencontre du passé et du futur, formant une structure synchronique sur la continuité diachronique. Tout simplement, la « modernité » bouge éternellement et alternativement entre le « neuf » et « l'ancien », le « précédant » et le « suivant », le « passé » et « l'avenir », d'ici, nous revoyons ce que Calinescu a dit du « relativisme historique »⁶.

Deuxièmement, sur le plan sociologique, la « modernité » s'ancre dans la structure sociale, formée durant l'industrialisation du capitalisme occidental. Elle évoque la réforme du régime « démodé », y compris la « marchandisation économique », la « démocratisation politique », « l'urbanisation sociale », la « sécularisation culturelle », la « rationalisation conceptuelle » et la « scientification technologique »⁷ (Hall 1992).

saxonnes la repoussent à 1920 ; 3) de plus, d'autres insistent que la « modernité » soit toujours en cours, et que la soi-disant « contemporanéité » n'est qu'une phase spéciale y comprise. Du point de vue littéraire et sociologique, nous soutenons ce dernier.

¹ RAYMOND Williams, *op. cit.*, p. 5.

² C'est une polémique, née au sein de l'*Académie française*, qui agite le monde littéraire et artistique de la fin du XVII^e siècle. Elle s'est déroulée entre les *Classiques*, menés par Boileau, soutenant une conception de la création littéraire qui repose sur l'imitation des auteurs de l'*Antiquité*, et les *Modernes*, représentés par Charles Perrault qui affirme une rénovation créative sur les formes et les contenus de littérature, sans imiter les ressources antiques.

³ RAYMOND Williams, *op. cit.*, p. 174.

⁴ BENJAMIN Walter, *Über den Begriff der Geschichte (On the Concept of History / Theses on the Philosophy of History)*, 1940.

⁵ *Ibid.*

⁶ CALINESCU Matei, *op. cit.*, p. 3

⁷ Hall, Stuart et Bram Gieben, *Formations of Modernity*, London : Polity, 1992, p. 22.

Jean-Marc Piotte (2007) étudie la « modernité » en partant du comportementalisme collectif et de la psychologie sociale, selon lui : notre époque est toujours étiquetée avec le « moderne », car « nous réfléchissons encore dans une perspective d'individus libres, égaux et rationnels. Au niveau individuel le travail et l'amour priment, au niveau collectif, le marché, l'état-nation et la laïcité demeurent dominants. »¹

Georg Simmel (1986) traite ce sujet par l'expérience individuelle, dans sa logique, la « modernité » se réduit en un *psychologisme pur*, qui s'engage à interpréter le monde en dissolvant les relations sociales, en fracturant la vie communautaire et en déformant la valeur morale.²

Max Weber (1904) pense que la proposition de la « modernité » s'associe étroitement à « l'expansion du rationalisme occidental », qui, pourtant, n'arrive pas à nous apporter « la liberté prospective », mais aboutit à un gonflage irraisonnable du matérialisme.³

D'ailleurs, Anthony Giddens (1994) l'affirme comme une « influence plus ou moins planétaire »⁴, en lui donnant quatre caractéristiques institutionnelles : le « capitalisme », la « surveillance », « l'industrialisme » et la « puissance militaire ».⁵

Troisièmement, dans le cadre esthétique et littéraire, la « modernité » voit le jour au siècle où Baudelaire (1885) a rédigé *Le Peintre de la vie moderne*, où Nietzsche (1885) a publié *Also sprach Zarathustra* avec la célèbre formule « Gott ist tot (Dieu est mort) », où August Strindberg (1901) a mis en scène *La Danse du mort*, où Max Weber (1904) a défini « la dernière époque du développement culturel »⁶, où Dorothy Richardson (1917) a donné sa critique littéraire sur le « courant de Conscience ». Tout ceci marque une transformation essentielle sur le plan idéologique et conceptuel, d'une esthétique éternelle et extrinsèque à une autre éphémère et intrinsèque : celle-là est fondée sur l'idéalisme invariable et transcendant, alors celle-ci est dominée par la croyance de la métamorphose et de la discontinuité.

Dans ce cas-là, la « modernité » s'exprime dans le « modernisme », qui prédit l'absence culturelle et le nihilisme spirituel, qui décrit l'état d'âme et l'expérience spirituelle chez un individu dans le contexte

¹ PIOTTE Jean-Marc, *Les neuf clés de la modernité*, Montréal, Québec Amérique, 2007, pp. 240

² SIMMEL Georg, *La Sociologie et l'Expérience du monde moderne*, Méridiens Klincksieck, 1986

³ WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme (1904)*. Trad. Jean-Pierre Grossein, Gallimard 2003.

⁴ GIDDENS Anthony, *Les conséquences de la modernité*, Paris, 1994, p. 192

⁵ Plus concrètement, 1) le capitalisme : la marchandisation productive et la concurrence interprofessionnelle promeuvent l'accumulation des capitaux ; 2) la surveillance : les informations se mettent sous contrôles, et la société sous surveillances ; 3) l'industrialisme : les ressources s'enrichissent largement avec l'automatisation industrielle ; 4) la puissance militaire : la violence se fait retenir à cause de la mondialisation des matériaux productifs.

⁶ WEBER Max, *op. cit.*, p. 113

historique, et qui chante l'ivresse subconsciente et la volupté éphémère provoquées par les sensations occasionnelles, fluctuantes, fractionnelles et insaisissables. Si l'on disait que *Les Lumières* divinisent le principe rationnel et couronnent la liberté subjective, d'où se forme la « modernité » sociologique, l'esthétique « moderne » se caractérise alors d'une tendance antirationaliste, qui contredit toute convention et tout stéréotype, avec un scepticisme ontologique.

Sur ce point, en trahissant son origine étymologique, le « modernisme » provient d'une extension inverse des conflits innés de la « modernité », ils ressemblent à deux cercles concentriques qui fonctionnent en sens contraires. Du « moi » de la « modernité » renaît-il un « autrui » : le « modernisme » ?

Pas forcément ! Les cinq « visages » (*Modernisme, Avant-garde, Décadence, Kitsch, Postmodernisme*) de la « modernité » chez Matei Calinescu (1987) se prononcent évidemment sur les plans littéraire et esthétique, c'est plutôt une introspection approfondie sur la réflexivité de la « modernité ». Il affirme encore que le « modernisme » renforce l'essence de la « modernité » avec une régression inverse.¹

Quatrièmement, dans la philosophie, la « modernité » fait, depuis longtemps, l'objet de disputes, car ses démarcations ambiguës nous amènent aux différentes perspectives : 1) les Européens, surtout les Français, la délimitent entre 1492 et 1789, comprenant une partie de la *Renaissance*, le XVII^e siècle, et le siècle des *Lumières* ; 2) alors que les Anglais et les Américains, y compris leurs homologues chinois, la situent entre le XVII^e siècle et les années 40 du XX^e, plus précisément, de René Descartes à Ludwig Wittgenstein ; 3) de plus, d'autres écoles théoriques élargissent le concept de la « modernité » pour estomper ses limites parmi les philosophies « moderne », « postmoderne » et « contemporaine ».

Evidemment, que ce soit les philosophies « contemporaines » ou « postmodernes », ces propositions comportent tous une implication du « moderne », et les frontières entre les trois sont tellement ambiguës et confondues que nous ne pouvons pas les traiter indépendamment.

Ludwig Feuerbach (1843) a clairement signalé que l'objectif principal de la philosophie moderne consiste à « actualiser et humaniser le Dieu, c'est-à-dire, à transformer la théologie en humanisme, à substituer la théocratie avec le droit de l'homme. »² Ainsi, la philosophie moderne se consacre, avant tout, à l'édification de la « subjectivité individuelle », au cours de laquelle un idéalisme métaphysique,

¹ CALINESCU Matei, *op. cit.*, p. 67

² FEUERBACH Ludwig, *Principals of Philosophy of the future (1843)*, New York : Prism Key Press, 2013, p. 7

représenté par Kant et Hegel, s'établit pour libérer l'homme de l'aliénation matérialiste et du gonflage excessif de la subjectivité.

Avec l'intervention de la psychologie et de l'évolution de l'épistémologie, le rationalisme s'impose. Pourtant, à l'appel de Nietzsche qui porte sur une réévaluation des valeurs, le structuralisme cède la place au « *déconstructionisme* » et le rationalisme est concurrencé, ce qui marque le tournant de la philosophie vers l'époque postmoderne.

Évidemment, la « *modernité* » jouit d'une grande appréciation dans une large mesure, mais les contestations ne cessent pas de se montrer :

Bien que « *la modernité soit un effet de temps* »¹, la séquence temporelle n'assure pas une « *évolution positive* », c'est-à-dire, la « *modernité* » ne s'articule pas absolument avec le « *neuf* », non plus avec « *l'avancement* ».

Des critiques artistiques et littéraires rejettent sérieusement cette logique mécanique. Par exemple, Alain Finkielkraut² nie la correspondance entre le temps et la modernité, « *une forme d'art ne se dit pas moderne que par sa nouveauté, bien au contraire, inscrit au présent, il pourrait, néanmoins, être retardataire.* »

L'idée de Jean-Paul Aron³ semble plus radical, il pense que notre réflexion « *moderne* » vient d'une « *fausse modernité* », et celle-ci ne compte qu'un phénomène naissant sous « *l'académisme* ». Marc Fumaroli⁴ dévoile « *l'hypocrisie* » des soi-disant « *écoles nouvelles et modernes* », et les considère comme « *des démodés, non moins retardés que l'Antiquité* ». Franchement, les commentaires de ces deux derniers risquent d'être, dans un certain sens, excessifs et arbitraires.

Aux yeux de Michel Leiris⁵, la « *modernité* » devient « *un truc désagréable* » qui « *nie tout, mais établit peu* ». Milan Kundera⁶ le voit aussi comme la « *force du Diable* », qui chante une ambiance chaotique, prône une attitude kitsch, apprécie un abandon de la nature, et encourage les principes immoraux : « *c'est la complice du désordre* ».

¹ ARAGON Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Editions Gallimard, 1926

² FINKIELKRAUT Alain, *Article in Le Nouvel Observateur*, le 8-14, mais 1987

³ Extrait de sa lecture télévisée sur France III, le 4 décembre 1986

⁴ FUMAROLI Marc, *L'État culturel : une religion moderne*, Éditions de Fallois, 1991, p. 55

⁵ LEIRIS Michel, *Le Ruban au cou d'Olympia*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 248

⁶ KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 154-155

Jean Clair¹, dans son ouvrage *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, annonce publiquement la fin de la « modernité-innovation » : « la modernité, étant une esthétique innovatrice, semblait avoir épuisé son talent de création... et la fantaisie pour la nouveauté a été exilée. »

De plus, Dominique Fernandez² nous avertit du « piège de la soi-disant modernité, une nomenclature tout abstraite, imprévisible, avec une logique incohérente. »

En tout, la « modernité » constitue une problématique tellement controversable dans le cadre de la philosophie. La définition mise à part, les philosophes se concentrent plutôt sur la destination de la « modernité ».

Jürgen Habermas³ considère « la réconciliation de la modernité qui se divise d'elle-même » comme le motif de son écriture. A travers la critique des problèmes universalistes de la philosophie transcendantale, et la détranscendantalisation simultanée des « objectifs de la preuve », il essaie de fouiller la raison et la logique de la « modernité », et la définit en un « projet inachevé ».

Gianni Vattimo⁴ explique que la prémisse de la « modernité » souffre d'une distorsion innée et d'une radicalisation progressive, ce qui dissoudrait son existence ontologique.

Et la thèse centrale de Jean-François Lyotard⁵ est que les progrès des sciences nous permettent d'abandonner la crédulité sur les métarécits de la « modernité », car ils visent à donner des explications « monopoles » et arbitraires sur l'histoire humaine, sur notre expérience et sur notre savoir.

1.2 MODERNISME CRÉATIF

En 1755, le « modernisme » s'est introduit premièrement dans le dictionnaire (*Dictionary of the English Language, Samuel Johnson, 1755*) comme une entrée néologique. Il est accompagné d'une citation de Jonathan Swift (1734), l'inventeur du mot, qui traite le « modernisme » comme une menace de corruption dans l'anglais : « *Scribblers who send us over their trash in Prose and Verse, with abominable Curtailing and quaint Modernisms* »⁶ Ce mot a été encore condamné par l'Église catholique en 1907

¹ CLAIR Jean, *Considérations sur l'Etat des Beaux-Arts* : Critique de la modernité, Paris, Gallimard, 1983

² FERNANDEZ Dominique, *Critique d'art in Le Nouvel Observateur*, le 22-28 juillet 1988

³ JÜRGEN Habermas, *Die neue Unübersichtlichkeit : Kleine Politische Schriften V*, 1985, p. 202 : « *die Versöhnung der mit sich selber zerfallenden Moderne* ».

⁴ VATTIMO Gianni, *La fine della modernità (en français : La Fin de la modernité)*, Milan, Garzanti, 1985

⁵ LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : rapports sur les savoirs*, Paris, Minuit, 1979

⁶ SWIFT Jonathan, *The Correspondance of Jonathan Swift*, ed. Harold Williams, vol. 5, Oxford : Clarendon Press, 1965, pp. 58-59.

avec l'encyclique de Pie X *Pascendi Dominici Gregis*, qui l'accuse d'être le « *carrefour de toutes les hérésies* » durant la « *Crise moderniste* »¹.

Le terme s'est donné du sens positif dans les années 1880, par Rubén Darío, qui l'a employé pour désigner un mouvement esthétique contemporain en France à la période postromantique ; à partir de ceci, le « *modernisme* » dépasse progressivement les frontières de la littérature, et devient un phénomène plus large, ou une expression qui prononce la revendication spirituelle d'une époque entière. Comme Valle-Inclán (1912) dit : « *I have preferred to struggle to create for myself a personal style instead of looking for a ready-made one by imitating the writers of the seventeenth century.... This is how I became a professed modernist: Looking for me in myself and not in others.... If in literature there exists something which could be called modernism, it is certainly a strong desire for personal originality.* »²

Évidemment, le « *modernisme* » s'associe dès sa naissance à « *l'individualisme* », et ce lien est confirmé par Manuel Machado dans sa *Guerre Littéraire*, où le « *modernisme* » se considère comme « *A word of purely common origin, created out of the astonishment of the majority for the latest novelties, modernism means something different to each person who utters it.* »³ En outre, ce concept de la création « *is far from being a school, is the complete and utter end of all schools.* »⁴

C'est avec la *Première Guerre Mondiale (1914-1918)* que le « *modernisme* » s'est installé dans la sphère euro-américaine. Ses valeurs artistiques se trouvent depuis alors au centre de la quête créative.

Une fois entrés dans la création, nous devons insister que la « *modernité* » et le « *modernisme* » sont deux notions nettement différentes :

Both modernity and modernism go back etymologically to the concept of la mode; but only the second agrees with the spirit and the letter of it. It is not in fact the modern which is destined to die [...] but the modernistic [...] The avant-garde [...] is characterized not only by its own modernity but also by the particular type of modernism which is opposed to it [...] Modernism leads up to, and beyond the extreme limits, of everything in the modern spirit which is most vain, frivolous, fleeting, and ephemeral. The honest-to-goodness nemesis of modernity, it cheapens and vulgarizes modernity into what

¹ La crise moderniste, ou la controverse moderniste, est un conflit d'idées au sein de l'Église catholique entre la tradition de l'épistémologie scolastique et les tenants d'un modernisme. La crise affecte principalement trois pays européens, la France, le Royaume-Uni et l'Italie, en présentant une « *physionomie particulière* ».

² DAVISON Ned J., *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*, Colorado : Pruett Press, 1966, p. 158.

³ Ibid., p. 6

⁴ Ibid., p. 41

*Marinetti called, encomiastically, modernolatry: nothing but a blind adoration of the idols and fetishes of our time.*¹

Les mots de Poggioli (1971) nous semblent plus ou moins radicaux, avec un jugement un peu partial sur la légitimité du « *modernisme* », mais il a raison de l'opposer à la « *modernité* », car les deux sont des éléments interdépendants au sein d'un même binôme, et ils évoquent un paradoxe idéologique.

En fait, Calinescu a fait une distinction entre deux « *modernités* » opposantes :

With regard to the first, bourgeois idea of modernity, we may say that it has by and large continued the outstanding traditions of earlier periods in the history of the modern idea. The doctrine of progress, the confidence in the beneficial possibilities of science and technology, the concern with time (a measurable time, a time that can be bought and sold and therefore has, like any other commodity, a calculable equivalent in money), the cult of reason, and the ideal of freedom defined within the framework of an abstract humanism, but also the orientation toward pragmatism and the cult of action and success -- all have been associated in various degrees with the battle for the modern and were kept alive and promoted as key values in the triumphant civilization established by the middle class.

*By contrast, the other modernity, the one that was to bring into being the avant-gardes, was from its romantic beginnings inclined toward radical antibourgeois attitudes. It was disgusted with the middle-class scale of values and expressed its disgust through the most diverse means, ranging from rebellion, anarchy, and apocalypticism to aristocratic self-exile. So, more than its positive aspirations (which often have very little in common), what defines cultural modernity is its outright rejection of bourgeois modernity, its consuming negative passion.*²

Dans un certain sens, le « *modernisme* » provient de cette « *other modernity* », et ceci confirme bien le motif et le contexte de l'esthétique baudelairienne, à l'époque : 1) l'industrialisation et la technicisation aboutissent à la prospérité économique, mais aussi à l'aliénation de l'Homme ; la libération productive, au lieu de permettre à l'émancipation humaine, aggrave au contraire la matérialisation des individus ; 2) le *Régime*, établi depuis la *Révolution française* et sous le contrôle de la nouvelle-bourgeoisie, échoue à réaliser ses promesses égalitaristes. Ainsi une autre opposition

¹ POGGIOLI Renato, *Technology and the Avant-Garde*, in *The Theory of the Avant-Garde*, Trad. Gerald Fitzgerald, New York : Harper & Row, Icon Editions, 1971, pp. 131-47.

² CALINESCU Matei, *op. cit.*, pp. 41-42

hiérarchique s’y installe, ce qui provoque une crise de croyance et met en question les valeurs républicaines ; 3) la philosophie classique atteint son apogée, imposant un rationalisme absolu, qui « envahit » la mentalité sociale avec un « *scientisme centralisé* » ; 4) l’esthétique traditionnelle se coince dans son extrême, surtout dans le dualisme hugolien, elle n’arrive pas à suivre efficacement « *l’auto-transcendance* » accordée par la « *modernité* ».

La contribution de Baudelaire à l’évolution stylistique ne consiste pas à « *conceptionner* » le modèle du « *modernisme* », car « *there are few moderns in whose world outlook Christian dichotomies (God/Satan, heaven/ hell, soul/body, supernatural virtue/natural sinfulness, eternity/ time, etc.) play such a vast and complexly dialectical role as they do in Baudelaire's* », mais ses vers aident à « *détruire* » la dominance du « *conventionnalisme* » esthétique par une contestation incontournable sur la croyance fondamentale de la poétique.

Comme les deux « *modernités* » chez Calinescu, Baudelaire avoue les « *deux postulations simultanées* » dans « *tout homme* » : « *l’une vers Dieu, l’autre vers Satan* ». Et c’est dans la « *other modernity* », ou la « *joie de descendre* », que le poète maudit dessine le prototype du poète moderne.

Donc, le « *modernisme* » est né dans la « *modernité* », mais portant un *complexe d’Œdipe*, qui cherche à se valoriser dans l’étranglement de son « *père* ».

Pour conclure, nous témoignons à la fois des concordances et des discordances entre la « *modernité* » et le « *modernisme* ».

Primo, comme la « *modernité* », le « *modernisme* » s’inscrit également dans un « *relativisme historique* », et à l’opposition du « *classique* ». Ils portent tous les deux la trace du temps, mais 1) la « *modernité* » incarne une « *transcendance infiniment renouvelable* » du « *soi* », car « *on n’est moderne que pour un instant, liminaire, pour une durée zéro dans la marche inexorable du Temps. Celui qui, aujourd’hui se prétend moderne, sait bien qu’il devra, demain, céder à plus moderne que lui* »¹ ; et alors 2) le « *modernisme* » revoie à un « *déchirement déterminé* » du « *savoir-penser* », plus ou moins sable dans une période donnée (*c’est pourquoi le « modernisme » jugé comme un mouvement délimité par les dates 1880-1930, Gilles Lipovetsky, 1983*).

Secundo, c’est dans la « *modernité* » que le « *modernisme créatif* » voit le jour, car celui-ci « *exprime les contradictions d’une époque, les tensions et les éclatements que la modernité génère* » (Gilles Lipovetsky, 1983). Par exemple, puisque « *toute modernité implique sa propre négation. En fondant la*

¹ GERALD Froidevaux. *Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque*. In *Littérature*, n°63, 1986. Communiquer, représenter. pp. 90-103.

beauté d'une œuvre d'art ou la pertinence d'une réflexion sur leur modernité, on les investit de la valeur suprême, mais on inscrit en même temps cette valeur dans l'éphémère, dans le gratuit, dans le non-valeur »¹, Baudelaire propose ainsi son « *beau moderne* », qui cherche la « *moitié de l'art* » « *relative, circonstancielle* » dans sa contrepartie « *éternelle, invariable* », ce « *beau* » est atteint ainsi par tout ce qui est « *transitoire, fugitif et contingent* ».

Tertio, le « *modernisme* » pourrait aussi être un adversaire de la « *modernité* ». Le « *pré-modernisme* » baudelairien constitue une réponse à la « *modernité* » triomphante et tapageuse sous le Second Empire, où « *la valeur relative de toute chose est gagée sur la raison éternelle et universelle du progrès, et [...] le mouvement totalitaire [...] légitime le règne du relativisme absolu* »². Baudelaire y applique une esthétique spécifique pour lutter contre ce « *conventionnalisme* » idéologique, dessinant le prototype d'un poète moderne.

Ainsi, dans un certain sens, les critiques artistiques et les pratiques poétiques de Charles Baudelaire marquent le changement du point de référence, par rapport auquel le « *modernisme* » se préparait, et la « *modernité* » se redéfinissait aussi :

Avant Baudelaire, le « *moderne* », ou la « *modernité* », était toujours coincé sur l'axe chronologique, il se conceptualise dans la dualité entre le « *passé* » et le « *présent* ». Par exemple, 1) à l'époque de la *Renaissance*, nous tentons de « *moderniser* » la littérature avec un retour chez les « *antiques* » ; 2) le Siècle des *Lumières* différencie distinctement le « *passé* » du « *moderne* » ; 3) la *Querelle des Anciens et des Modernes* agite le monde littéraire et artistique de la fin du XVII^e siècle ; 4) chez les romantiques, Stendhal oppose encore un « *beau idéal moderne* » au « *beau idéal antique* », établissant ainsi une symétrie logique entre les temps anciens et les temps modernes. C'est à partir de Victor Hugo que « *l'art romantique* » « *témoigne d'une connaissance absolue de tout le possible de la poésie moderne* ». Dans ces cas-là, la « *modernité* » n'est qu'une simple relativité temporelle.

Après Baudelaire, le « *classique* » a cessé de représenter l'inverse du « *moderne* », et ce dernier s'est débarrassé de la relativité du Temps et s'associe à une valeur constamment renouvelable. En sortant de la définition dualiste, le « *moderne* » est désormais traité comme une incertitude dont la signification reste éternellement infinie, ce qui nous permet de toucher alors le seuil de l'art moderniste en Occident. Par ce biais, le « *modernisme* » est en effet un produit logique de la « *modernité* » menée à l'extrême, voire à l'inverse.

¹ GERALD Froidevaux, *op. cit.*, 90-103.

² *Ibid.*, pp. 90-103.

Qu'est-ce que le « *modernisme créatif* », ou plus simplement le « *beau moderne* » ? Il ne s'agit pas d'une notion à définir, mais d'un objet à observer et un sujet à réfléchir :

Baudelaire, partant de du symbolisme poétique, donne une définition du « *beau moderne* ». Sa « *modernité* » coïncide avec l'élément circonstanciel et relatif : « *C'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* ». Ainsi, l'objectif de la création artistique et littéraire consiste à unir cette « *modernité* » avec la beauté éternelle, et à « *dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire* »¹. Il veut créer une œuvre durable et belle, tant par son attachement à l'idéal éternel que par sa conformité au goût du « *présent* » éphémère.

Sans doute, le « *moderne* » baudelairien est un des principes fondamentaux du symbolisme, il montre aussi une tentative initiale vers un modernisme proprement dit. Pourtant, ce qui importe le plus, pour nous, c'est l'ambiguïté de sa définition, grâce à laquelle, la « *modernité* » devient elle-même « *éphémère* », ce qui permet aux créateurs ultérieurs de rechercher leurs propres « *modernités* », également « *transitoires* ».

Nietzsche, contradicteur de la philosophie classique de Kant, contribue à la conceptualisation « *moderniste* » avec sa célèbre formule « *Dieu est mort* ». Il soutient une réévaluation de toute « *valeur* » préexistante. Nietzsche décrit le « *moderne* » comme un système libre, ouvert à toute modification, ainsi la poursuite du sens définitif et l'insistance sur l'éternité seraient utopiques et inutiles. Cette idéologie factieuse inspire largement les créations modernistes, telles que le symbolisme poétique, le surréalisme fictif, l'absurde théâtral et l'existentialisme philosophique, etc.

Calinescu² pense que la recherche du « *modernisme* » se réalise dans la compréhension du « *présent* », ou plutôt un « *présent historique* », celui-ci se décèle dans le résidu du passé et se ressuscite à la promesse du futur. Opposée au « *classicisme* » et à la « *moralité* », cette « *attitude du criticisme* » dévalorise cruellement les stéréotypes du « *vrai* », du « *bon* », et même du « *beau* », pour que le sens se restitue dans l'interaction entre « *l'existence* » et le « *soi* ».

Évidemment, l'interprétation de Calinescu s'articule sur le plan esthétique, elle essaie de situer la « *modernité* » dans un *relativisme historique* et un *scepticisme ontologique*. Ceci nous mène à une réflexion rebelle sur la logique et la rationalité des valeurs existantes. De plus, Calinescu résume ces explications en cinq principes, qui nous offrent une possibilité de comprendre les éléments

¹ BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvre complète de Charles Baudelaire*, Calmann Lévy, 1885, Tome III, pp. 51

² CALINESCU Matei, *op. cit.*, p. 48

constituants de la « *modernité* » : le « *modernisme* », « *l'avant-garde* », la « *décadence* », le « *kitsch* » et le « *postmodernisme* ».

Georges Balandier¹ étend l'interprétation de Baudelaire et compare le « *modernisme* » à un labyrinthe de Daedalus², où tout se perd dans l'espace mystique. Privé du sens de l'orientation, chaque poète est censé construire un monde métaphysique unique à chacun, en mettant en doute toutes les croyances qui lui précèdent et toutes les expériences autres que les siennes. Par conséquent, nous pouvons remarquer des nuances, des dissemblances, des contradictions, voire des incompatibilités parmi les créations étiquetées « *modernes* ». Une école s'impose, une autre la détrône, cette fluctuation incessante renouvelle et enrichit la substance connotative du « *modernisme* ».

¹ BALANDIER Georges, *Le dédale : pour en finir avec le XXe siècle*, Paris, Fayard, 1994

² Daedalus (en français : Dédale), un personnage de la mythologie grecque, un descendant royal issue d'Érichthonios. Il est connu pour la construction d'un labyrinthe qui a abrité le Minotaure.

CHAPITRE II FIN-DE-SIÈCLE, UN MODERNISME « ORTHODOXE »

Selon Rubén Darío, le « *modernisme* » a vu le jour en France postromantique :

The refreshing, "modernizing" French influence (combining the major postromantic trends, Parnassian, decadent, and symbolist) was consciously and fruitfully played off against the old rhetorical clichés that prevailed in the Spanish literature of the time. The new movement, which achieved full self-awareness in Darío, went quite quickly through its first tentative stages. Its representatives, perfect contemporaries of the French "decadents," flirted for a short while with the notion of decadence, then took on the label of "symbolism" (which had become popular in France after Moréas's 1886 Symbolist Manifesto), then, finally, in the early 1890s, chose to call themselves modernistas.

[...] it constitutes a synthesis of all the major innovative tendencies that manifested themselves in late nineteenth-century France. The fact is that the French literary life of the period was divided up into a variety of conflicting schools, movements, or even sects ("Parnasse," "décadisme," "symbolisme," "école romane," etc.) which, in their efforts to assert themselves as separate entities, failed to realize what they actually had in common.

[...] they (the modernists) were detached from the climate of group rivalries and petty polemics that prevailed in the Parisian intellectual life of the moment, and they were able to penetrate beyond the mere appearances of difference to grasp the underlying spirit of radical renovation, which they promoted under the name modernismo.¹

¹ CALINESCU Matei, *op. cit.*, pp. 69-70

D'ici, nous savons bien que la notion du « *modernisme* » s'est conçue tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle en France. Sa naissance correspond à l'évolution de la création « *fin-de-siècle* » : 1) l'esthétique de Baudelaire a initié le « *décadentisme* » par une extravagance scandaleuse ; 2) chez les décadents, le désir hallucinatoire et le plaisir hystérique les placent dans un réseau des rapports inconnus et inexplicables, on y voit une dimension « *mystique* » ; 3) cette connexion mystique est strictement personnelle, impartageable, et surtout « *individualiste* » ; 4) dans la poésie, les poètes cherchent ainsi à suggérer au niveau métaphysique à l'intermédiaire des « *symboles* » ; 4) les symbolistes cèdent progressivement le pouvoir de communiquer au bénéfice d'une représentabilité, plus abstraite, mais plus efficace, dans ce cas-là, les modernistes voient le jour.

Ainsi, le « *modernisme* » français est « *l'archétype* », et le style baudelairien est son prototype. Durant le processus de la modernisation poétique, le symbolisme, initié par Baudelaire, définit la piste de transition, et il sera le fil conducteur de notre analyse.

2.1 MAL DE LA « FIN-DE-SIÈCLE »

2.1.1 *Mentalité apocalyptique*

La « *fin-de-siècle* » en France est une période de dégénérescence et de l'espoir : d'une part, elle fait référence à l'ennui, au cynisme, au pessimisme et à « *la croyance communément partagée que la civilisation menait à la décadence* »¹ ; d'autre part, elle attend un nouveau commencement en face d'un tournant social, artistique et philosophique :

Le caractère commun de nombreuses manifestations contemporaines, ainsi que la disposition d'esprit fondamentale qui se relève en celles-ci, se résume dans le terme « fin de siècle ». [...] « Fin de siècle » est français, car c'est la France qui, la première, a eu conscience de l'état d'esprit que l'on dénomme ainsi. Le mot a volé à travers les deux mondes et a trouvé accès dans toutes les langues cultivées. C'est la preuve qu'il répondait à un besoin. L'état « fin de siècle » des esprits se rencontre aujourd'hui partout ; mais [...] c'est dans son pays d'origine qu'il se présente de la façon la plus authentique ; et Paris est l'endroit désigné pour l'observer dans ses manifestations variées. [...] Au milieu de l'agonie du dix-neuvième siècle, ou en 1901, le jour de la naissance du vingtième, [...] c'est une habitude de l'esprit humain de projeter au dehors ses propres états d'âme. Cette habitude naïvement égoïste explique que les Français

¹ NICOLETTA Pireddu. *Primitive marks of modernity: cultural reconfigurations in the Franco-Italian fin de siècle*, In *Romanic Review*, 97 (3–4), 2006: p. 371.

attribuent au siècle leur propre sensibilité et parlent de « fin de siècle » là où, en bonne justice, ils devraient dire « fin de race ».

[...] La disposition d'âme actuelle est étrangement confuse, faite à la fois d'agitation fiévreuse et de morne découragement, de crainte de l'avenir et de gaieté désespérée qui se résigne. La sensation dominante est celle d'un éteignement. « Fin de siècle » est une confession et en même temps une plainte. L'antique mythe du Nord renfermait le dogme effroyable du Crépuscule des Dieux. De nos jours d'éveille dans les esprits d'élite la sombre inquiétude d'un Crépuscule des Peuples dans lequel tous les soleils et tous les étoiles s'éteignent peu à peu, et où, au milieu de la nature mourante, les hommes périssent avec toutes leurs institutions et leurs créations.¹

C'est dans le « *mal du siècle* », un esprit déchirant et périodique en France, que la « *mentalité apocalyptique* » a vu le jour. Cet état d'âme s'explique par le fait que : 1) l'émancipation individuelle et le progrès matériel dans une époque industrialisée n'arrivent pas à assurer un accès universel à la liberté absolue ; 2) ni les morales modernes ni les croyances traditionnelles ne suffisent à maintenir une tranquillité interne chez l'individu ; 3) Le rationalisme a échoué à apporter une solution à la quête du sens fatal comme il l'avait promis, le « *soi* » s'abandonne ainsi au train-train de l'ennui quotidien. Le « *mal du siècle* » hante la race humaine depuis la fin du XVIII^e siècle, et dans « *l'agonie du dix-neuvième siècle* », il épuise de nouveau tout le dynamisme de l'époque, décourage toute passion de la génération, et produit un pessimisme contemporain.

La « fin-de-siècle », « pour le débauché, signifie le vautrement dans frein, le déchaînement de la bête dans l'homme ; pour le froid égoïste, le mépris de tout égard vis-à-vis ses semblables, le renversement de toutes les barrières enfermant la brutale ambition de l'or et l'avidité des plaisirs ; pour le contempteur du monde, l'impudente mise à nu des instincts et mobiles bas, qu'on avait jadis coutume sinon de supprimer vertueusement, du moins de dissimuler hypocritement ; pour le croyant, l'affranchissement du dogme, la négation du monde suprasensible, l'adoption du plat phénoménisme ; pour le délicat, désireux d'éprouver des vibrations nerveuses esthétiques, la disparition de l'idéal dans l'art et l'impuissance de celui-ci à provoquer encore des sensations à l'aide des anciennes formes ; mais pour tous, la fin d'un ordre de chose qui, pendant une longue suite de siècles, a satisfait la logique, dompté la perversité, et ait mûrir le beau dans tous les arts. »²

¹ NORDAU Max. *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich. Editions de Paris. Vol I. 1894. pp. 3-5.

² *Ibid.*, pp. 10-11.

En un mot, la « *fin-de-siècle* » est avant tout une tendance dans le cadre de la psychologie collective. Avec une attitude décadente, elle a largement influencé le panorama littéraire et artistique en France. Elle représente un malaise plus féroce et plus particulier qu'avant :

Ce n'est pas la première fois dans le cours de l'histoire que la terreur de la fin du monde saisit les esprits. À l'approche de l'an mille, un sentiment semblable s'empara des peuples chrétiens. Mais la terreur chiliastique diffère essentiellement des émotions « fin de siècle ». Le désespoir des hommes, au tournant du premier millénaire de l'ère chrétienne, provenait du sentiment de la plénitude et de la joie de la vie. On sentait la sève circuler impétueusement dans tous ses membres ; on avait conscience d'une capacité de jouissance nullement affaiblie ; et l'on trouvait épouvantable de succomber avec l'univers, alors qu'il y avait encore tant de coupes à vider et de lèvres à baiser, et qu'on avait la pleine force de jouir des unes et des autres. Rien de semblable dans l'impression « fin de siècle ». Elle n'a rien de commun non plus avec la saisissante mélancolie crépusculaire d'un Faust, qui, vieillard, passant en revue l'œuvre de sa vie, est fier d'abord de ce qu'il a réalisé ; puis, considérant ce qu'il a laissé inachevé, est saisi du violent désir de le voir terminer, et, réveillé la nuit par l'inquiétude qui l'aiguillonne, sursaute en s'écriant : « ce que j'ai songé, je veux me hâter de l'accomplir ».

La disposition « fin de siècle » est tout autre. Elle est le désespoir impuissant d'un malade chronique qui, au milieu de la nature exubérante et éternelle, se sent peu à peu mourir ; l'envie du débauché âgé et riche qui voit un jeune couple amoureux s'enfoncer dans un bosquet discret ; la confusion d'épuisés et d'impuissants qui, fuyant une peste de Florence, se réfugierait dans un jardin enchanté pour y vivre un décameron, et se tortureraient en vain afin d'arracher à l'heure incertaine une ivresse encore.¹

Dans ce sens-là, en France, la « *fin-de-siècle* » marque une souffrance excessive, accompagnée encore d'un scepticisme traditionnel, qui est développé depuis la « *crise de raison* » chez *Montaigne*, et approfondi avec la « *table rase* » de *Descartes*. Ceci favorise un décadentisme conceptuel et un pessimisme idéaliste. Il est ainsi tout naturel que des thèmes étranges et extravagants, telles que l'immoralité, l'urbanisation, le désir de chair et la mort, se mettent au centre de la création artistique. Et surtout, la pratique poétique de *Baudelaire*, en accordant une priorité à la laideur, pousse cette esthétique du mal vers son extrême.

¹ *Ibid.*, pp. 7-8.

Il nous semble aussi nécessaire de noter que cette expression, en sociologie, en psychologie ou en art, ne porte pas, et ne devrait pas porter, des jugements péjoratifs. Dès sa création, elle ne renvoie qu'à un mode d'existence, à un savoir-vivre, à une mentalité ou à une tendance créative.

2.1.2 *Création littéraire*

Le « *mal du siècle* » s'impose dans la littérature depuis le romantisme : 1) Musset dénonce le vide spirituel et l'ennui profond qui poussent au suicide ou à la démence ; 2) Victor Hugo le traduit en « *mélancolie* », « *une sombre joie* » ou « *le bonheur d'être triste* » (Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, III, II, I) ; 3) Nerval le traite comme une force distinctive qui se joint à la « *vérité moderne* ». Et ce mal ne s'arrête pas, il devient le « *spleen* » de Baudelaire, et plus tard, le motif de la « *fin-de-siècle* ».

Dans ce sens-là, le mal de la « *fin-de-siècle* » apporte en France le *parnasse*, le *diabolisme*, et le mouvement symboliste, notamment les créations baudelairiennes, rimbaldiennes et verlainiennes. C'est aussi bien ici que nous trouvons la source de l'esthétique baudelairienne, où toute anomalie, toute perversion et tout absurde pourraient être justifiés.

Sur l'axe du temps, le symbolisme couvre toute la particularité de la « *fin-de-siècle* », son principe créatif est alimenté par la mentalité spécifique de l'époque :

Un art de sensation, le symbolisme se place au milieu des mondes interne et externe, associant une observation individuelle à une expression universelle. Il cherche à saisir l'impression dans un instant fugitif, à suivre l'instabilité mutationniste de l'état d'âme, et à interpréter l'inexprimable illusoire avec la subconscience intuitive. Il favorise alors une approche irrationnelle et alogique pour attaquer l'imperceptible avec le tangible, pour atteindre l'infini par le fini, et pour questionner l'éternel à travers l'éphémère.

Les symbolistes mettent ainsi en évidence un effet implicite et chaotique, à l'intermédiaire d'un style mystique et insinuant, d'une synesthésie sensorielle et d'une autonomie esthétique purifiée. Ils sollicitent une résonance bidirectionnelle entre l'idéal et le réel, et harmonisent la complication récessive avec la diversité phénoménale, ce qui élargit l'horizon créatif, renforce l'expressivité poétique et subtilise la finesse d'écriture.

Hors France, la « *fin-de-siècle* » a également touché l'Allemagne, chez Hermann Bahr, et les États-Unis, sous la plume d'Edgar Allan Poe. Pourtant, Hermann renonce très vite à ce style transcendant et tourne à une frénésie nationaliste à l'arrivée de la *Première Guerre Mondiale* ; alors que Poe se plonge profondément dans une musicalité lyrique. Seulement les poètes français confirment leur choix avec

un narratif décadent, mystique et symbolique, ils initient ainsi la voie vers une nouvelle dimension créative entièrement distincte de toutes ses précédentes : le « *modernisme* ».

Lorsqu'on parle de la littérature de la « *fin-de-siècle* », il s'agit plutôt d'un ensemble flou, disparate et diversifié, qui refuse d'être encadré par une simple notion du « *courant* » ou du « *mouvement* ». Avec une tonalité souffrante et embrouillée, le goût esthétique de l'époque est souvent traduit par des écritures insolites, morbides, antimorales et rebelles, il cible à l'universalité des expériences d'un être individuel, en passant par un épanouissement spirituel et une transposition philosophique (*surtout les idées de Schopenhauer et Hartmann*).

Effectivement, la « *fin-de-siècle* » est plus un déchirement qu'une simple souffrance, les poètes sont souvent des êtres divisés à l'esprit : Baudelaire est partagé par le « *spleen* » et « *l'idéal* », alors Barbey d'Aurevilly erre entre le « *traditionalisme* » et le « *dandysme* ». En tout, c'est une torture imposée par l'incohérence entre l'espérance vers les possibilités illimitées que le progrès matériel apporte, et la déception face à la mise en doute de la croyance. Ce déchirement se représente en littérature sous la forme d'un « *décadentisme* ».

Le « *décadentisme* » dépasse un simple phénomène littéraire, c'est plutôt une doctrine artistique générale qui est concrétisée sous de divers styles. Il s'agit d'un excès esthétique, d'une complice morbide, d'une fascination mortifère et d'une illusion ténébreuse, qui produisent des effluves capiteux et des effets métaphysiques.

En littérature, « *le comte de Robert* » chez Montesquieu, « *le duc de Freineuse* » chez Jean Lorrain et « *le baron de Charlus* » chez Marcel Proust sont tous des figures emblématiques inspirées de cette mode. Comme Henry de Montherlant a écrit : « *Vous n'êtes qu'un pauvre snob du décadentisme et de la pourriture, un simple serveur des Gide et des Proust, ces imbéciles, pourris de cérébralité, de stérilité, d'esthétisme...* »¹

La littérature de la « *fin-de-siècle* », bousculée dans toute la faiblesse et toute la richesse de son temps, renvoie à quelque chose de mouvant, de complexe et d'extrêmement varié. Et ici, nous accentuons surtout sa transitivité, son ouverture et son initiative vers une écriture « *moderniste* ».

Les écrivains, les poètes et les peintres, conscients de la crise des valeurs qu'ils vivent, essaient de nous montrer le panorama profond d'une époque de mutation, de donner un sens, à la fois fini et infini, à l'existence individuelle, et d'affirmer les persévérances humaines face à l'incertitude effrayante de

¹ MONTHERLANT Henry (de). *Pitié pour les femmes*. Paris : Editions Gallimard. 1954. Page 1187.

l'univers. En conséquence, la « *fin-de-siècle* » est sans doute une expression de la « *modernité* », Louis Forestier la nomme aussi « *la création de l'avant-siècle* » ; Au lieu de piétiner sur l'agonie du XIX^e, elle réussit à procurer une définition du « *moderne* » en franchissant le seuil du nouveau centenaire.

2.1.3 Origines : idéologique, philosophique et esthétique

Gérard Peylet, dans son chef-d'œuvre « *La littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité* », a mené une étude pour retracer la formation de la mentalité « *fin-de-siècle* » dans la littérature :

Partagés entre l'impossibilité de croire et la nostalgie de croire, les écrivains fin de siècle refusent le réel, le monde positif, ont besoin d'idéal, mais leur idéalisme est emblée porteur d'un certain nihilisme. Rémy de Gourmont écrit, dans Le Chemin de velours : « L'idéalisme est une doctrine immorale et désespérante, anti-sociale et antihumaine, et pour cela l'idéalisme est une doctrine très recommandable en un temps où il s'agit non de conserver mais de détruire. » Idéalisme rime avec pessimisme et nihilisme. On peut donc parler d'un nouveau mal du siècle qui ressemble au premier par bien des côtés, mais qui prend une tournure plus radicale, une expression plus existentielle. Dans certains cas, l'écriture semble fonctionner comme une thérapie. Lorsque Huysmans écrit En rade ou Là-Bas, il n'a plus le souci comme dans A retours de construire esthétiquement son mal du siècle. Il tente de se libérer par l'écriture du dégoût existentiel qui l'accable : « Vraiment quand j'y songe la littérature n'a qu'une raison d'être : sauver celui qui la fait dégoût de vivre. »¹

Malgré tout, la « *fin-de-siècle* » s'est produite dans un contexte multifactoriel :

1) Chaos idéologique

La « *fin-de-siècle* » est une époque d'outrance, surtout pour la France. Le désordre sociopolitique suscite un chaos idéologique, donnant ainsi un style extravagant à la création.

Le XIX^e siècle témoigne d'une instabilité politique et idéologique sans précédent dans l'Hexagone, de l'Abdication napoléonienne à la Restauration bourbonnienne, de la Monarchie de Juillet à la Deuxième République, du Second Empire à la défaite de Sedan, de la Commune de Paris au régime militaire de Mac-Mahon, le pays des Francs a vécu un traumatisme psychologique, qui met en doute les valeurs

¹ PEYLET Gérard. *La littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*. Paris : Editions de Paris. 1994. p. 25

traditionnelles, comme celles des chrétiens, ainsi que les principes modernes, comme les concepts républicains, voire la démocratie universelle :

*Quant aux écrivains, ils sont nombreux à jeter l'idée politique. Un grand nombre de ceux qui font partie de la littérature fin de siècle rassemblent dans le même mépris la démocratie, la bourgeoisie, le prolétariat, le capitalisme. Huysmans, Bloy, Péladan se signaleront par la virulence de leurs attaques contre la société de leur temps. [...] (De plus,) les idées du boulangisme [...] empruntent alors aux philosophes contre-révolutionnaire (celles de De Maistre et Gobineau) leurs théories, [...] qui (tient) une sociologie générale de la décadence.*¹

Les chaos idéologiques accélèrent l'effondrement de la foi religieuse, la déchristianisation des croyances dirige les opinions publiques vers un certain extrémisme anarchique : le catholicisme et le protestantisme sont contestés et attaqués par l'antisémitisme, le congrégationalisme, l'anarchisme et le socialisme syndical :

Certains historiens littéraires essaient d'expliquer l'effondrement de la foi avec la *Guerre franco-prussienne* : « après 1870, la menace allemande, non seulement temporelle mais spirituelle – l'esprit protestant et scientifique -, la conception d'une société en cellules concentriques (famille, province, patrie), bientôt l'influence de Maurras et de l'Action française, convergent pour dessiner un nationalisme non sans aspect religieux, sorte de compensation dans une société si profondément sécularisée »².

Alors certains critiques s'engagent à devoir la mentalité de « fin-de-siècle » à l'effondrement des croyances : « Impossibilité de croire et nostalgie d'une croyance, ce sont bien là les composantes du mal fin de siècle : le sacré, sans cesse désiré, est sans cesse ressenti comme lointain, et raisonné comme lointain, par des hommes fatigués de trop connaître »³.

C'est pourquoi les écrivains et les poètes tournent leurs dos à la foi, ou encore, à la morale : « Coincés entre une nostalgie diffuse du surnaturel et un refus des cultes orthodoxes, beaucoup parmi les écrivains ou les artistes de l'époque ont été conduits à exprimer moins la foi véritable qu'une sorte de rêverie sentimentale et mythique qui était l'association de développements imaginaires souvent étranges »⁴.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² LEBRUN F. (dir.), *Histoire des catholiques en France*. Editions Privat. 1980. p. 397.

³ BANCQUART M. -C., In *Romantisme*. 1983 : 42. p. 7.

⁴ PIERROT J., *L'Imaginaire décadent : 1880-1890*. Editions PUF. 1997. p. 123.

Ainsi, sur le plan idéologique, nous constatons un chaos : 1) la foi chrétienne a connu une chute irréversible, aboutissant à la « *Sécularisation de l'État* » et à la « *Laïcisation sociale* » en 1905 ; 2) le communautarisme traditionnel a enfin trouvé une réconciliation avec l'anarchisme socialiste, ce qui permet la légalisation du syndicalisme en 1884 ; 3) « *des conversions retentissantes et de l'engagement éclatant de quelques écrivains de cette époque dans la foi catholique [...] témoignent d'un réveil de cette foi au sein des intellectuelles* » dans les dernières années du siècle.

Baudelaire a dit : « *Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite.* » La « *fin-de-siècle* » répond à cette exigence avec un chaos idéologique, où les idées artistiques et sociales basculent entre la destruction et la reconstruction, la négation et la restitution. Ce processus révisé notre tradition, en nous promettant un meilleur « *moderne* » : « *toutes les traditions sont traversées d'une déchirure, et demain ne semble pas vouloir se rattacher à aujourd'hui ; ce qui existe chancelle et s'écoule, et on le laisse s'affaler parce qu'on en est las et que l'on ne croit pas sa conservation digne d'un effort. Les idées qui jusqu'à présent ont dominé les esprits sont mortes ou expulsés comme des rois détrônés ; des successeurs légitimes et des usurpateurs se disputent l'héritage. En attendant, l'interrègne existe avec toutes ses terreurs : confusion des pouvoirs, perplexité de la foule privée de ses chefs, despotisme des forts, surgissement de faux prophètes, naissance de dominations partielles passagères et d'autant plus tyranniques. On guette avec l'impatience ce qui doit venir, dans pressentir de quel côté cela viendra et ce cela sera.* »¹

2) Conflit philosophique

La « *fin-de-siècle* » voit deux oppositions : l'une en littérature, entre le roman et la poésie ; l'autre en philosophie, entre le scientisme et le transcendantalisme, celui-là gère le roman, celui-ci domine la poésie.

A l'époque, le scientisme, soutenu par le progrès technique, jouit d'un rôle quasi-monopole dans la philosophie contemporaine. Il se montre dans diverses formes dérivées : le *positivisme*, le *rationalisme*, le *darwinisme*, le *relativisme*, et le *déterminisme*. Les premiers deux ont imposé une épistémologie évolutionniste à la création littéraire du genre narratif. Dans cette « *tradition scientiste* », les écrivains sont censés respecter l'objectivité absolue du monde réel, et appliquer la méthode expérimentale à l'étude de la nature et de l'homme.

Auparavant, le monde littéraire reste légèrement lié aux détails du réel, la création s'appuyait depuis toujours sur l'inspiration et sur l'imagination : « *raconter des histoires, inventer des fictions, créer des*

¹ NORDAU Max, *op. cit.*, pp. 11-12

intrigues, bref résident dans des mondes imaginaires sont autant de spécificités humaines sur lesquelles on s'interroge au moins depuis Aristote et Platon ». Pourtant, le positivisme est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle, ses influences ont largement dépassé la limite du temps, comme l'écrit Gérard Delfau dans un article de critique, en 1978 :

Nous sortons à peine de l'ère positiviste, si même nous en sortons. [...] Son aire d'extension est dès l'abord d'Europe, avant de s'étendre aux Etats-Unis et, sans doute, à tout pays dit développé. Il a fallu la fracture des années 1973-1974, avec la crise de l'énergie, l'émergence des pays récemment décolonisés et le dérèglement du système monétaire international, pour que se lève un doute sur la croyance centenaire d'un progrès linéaire de notre civilisation. À vrai dire, la même interrogation s'était faite jour lors de la montée du fascisme et pendant la seconde guerre mondiale. [...] Au lendemain de guerre, en Europe, (surtout en France), les événements de mai 68 surviennent en plein climat néo-positiviste, comme le montre la querelle sur le structuralisme qui passionne les sciences humaines.¹

C'est bien grâce à ceci que les écoles réalistes et naturalistes ont connu un essor entre 1850 et 1910. Le positivisme et le rationalisme refuse toute réflexion métaphysique ou scolastique pour que les écrits soient une critique sereine sur les actes humains. C'est pourquoi, Emile Zola, auteur de « *Les Rougon-Macquart* » et praticien de la « *méthode expérimentale* », se considère comme « *Un vieux positiviste endurci* ». Pour lui, « *il est du devoir de la littérature de se faire scientifique* » et « *le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur* » : *J'en suis donc parvenu à ce point : le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle ; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique ; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu ; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie.²*

L'observateur et l'expérimentateur sont les seuls qui travaillent à la puissance et au bonheur de l'homme, en le rendant peu à peu le maître de la nature. Il n'y a ni noblesse,

¹ DELFAU Gérard, *Le positivisme, l'histoire de la critique et nous*. In *Romantisme*. 1987 : 21-22. pp. 233-238.

² ZOLA Emile, *Le Roman expérimental*. Paris : Editions Charpentier. 1902. p. 10.

*ni dignité, ni beauté, ni moralité, à ne pas savoir, à mentir, à prétendre qu'on est d'autant plus grand qu'on se hausse davantage dans l'erreur et dans la confusion. Les seules œuvres grandes et morales sont les œuvres de vérité.*¹

Du Goncourt à Maupassant, du Zola à Hauptmann, du roman à la nouvelle, de l'essai au théâtre, de la France à l'Allemagne, de l'Angleterre aux États-Unis, la philosophie positiviste dépasse les frontières et les genres. Au nom de la raison et de la science, elle gère de nombreux écrits « modernistes ». Ceci est certainement raisonnable, car « *Dans les chaos des idées, on espère que l'art renseignera sur l'ordre qui doit succéder à la confusion. Le poète, le musicien doivent annoncer ou deviner, tout au moins laisser pressentir, dans quelles formes la civilisation continuera à se développer. Qu'est-ce ce qui demain sera moral, sera beau ? Demain que saura-t-on, à quoi croira-t-on ? Telles sont les questions posées par les mille voix de la foule.* »² A la demande d'une réflexion calme, le naturalisme, ou plutôt le scientisme expérimental donne sa réponse.

La « *tradition scientiste* », comme le développement technique, promet un avancement à l'humanité avec un savoir-penser rationnel et rigoureux, ce qui n'empêche pas que des inquiétudes profondes se produisent au niveau créatif, social et philosophique.

A partir des années 60 du XIX^e, à la chute du *sentimentalisme romantique*, le genre narratif s'est géré par le *relativisme* de Renan, le *déterminisme* de Taine, et le *positivisme* allemand de Schopenhauer et de Hartmann. Dans un certain sens, l'exploration « *moderniste* » est une contre-attaque en réponse à cette rigidité philosophique du scientisme :

*(On voit) la résurgence d'un ésotérisme proliférant qui voit la renaissance puis l'éclatement de la Rose-Croix, la pénétration en France du théosophisme de Mme Blavatsky, la vogue du magisme, [...] et ce qu'avait de paradoxal cette volonté d'explication et de vulgarisation d'une science cachée qui a soudain besoin de se dévoiler. Ce phénomène semble d'abord la marque d'une insatisfaction de l'âme et de l'imaginaire devant la sécheresse du positivisme. Il traduit peut-être enfin ce rêve de réconciliation des différents domaines de la connaissance qui aime tout le XIX^e.*³

Les poètes choisissent alors de pratiquer certains styles ésotériques, tels que l'hermétisme, le mysticisme et le symbolisme. Ils s'adressent directement à ce qui est au-delà des choses, ou même au-delà de l'existence. Chez Baudelaire, c'était le « *culte du soi* » ; chez Rimbaud, c'est la « *voyance*

¹ ZOLA Emile, *op. cit.*, p. 35

² NORDAU Max, *op. cit.*, p. 12

³ DELFAU Gérard, *op. cit.*, p. 20

prophétique » ; chez Mallarmé, c'est le « *hasard absolu* ». Avec une intériorisation individualiste, les poètes commencent une expédition dangereuse au bord de la falaise du sens.

Et ici, nous voyons clairement une transformation esthétique et une métamorphose stylistique, il s'agit d'un tournant artistique, à partir duquel : 1) les écrits poétiques se donnent une force philosophique dynamique, où le *sens final* n'est plus au centre de notre quête et « *l'opposition binaire* » connaît une dévalorisation rapide ; 2) les poètes modernes subliment les sensibilités individualistes pour atteindre une *Essence universelle* ; 3) la dimension créative s'oriente vers une introspection sur la « *modernité* », la « *pratique moderniste* », « *l'existence moderne* », et surtout la *manière d'être* moderne :

L'homme moderne [...] est trop intelligent, il a trop travaillé [...] chez lui rien n'est donné, tout est requis. [...] En ce moment aujourd'hui l'homme avait été raffiné et étrié par la culture, par l'étalage des jouissances et par la concentration de l'effort ; les grandes capitales avaient exaspéré les désirs ; l'âme infiniment compliquée avait cessé de sentir le vrai beau qui est simple.¹

Les mots de Taine nous donnent une explication sur la misère de l'homme à l'époque moderne : le rationalisme excessif, les moralités idéologiques et les désirs exagérés compliquent infiniment l'âme et empêche la recherche du vrai beau. Évidemment, cette « *misère moderniste* » n'est plus une redéfinition du « *soi* » ou une quête de la fatalité, elle interroge courageusement la base de notre création et de notre logique. C'est un adversaire qui défie le « *dualisme* » sur lequel se fonde toute la civilisation humaine.

Et cette entreprise « *moderniste* » échouera !

Cette entreprise « *moderniste* » échouera, parce que le « *fantôme dualiste* » existe toujours, cette « *opposition binaire* » ne manque jamais dans la littérature : 1) dans les œuvres pré-renaissantes, c'est le contraste entre la chair humaine et l'esprit divin ; 2) chez les classiques, c'est la confrontation des valeurs honorables avec les épanouissements individuels ; 3) à l'âge romantique, c'est la dichotomie opposant le bon au mal ; 4) sous les plumes réalistes, c'est l'écart entre le réel naturel et l'idéal imaginaire... En un mot, ce « *dualisme* » constitue le péché original le plus douloureux, qui nous accompagne depuis la naissance, qui se cache dans l'os et dans les veines de notre corps, qui tourmente à tout moment notre mentalité déchirée, qui nous empêche d'atteindre la liberté absolue

¹ J. -T. NORDMANN, *Taine et la décadence*. In *Romantisme*. 1983 : 42. p. 35

dont tous rêvent, et qui n'accepte, dans aucune circonstance et par aucune mesure, la moindre possibilité de réconciliation.

Cette entreprise « *moderniste* » échouera, parce que le « *fantôme dualiste* » nous hante, du néant à l'éternel : 1) il est là, quand *Lancelot* monte dans le chariot, soumettant sa chevalerie à l'amour envers la reine *Guenièvre* ; 2) il est là, dans la bouteille de philtre qui prédit une tragédie providentielle à *Tristan* et à *Isolde* ; 3) il est là, aux yeux de l'épouse de *Gargantua*, qui subit la douleur de l'accouchement pour donner naissance à un géant arrogant ; 4) il est là, dans le duel entre *Rodrigue* et le père de sa bien-aimée ; 5) il est là, sous la guillotine de *Julien*, complotée par la morale et le désir ; 6) il est là, dans la laideur du *carillonneur saint* et sous la soutane de l'archidiacre vicieux.

À la veille du modernisme, ce *fantôme* est-il disparu ? Non, 1) il continue à y être, dans le beau maudit (*Baudelaire*), dans l'ivresse voyante (*Rimbaud*), car Dieu ne joue pas aux dés (*Mallarmé*) ! 2) Il continue à y être, au décès de Dieu et parmi nous - les meurtriers des meurtriers (*Nietzsche*) ; 3) il continue à y être, chez la discordance psychologique freudienne de l'Id, de l'ego et du super-ego ; 4) il continue à y être, entre l'être et l'existant au sein du cadre de la phénoménologie de l'esprit (*Hegel*) ; 5) et enfin, il continue à y être, quand les autres deviennent *l'enfer intersubjectif* (*Satre*). Bien visiblement, il ne nous quitte jamais, et nous n'en sortons jamais, c'est le fruit amer qu'Eve avait avalé, c'est l'or que Judas a reçu, et c'est l'âme que nous échangeons avec Satan contre la tranquillité interne, c'est le crime qui ne sera expié qu'au jour du jugement dernier.

Cette entreprise « *moderniste* » échouera, parce que le « *fantôme dualiste* », nous en avons besoin : 1) pour donner du sens à l'existence d'un être individuel ; 2) pour passer la force pensive à un roseau flottant face au néant ; 3) pour fixer une destination à l'autre bout du trajet de vie ; 4) pour comprendre la raison de l'état dans lequel on se trouve, 5) et le plus important, pour définir le super-ego du « *soi* » avec l'intervention de ce qui ne l'est pas, ce qui permet ensuite de reconnaître l'Id et de reconstituer un *ego* vers lequel on se dirige.

Bien sûr, ceci nous coûte un prix, quelquefois insupportable, car la soumission à *l'opposition binaire* implique un renoncement irréversible de la liberté absolue. Comme le héros dans *Le mythe de Sisyphe*, « *On a compris déjà que Sisyphe est le héros absurde. Il l'est autant par ses passions que par son tourment. Son mépris des dieux, sa haine de la mort et sa passion pour la vie, lui ont valu ce supplice indicible où tout l'être s'emploie à ne rien achever. C'est le prix qu'il faut payer pour les passions de cette terre.* »¹

¹ CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Éditions Gallimard. 1999. p. 5.

Ainsi, toute littérature et toute philosophie à partir du « *modernisme* » constitue une approche exploratoire et dangereuse au bord de la falaise du sens, c'est une voie broussailleuse, surtout pour les précurseurs : 1) elle a coûté une oreille à Van Gogh ; 2) elle a mené Baudelaire au procès et son chef-d'œuvre à la condamnation ; 3) elle a privé Rimbaud de sa vie prématurée et 4) elle a mis fin à la vie de Haizi sur un rail. Et d'autres exemples ne manquent pas, et nous le croyons, ne manqueront jamais, parce que trahir *l'opposition binaire*, c'est de mettre en doute tout ce qui définit un être, c'est de ne plus croire en sa propre raison d'exister, c'est de perdre ce qu'il était sans ce qui le fera. Les poètes modernistes veulent restituer l'âme de la main du Diable, et se mettre eux-même à la place du Dieu.

Mais enfin, si l'échec de l'entreprise « *moderniste* » était fatale, pourquoi continuons-nous ? parce que la joie de la liberté, le délire de l'autonomie et la passion pour le vrai récompensent, et récompenseront, ce que nous avons payé :

Mais quand il eut de nouveau revu le visage de ce monde, goûté l'eau et le soleil, les pierres chaudes et la mer, il ne voulut plus retourner dans l'ombre infernale. Les rappels, les colères et les avertissements n'y firent rien. Bien des années encore, il vécut devant la courbe du golfe, la mer éclatante et les sourires de la terre. Il fallut un arrêt des dieux. Mercure vint saisir l'audacieux au collet et l'ôtant à ses joies, le ramena de force aux enfers où son rocher était tout prêt.¹

Certainement, l'entreprise « *moderniste* » n'est pas dangereux pour tous, mais que pour les poètes-martyrs purs, pour ceux qui veulent se débarrasser entièrement de toute complication civile. Et ceci nous explique pourquoi le modernisme, né aux cendres de la « *fin-de-siècle* », marque une nouvelle ère dans la création. Malgré tout, à partir de Baudelaire, Hugo de manière plus stricte, en passant par Rimbaud et Mallarmé, jusqu'aux écrivains de consciences, cette tendance se rend de plus en plus visible.

3) Rupture Esthétique

En fin, la mentalité « *fin-de-siècle* » a débouché sur l'initiative « *moderniste* » par une rupture avec le passé, un refus au sens structuré et une adhésion au présent. Pour répondre à cet enjeu, les poètes rejettent toute intervention convenue hors de la création, en adoptant un langage suggestif. Cette

¹ *Ibid.*, pp. 4-5.

justesse poétique libère les vers des sens tout faits ou des logiques rationnelles, c'est pourquoi les écrits modernistes paraissent parfois illisibles ou incompréhensibles.

Pour les modernistes, « *L'art commence où finit la vie* », et la poésie devrait être « *l'étude du mystère, de l'insaisissable et du pressenti qui nous entoure et toujours nous échappe* »¹. D'une part, cette orientation créative est un choix personnel des poètes : « *plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues, d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles* »² ; d'autre part, elle dépasse déjà le cadre d'une préférence esthétique, et touche encore une fois à l'ontologie de la création, « *la littérature actuelle, arrivée à l'anémie aiguë, et n'a plus de vie que ce qui en subsiste dans une charpente crispée et recroquevillée de poitrinaire. L'art, pour cela, serait-il mort ? Nullement. C'est un art spécial, l'art de notre civilisation, de notre humanité actuelle qui agonise* »³.

De plus, Gérard Delfau donne une autre explication à l'obscurité du langage « *moderniste* ». C'est que la mentalité « *fin-de-siècle* » oblige les créateurs à choisir un art aristocratique pour « *fuir plus aisément les pollutions démocratiques* ». Ainsi, l'art devrait être « *inaccessible au vulgaire* » et « *il faut le protéger contre les menaces venues de l'extérieur et le réserver aux happy few prédestinés* ».

En fait, nous faisons part de nos réserves concernant cette opinion. Que ce soit le langage obscur ou l'esthétique mystique, leur objectif n'est pas de se faire isoler ou détacher. En revanche, la poésie devrait permettre aux lecteurs eux-mêmes de pressentir les rapports inconnus et inexplicables entre les phénomènes, de connaître les indications imprédictibles à travers une conjecture intuitive des symboles, et d'apprécier les effets allusifs liés à une résonance subconsciente. Dans ce cas-là, cette *obscurité moderniste* constitue plutôt une manière subtile de s'exprimer. En recourant aux correspondances sensorielles, un lecteur pourrait atteindre un niveau au-delà de ses connaissances ordinaires.

En conclusion, la « *fin-de-siècle* », « *point ultime d'une civilisation éperdue, conclusion vertigineuse d'une époque essoufflée, dernier conflit d'ombre et de lumière* »⁴ a bien réorienté la création du nouveau siècle, ceci n'est pas un simple renouvellement, il se dote d'une portée révolutionnaire. « *L'écrivain, pénétré de l'esprit de cette fin de siècle, doit non seulement en dénoncer les mythologies*

¹ LORRAIN J., *Masques et Fantômes*, Christian Bourgois (dir.), « 10/18 », 1973, p. 225

² SCHWOB M., *Cœur double*, Christian Bourgois (dir.), « 10/18 », 1979, p. 121.

³ SAMAIN A., *Notes et sensations in Carnets intimes*, Paris : Mercure de France, 1939, p. 154

⁴ JOUVE Séverine, *Les décadents : bréviaire fin de siècle*. Paris : Éditions Plon. 1989. p. 7

*esthétiques et les décompositions morales, mais doit aussi narrer les luttes intimes du cœur et de l'âme. Message surtout psychologique et esthétique d'un créateur crépusculaire fatigué du monde »*¹. Et l'objectif du présent chapitre est de tracer cet itinéraire sous un angle multidimensionnel.

2.2 DE BAUDELAIRE AU MODERNISME

2.2.1 *Panorama poétique*

La « *fin-de-siècle* » est une aventure plus douloureuse que jamais.

La première moitié du XIX^e siècle ne cessait pas de louer une inégalable beauté et les bienfaits de la Nature. Les poètes chantent la divinité éternelle et universelle avec un lyrisme romantique ; alors la seconde constitue plutôt une conversion hérétique et hétérodoxe, qui fait exiler toute norme sociale, morale, esthétique et intellectuelle sur la terre de Satan, infernale et irrémédiable. Les écrivains, tourmentés par un traumatisme du déclin, une chute de la croyance et un doute de la fatalité, choisissent d'embrasser, avec une lassitude d'exister et une dégénérescence mentale, le plus excessif, le plus rebelle et le plus stupéfiant.

Les poètes cherchent ainsi la lumière inconstable et inéluctable dans l'obscurité de la nuit, « *qui fait éclore des millions d'astres, avec sa lune changeante, ses aurores boréales, ses pénombres mystérieuses et ses effrois énigmatique* »². Ils ne s'arrêtent pas de se demander : ce mysticisme, à la fois pessimiste et optimiste, a-t-il pour but l'universalisation du beau ? serait-il la vraie épreuve honorable de notre dévouement ? assurerait-il la plus éclatante affirmation invincible sur l'existence ? et permettrait-il la moindre possibilité de faire réconcilier le « *moi* » et tout ce qui est l'autre ?

Ainsi, chez les poètes, les frontières se brouillent entre la raison et la folie, le délire hallucinatoire et le plaisir hystérique les placent dans un réseau des rapports inconnus et inexplicables. Dépourvus de la possibilité d'observer et de saisir, les poètes ne font que se laisser par un état innommable. Ils errent parmi les interactions sensorielles, ils préfèrent pressentir plutôt que de communiquer, afin de se connecter à un instant fugitif ou à un état imperceptible, profonde et lointaine.

¹ *Ibid.*, p. 8

² GAUTIER Théophile. *Les Poètes français*. Tome IV. In *Charles Baudelaire*. Repris dans *Fusains et eaux-fortes*. Paris : Éditions Charpentiers. 1880.

Pourtant, cette connexion est strictement personnelle, impartageable, et surtout individuelle. Ainsi, cette intransmissibilité mystique ne permet pas aux poètes de communiquer ni de manifester. Ceci amène la création poétique dans un « *impasse moderne* » :

D'un côté, toute forme artistique, la poésie comprise, demande une revalorisation externe, par laquelle, son sens se reconceptualise, son dynamisme se revalide et sa vitalité se renouvelle. C'est pourquoi Baudelaire désirait la réputation dans sa jeunesse. Un poète, un vrai poète, jouit d'un rôle prophétique, il est ainsi condamné à véhiculer ce qu'il ressent et ce qu'il pressent ; de l'autre, ce que les poètes saisissent dans l'instantanéité est souvent extrasensoriel, il n'est transmissible par aucun langage signalétique. Alors le mot porte toujours un certain sens prédéfini, qui ne pourrait pas être employé pour préciser une perception indicible.

Pour en sortir, les poètes ne cherchent qu'à insinuer ou à suggérer. Pour représenter les connexions inexprimables, ils recourent aux implications métaphysiques en attribuant une haute importance aux « *symboles* ». Cette approche est marquée d'une « *nature artistique* », d'une « *généralité au libre essor* » et d'un « *élan hors de l'atmosphère épaisse et basse de la banalité* ». Et les symboles servent de médiateurs les plus efficaces pour produire des effets résonnants, ce qui permet aux lecteurs de partager, dans un certain sens, l'état d'âme du poète.

Ainsi, la création poétique ne s'intéresse plus à créer un espace commun avec l'inspiration ou l'imagination, elle commence à explorer le pouvoir des signes dans une « *écriture automatique* », pour qu'une empathie subtile puisse être atteinte, même en absence de la subjectivité du poète. Dans ce sens-là, le poète cède progressivement son pouvoir de communiquer au bénéfice d'une expressivité, ou d'une représentativité, plus abstraite mais plus efficace et plus dynamique. Ainsi, dans la lecture, le poète n'est ni interlocuteur, ni transcripteur, ni traducteur, il se procure un rôle relativement à part, qui s'engage à fournir un champ poétique plein de possibilités indéfinies et infinitives. Ceci nous renvoie à l'affirmation de Roland Barthes avec sa fameuse formule « *la mort de l'auteur* » :

Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. [...] dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. [...]

Nous savons que pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer la mort de l'Auteur.¹

Dans les discussions au-dessus, nous essayons de synthétiser la métamorphose stylistique de la poésie française contextualisée dans la mentalité de la « *fin-de-siècle* ». Cette « *modernisation* » poétique est soutenue par une « *intériorisation* » progressive et une « *individualisation* » approfondie. Elle débute avec un décadentisme philosophique, passe par un mysticisme esthétique et un symbolisme poétique, et arrive enfin à une nouvelle dimension moderniste. Evidemment, cette évolution linéaire et temporelle représente un auto-renouvellement intrinsèque à l'intérieure de la littérature. Nous y voyons une lignée claire, précise et logique.

Du point de vue épistémologique, la progression décadente-mystique-symbolique est justifiable : *Primo*, la mentalité « *fin-de-siècle* » est le « *Weltanschauung* » qui gère la transformation esthétique. Ce mot allemand, associant « *Welt* » à « *Anschauung* », signifie la « *conception de monde* ». Il conditionne « *l'être-pour-soi* » du sujet hégélien. Ici, le décadentisme résume le savoir-vivre essentiel de la mentalité « *fin-de-siècle* », il définit pour les poètes l'angle d'observation et la manière de pressentir. Il n'est pas un courant au sens strict, mais une tendance dogmatique ou un modèle protogène, qui persiste à l'évolution stylistique, et ses traces existent même à l'âge postmoderniste :

Même quand il [le décadentisme] se mêle au symbolisme, il continue d'exister, et souvent sous une forme originale. Les modernités que la littérature fin de siècle peut contenir se trouvent autant dans les œuvres décadentes que dans les œuvres symbolistes.²

Secundo, l'approche symbolique est le « *Wissenschaftstheorie* », c'est-à-dire la méthodologie grâce à laquelle les visions décadentistes passent aux écrits concrets. Les souffrances de la « *fin-de-siècle* » posent l'écrivain aux frontières de la raison et de la folie, orientent la création poétique vers une modernité fugitive et excessive. Ainsi, l'intérêt mystique devient un lieu d'enfermement, un recours de soulagement, et un intérêt de dévouement. Les correspondances symboliques offrent une possibilité de partager les connexions hermétiques, de toucher l'au-delà par l'en-deçà.

Même si nous témoignons d'une causalité successive entre le décadentisme, le mysticisme et le symbolisme, les trois sont interdépendants et non séparables. Ils forment un écosystème intégral, dont

¹ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*. In *Essais Critiques IV*. Paris : Editions Seuil. 1984.

² PEYLET Gérard, *op. cit.*, p. 50

les éléments se soutiennent les uns les autres : « *Le symbolisme ne se forma guère qu'à partir de l'année 1886 : les décadents furent les précurseurs des symbolistes ; mais beaucoup de symbolistes commencèrent par être des décadents, et le décadentisme [...] ne fut que le bouillonnement éphémère avant-coureur du grand mouvement poétique qu'a été le symbolisme* ». ¹

Et Anatole Baju, dans une étude en histoire littéraire, traite le décadentisme comme un mouvement littéraire, dont les précurseurs et les initiateurs sont tous des poètes symboliques français : Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé...

Ce mouvement littéraire ne date pourtant point d'aujourd'hui : Baudelaire pourrait en être appelé le vrai précurseur. On trouve dans les Fleurs du Mal le germe de toutes les beautés que nous admirons et surtout l'idée qui a présidé à la conception de l'école décadente. [...] Verlaine et Mallarmé qu'on peut considérer comme les seuls initiateurs n'ont pas vingt ans d'expérience l'un et l'autre dans l'occupation du nouveau genre d'écrire. Et Rimbaud, ce frère intellectuel de Verlaine, presque divin par la langue, ravi si jeune à l'Art, mort, disent les uns, roi d'une peuplade sauvage, disent les autres, ou peut-être... qui sait ? [...] C'est au mois d'août 1885 que mes amis et moi, écœurés de cette littérature vénale, stérile et terre à terre où s'illustre Zola, qui fait les délices du bourgeois sans âme, nous avons jeté au nom de tous ceux qui s'intéressent aux Arts, un formidable cri d'alarme ouï et répercuté par tous les échos à travers les deux Mondes. ²

Aux yeux des historiens littéraire, la distinction entre le décadentisme et le symbolisme est ambiguë, car celui-là est le concept, alors celui-ci est la méthode. De plus, 1) leurs émergences et évolutions juxtaposent d'une manière confuse et indiscernable dans les années 1880 ; 2) leurs styles outranciers et mystiques sont tous inspirés de l'esthétique baudelairienne ; 3) les deux marquent tous la tendance de l'époque, vers « *une nouvelle littérature, correspondant à l'état mental de la société* », vers une ère moderne où la création se dépasse automatiquement sans aucune complication du passé.

Bien sûr, la présence du mysticisme dans le système pré-moderniste est aussi indispensable :

[Au cours de la naissance symboliste], sous le couvert de l'idéalisme, passait-on du mystère au mysticisme. [...] Une « vague mystique » déferlera, [...] diverses influences se rejoignent : mysticisme raffiné et maladif de Baudelaire, mysticisme exalté de Villiers de l'Isle-Adam, mysticisme esthétique et diffus de Wagner, et aussi mysticisme sensuel

¹ DUJARDIN É., *Mallarmé par un des siens*, A. Messein, 1936, p. 211.

² ANATOLE Baju, *L'école décadente*. Paris : Editions de Paris. 1887. p. 2

de Barbey d'Aurevilly. Car peut-on oublier dans ce vaste mouvement l'auteur des Diaboliques, le « grand connétable », tout à fois croisé et mousquetaire d'un catholicisme agressif, qui a repris à Baudelaire son érotomanie démoniaque, mais en exacerbant son sadisme intellectuel jusqu'à prendre, sans s'en douter, le contrepied du véritable Christianisme ?¹

Pour conclure, le symbolisme, le décadentisme et le mysticisme se croisent à l'époque « *fin-de-siècle* », définissant le panorama poétique au cours de la transition stylistique vers le « *modernisme* ».

2.2.2 Décadentisme

1) Notion ontologique

Le « *décadentisme* » est une esthétique « *fin-de-siècle* » qui consiste en un attrait pour l'irrationnel, la mort et le mystère. C'est une notion artistique controversée, un des symptômes manifestes de la « *modernité* », et un état d'esprit dans la « *psychologie contemporaine* » (Paul Bourget, 1883). Sa vitalité connaît une transmigration infinitive et périodique sur les axes spatio-temporels, il s'agit d'une contre-attaque en réponse à la rigidité du positivisme.

Avant tout, il faut le distinguer de la « *décadence* », cette dernière est plutôt un concept psychologique et philosophique, qui est particulière à chaque époque. La « *décadence* » représente une crise fatale et indissoluble dans la nature humaine ; elle est aussi un sujet inévitable de l'art moderniste, dû à la force destructive du temps et à la chute providentielle du divin.

La « *décadence* » a déjà vu le jour dans la philosophie classique, l'affirmation de Platon - « *the ancients, who were our betters and nearer the gods than we are* »² - évoque déjà un pessimisme sur « *soi* » par une temporalité irréversiblement régressive :

we are barely aware of the manifestations of the idea of decadence in classical metaphysics, outside of the obvious domain of poetic-historical speculation. In this context, it would be tempting to consider Plato himself as perhaps the first great Western philosopher to build up a whole complex ontology on the idea of decadence. For the Platonic theory of Ideas clearly implies a metaphysical concept of decadence (or degeneration) when it describes the relationship between those archetypal, perfect, unchanging, real models of all things and their mere "shadows" in the sensible world of

¹ MICHAUD Guy, *Message poétique du Symbolisme*. Editions Librairie Nizet, 1957

² ADORNO Theodor W. *Spengler Today*. In *Studies in Philosophy and Social Science*. 1941 : 09, p. 305.

*perceived objects, where everything is subject to the corrupting influence of time and change. Closer to our concern with historical decadence, Plato's view of history and society summarizes the widespread Greek belief that time was nothing but a continuous decline.*¹

Évidemment, le « *temps* » chez Platon a une valeur verticale : le monde perceptible se fait constamment corroder par l'écoulement du *Temps*, c'est, pour lui, un processus de chute vers un abîme infernal. Ici, il s'agit d'une « *décadence* » métaphysique et religieuse, cette spéculation correspond à la contemporanéité que Platon avait vécue.

De l'Antiquité à la modernité, la culture chrétienne constitue le fondement de la civilisation occidentale. Selon le savoir-penser biblique, la vie est une souffrance pour l'expiation du « *péché originel* » jusqu'au « *jugement dernier* ». Cette doctrine met l'*Humanité* dans une dégradation intrinsèque : « *ce qui est bon n'habite pas en moi, c'est-à-dire dans ma chair : j'ai la volonté, mais non le pouvoir de faire le bien (Romains 7.18)* », « *quand nous sommes jugés, nous sommes châtiés par le Seigneur, afin que nous ne soyons pas condamnés avec le monde (Corinthiens 11, 31-32)* ». En fait, « *la culpabilité humaine* » existe non seulement chez les chrétiens, ou chez leurs cousins juifs et islamiques, mais aussi dans les classiques du bouddhisme. Dans ce sens-là, l'homme est hanté depuis toujours par un pessimisme inné, où « *Decadence thus becomes the anguishing prelude to the end of the world* »² :

*The originality of the Jewish and then Christian philosophy of history comes from its eschatological character, from its belief -- which makes the progression of time linear and irreversible -- in an end to history, in a last day (eschatos in Greek means "last"), after which (in the Christian view) the elect will enjoy the eternal felicity for which Man was created, while the sinful will forever suffer the tortures of hell. The approach of the Day of Doom is announced by the unmistakable sign of profound decay -- untold corruption -- and, according to apocalyptic prophecy, by the satanic power of Antichrist.*³

Alors le « *décadentisme* » est plutôt une représentation sociale et artistique de la « *décadence* », il s'agit davantage d'un état d'esprit, d'une attitude, d'une posture, voire d'une esthétique, que d'un véritable mouvement littéraire ou poétique. Selon Simmel et ses analyses dans « *Schopenhauer et Nietzsche* » (1986), le « *décadentisme* » date du Moyen Âge : « *depuis la dominance du christianisme, une majorité des faibles, des médiocres et des subordonnés a vaincu, à l'interne et à l'externe, une*

¹ CALINESCU Matei, *op. cit.*, pp. 151-152

² *Ibid.*, p. 153

³ *Ibid.*, pp. 151-152

majorité des forts, des nobles et des intelligents »¹ ; ensuite, la vicissitude du pouvoir social dévalorise constamment la stabilité et la légitimité des morales traditionnelles ; enfin, l'idéalisme cède sa place à un compromis plus vulgaire, plus libéral et plus déficitaire, allant jusqu'à la divinisation d'une vie décadente, mourante et non-significative. A partir de cela, la « *décadence* » sort de la catégoricité notionnelle, et devient un motif de création.

En littérature, le « *décadentisme* » nous semble beaucoup plus compliqué que sa contrepartie philosophique. Désirée Nisard fut le premier critique qui théorise un « *style de décadence* » dans son œuvre antiromantique « *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* » (1834). Selon lui, ce style « *transitif* » s'intéresse plus aux « *détailles fragmentés* » qu'à l'intégralité de l'écriture, et il s'oppose, avec un esprit sérieux, aux « *débauches d'imaginations en délire* » du romantisme.

Pourtant, Praze refuse de le traiter comme une crise esthétique dans le coucher du « *soleil romantique* » ; il insiste que le « *décadentisme* », qui avoue les passions, la dépravation et les hallucinations, prouve un lien indéniable avec une certaine forme de lyrisme.

De plus, Benedetto Croce aborde également ce sujet par une comparaison stylistique entre le « *décadentisme* » et le « *baroque* » : les deux montrent tous une « *crise esthétique éternelle* » qui constitue « *une existence concrète de la culpabilité inexpiable de l'Humanité* », et c'est l'extravagance, l'exquisité, la complexité et l'agitation potentielle du baroque qui préparent la transformation décadente.

Pour nous, le « *décadentisme* » est avant tout une tendance créative inscrite dans la « *modernité* », et plus tard dans le « *modernisme* », c'est une phase transitive qui bouscule le pendule artistique du romantisme vers le symbolisme :

Au niveau esthétique, le romantisme a connu un tournant à partir de 1850 : 1) les poètes abandonnent progressivement leurs adhésions à la sensibilité passionnée entre l'évasion et le ravissement, le morbide et le sublime, l'exotisme et le passé, l'idéal et le cauchemar ; 2) ils se tournent vers une subjectivité plus individuelle : le désir charnel, la fatalité de mort ou la souffrance de l'échec, c'est-à-dire, des sentiments authentiques d'un être ordinaire, mais « *moderne* ». Ainsi, le lyrisme dépasse la limite de la mélancolie ou de la tristesse, et franchit le seuil de la misère et du trouble. Avec le rapprochement de la « *fin-de-siècle* », cette mutation décadente s'explique raisonnablement ;

¹ SIMMEL Georges. *SCHOPENHAUER AND NIETZSCHE*. Editions University of Massachusetts Press. 1986. p. 176

Au niveau idéologique, le « *décadentisme* », ainsi que le style baudelairien, n'est pas encore sorti de la dichotomie hugolienne, ou de *l'opposition binaire*, comme dit Montesquieu dans le « *Cahiers* » en formulant la *loi de décadence* : « *Mais, comme dans les empires, rien n'approche plus de la décadence qu'une grande prospérité, aussi, dans notre république littéraire, il est à craindre que la prospérité ne mène à la décadence.* »

2) *Décadentisme poétique*

Les mots de Rémy Gourmont, « *brusquement, vers 1885, l'idée de décadence entra dans la littérature française* »¹, attestent le surgissement du « *décadentisme* » au milieu du XIX^e siècle. Pourtant, sa définition trouble encore les écrivains à l'âge symbolique, comme chez Verlaine : « *Mais qu'est-ce que la décadence veut bien dire au fond ?* »² Cette école littéraire perdure de Charles Baudelaire à Friedrich Nietzsche, elle débute par deux précurseurs poètes : Edgar Poe et son disciple Baudelaire : 1) les écrits de Poe montrent une fascination morbide et une description clinique des maladies nerveuses ; 2) alors Baudelaire synthétise et théorise la « *décadence intériorisée* » avec une primauté de la sensation, une tentation étrange et horrible, une recherche de l'artificiel, et un abandon du soi au spleen.

Ainsi, Baudelaire, avec une extravagance scandaleuse dans ses poèmes, cherche à explorer un nouveau beau, plus fécond et plus libéral, et à élargir l'expressivité et la représentativité du langage poétique. La « *décadence* » baudelairienne n'est pas une simple moralité maudite, mais plutôt une dissolution de tout ce qui est autre que libre :

Le poète des Fleurs du Mal aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et

¹ GOURMONT Remy (de), *La Culture des idées : Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence*. Paris : Editions Mercure de France. 1906, p. 114

² VERLAINE Paul, cité dans le *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs symbolistes et décadents*. par Paul Adam, Félix Fénéon (1888) [en ligne], consulté le 23 décembre 2020, sur https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/adam-et-feneon_petit-glossaire.

*les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance.*¹

Dans une de ses lettres à Hugo, Baudelaire écrit : « *et je sais que désormais, dans quelque genre de littérature que je me répande, je resterai un monstre et un loup garou* ». Ainsi, pour lui, l'objectif de sa décadence consiste à éterniser la fin, à exister en dégénéralant, et à ouvrir « *tant bien que mal une issue dans l'impasse de la fiat sans lendemain* »². En suivant une illusion artificielle, en se laissant entraîner par une aliénation moderne, le poète maudit embrasse toute impudence malade de son contemporain.

Pour Baudelaire, on ne devrait pas admettre la *chute* de l'humanité, mais il faut être conscient que l'humanité est, et sera toujours, en *chute*. Dans ce sens-là, la « *décadence* » devient une *intérieurisation permanente*, où : 1) la subjectivité reconnaît sa crise d'identité face à une dépréciation de l'extériorité ; 2) et le « *moi* » désire se réviser à proportion qu'il ne s'est pas vu. Pourtant, il est aussi nécessaire de préciser que dans la « *décadence baudelairienne* », la chute est inévitable, mais pas univoque, car ce processus nous réserve une moindre possibilité de restituer ce que nous avons détruit. C'est un arrangement paradoxal, comme l'esthétique de Baudelaire.

Ainsi, Baudelaire est un « *décadent* », mais non un « *fataliste* », il est proche du « *Satan trismégiste* », mais en même temps, il croit que la divinité se cache quelque part au fond des *anges déchus*. Avec un goût corrompu, mais très précis et très catégorique, il tyrannise tout l'indécis, en créant un vide à la fois impérieux et permissif, auquel s'ajoute une sympathie variée envers ses semblables.

Par conséquent, le « *décadentisme* » baudelairien n'est pas, comme son écriture le paraît, une simple « *imagination sombre et tragique, constamment obsédée par la vision du surnaturel et le rêve de l'invisible* »³, il est surtout un idéalisme latent qui se réalise à travers une construction fantasmatique d'un modèle mythique. Ce sensationnalisme outrancier rassemble Verlaine, Mallarmé et Des Esseintes sous un pressentiment incontrôlable. Nous voyons encore une fois le motif des approches symbolistes.

Pour Baudelaire :

Le traitement que le décadent lui inflige révèle nettement la fonction perverse qu'il fait remplir à son modèle. [...] son programme critique, polémique mais apparemment analytique, s'accomplit sur un mode métaphorique et passionnel. Sa performance

¹ GAUTIER Théophile, *Charles Baudelaire*, In *Œuvres complètes de Baudelaire*, vol. I, Michel Lévy frères (dir.), Paris, 1968, p. 17

² JANKELEVITCH Vladimir, *La Décadence*. In *Revue de métaphysique et de morale*. 1950 : 4. p. 365

³ CREPET Eugène, *Charles Baudelaire : Étude biographique*. Éditions Librairie Léon Vanier. 1906, p. 117.

rhétorique est d'ordre esthétique, et même érotique. L'idée de décadence se dévoile comme une entreprise de séduction en passant pour un penchant irrésistible, une préférence. La « parabole » antithétique de la matrone rustique et de la citadine consciente de ses charmes se redouble dans « l'allégorie » du soleil de midi et du soleil couchant. Elles deviennent toutes deux des scènes à faire ou à refaire – tandis que le passage consacré plus loin au principe de l'art pour l'art passe immédiatement dans le registre universel de l'auctoritas.¹

Suite à Baudelaire, Verlaine n'épargne non plus son extravagance sur le parcours décadent, il se proclame « *l'Empire de la fin de décadence* ». Son écriture vise au frémissement de la vie, qui est pleine de brutalités ignorantes et de médiocrités braillardes. Son esthétique s'attaque aux aspects les plus affreux, écœurants et obscurs de notre existence moderne. Il veut atteindre une allégorie du *Jadis et du Naguère*, à travers les émotions les plus fortes et les sensations les plus fugaces.

Comparé au « *décadentisme* » baudelairien, « *Verlaine est plus grand que le mal, puisqu'il vit et qu'il le tolère encore. S'il voulait guérir, il a le remède en lui et il aurait la force de se l'appliquer. Plus fort que ces esclaves qui mouraient sous les étrivières ou sous les meurtrissures des chaînes, il ne laisserait pas à la douleur physique ou à la faim une haute prérogative qui n'appartient qu'à lui. Lorsque impuissant à surmonter son dégoût, il aura effectué l'affranchissement suprême de son génie* ».

Alors Rimbaud, malgré toutes ses complications amoureuses avec Verlaine, concrétise son « *décadentisme* » très particulier dans les *paradis artificiels*, tels que l'alcoolisme ou les drogues. Il montre une lassitude franche et confirme un désir d'évasion, en se regardant comme un étranger du monde, surtout un étranger du « *moi* » : « *Je est un autre. Si le cuivre se réveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute...* ». Rimbaud place la création dans les effets de l'illusion et de l'oubli, car ceux-ci lui permettent de transgresser le réel, d'amener un soulagement au mal d'exister, de chercher des dérivatifs compliqués dans un occultisme et un ésotérisme, et de combler le vide en taquinant sur les frontières de raison et de folie.

Ainsi, comparé aux *Correspondances* trans-sensorielles de Baudelaire, le style rimbaldien prend un pas de plus : 1) vers une mode plus « *moderniste* » délicate et raffinée, qui réconcilie une subjectivité absolue à une représentativité indifférente ; 2) vers un dérèglement subconscient, qui assure une expérience plus allégorique que le charnel, au sein des nervosités de la nature humaine.

¹ CATHERINE Coquio, *La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral*. In *Romantisme*, 1993 : 82. *Aventures de la pensée*. p. 94

Ce qui rend le « *décadentisme* » rimbaldien unique et plus douloureux que ses collègues contemporains, c'est sa vie, une vie qui lui accorde un génie insurmontable mais aussi un décès prématuré, comme ce qu'il a décrit dans la fin d'une lettre à Ernest Delahaye en juin 1872 : « *Maintenant, c'est la nuit que je travaille. [...] plus de travail. Il me fallait regarder [...] le ciel, saisi par cette heure indicible. [...] Là, je bois de l'eau toute la nuit, je ne vois pas le matin, je ne dors pas, j'étouffe, et voilà.* »

À l'époque « *fin-de-siècle* », certains poètes, « *comme Théophile Gautier, y gagnèrent leur vie ; Baudelaire y réussit mal, et Mallarmé plus mal encore* »¹. Dans un sens strict, le mal de Mallarmé n'est pas décadent, il associe une attitude d'évasion à un orgueil de vivre : d'une part, Mallarmé tend à se réfugier dans l'obscurité, en mettant « *le mur d'une cellule entre lui et l'entendement d'autrui* » ; de l'autre, il rejette « *l'absoluité de l'obscur* » avec « *un écrit de bonne foi* ».

Qu'est-ce qui rend Mallarmé décadent ? Bien que son écriture n'évoque plus une quelconque mentalité malade, le poète montre quand même une illumination des déliquescentes qui dérèglent l'ordre établi ou perturbent les convenances : « *l'œuvre de Mallarmé est le plus merveilleux prétexte à rêveries qui ait encore été offert aux hommes fatigués de tant d'affirmations lourdes et inutiles : une poésie pleine de doutes, de nuances changeantes et de parfums ambigus, c'est peut-être la seule où nous puissions désormais nous plaire* »².

Evidemment, comparé à ses précédents, le *Mallarmé décadent* montre un visage « *moderniste* », ou au moins « *symbolique* ». Il crée une langue qui ressuscite « *l'absente de tous bouquets* », pour que la poésie soit capable de traiter le « *sens mystérieux de l'existence* » et « *l'authenticité de notre séjour* ».

Ici, nous voyons de nouveau l'association symbolique et décadente : Mallarmé veut exprimer des « *splendeurs situées derrière le tombeau* » avec une « *pure joie de l'esprit* ». Cette fusion se voit aussi chez Baudelaire, Rimbaud et Verlaine. Alors comment peut-on définir le lien symbolique-décadent ?

Ceci s'agit d'un point de disputes entre de nombreux critiques-chercheurs, certains insistent que « *taken frankly as epithets which express their own meaning, both Impressionism and Symbolism convey some notion of that new kind of literature which is perhaps more broadly characterized by the word Decadent. [...] Taking the word Decadence, then, as most precisely expressing the general sense of the*

¹ GOURMONT Remy (de), *STÉPHANE MALLARMÉ ET L'IDÉE DE DÉCADENCE*, In *La Culture des idées*, 1990, pp 113-132

² *Ibid.*, p. 114

newest movement in literature, we find that the terms Impressionism and Symbolism defines correctly enough the two main branches of that movement »¹ ;

Alors, certains pensent que « *la littérature décadente n'a pas été qu'un feu de paille, un mouvement avant-coureur du symbolisme, encore moins un sous-produit du symbolisme »². Le « décadentisme » s'est constitué progressivement avec une nouvelle sensibilité artistique et un pessimisme intellectuel, il fournit une plus grande diversité d'expression que la littérature symboliste ;*

Et certains autres décident d'aborder leurs statuts respectivement, « *But a movement which in this sense might be called Decadent could have been a straying aside from main road of literature. [...] The interlude, half of a mock interlude, of Decadence, diverted the attention of the critics while something more serious was in preparation. That something more serious has crystallized, for the time, under the form of Symbolism, in which art returns to the one pathway, leading through beautiful things to the eternal beauty. »³*

Avant tout, le « *décadentisme* » est une notion esthétique, et la « *décadence* » est plutôt un esprit psychologique. Dans leurs emmêlements avec le « *symbolisme* », ne se voit pas forcément une ou des causalités absolues : 1) Les deux premiers sont issus de l'état d'âme « *fin-de-siècle* », qui traduisent les savoir-vivre à l'interne de la *modernité* ; 2) alors que le dernier constitue une démarche largement méthodologique ou stylistique, qui offre des savoir-faire pour pressentir la *modernité*. Les deux tentatives sont essentiellement différentes. Certainement, le lien logique y est incontestable.

Baudelaire est une figure précurseur dans les deux cas, son esthétique annonce le retour du « *mal de siècle* ». Son côté symbolique, à strictement parler, nous paraît relativement moins évident. Malgré une quête du beau fugitif et désordonné, l'écriture de Baudelaire, en adoptant un dualisme romantique, s'éloigne largement de celles verlainiennes et mallarméennes, surtout aux niveaux conceptuels de la création.

De plus, la majorité des jeunes décadents ont perdu leurs qualités malades au tournant symbolique : « *Bientôt, toutefois, les habitués du "François I" se fatiguèrent de leur nom, et Moréas trouva pour eux le terme de "symbolistes", sous lequel ils furent universellement connu, - tandis qu'un tout petit groupe*

¹ LEDGER Sally, Roger Luckhurst, *The Fin de Siècle : A Reader in Cultural History, c.1880-1900 (2000)*, Oxford University Press, 2003, p. 105

² SYMONS Arthur. *The Decadent Movement in Literature*. In *Harper's Magazine*. 1893. p. 858

³ SYMONS Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. Editions E. P. DUTTON & COMPANY. 1919. p.271

particulier qui se sépara des symbolistes continua à porter la dénomination de “décadents” »¹. Bien sûr, au tout début, cette transformation n’est que formaliste, parce que :

*Les « symbolistes » sont un exemple remarquable de cette formation de bandes dans laquelle nous avons vu une des particularités des dégénérés. Ils réunissent à la fois tous les signes caractéristiques des dégénérés et des faibles d’esprit : la vanité sans borne et l’opinion exagérée de leur propre mérite, la forte émotivité, la pensée confuse et incohérente, le caquetage (la « logorrhée » de la psychiatrie), l’inaptitude complète au travail sérieux et soutenu. Plusieurs d’entre eux étaient bacheliers, d’autres point. Tous étaient d’une ignorance profonde, et comme ils n’étaient pas capables, par faiblesse de volonté, par l’impossibilité d’attention, d’apprendre quelque chose systématiquement, ils se persuadèrent, d’après une loi psychologique bien connue, qu’ils méprisaient tout savoir positif et ne tenaient comme dignes de l’homme que la rêverie et la divination, « l’intuition ».*²

Quand on arrive aux poèmes de Verlaine, nous voyons un vrai tournant. Une « *décadence idéale* » s’est produite, elle marque trois tendances : 1) la mentalité malade se neutralise ; 2) la subjectivité du mal s’affaiblit ; 3) la voix poétique s’adresse à l’universalité de l’humanité. Suite à l’officialisation du symbolisme au sens vrai, le « *décadentisme* » commence à atteindre au bout, notamment chez Mallarmé, où « *the decadence of a literature irreparably affected in its organism, weakened in its ideas by age, exhausted by the excesses of syntax, sensitive only to the curiosity which fevers sick people, and yet hastening to say everything, now at the end, torn by the wish to atone for all its omission of enjoyment, to bequeath its subtlest memories of sorrow on its deathbed.* »³

Dans la plupart des cas, les poètes sont décadents sans se rendre compte qu’ils le sont. Et c’est Nietzsche qui a théorisé en première un « *décadentisme philosophique* », mais il adopte un certain moralisme moderniste, et porte ainsi une attitude négative envers cette notion. Selon lui, l’homme moderne est constamment hanté par des symptômes de la décadence indéniable : 1) la corruption et le pessimisme touchent à l’os du contemporain ; 2) l’ignoble médiocrité et l’ennui insoluble étouffent le dynamisme de l’existence ; 3) l’au-delà chimérique de l’art ne promet pas une réconciliation interne ; 4) « *toutes les valeurs supérieures que l’humanité révèrait jadis sous les noms de “Dieu”, “Vérité”, “Devoir” se sont évanouies pour eux* »⁴.

¹ Max Nordau. *op. cit.*, p. 180

² *Ibid.*, pp. 180-181

³ SYMONS Arthur. *op. cit.*, p. 98

⁴ LICHTENBERGER Henri. *La Philosophie de Nietzsche*. Editions Félix Alcan. 1901. p. 147

Bien que Nietzsche nous encourage à « *aller pas à pas toujours plus loin dans la décadence* » pour que de nouvelles possibilités de régénération s'ouvrent, il préfère un esprit plus bachique : 1) d'un côté, il couronne un individualisme radical et un vitalisme immoral ; 2) de l'autre, il insiste sur les valeurs absolues de l'homme avec un renoncement déterminant à toute forme du nihilisme. Ceci forme un paradoxe avec sa formule : « *Tout est vanité, rien ne sert de rien, inutile de chercher, il n'y a plus d'îles bienheureuses !* »

En même temps, il se moque des philosophes « *déplorables* » et des moralistes « *hypocrites* », parce que ces derniers essaient de se tromper eux-mêmes, en croyant avoir quitté le piège du « *décadentisme* », mais ceci en fait n'est point le cas. Ils sont tout à fait incapables d'y arriver : toute mesure de salut et toute méthode de sauvetage ne sont qu'une représentation du « *décadentisme* », peut-être dérivé ou réformé, mais invariant à l'essence.

Selon Croce, le « *décadentisme* » est une phase préparatoire pour la destination moderniste, autrement dire, il accélère la radicalisation de la modernité depuis Hugo, et la convertit en un mode tolérant qui erre entre le rattachement et le détachement à la vie moderne :

Nietzsche et Bergson, aux approches de 1900, réconcilient bon nombre d'écrivains et d'artistes avec la vie. Nietzsche, traduit et commenté en 1898, éclipse Schopenhauer et apparaît comme l'apôtre de la force de l'individu. L'appel à l'artifice en tant que refuge et évasion se démode rapidement devant les nouveaux impératifs qui s'appellent Vie, Instinct, Désir, Volonté. Cette nouvelle philosophie trouve un terrain favorable dans la situation politique de la France et dans son désir de prendre sa revanche sur l'Allemagne. Aux thèmes de la dégénérescence, de la névrose, succède celui de la régénérescence. La jeunesse remet en honneur le patriotisme, le sens du devoir, le goût du sport, la confiance en la vie.¹

Aux dernières années du XIX^e siècle, les symbolistes font à leur tour objet de critique. Vu leurs complications emmêlées avec les décadents, ceci a balayé une fois de plus les dernières traces du « *décadentisme* ». Dans ce sens-là, sur la voix symboliste, les décadents prévoient déjà leurs enterrements, et finissent au bout par disparaître ensemble avec son ancien avatar et son présent adversaire.

En conclusion, le « *décadentisme* » est avant tout une notion esthétique, il provient mais transcende la mentalité « *fin-de-siècle* » pour se relever à la hauteur d'une philosophie idéologique. Depuis sa

¹ PEYLET Gérard. *op. cit.*, p. 155

naissance, cette forme artistique est mêlée avec la névrose, la déliquescence et le vice. Ses excès, son pessimisme outrancier et ses obsessions lui réservent un jugement globalement négatif. C'est pourquoi le « *décadentisme* » était rejeté par des sociétés traditionnelles : 1) en France, *Les fleurs du mal* étaient jugées comme un « *outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs* » ; 2) en Chine, la *littérature décadente* était longuement contestée, voir condamnée, comme une écriture « *réactionnaire* » depuis son introduction au début du XX^e.

En littérature, le « *décadentisme* » représente une esthétique de négation. Il s'associe souvent aux exigences immorales, aux thèmes extravagants et aux plaisirs hallucinatoires. Il invente un moyen de penser et de sentir la modernité, par lequel « *l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot* »¹. Cette « *décomposition* » a également touché la structure du langage poétique, qui subit une discontinuité logique et une fragmentation textuelle.

En philosophie, le « *décadentisme* » montre un scepticisme à la fois pessimiste et optimiste : 1) la mentalité apocalyptique lui jette dans une incompatibilité irrémédiable avec ce que la logique rationaliste défend ; 2) pourtant, « *cet épouvantement devant la réalité n'aboutit pas simplement à un repli effarouché sur un espace subjectif. Il débouche sur une nouvelle manière d'appréhender des choses nouvelles, même si elles ne sont entrevues que par le biais de la peur* »². En conséquence, la valeur du *décadentisme philosophique* consiste à détruire le « *conventionnalisme* » pour que les morales soient réestimées ; que les choses interdites, dédaignées et accusées soient revalorisées ; et que le « *décadentisme* » soit lui-même révisé avec une vision pluraliste et tolérante.

En poésie, le « *décadentisme* » préconçoit un modèle expérimental pour le « *modernisme* », qui 1) libère la création du monopole rationaliste, de la pratique utilitaire et du progressisme irréversible ; 2) défend la pureté de l'art à travers un formalisme inéluctable, un idéalisme métaphysique et un lyrisme latent ; 3) détrône le sens fatal en chantant l'occasionnel, l'éphémère, le mystique, l'irrégulier, l'insaisissable, le transitoire et l'imperceptible.

Ensuite, le « *décadentisme* » est aussi une reconnaissance et une estime sur la nature intrinsèque de l'Humanité. L'homme est avant tout un être significatif, son individualité a une valeur absolue et honorable. Néanmoins, à l'intérieur de ce « *roseau pensant* », existent des paradoxes providentiels : la croyance et la défiance, le courage et la lâcheté, la dépendance et l'autonomie, l'impulsion de mourir

¹ Cité par René-Pierre COLIN. *Les décadents : nuances ou barbares de l'idée*. In *Romantisme*. 1983 : 42. p. 47.

² R. BOZETTO. *Le fantastique fin de siècle hanté par la réalité*. art. cite. p. 23.

et la raison de vivre... Ce déchirement incurable est à la fois notre honneur et notre crime, notre liberté et notre prison, notre enfer et notre paradis...

Comme l'affirme Pascal, l'homme est coincé entre le néant et l'éternité : 1) c'est dans l'écrasement par l'univers que l'homme serait le plus noble ; 2) c'est ce qui n'arrive pas à nous tuer qui nous rend plus grand. Et pour Nietzsche, c'est l'instinct humain qui nous demande de nous rapprocher, et en même temps, de nous éloigner de la décadence.

Ainsi, **le « décadentisme » n'est pas un choix univoque, mais une préoccupation bilatérale**, l'un vers Dieu, l'autre vers Diable, c'est un trajet partant de la négation vers la confirmation. C'est bien grâce à cette négation qu'une meilleure possibilité potentielle pourrait finalement défendre les forces les plus utopiques, parce que le « décadentisme » est tellement subjectif et individuel que toute arrogance externe ou toute dictature supplémentaire seraient efficacement refusées :

There is a passage in the first volume of the Decline of the West that has been omitted in the English translation. It refers to Nietzsche. "He used the word decadence. In this book, the term Decline of the West means the same thing, only more comprehensive, broadened from the case before us today into a general historical type of epoch, and looked at from the bird's-eye view of a philosophy of Becoming." In the world of violence and oppressive life, this decadence is the refuge of a better potentiality by virtue of the fact that it refuses obedience to this life, its culture, its rawness and sublimity. Those, according to Spengler, whom history is going to thrust aside and annihilate personify negatively within the negativity of this culture that which promises, however weak, to break the spell of culture and to make an end to the horror of pre-history. Their protest is our only hope that destiny and force shall not have the last word. That which stands against the decline of the West is not the surviving culture but the Utopia that is silently embodied in the image of decline.¹

Enfin, **le « décadentisme » est étroitement lié à l'individualisme**, il représente la « misère moderne », qui se détache de tout stéréotype établi, il génère un esprit historiquement particulier, un esprit qui conçoit et prépare ce qu'est, plus tard, le « modernisme » :

The relativism of modernity has resulted in the theoretically unbounded, anarchic individualism of decadence, which, for all its socially paralyzing effects, is artistically beneficial. A style of decadence is simply a style favorable to the unrestricted

¹ CALINESCU Matei, *op. cit.*, p. 209

*manifestation of aesthetic individualism, a style that has done away with traditional authoritarian requirements such as unity, hierarchy, objectivity, etc. Decadence thus understood, and modernity coincide in their rejection of the tyranny of tradition.*¹

2.2.3 *Mysticisme*

1) *Mysticisme antique*

Le « *mysticisme* » doit sa première conceptualisation à l'*Antiquité grecque*, entre le XI^e et le VIII^e siècle avant l'ère chrétienne. Il est fondé sur la croyance aborigène et les légendes anatoliennes, crétoises et égyptiennes. Au début, il se présente sous la forme de la mythologie olympienne et du culte polythéiste.

La poésie est la première forme littéraire qui représente cette « *weltanschauung* » naïve : par exemple, les poèmes épiques d'*Homère* et la « *Théogonie* » d'*Hésiode*. La « *Théogonie* », en racontant la *Genèse* des divins, chante avant tout les louanges des *Muses*, les médiatrices entre le dieu et le poète. Ceci implique que la poésie enregistre la mémoire la plus originaire de l'*Humanité*, et qu'elle est la réincarnation des dieux en l'homme, l'association d'un « *soi* » à ce qui est plus grand :

*Commençons donc par les Muses, qui, dans l'Olympe, charment la sublime intelligence de leur père, lorsqu'unissant leurs voix, elles disent et le présent, et l'avenir, et le passé. [...] Des Muses et d'Apollon viennent les poètes, les maîtres de la lyre ; de Zeus viennent les rois. Heureux le mortel aimé des Muses ! Une douce voix coule de sa bouche. Quand vous êtes dans le malheur, dans l'affliction, que votre cœur se sèche de [100] douleurs, si un serviteur des Muses vient à chanter l'histoire des premiers humains et des bienheureux habitants de l'Olympe, vous oubliez vos chagrins, vous n'avez plus souvenir de vos maux, et soudain vous êtes changé par le divin bienfait de ces déesses.*²

Évidemment, au tout début, le « *mysticisme* » ne va pas de soi, mais avec des coquilles fabuleuses et religieuses, sous lesquelles se cachent la joie de vie, la frénésie reproductive et le respect de l'infini. D'ailleurs, le « *mysticisme* » ne prouve pas le Dieu, mais éprouve son existence, sans confirmation ni renoncement, ce qui lui assure une certaine neutralité.

Dans son « *Théétète* », Platon a indiqué l'origine de la philosophie, « *c'est la vraie marque d'un philosophe que le sentiment d'étonnement que tu éprouves. La philosophie, en effet, n'a pas d'autre origine. [...], il commence par l'étonnement* ». En fait, cet « *étonnement* » est sans doute issu du

¹ *Ibid.*, p.171

² Hésiode. *La Théogonie*, Trad. Pantin, Paris : Les Belles Lettres. 1976, pp. 3-6

« *mysticisme* ». Il s'agit d'un état existentiel que nos ancêtres ont vécu, où la mutation incompréhensible de la Nature, l'incertitude du destin et l'inévitabilité de la mort aboutissent à la recherche de l'éternel parmi les imprédictibles. Par exemple, à l'époque présocratique, Pythagore interprète le « *mysticisme* » avec l'immortalité spirituelle et la réincarnation purifiante ; selon lui, l'esprit humain, entravé dans le tombeau du corps, ne pourrait être sauvé que par une contemplation pensive et poétique.

La métaphysique platonicienne est la première théorisation du « *mysticisme* » qui divise le monde en deux : 1) l'un de la sensibilité, du fluide, de l'éphémère, du particulier, du relatif, du restreint et du phénoménal ; 2) l'autre du concept, du statique, de l'éternel, de l'universel, de l'absolu, de l'infini et du fondamental. Malgré l'incompatibilité entre les deux, la transcendance du premier donne quand même accès au second, en opposant « *l'existant* » à « *l'être* ». Cette opposition est un sujet significatif que Nietzsche, Heidegger et Sartre reprennent à l'âge moderne, elle se traduit souvent par la quête du concret dans l'abstrait, de la raison dans la passion, du fatal dans l'indécis, et surtout du « *moi* » dans l'autre.

Toute la création, notamment la poésie, est inscrite dans cette tentative utopique et mystique qui questionne sans cesse le sens d'être. Dans ce cas-là, le « *mysticisme* » devient une exploration esthétique et philosophique, qui est chargée en même temps d'un attachement à l'état réel de la vie et d'une poétique transcendantale vers l'au-delà.

Dès alors, face au « *mysticisme* », nous sommes équipés d'une tranquillité poétique : c'est que l'homme, subissant toute métamorphose, pourrait y trouver un beau plein de vitalité, un beau supérieur au phénoménal, un beau qui l'aide à retourner dans le *Jardin d'Éden*.

Le « *mysticisme* » antique occidental atteint son apogée dans le néoplatonisme de Plotin, qui s'est mis à objectiver une partie de notre subjectivité en une extériorité plus surnaturelle : « *Souvent, m'éveillant du sommeil du corps pour revenir à moi, et détournant mon attention des choses extérieures pour la concentrer en moi-même, j'y aperçois une admirable beauté, et je reconnais que j'ai une noble condition : car je vis alors d'une vie excellente, je m'identifie avec Dieu, et, édifié en lui, j'arrive à cet acte qui m'élève au-dessus de tout intelligible. Mais si, après m'être ainsi reposé au sein de la Divinité, je redescends de l'intelligence à l'exercice du raisonnement, je me demande comment je puis ainsi m'abaisser actuellement, et comment mon âme a pu jadis entrer dans un corps, puisque, quoiqu'elle*

soit actuellement dans le corps, elle possède encore en elle-même toute la perfection que j'y découvre »¹.

Visiblement, c'est un « *mysticisme* » esthétique et poétique, pour lequel le monde perceptif et sensoriel n'est pas parfait, mais quand même beau, plein de joie et de dynamisme. Plotin indique également que ce beau indescriptible, « *mystique et poétique* », a dépassé toute limite et toute paradoxe, il amène l'esprit humain vers une poétisation, une divinisation et une assimilation avec le *Grand*. C'est le moment où le « *mysticisme* » philosophique a accompli son trajet métaphysique et s'embarque sur une voie religieuse.

Il n'est point exagéré de dire que le « *mysticisme* » religieux a pris la place de la philosophie, et a régné sur notre histoire pendant une dizaine de siècles ; c'est parce que « *la philosophie est incapable d'accomplir la tâche qu'elle se donne, c'est d'aider l'homme à atteindre un état d'être, moral et heureux, où son interne est entièrement indépendant de l'externe* », mais le « *logos* » depuis Platon et Aristote n'arrive pas, et n'arriverait jamais, à harmoniser l'être et le temps, et que « *tout existant et toute disparition, une fois inscrites dans la relation homme-et-Dieu, pourraient avoir un sens, un sens vrai* »².

Ainsi, on ne répond plus à « *qui suis-je* », car « *moi, c'est bien je le suis* ». En quelque sorte, le « *mysticisme* » religieux est ontologiquement contradictoire : d'un côté, « *le Dieu est insaisissable et immensurable, hors de toute cognition et toute rétrospective* », de l'autre côté, « *néanmoins, nous croyons absolument que son bien-fondé a infiniment surmonté notre perception* ». Malgré tout, ce « *mysticisme* » religieux fournit une fatalité plus rassurante et une causalité absolue, dans lesquelles toute restauration récompenserait toute disparition, toute fin marquerait un nouveau début, et tout évanouissement impliquerait une renaissance réincarnée.

En général, le « *mysticisme* », philosophique ou religieux, ne se limite pas à un sens fini, mais il s'engage à inclure le fini dans la poétique de l'infini. Ainsi, la poésie se donne un beau plus immense et plus extensif, et la vie se libère de la naissance incontrôlable et du décès imprédictible.

Dans ce sens-là, le « *mysticisme* » remplit ce qui est passager avec une divinité enrichissante, en exilant les misères de l'individu et en partageant l'immortalité de Dieu hors d'une existence spatio-temporelle, c'est là où notre impression intuitive se relève à la hauteur d'une contemplation philosophique. À travers des symboles poétiquement perceptibles, à l'intermédiaire d'un langage suggestif et

¹ Plotin. *Ennéades*, Trad. Bouillet. Tome IV. Livre VIII, Paris : Librairie Lettres de Paris. 1965, p. 477

² Dr. W. Windelband. *A History of Philosophy with Especial Reference to the Formation and Development of Its Problems and Conceptions*. Editions Macmillan. Company, 1901, p. 267

heuristique, on verrait au-delà de l'essence, des objets à la fois hallucinants et prophétiques, la mission principale de la création poétique.

2) *Mysticisme moderne*

Distingué de sa contrepartie antique qui a connu une défaite depuis les siècles rationalistes des *Lumières*, le « *mysticisme* » moderne constitue une revalorisation mystique en littérature aux frontières des XIX^e et XX^e. Il évoque des particularités contemporaines :

Primo, 1) le « *mysticisme* » antique vise à une dimension universelle ou collective ; Bertrand Russell, dans sa « *Histoire de la Philosophie occidentale* », a bien conclu que¹ le culte mystique est souvent tribal ou communautaire. Par certaines cérémonies « *magiques* », il cherche à établir une correspondance avec le supérieur ; les cérémonies provoquent facilement un enthousiasme uni, un individu sort ainsi de l'isolement et s'intègre dans le reste de ses semblables. 2) Alors le « *mysticisme* » moderne est plutôt favorisé par un individualisme intime, donnant suite à « *un certain anti-intellectualisme et ainsi les débuts d'une scission entre la théologie d'une part et la spiritualité de l'autre* »². Il se fonde sur l'introspection et l'intériorité du « *soi* », et dans la réconciliation de l'esprit et du corps.

Secundo, le « *mysticisme* » antique est motivé par une certaine impulsion réagissant contre une « *prudence civilisée* » : « *Les plus grands exploits de l'homme contiennent des facteurs de l'abandonnement, demandant à la passion de balayer la prudence, et nous devons rester impartial face à cette confrontation* »³. Selon Russell, c'est un « *état enthousiaste* » où « *les admirateurs se croient être assimilés par le Divin* ». Ainsi, le « *mysticisme* » antique essaie de restaurer la passion détruite, de récupérer le paradis perdu, et de libérer l'imagination de l'emprisonnement auto-contradictoire. Il constitue une poétisation du monde et de la vie, une inspiration de l'univers qui défend la naïveté humaine jusqu'au dernier moment.

Pourtant, à l'âge moderne, le « *mysticisme* » prend un pas de plus vers la nervosité malade, qui ne confond plus la hauteur humaine avec les élévations divines. Il refuse de convier le sens de l'*Homme* à une extériorité surnaturelle, mais se dirige plutôt vers un monde plus transcendantal et plus intériorisé. Donc, le « *mysticisme* » moderne accentue l'expérience métaphysique, notamment l'intuition. « *Le rôle de l'intuition dans le mysticisme est irrécusable, primordial, comme nous l'avons montré ailleurs.*

¹ RUSSELL Bertrand. *Histoire de Philosophie occidentale : En relation avec les événements politiques et sociaux, de l'Antiquité jusqu'à nos jours*. Trad. de l'anglais par Hélène Kern. Col. Bibliothèque des Idées. Paris : Editions Gallimard. 1953, p. 33.

² HENRY Martin. *Mysticisme et Christianisme*. In *Etudes théologiques et religieuses*. 2005 :2. p. 247.

³ RUSSELL Bertrand, *op. cit.*, pp. 33-34

L'emploi exclusif de la science, qui serait, bien sûr, souhaitable, puisque plus d'une fois elle a dénoncé les faux mystiques, ne nous paraît pas tout à faire en mesure de surmonter toutes les difficultés inhérentes au mysticisme, ici l'intuition, l'intuition vraie, a son rôle à jouer : le mysticisme ne peut en aucune manière s'en dissocier. Autrement dit, l'intuition est à la base du mysticisme, ou plutôt l'un équivaut à l'autre. »¹

En conséquence, le « *mysticisme* » moderne, au sens large, suggère vaguement quelque chose de sublime, son champ sémantique est si vaste et si diffus que le terme peut sembler presque vide de sens. Il a pu ainsi atteindre plusieurs objectifs : 1) indiquer un état intérieur dans lequel apparaît un sentiment de contact « *immédiat* » et « *intuitif* » ; 2) exprimer des aspirations indicibles vers un au-delà ; 3) reconnaître à la fois l'homogénéité et l'hétérogénéité entre « *l'être* » et « *l'existant* » ; 4) proposer une union de « *soi* » avec ce qui est plus grand que lui, c'est-à-dire la relativité et l'absolu ; 5) « *évoquer un sentiment de non-appartenance à ce monde ou bien exprimer un profond mécontentement, pouvant aller jusqu'au ressentiment envers ce monde où nous sommes obligés de vivre et ouvrant ainsi la voie à l'irrationalisme* »².

3) *Mysticisme poétique*

En littérature, l'époque romantique marque l'esthétisation officielle du « *mysticisme* » philosophique et religieux. Au cours de ce processus, nous y voyons la cohabitation et la transition des « *mysticismes* » antique et moderne : Marc Fumaroli, dans la préface dédiée à l'œuvre « *Poésies, Le Centaure, La Bacchante, Le Cahier Vert, Glanais, Pages sans titre* », divise l'époque romantique en deux : « *le premier romantisme issu de Chateaubriand, et qui avait cru faire des Lettres l'auxiliaire de l'Église et de Dieu* » et « *second romantisme qui va faire des Lettres le substitut de l'Église et de Dieu* », c'est-à-dire, « *le passage de la poésie dans la foi à la foi dans la poésie seule* »³.

Friedrich Schlegel (1772-1829) conclut le principe du romantisme poétique avec « *no poetry, no existence, [...] art and works of art do not make an artist, sense and enthusiasm and instinct do* ». Novalis (1772-1801) juxtapose la romantisation et la mystification : « *To romanticize the world is to make us aware of the magic, mystery and wonder of the world; it is to educate the senses to see the ordinary as extraordinary, the familiar as strange, the mundane as sacred, the finite as infinite* »⁴, et pour lui, « *la création romantique, c'est de donner un sens supérieur à un objet banal, de revêtir le*

¹ SEROUYA Henri, *Le mysticisme*, Presse universitaire de France, Col. *Que sais-je ?*, 1964.

² HENRY Martin, *op. cit.*, p. 236

³ GUERINI Maurice (de), *Poésies, Le Centaure, La Bacchante, Le Cahier Vert, Glanais, Pages sans titre*, Paris : Gallimard, 1984

⁴ Cité par BEISER Frederick C., *Bildung in Early German Romanticism*, In *Philosophers on Education : Historical Perspectives*, 1998, p. 294

vulgaire avec le mystique, de restaurer la majesté inconnue d'un objet bien connu, et de rejoindre le fini à l'infini »¹.

La différence entre les « *mysticismes* » religieux et esthétique : 1) l'un considère les existants comme des symboles du *Divin*, et l'autre honore le *Divin* comme la sublimation et la distillation des êtres ; 2) l'un prend pour destination Dieu, l'autre l'homme ; 3) l'un néantise ce que l'on voit, et l'autre poétise ce que l'on sent. Friedrich Hölderlin (1770-1843) insiste que le poète devrait se mesurer avec la divinité, car celle-ci constitue « *l'essence de tout, le mystique du divin se cache dans le sommeil lourd du monde, [...] avec une possibilité de prophétiser le futur. [...] La poésie est censé concrétiser le beau de la volonté divine sur nos corps, et faire passer les rythmes inexprimables et éternels qui nous entourent* »².

En tout, la restitution d'un esprit mystique est une phase préalable pour la création romantique, comme le grand poète romantique Goethe reconferme dans son « *Aphorisms on nature* », où ce théoricien poète aborde le plus grand sujet du romantisme avec un ton visiblement mystique :

Nature! We are surrounded by her and locked in her clasp: powerless to leave her, and powerless to come closer to her. She creates new forms without end: what exists now, never was before; what was, comes not again; all is new and yet always old. We live in the midst of her and are strangers. She speaks to us unceasingly and betrays not her secret. [...] Individuality seems to be all her aim, and she cares naught for individuals. She is always building and always destroying. [...] She is the only artist, working up the most uniform material into utter opposites, arriving without a trace of effort at perfection, at the most exact precision, though always veiled under a certain softness. Each of her works has an essence of its own; each of her phenomena a special characterization; and yet their diversity is in unity. [...] Incessant life, development, and movement are in her, but she advances not. She changes forever and ever, and rests not a moment. Quietude is inconceivable to her, and she has laid her curse upon rest. She is firm. Her steps are measured, her exceptions rare, her laws unchangeable. [...] She is vanity of vanities; but not to us, to whom she has made herself of the greatest importance. [...] She has neither language nor discourse, but she creates tongues and hearts by which she feels and speaks. [...] She is an eternal present. Past and future are unknown to her. The present is her eternity. [...] No explanation is wrung from her; no present won from her. [...] She is complete, but never finished. [...] Everyone sees her in

¹ *Ibid.*, p.295

² DILTHEY Wilhelm. *Poetry and Experience*. Editions Princeton University Press. 1985

*his own fashion. She hides under a thousand names and phrases and is always the same.*¹

Les « *mysticismes* » esthétique et philosophique sont inséparables, par exemple, le « *mysticisme* » romantique de Goethe nous renvoie immédiatement aux réflexions kantienne. Kant concilie le *rationalisme* de René Descartes avec l'*empirisme* de Francis Bacon, sa théorie marque une réorientation philosophique : le passage de l'ontologie à l'épistémologie.

Bien que Kant refuse de confondre son « *idéalisme transcendantal* » avec « *l'idéalisme mystique et fanatique* » de Berkeley, il affirme aussi : « *J'avoue donc bien qu'il y a hors de nous des corps, c'est-à-dire des choses qui [...] nous soient tout à fait inconnues en elles-mêmes* » et « *en tous cas nous ne connaîtrions parfaitement que notre mode d'intuition, c'est-à-dire notre sensibilité, toujours soumise aux conditions d'espace et de temps originaires inhérentes au sujet* »². Evidemment, chez Kant, la « *chose en soi* » est agnostique, hors de toute notre capacité empirique. De plus, Kant lui-même avoue plus tard que toute philosophie purement rationaliste a seulement un effet négatif, et que le rationalisme n'est pas fait pour dévoiler l'essence, mais pour éviter les erreurs.

Certainement, Kant admet un « *agnosticisme mystique* » : il faut « *encore avoir une raison d'admettre un autre mode d'intuition que le mode sensible* »³, mais ses pensées sont essentiellement rationalistes qui unifie la sensibilité (*faculté des intuitions empiriques*) et l'entendement (*faculté des concepts*).

C'est aussi le cas pour Hegel, il quitte le « *mysticisme* » poétique pour un esprit rationnel et dialectique, en suivant les itinéraires des écoles pythagoriciennes et aquiniennes. Chez Hegel, le « *logos* » est plutôt absolu. Ainsi, pour sortir de l'*agnosticisme mystique* de « *chose en soi* », il faut présumer une homogénéité sur l'être et la pensée, pour qu'une réconciliation soit atteinte entre le concept et le réel, l'instinct et la raison. Donc, la « *raison devient une nature intrinsèque, innée et profonde du monde* ». La réaffirmation hegelienne semble une radicalisation du rationalisme kantien, mais celle-ci favorise au fond une reconnaissance de la *métaphysique traditionnelle*.

Comme Karl Popper l'a dénoncé dans son œuvre « *Conjectures et réfutations : la croissance du savoir scientifique* », pour évader le *mystique inconnu*, la méthode hégélienne est efficace, ou peut-être trop

¹ GOETHE Johann Wolfgang von. *Maxims and Reflections: Aphorisms on Nature*. Editions Penguin Classics. 1999, pp. 203-306.

² Kant - *Critique de la raison pure*, I.djvu/98, //fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Kant_-_Critique_de_la_raison_pure,_I.djvu/98&oldid=10113673 (Page consultée le décembre 19, 2019)

³ *Ibid.*, p.99

efficace. Son absoluté en fait un certain dogmatisme « *renforcé* », sans lequel, le rationalisme hégélien lui-même connaît une mystification.

À l'entrée de l'âge moderne, autrement dit, la seconde moitié du XIX^e siècle, le rationalisme nous jette dans une détresse esthétique, le romantisme et le modernisme s'y opposent successivement, avec un « *mysticisme* » poétique : 1) Au niveau philosophique, le décadentisme dissout la rigidité du scientisme ; 2) sur le plan créatif, le symbolisme entre en vigueur pour soulager la sévérité du naturalisme. Les écrits « *pré-modernistes* » s'équipent d'un langage mystique et d'une alchimie du verbe, pour purifier et poétiser le monde, en hallucinant le poète et en faisant ainsi le « *voyant* ».

Le théoricien romantique Karl Schlegel considère « *l'infini* » comme le point de départ de la poésie, et propose une poétisation sublime du « *soi* ». Selon lui, cette approche dirigera l'esprit humain vers une tolérance plus instinctive et une intériorisation nouménale. « *L'infini* » est une proposition lointaine, voire inaccessible, c'est bien sa qualité mystique protège la poétique de notre imagination.

Novalis est l'initiateur du « *mysticisme* » poétique, pour lui, « *the poetic in the world was the only genuine reality, even as the poetic spirit in man was the proof of man's divine origin. All of his poetry is concerned ultimately with revealing and celebrating the poetic spirit* »¹. Ainsi, il veut « *develop a symbolic philosophical language for the purpose of protecting his deepest insights from those incapable of respecting them* »². D'ici, nous remarquons déjà chez le romantisme l'exigence d'une « *révolution moderniste* » de la méthode et d'une « *mystification raffinée* » du langage. Ceci se confirme encore chez Shelley :

*Poets are the hierophants of an apprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world.*³

C'est dans la correspondance mystique de « *l'infini-fini* » que le terme « *symbolique* » commence à se conceptualiser ; et c'est avec « *Jamais plus !* » d'Allan Poe que Baudelaire part du « *dandysme* » pour le « *décadentisme* ». Baudelaire déchire l'embellissement mondain de Paris, découvre l'enfer du moderne, et chante le beau fugitif et maladif avec un perceptionnisme sensoriel. Cette esthétique «

¹ HAYWOOD Bruce. *In Novalis, the Veil of Imagery: A Study of the Poetic Works of Friedrich Von Hardenberg*. 1959 : 1772-1801. p. 2

² BROWN Graham. *Novalis Spiral Path*. In *Knowledge of Reality*. 2005 : 19

³ SHELLEY Percy Bysshe. *A defense of Poetry*. Editions GINN & Company. 1891.

présymbolique » baudelairienne s'inspire de la « *philosophie mystique* » d'Emmanuel Swedenborg, sa théorie des « *correspondances* » porte sur deux dimensions :

L'une est plus philosophique, inscrite dans le « *mysticisme* » antique, elle vise à la dilacération corporelle et spirituelle : « *l'amour [...] intime — permet seul de connaître l'autre sur le plan de la substance spirituelle, donc sur le plan de l'intériorité, de l'induction psychique. Il dit que l'amour métaphysique outrepassé de beaucoup l'amour physique, et que le premier n'est donné qu'à ceux et celles qui peuvent établir une union des âmes pour compléter l'union des corps* »¹ ;

L'autre semble plus artistique, inscrite dans le « *mysticisme* » moderne, elle traite « *l'unité des opposés* » entre l'être et son entour, l'homme et la Nature, « *Il y a un monde spirituel et (...) ce monde est distinct du monde naturel ; car, entre les Spirituels et les Naturels, il y a les Correspondances, et les choses qui existent par les Spirituels dans les Naturels sont les Représentations ; il est dit Correspondances parce que les Naturels et les Spirituels correspondent* »².

Jean Pommier consacre un livre entier, « *la Mystique de Baudelaire* », à analyser les « *correspondances* » physiognomoniques et ésotériques du poète maudit, avec une référence intertextuelle à Emmanuel Swedenborg, Johan Caspar Lavater et Charles Fourier.

Le « *mysticisme* » baudelairien nous semble plus complexe et plus paradoxal. Dans une lettre à sa mère en 1861, Baudelaire écrit, « *Je désire de tout mon cœur (avec quelle sincérité, personne ne peut le savoir que moi !) croire qu'un être extérieur et invisible s'intéresse à ma destinée ; mais comment faire pour le croire* ». Cette confession a bien justifié la dualité de son dilemme, on peut y lire les deux « *postulations simultanées* » chez l'Homme, « *l'une vers Dieu, l'autre vers Satan* », « *l'un avec un désir de monter en grade, l'autre avec une joie de descendre* ».

Selon Baudelaire, tous ceux qui croient en Satan croient en Dieu : 1) d'une part, il confirme sa croyance en Dieu, en l'honorant comme « *l'être par excellence, [...] l'ami suprême pour chaque individu, [...] le réservoir commun, inépuisable de l'amour.* » ; 2) d'autre part, il fait aussi des remarques les plus blasphématoires, « *l'être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu* » et « *Qu'est-ce que la chute ? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté* ».

¹ POIRIER Mario. *Le mystère Swedenborg : raison ou déraison ?* In *Santé mentale au Québec*. vol. 28. 2003 : 01. p. 256

² SWEDENBORG Emanuel. *Arcanes Céleste : L'écriture sainte ou parole du Seigneur dévoilés ainsi que Les merveilles qui ont été vue dans le monde des esprits et dans le ciel des anges*. Trad. du suédois par J. F. E. Le Boys Des Guays. Editions Saint Amand. 1756, pp. 535-536

En fait, le « *mysticisme* » esthétique de Baudelaire, y compris ses « *correspondances* », doit sa logique à la vision contradictoire sur le *Divin* : « *la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ?* »¹. Baudelaire met ainsi au centre des préoccupations un « *moi* » : 1) un « *moi* » universel qui, expulsé du *jardin d'Éden* et éloigné du *Père*, est allé trop loin sur le chemin vers l'enfer sans volonté de se faire pardonner ; 2) un « *moi* » individuel, tout intime et tout discret, qui s'abandonne à une anesthésie artificielle dans l'espace poétique, où le prolongement total au mal lui donne une expiation fugitive.

Revenons à la question : « *la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ?* » Non ! Dieu n'a pas chuté, et ne chutera pas, dans la création poétique. Au contraire, c'est l'*Homme*, créé à l'image de Dieu (*Genèse 1 : 27*), qui avait chuté dès sa naissance.

Ainsi, le poète écrit comme un homme, plein de vices, et qui mérite les souffrances dans un monde diabolique, sans aucune chance d'être sauvé. C'est pourquoi Baudelaire insiste « *qu'il n'y a pas en moi de base pour une conviction* »² et « *Le Diable. Le péché originel. Homme bon. Si vous vouliez, vous seriez le favori du Tyran. Il est plus difficile d'aimer Dieu que de croire en lui* »³.

Ainsi, Baudelaire ne cherche plus l'éternité lointaine, mais pose son regard sur ce qui est « *ici* » : « *Moi, j'ai trouvé ma tulipe noire et mon dahlia bleu ! Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir ? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre correspondance* »⁴. De plus, ceci explique également la formation de son « *beau* » éphémère, qui se prive du sens éternel.

Strictement dire, l'esthétique baudelairienne ne compte pas vraiment un « *mysticisme* » symbolique, ce dernier est représenté plutôt par Rimbaud, Verlaine et Mallarmé à la première phase, alors Eliot et Valéry à la seconde. C'est à partir du symbolisme que la poésie se transforme en écriture pure, ni ode ni malédiction, ni narration ni description, ni exclamation ni interrogation, mais la destination lointaine de la vie, l'énergie mystique de l'univers et l'état idéal du dynamisme libéral.

Si Baudelaire entamait une émeute hystérique, Rimbaud évoque plutôt un esprit rebelle. Il n'est pas un révolutionnaire, mais un adolescent troublé avec « *une prune moins irritée* » et une force plus pénétrante. Cet adolescent s'est « *allongé dans la boue* », s'est « *séché à l'air du crime* » et a « *joué de*

¹ BAUDELAIRE Charles. À *Madame Aupick* [Paris, 6 mai 1861]. In *Correspondance*. Vol. II (1860-1866). Paris : Editions Gallimard. 1973, p. 151

² BAUDELAIRE Charles. *Mon Cœur mis à Nu*. In *Journaux Intimes*. Editions G. Cres et Cis. 1963, p. 43

³ *Ibid.*, p. 43

⁴ BAUDELAIRE Charles. *Le Spleen de Paris*. In *Œuvres complètes*. Vol. I. Editions Gallimard. 1975. p. 303.

bons tours à la folie »¹. Il s'arme des pouvoirs des « *sorcières, (de la) misère et (de la) haine* » pour « *faire s'évanouir dans son esprit toute l'espérance humaine* ». Il se croit capable de « *dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant* »².

Malheureusement, cette ambition gigantesque n'est pas compatible avec le monde « *au présent* », où Rimbaud est « *condamné et mort* » et où « *la vraie vie est absente* ». Hanté par « *le deuil, les larmes et la peur* », il décide de ne plus « *être au monde* » et d'aller « *où il va, où il le faut* »³.

Selon Paul Claudel, « *Arthur Rimbaud fut un mystique à l'état sauvage, une source perdue qui ressort d'un sol saturé* »⁴. C'est à travers « *l'Alchimie du Verbe* » que son « *mysticisme* » esthétique réussit à cristalliser toute sa folie en vers frissonnants. Rimbaud écrit « *des silences, des nuits* », note « *l'exprimable* » et fixe « *des vertiges* » ; il « *fini[t] par trouver sacré dans le désordre de [s]on esprit* »⁵. Pour lui, « *l'éternité retrouvée* », mais introuvable, serait la destination de la vie et l'aboutissement de la mort.

Baudelaire est maladif, comme tous ses semblables, Rimbaud l'est aussi, mais unique en son genre : 1) Chez Baudelaire, le mal nous semble une méthode, un objet de recherche ; mais pour Rimbaud, la souffrance est la façon d'exister, il faut embrasser le tourment et la hantise. 2) Si Baudelaire voulait retracer la divinité par un renoncement ferme et un abandonnement complet, Rimbaud se donne alors plus de courage pour « *se charger de tous les développements cruels qu'a subis l'esprit depuis la fin de l'Orient* », tout en accusant : « *pourquoi un monde moderne, si de pareils poisons s'inventent* »⁶.

Ainsi, Rimbaud se rend compte de la crise que l'on confronte, une crise idéologique qui hantait, hante et hantera la race humaine : la dissolution fatale de la liberté absolue dans l'institutionnalisation incontournable du moderne. Pour répondre à cette crise, dans une lettre à Paul Demeny en 1871, Rimbaud spécifie qu'il faut « *être voyant à travers une succession de couples, poésie/morale, morale/poésie, destiné à montrer que la littérature nouvelle a rompu – ou est en train de rompre – avec le jeu intellectuel pur, pour engager l'être entier dans l'expérience* »⁷.

En fait, la notion du « *voyant* » est attachée originairement au « *mysticisme* » biblique, elle désigne le prophète de la religion hébraïque avec le génie de l'avenir. A l'âge moderne, un « *voyant* » est avant

¹ RIMBAUD Arthur. *Jadis, si je me souviens bien*. In *Une Saison en enfer : Illuminations et autres textes (1873-1875)*. Editions Pierre Brunel. 1998, pp. 1-2

² *Ibid.*, *Nuit de l'enfer*, pp. 15-17

³ *Ibid.*, *Vierge folle*, pp. 21-26

⁴ CLAUDEL Paul, Préface aux œuvres d'Arthur Rimbaud (1912), In *Positions et propositions*, 1928

⁵ RIMBAUD Arthur. *L'impossible*. *op. cit.*, pp 39-41

⁶ *Ibid.*, pp. 39-41

⁷ RIMBAUD Arthur, *Lettre du voyant*, In *Œuvres complètes de Rimbaud*, GF, 2020, tome 1, pp. 135-136

tout un être chargé de l'humanité, qui maintient une communication profonde entre le monde et la Nature. Ainsi, l'homme devient son propre prophète. En littérature, surtout en poésie, cette idée est liée à l'illuminisme et aux doctrines mystiques de Swedenborg, mais c'est Rimbaud qui la théorise :

Il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé !¹

Baudelaire est « le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu »². Sa qualité « mystique » le distingue de Rimbaud, et cette distinction vient de la définition du « moi » : 1) Chez Baudelaire, le poète devrait être conscient et lucide pour s'évaluer objectivement, il prouve une double identité dans la création : un « moi » sensible qui verse une intimité individuelle à l'écriture ; et un « moi » indifférent qui traite son poème avec une attitude étrangère. C'est pourquoi Baudelaire a le courage de confronter le mal sans en souffrir vraiment. 2) Pour Rimbaud, le poète devrait s'abandonner entièrement au dérèglement de l'esprit, parce que la prise de conscience aboutit inévitablement à un envahissement des sens faits, et elle empêchera le poète d'atteindre à un vrai inconnu. Dans ce cas-là, le « moi » est censé se dépraver pour sortir du contrôle de toute prédéfinition institutionnalisée.

Comment devenir un « voyant » rimbaldien ? Il faut un langage mystérieux et magique, une voix venant d'ailleurs, ou d'un « moi » d'ailleurs. Etre un « voyant » ne veut pas dire de se laisser à la dictée intérieure du surréel, il s'agit plutôt d'un rejet, un rejet de tout le passé et de tout le futur qui définissent un « moi » autre que celui de l'instant. Dans ce sens-là, le « voyant » de Rimbaud est censé faire fusionner dans un poème le « moi » et le « non-moi », de manière à rendre compte de l'existence humaine tout entière. C'est un mécanisme « plus subjectif qu'objectif »³, Baudelaire y fait aussi une

¹ RIMBAUD Arthur. *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*. In *Correspondances (1888-1891)*. Paris : Editions Gallimard. 1965

² *Ibid.*

³ GAUTIER Théophile. *L'art moderne*. Paris : Éditions Gallimard. 1856, p. 135

attestation : « *il pensait qu'à l'art naturel des beaux siècles devait succéder un art souple, complexe, à la fois objectif et subjectif, investigateur, curieux, puissant des nomenclatures dans tous les dictionnaires, demandant des couleurs à toutes les palettes, empruntant à la science ses secrets, à la critique ses analyses, pour rendre les pensées, les rêves et les postulations du poète* »¹.

Chez Mallarmé, le « *mysticisme* » symbolique atteint son apogée.

Opposé à la « *voyance* » rimbaldienne, Mallarmé éprouve de la méfiance à l'égard de l'inspiration et de la subconscience ; pour lui, la poésie est une quête pure d'un « *beau suprême* ». Ce beau est indépendant de toute passion incontrôlable, et il existe dans la plus profonde interrogation de l'âme. Donc la création demande une manipulation subtile avec un esprit entraîné, une justesse autonome avec une retouche raffinée. Effectivement, ce qu'il cherche, ce n'est pas la logique, mais une condensation pensive issue de la conversation interne - externe, parce que « *un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ».

Pour éviter la remise en vigueur de la loi du dualisme, Mallarmé a recours à une « *suggestivité* » langagière et conceptuelle, chez laquelle « *d'étonnantes rencontres analogiques tissent entre le monde mental et le monde objectif un réseau de coïncidences dont nous manque la preuve, le foyer. Et c'est ce manque même qui désormais s'érige en signification...* »².

Cette approche crée un effet transitif entre la lumière et le noir, le tactile et l'intangible, l'existant et le néant, c'est pourquoi il insiste que « *Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements* »³.

Selon Jacques Derrida, la suggestivité mallarméenne implique des blancs du sens, formant un labyrinthe textuel avec des « *miroirs incrustés* » : tout ce que l'on y voit n'est qu'un reflet d'une copie factice. Cette reproduction est infinie, car les blancs aident à dissiper tout ce qui est définitivement vrai pour assurer une extension incessamment croissante à la signification poétique.

Dans ce cas-là, toute interprétation sémantique serait à la fois acceptable et inacceptable, c'est un cycle explicatif qui ne marque ni début ni fin. Il ne s'agit pas d'un simple refus de sens, mais d'une

¹ GUYAUX André, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal, 1855-1905*, Paris : PUPS, p. 461

² RICHARD Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Editions du Seuil. 1962. p. 60

³ THIBAUDET Albert. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Edition Gallimard. Pp. 109-126

négation profonde sur la légitimité de la réconceptualisation. Ceci a bien expliquer le « *mysticisme* » mallarméen d'un langage absolu, et nous renvoie aux mots de Jean-Pierre Richard :

Incompréhensible, la sensation semble nous venir d'ailleurs. L'absence visible de signifié permet à un au-delà, par définition indéchiffrable, de venir baigner de son mystère toute l'apparente absurdité de l'objet-signe. La poésie fait ainsi de nécessité vertu ; son illisibilité sémiologique signifie désormais une transcendance insignifiable. Mais la critique qui retrouve, ou croit pouvoir retrouver les significations mentales, n'a pas de mal, à partir de plusieurs données sensibles parallèles, à remonter jusqu'au sens focal dont elles sont toutes les traductions métaphoriques : ici une certaine essence du déchu qui se dit également dans la pénultième, dans l'aile qui glisse, dans les instruments anciens. Mais ce déchiffrement n'a de valeur que s'il inclut aussi dans le protocole de sa clarification tout le bizarre du poème, c'est-à-dire la résistance même qu'il oppose à notre déchiffrement... Il faudrait alors sans doute discerner ici un « complexe de chute », où figurerait la peur de cette chute, et la transformation de cette peur en une inconscience, puis en un sentiment d'étrangeté tout objective... Ici encore, il ne faut pas se contenter de lire — et même structurellement — l'obscur ; il faut se mettre du côté de cette obscurité, en goûter la saveur, en revivre en soi la finalité.¹

Les idées de Derrida et de Richard nous semblent elles-mêmes un peu mystiques. Mallarmé considère le poème comme un « *mystère* », et c'est au lecteur de chercher la clef. En ce sens, la subjectivité du poète devient invisible ; la vitalité de la poésie ne dépend plus du talent de l'auteur, mais dépend de la réévaluation du lecteur. Ainsi, Mallarmé n'est que le concierge courtois d'un esprit ouvert, qui n'impose pas, mais propose ou invite. Le sens de la création est un jeu de pouvoir, son dynamisme est porté par cette alternative entre l'auteur et le lecteur.

Lorsque Mallarmé développe son art poétique, il explique comme ceci : « *Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calice sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets* »². Ici, nous remarquons un savoir-penser vide, voire absurde, et aussi un éloignement indifférent entre l'objet et le sujet, le référent et le signifié. C'est, pour Paul Valéry, un « *concept de l'absolu* », où les agencements verbaux et syntaxiques s'organisent en une force interne et un équilibre qui expulse toute représentation du

¹ RICHARD Jean-Pierre, *op. cit.*, pp 60-61

² MALLARME Stéphane, *Crise de Vers*, In *Divagations*, Paris : Seuil, 1947, p. 263

lexique mental. Il remplace le signifié avec une possibilité purement notionnelle et artificielle, et l'associe ensuite à une image acoustique qui vient d'être stimulée.

Donc, l'esthétique mallarméenne est « *mystique* » au niveau conceptuel. Et depuis lors, cette méthode devient un des principes de la création moderniste.

Valéry fait un pas de plus vers le « *concept de l'absolu* », en introduisant un « *mysticisme* » sémantique au symbolisme, selon lequel « *un mot est un abîme infini* », et l'intransitivité des pensées se met au centre de la création poétique. C'est une vénération du signe, qui prive le poème de sa contextualisation pour créer un éloignement insensible, voire une ignorance écartée. Ceci permet à la lecture de toucher une pureté de non-existence dans un espace imaginaire auto-suffisant au-delà du réel.

Ce « *mysticisme* » sémantique s'évoque aussi dans ses réflexions sur la « *poésie pure* », « *l'extrême de la poésie réellement faisable* », « *l'apex de la volonté* » et « *un idéal mystique admettant tout relâchement* », où « *l'homme que l'existence de l'infatigable esprit conduit [...] à ce point de présence pure, se réduit à la suprême pauvreté de la puissance sans objet* »¹, « *en regard de l'intense et mystérieuse assemblé, brillent dans un cadre formé, et s'agitent, tout le Sensible, l'Intelligible, le Possible* »². D'ici, la poétique moderne marque déjà une certaine trace surréaliste.

À partir du symbolisme, le « *mysticisme* » se met à transmettre son pouvoir de la théologie à la poésie. La poésie que nous abordons ici dépasse déjà son sens étroit dans le formalisme littéraire, elle signifie une démarche plus universelle et plus originale, qui dévalorise l'expérience physique, la tendance logique et la dimension conceptuelle. Elle vise plutôt à l'ontologie du sens poétique, transforme le réel en une non-existence, et puis en une autre réalité intangible. La poésie se donne ainsi accès à un état d'être, où tout le prédéfini est remplacé et tout le substantiel est anéanti, en laissant un vide, parfois absurde.

Mais ce vide ne constitue pas une négation de l'être, mais une supra-négation du fatalisme. Il s'agit d'une méthode d'observer, de réfléchir et de connaître, par laquelle on refuse d'inclure l'incompréhensibilité de « *l'autre* » à l'omnipotence hypocrite du « *moi* », et garde ainsi une distance entre le sujet et l'objet.

Dans ce sens-là, 1) le romantisme tend à maximiser la voix pour préserver et restaurer la dignité humaine dans l'éternité, la destinée et la fatalité ; 2) le modernisme « *orthodoxe* » choisit de minimiser

¹ VALÉRY Paul. *Œuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. p. 1213

² *Ibid.*, p. 1214

le ton pour que l'absolutisme libéral soit atteint par l'effritement du sens définitif ; 3) le symbolisme favorise alors un silence indifférent, souvent subtilement arrangé avec un « *mysticisme* » prophétique, il trace la poétique dans une existence pleine du providentiel et du hasard.

Ce « *silence indifférent* » ne veut pas dire une apathie à l'égard de la raison d'être, bien au contraire, il évoque, sous un visage impassible, un enthousiasme plus ardent que jamais. Maurice Maeterlinck, poète symboliste belge, a expliqué ce silence dans *Le Trésor des humbles* :

Ce qu'on entend, [...] (c'est) le chant mystérieux de l'infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l'éternité qui gronde à l'horizon, la destinée ou la fatalité qu'on aperçoit intérieurement sans que l'on puisse dire à quels signes on la reconnaît, ne pourrait-on, par je ne sais quelle intervention des rôles, les rapprocher de nous tandis qu'on éloignerait les sujets ? Est-il donc hasardeux d'affirmer que le véritable tragique de la vie, le tragique normal, profond et général, ne commence qu'au moment où ce qu'on appelle les aventures, les douleurs et les dangers sont passés ? Le bonheur n'aurait-il pas le bras plus long que le malheur et certaines de ses forces ne s'approcheraient-elles pas d'avantage de l'âme humaine ? Faut-il absolument hurler [...] pour un Dieu éternel se montre en notre vie et ne vient-il pas jamais s'associer sous l'immobilité de notre lampe ? N'est-ce pas la tranquillité qui est terrible lorsqu'on y réfléchit [...] Est-ce que le bonheur ou un simple instant de repos ne découvre pas des choses plus sérieuses et plus stables que l'agitation des passions ? N'est-ce pas alors que la marche du temps et bien d'autres marches plus secrètes, deviennent enfin visibles et que les heures se précipitent ? Est-ce que tout ceci n'atteint pas des fibres plus profondes que le coup de poignard des drames ordinaires ? N'est-ce pas quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre ? Est-ce tandis que je fuis devant une épée nue que mon existence atteint son point le plus intéressant ? Est-ce dans un baiser qu'elle est la plus sublime ? N'y a-t-il pas d'autres moments où l'on entend des voix plus permanentes et plus pures ? Votre âme ne fleurit-elle qu'au fond des nuits d'orage ?¹

D'un point de vue philosophique, tout est censé être auto-suffisant dans le « *silence indifférent* » de la poétique. Logiquement parlant, toute intention de communiquer devrait passer par un langage et un concept ; ce recours à l'externe soumet en même temps le sujet au contrôle de l'externe, mais ce n'est le cas pour la création moderniste. Un vrai poème « *moderne* » est avant tout auto-suffisant, sa

¹ KWON Hyun-Jung. *Maeterlinck Et Le Théâtre Pour Marionnettes : Alladine Et Palomides, Intérieur, La Mort De Tintagiles*. In *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 40, no. 1/2, 2011, pp. 127–150.

signification est justifiée par sa propre existence, aucune intervention n'est nécessaire, il se plonge dans le silence, dans le « *mysticisme* » et dans le creux.

En ce sens, le « *silence indifférent* » porte même une réflexion existentialiste : 1) l'existant ne pourrait pas s'exprimer en lui-même, ceci n'est possible qu'à travers un langage non-conceptuel, soit la poétique ; 2) l'existant est absolument autonome et objectivement indépendant, alors un concept est inscrit dans un réseau relationnel, il se donne du sens par l'opposition avec un autre ; 3) toute conceptualisation sémantique d'un existant risque donc de mal représenter l'essence du sujet. Ainsi, l'existence s'oriente vers un espace hors du langage, de la logique et du raisonnement, un espace mystique, un espace poétique.

De ce point de vue, le « *mysticisme* » symbolique (*ou moderne*) marque la fin de l'hégémonisme rationaliste sur la vitalité naturelle, il prédit également la fin de l'homme moderne. Michel Foucault, à la fin de sa critique philosophique *Les Mots et les Choses*, indique que « *la mort de Dieu* » (Nietzsche) implique la mort de l'homme au sens moderne. Face à la finitude de l'existence, l'homme connaît une altération matérialisée :

C'est [...] toute l'épistémè moderne [...] qui a constitué le mode d'être singulier de l'homme et la possibilité de le connaître empiriquement. [...] depuis le début du XIXe siècle, Hölderlin, Hegel, Feuerbach et Marx avaient tous déjà cette certitude qu'en eux une pensée et peut-être une culture s'achevaient, et que du fond d'une distance qui n'était peut-être pas invincible, une autre s'approchait -- dans la réserve de l'aube, dans l'éclat du midi, ou dans la dissension du jour qui s'achève. [...] De nos jours, et Nietzsche là encore indique de loin le point d'inflexion, ce n'est pas tellement l'absence ou la mort de Dieu qui est affirmée mais la fin de l'homme (ce mince, cet imperceptible décalage, ce recul dans la forme de l'identité qui font sur la finitude de l'homme est devenue sa fin) ; [...] Plus que la mort de Dieu, -- ou plutôt dans le sillage de cette mort et selon une corrélation profonde avec elle, ce qu'annonce la pensée de Nietzsche, c'est la fin de son meurtrier (l'homme) ; c'est l'éclatement du visage de l'homme dans le rire, et le retour de masques ; c'est la dispersion de la profonde coulée du temps par laquelle il se sentait porté et dont il soupçonnait la pression dans l'être même des choses ; c'est l'identité du Retour du Même et de l'absolue dispersion de l'homme. Pendant tout le XIXe siècle, la fin de la philosophie et la promesse d'une culture prochaine ne faisaient sans doute qu'une seule et même chose avec la pensée de la finitude et l'apparition de l'homme dans le savoir ; de nos jours, le fait que la philosophie soit toujours et encore en train de finir et le fait qu'en elle peut-être, mais plus encore en dehors d'elle et contre elle, dans

*la littérature comme dans la réflexion formelle, la question du langage se pose, prouvent sans doute que l'homme est en train de disparaître.*¹

Ainsi, le « *silence indifférent* » est 1) un abîme mystique sans frontières ni profondeurs, 2) une imperturbabilité devant l'essence de l'univers, et 3) une harmonie compromise entre l'existence de tous et la valeur de l'un. Ce silence mystérieux et poétique constitue une force principale pour déconstruire le logocentrisme qui impose une institutionnalisation à la philosophie occidentale depuis l'époque platonicienne.

Sur ce point, la poésie se généralise au sens, elle est un langage des pensées chez Derrida, un cahier de l'histoire dans le néo-historicisme, une mythologie fictive du réel selon Roland Barthes, et enfin pour la création contemporaine, une méthodologie avec laquelle on lance un défi au pouvoir de la parole et au dogmatisme de l'idéologie.

La poésie fait disparaître toute identité prédéfinie du « *moi* », permettant la réalisation des auto-transcendances répétitives. C'est-à-dire que : 1) « *l'Id* » se place alors en deçà et au-delà de « *l'ego* », ce dernier a déjà vaincu le « *super-ego* » depuis l'âge romantique ; 2) à l'aide de la liberté textuelle, langagière et logique, la poésie ouvre son existence vers un espace plus grand pour qu'un auto-perfectionnement fasse refusionner et réconcilier les sujets torturés par l'opposition binaire, tels que l'esprit et le corps, l'homme et le divin ; 3) et enfin, à l'époque postmoderniste, la poésie est à la fois une ode et une contre-attaque à l'absurdité du néant, à la crise des valeurs, à l'aliénation humaine et au rien du nihilisme.

En tout, la poésie, par le « *silence mystérieux* », représente le seul savoir-vivre de notre existence au « *moderne* », où chaque individu est significativement indépendant dans chaque instant. En tant qu'héritière d'un passé non-reproductible et initiatrice d'un futur non-manœuvrable, la poésie se dote quand même du courage de nier l'irréversibilité du temps, de refuser tout ce qu'elle l'était, et de concurrencer la relativité de l'espace en créant un *autre avatar* dans l'infini. Ainsi, la poétisation, c'est la mystification opposée à la concrétisation, la divinisation rejetant la sécularisation, cela ne veut pas dire l'éloignement de l'existant de son être, mais plutôt une transcendance, un franchissement et une sublimation.

Comment ce « *silence mystérieux* » contribue à la modernisation de la poétique ?

¹ FOUCAULT Michel. *Les Mots et les Choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Éditions Gallimard. 1966. pp. 396-397

Maurice Blanchard réduit la philosophie occidentale à une histoire de la crainte envers un « *autre* » hors du « *moi* », et Frank Herbert confirme qu'au fond de la conscience humaine se cache un désir pour un sens universel. Le « *mysticisme* » vient de l'infinitude et de la précarité de l'existence : 1) un homme cognitif ne pourrait connaître que l'état d'être du moment, un état éphémère et instantané, et la seule chose qui ne change pas est le changement ; 2) Le « *roseau pensant* » ne sortirait jamais du champ où il flotte, la fatalité n'est qu'un anesthésiant hallucinogène qui promet à l'homme une destination utopique pour soulager l'angoisse irrésistible et irrémédiable ; 3) Cette angoisse n'est pas seulement le mal du siècle, mais aussi une infirmité congénitale, avec laquelle nous préférons la misère dans l'enfer au jour du *Jugement dernier*, que l'immortalité au paradis de la banalité du néant.

Avec cette idée, il est facile de tomber dans les pièges du nihilisme et de l'absurde. Pourtant, en poésie, la solution de l'existence, ainsi que toute son importance, sont gravées en elle-même. Ainsi, le monde est, et devrait être, essentiellement poétique. Dans un tel monde, ce que nous devons atteindre, ce n'est pas une réconciliation entre le « *moi* » et « *l'autre* » comme chez les philosophes traditionnels, mais plutôt un compromis à l'intérieur du « *moi* », c'est-à-dire, entre : 1) un « *moi* » qui considère « *l'autre* » comme l'enfer ; et 2) un « *moi* » qui a hâte de créer des « *autres* » pour se faire redéfinir. C'est pourquoi on ne doit pas refuser ce qui est agnostique, il faut au contraire l'admettre avec une attitude mystique.

En conséquent, le « *mysticisme* » poétique apparaît « *parmi l'obscurité très-lumineuse d'un silence plein d'enseignements profonds : obscurité merveilleuse qui rayonne en splendides éclairs, et qui, ne pouvant être ni vue ni saisie, inonde de la beauté de ses feux les esprits saintement aveuglés. [...] délivrée du monde sensible et du monde intellectuel, l'âme entre dans la mystérieuse obscurité d'une sainte ignorance, et, renonçant à toute donnée scientifique, elle se perd en celui qui ne peut être ni vu ni saisi ; tout entière à ce souverain objet, sans appartenir à elle-même ni à d'autres ; unie à l'inconnu par la plus noble portion d'elle-même, et en raison de son renoncement à la science ; enfin, puisant dans cette ignorance absolue une connaissance que l'entendement ne saurait conquérir.* »¹

Dans un certain sens, le « *mysticisme* », la poésie et le « *symbolisme* » sont fondamentalement identiques : *primo*, ils se traduisent par un langage indicible, supra-logique, supra-notionnel et supra-essentiel, non explicatif mais suggestif, pour faire passer ce qui est irreprésentable ; *secundo*, les trois ont tous recours à une obscurité translucide, qui permet « *de voir et de connaître précisément par*

¹ L'AREOPAGITE Pseudo-Denys. *Œuvres*. Trad. Du grec par Sagnier et Bray. Paris : 1845. pp. 465-469

l'effet de notre aveuglement et de notre ignorance mystique, celui qui échappe à toute contemplation et à toute connaissance »¹, comme s'écrit dans les vers d'Eliot :

*And we all go with them, into the silent funeral,
Nobody's funeral, for there is no one to bury.
I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
Which shall be the darkness of God. As, in a theatre,
The lights are extinguished, for the scene to be changed
With a hollow rumble of wings, with a movement of
darkness on darkness*

[...]
*Wait without thought, for you are not ready for thought:
So, the darkness shall be the light*

[...]
*Not lost, but requiring, pointing to the agony
Of death and birth.*

*Et nous partons avec eux, pour les funérailles
silencieuses,
Personne n'est mort, personne n'est à enterrer.
Je parle à mon âme, soit calme, laisse-toi à l'obscur
L'obscur de Dieu. Comme dans un théâtre,
Les lumières éteintes, pour que le décor se change
Avec un battement creux d'ailes, avec le mouvement
de l'obscur sur l'obscur*

[...]
*Attends sans objectif, car tu n'es pas prêt pour l'objectif
Ainsi, l'obscur devient les lumières.*

[...]
*Non perdu, il demande, visant à l'agonie
Entre la vie et la mort.*

En conclusion, le « *mysticisme* » poétique représente un état habituel des hommes au « *moderne* », et une disposition extraordinaire de leur esprit. Il laisse vagabonder l'imagination capricieuse dans les méandres des associations conceptuelles, où la conscience est remplie par une foule immense d'ombres, apportant plus d'obscurité que de clarté.

Ainsi, pour les symbolistes, un signe lexical ne peut jamais dépasser son contenu sémantique prédéfini, sa représentabilité est assez restreinte pour transférer un monde non seulement phénoménal mais aussi métaphasique. Pour décoder le « *mysticisme* » dans notre existence, le mot devrait être remplacé par des impressions sensorielles immédiates. C'est bien la tâche du symbole. En tout, le « *mysticisme* » moderne débute par le symbolisme, et en revanche, le symbolisme s'appuie également sur le premier :

All the art of Verlaine is in bring verse to a bird's song, the art of Mallarmé in bring verse to the song of an orchestra. In Villiers de L'Isle-Adam drama becomes an embodiment of spiritual forces, in Maeterlinck not even their embodiment, but the remote sound of their voices. It is an attempt to spiritualize literature, to evade the old bondage of rhetoric, the old bondage of exteriority. Description is banished that beautiful things may be evoked, magically; the regular beat of verse is broken in order that words may

¹ *Ibid.*, p. 474

*fly, upon subtler wings. Mystery is no longer feared, as the great mystery in whose midst we are islanded was feared by those to whom that unknown sea was only a great void.*¹

Reprenons enfin la constatation de Legrain : « *Les idées mystiques doivent être mis au bilan de la folie de dégénérés. Il est deux états où elles sont observées : ce sont le délire épileptique et le délire hystérique* »². Si le décadentisme de Baudelaire poussait un cri hystérique, le symbolisme évoque-t-il un délire épileptique, au moins chez Rimbaud ou Verlaine ?

2.2.4 Symbolisme

1) Concept symboliste

Le mot « *symbolisme* » est inscrit dans la typologie stylométrique, c'est un titre indicatif qui risque de mécaniser la position des poètes.

Dans son *Dictionnaire des Histoires d'idées*, René Wellek mène une étude heuristique sur l'histoire du « *criticisme* », et il arrive à « *une conclusion inévitable* » : 1) le « *criticisme* » est un « *concept essentiellement contestable* » ; 2) il ne serait valable qu'au moment de son assertion. Ainsi, le soi-disant « *-isme* » n'est qu'une proposition fautive, qui cherche à regrouper les styles poétiques selon un critère rigide.

Certes, la typologie stylométrique jouit quand même d'une certaine légitimité, qui est soutenue par l'intersubjectivité des critiques et des chercheurs. Néanmoins, à partir de Baudelaire, sa validité devient de plus en plus restreinte, surtout dans la création « *moderniste* », parce que Baudelaire marque une intériorisation approfondie en poésie, où l'individualité incommensurable du créateur donne à son style un caractère particulier, voire unique de son genre. Ceci explique aussi la difficulté de définir les courants littéraires modernes, le symbolisme par exemple : *(Le symbolisme) s'organise peu à peu à la suite du courant décadent, surtout à partir de 1886. Malgré une tentative pour formuler la doctrine du symbolisme, à travers des écrits théoriques comme L'Avant-Dire de Mallarmé, qui précède le Traité du verbe de Ghil, lui-même paru en 1886, ou comme le Manifeste du symbolisme de Moréas, publié le 18 septembre 1886, cette doctrine demeure très floue. Ce n'est qu'en 1892 que Rémy de Gourmont donne « avec L'Idéalisme plus nettement qu'on ne l'avait fait avant lui, des fondements*

¹ SYMONS Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. Edition E. P. Dutton & Company. 1919

² Legrain, *Du délire chez les dégénérés*. Paris, 1886, p. 266

philosophiques au symbolisme. Il le représente en effet comme la formulation esthétique de l'idéalisme. » Mais il s'agit alors d'une « mise au point “ a posteriori ”, car la vague symboliste est alors en train de passer ». Cette absence de doctrine clairement formulée aurait pu permettre comme dans le mouvement décadent la variété, l'indépendance et l'épanouissement de chaque talent individuel.¹

Tout d'abord, il faut préciser que le « *symbolisme* » abordé ici est au sens littéraire, plus exactement poétique. En fait, ce mot couvre un champ étymologique large et flou, « *Symbolism began with the first words uttered by the first man, as he named every living thing ; or before them, in heaven, when God named the word into being.* »². Malgré d'innombrables définitions y proposées, il nous semble que le « *symbolisme* » n'avait même pas pu se faire reconnaître par les symbolistes eux-mêmes.

Dans une communication avec Jules Huret, Paul Verlaine répond avec étonnement sur la définition du « *symbolisme* » : « *Le symbolisme ? ... comprends pas... Ça doit être un mot allemand... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole. [...] quand je suis malheureux, j'écris des vers tristes, c'est tout, sans autre règle que l'instinct que je crois avoir de la belle écriture.* »³

Et Charles Maurice refuse même l'existence d'une « *École symboliste* » : « *Il faudrait d'abord qu'il y en eût une. Pour ma part, je n'en connais pas.* »⁴

De plus, Saint-Antoine pense que le « *symbolisme* » n'est qu'une notion vide de sens : « *Symbolisme, telle est sans doute l'étiquette sous laquelle notre période sera classée dans l'histoire de la littérature française. Résignons-nous donc, puisque toute protestation serait en vain ; d'autant que l'indication a du moins un mérite, son insignifiance même.* »⁵

Alors selon Emile Verhaeren, personne ne réussirait à définir une telle notion qui est « *voilée par du brouillard épais* ». Enfin, André Barre, rédacteur de la première thèse consacrée aux études symbolistes en France, vient à la conclusion qu'il n'existe pas des règles communes pour encadrer la poésie symboliste : « *Travaille, dit le symbolisme au poète. Il n'y a pas de méthodes, il n'y a pas de règles. Il y a l'Infini et le cri de ton cœur pour en dévoiler le mystère. Le symbolisme a donc été une école*

¹ PEYLET Gérard, *op. cit.*, p. 73

² SYMONS Arthur, *op. cit.*, p. 1

³ HURET Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Bibliothèque-Charpentier. 1891. p. 66.

⁴ HURET Jules, *op. cit.*, p. 87

⁵ DECAUDIN Michel. *La Crise des Valeurs Symbolistes ; Vingt ans de poésie française 1895-1914*. Paris : Slatkine. 1981. p. 15

d'espérance et de liberté, nullement un atelier de technique. Hardis explorateurs, mais colons inexpérimentés, voilà ses adeptes. Ils ont donné accès aux terres que d'autres ensementeront. »¹

En outre, sa définition mise à part, le rôle du « *symbolisme* » comme initiateur du « *modernisme* » n'est non plus une conclusion absolue. Les traces « *modernistes* » datent plutôt du romantisme, voire du néo-classicisme. Quand René² veut chercher ailleurs « *un bien inconnu dont l'instinct (le) poursuit* », et quand il se demande « *Est-ce ma faute si je trouve partout des bornes, si tout ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur* »³, la littérature embarque déjà dans un trajet plus curieux que jamais. C'est par ce « *tourment de l'infini* » que les poètes symboliques cherchent à affirmer le connu de tout ce qui est inconnaissable ; et c'est aussi par ceci qu'ils deviennent des « *modernistes* ».

Quand « *Les mortes d'aujourd'hui furent jadis les belles. Le ver luisant dans l'ombre erre avec son flambeau. [...] Mêlé, en les emportant sur ses ailes obscures, Les prières des morts aux baisers des vivants* »⁴, Victor Hugo entre déjà en contact avec l'insaisissable et l'invisible. En ce sens, 1) la description picturale ne suffit plus à représenter l'exprimable ; 2) le mot cède place à la musicalité, qui produit un sens absolument vague, hors de toute analyse logique ; 3) le décalage entre le sentiment et la sensation aboutit à un effet lointain similaire au symbolisme. Donc, il est naturel de penser que le romantisme prépare le symbolisme, et même son successeur plus orthodoxe : le « *modernisme* ».

*L'école romantique a donc donné aux symbolistes des exemples précieux. Avec Lamartine, elle leur enseignait que la nonchalance et l'imprécision pouvaient être une source féconde de poésie ; avec Vigny, que l'évocation symboliste affranchissait le poète d'une rhétorique surannée ; avec Victor Hugo, que l'image et le mot pouvaient être associés pour traduire par la seule puissance de leurs virtualités représentatives ou musicales, les forces obscures qui rôdent dans l'infini.*⁵

Au vu de tous ces témoignages, pourquoi, aux yeux de lettrés et des écrivains, le « *symbolisme* » occupe quand même une position si importante qu'on peut en juger : « *without symbolism there can be no (modern) literature [...] during the last generation, it has profoundly influenced the course of French*

¹ BARRE André. *Le Symbolisme*. Paris : Jouve et Cie. 1911, p. 400

² René, héros d'un roman homonyme publié par François-René de Chateaubriand en 1802 à la fin du « Génie du christianisme »

³ CHATEAUBRIAND François-René (de), *René*, Paris : Larousse, col. *Le petit classique*, 1802, p. 121

⁴ HUGO Victor, *Crépuscule (1856)*, In *Les Contemplations : Aujourd'hui-1845-1856*, Paris : Librairie Hachette et Cie, 1882, pages 496

⁵ BARRE André, *op. cit.*, p. 39

literature. [...] it becomes itself a kind of religion, with all the duties and responsibilities of the sacred ritual »¹ ?

C'est grâce à son statut transitif au cours de l'intériorisation et de l'individualisation.

La création symbolique marque un tournant esthétique, à partir duquel : 1) le « moi » se met à plonger dans une ambiance mystérieuse, une puissance cachée, une sensibilisation obscure, une correspondance universelle et un ombre de l'inconnaissable ; 2) et « l'autre », emporté par des symboles intangibles, déclare enfin sa retraite, pour que la représentation se débarrasse de tout avatar conventionnel. Par ceci, on atteint un état schopenhauerien entre l'être et l'objet, où le « moi » ne voit qu'un « autre » phénoménal, et en revanche, « l'autre » plus grand pourrait se justifier à cause de l'existence du « moi » :

Une vérité nouvelle, il y en a une, pourtant, qui est entrée récemment dans la littérature et dans l'art, c'est une vérité toute métaphysique et toute d'a priori (en apparence), toute jeune, puisqu'elle n'a qu'un siècle et vraiment neuve, puisqu'elle n'avait pas encore servi dans l'ordre esthétique. Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ce qui est, c'est ce que je vois.²

Wellek, dans *The Terme and Concept of Symbolism in Literary History*, a mené une étude heuristique sur la notion du « symbolisme ». Il précise la dénotation et la connotation du « symbolisme » sur trois dimensions :

what is the exact contents of the term, we must obviously distinguish among the four concentric circles defining its scope. At its narrowest, "symbolism" refers to the French group which called itself so in 1886. [...] It is better to think of "symbolism" in a wider sense: as the broad movement in France from Nerval and Baudelaire to Claudel and Valéry. [...] On the third wider circle of abstraction we can apply the term to the whole period on an international scale. Every such term is arbitrary, but symbolism can be

¹ SYMONS Arthur, *op. cit.*, p. 9

² GOURMONT Remy de. *Le livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Tome 1. Paris : Sablons. 1963, pp. 11-12

*defended as rooted in the concepts of the period, as distinct in meaning and as clearly setting off the period from that preceding it: realism or naturalism.*¹

Ensuite, il a également retracé ce mouvement pluraliste en le projetant sur la métamorphose littéraire et stylistique :

*Andre Barre's book on "symbolism" (1911) and particularly Guy Michaud's "Message poétique du symbolisme" (1947) as well as many other books of French literary scholarship have with the hindsight of literary historians, traced the different phases of a vast French symbolist movement: the precursorship of Baudelaire who died in 1867, the second phase when Verlaine and Mallarmé were at the height of their power before the 1886 group, the third phase when the name became established, and then in the twentieth century what Michaud calls "Neo-symbolisme" represented by "La Jeune Parque" of Valéry and "L'Annonce faite à Marie" of Claudel, both dating from 1915. It seems a coherent and convincing conception which needs to be extended to prose writers and dramatists: to Huysmans after "A Rebours" (1884), to the early Gide, to Proust in part and among dramatists, at least to Maeterlinck, who, with his plays "L'Intruse" and "Les Aveugles" (1890) and "Pelleas et Melisande" (1892), assured a limited penetration of symbolism on the stage.*²

Wellek a raison, cette classification chronologique n'est qu'une « *hindsight* » imposée par des « *literary historians* », et ce mécanisme, qui pose la date finale du mouvement en 1914, nous semble plutôt arbitraire, car il exagère l'hétérogénéité entre le « *symbolisme* » et le « *modernisme* », et sous-estime l'influence héréditaire du « *symbolisme* » sur l'évolution des créations suivantes. Par exemple, le « *symbolisme* » a vécu une renaissance dans les années 20 : 1) avec une migration trans-sectorielle, notamment dans les arts théâtraux et picturaux, et 2) avec un débordement géographique, surtout en Russie et aux États-Unis, sans même mentionner sa réincarnation poétique dans les années 30-40 en Chine.

Pourtant, la critique de Wellek est aussi eurocentriste. En fait, cet « *authoritarianisme culturel et littéraire* » avait été déjà mis en doute à partir du milieu du XIX^e siècle, plus précisément chez Hugo et Baudelaire. Surtout ce dernier a initié une crise du « *langage* » (Roland Barthes, 1964) dans la poétique,

¹ WELLEK René. *The Term and Concept of Symbolism in Literary History*. in *New Literary History*. Vol 1. Maryland : The Johns Hopkins University Press. 1970, pp. 249-270

² *Ibid.*, p. 271

et ses successeurs symbolistes cherchent progressivement à transformer toute la littérature un seul problème de langage¹.

Pour nous, le « *symbolisme* » est avant tout poétique.

2) *Symbolisme poétique*

L'année 1850 est un tournant, un point de rupture qui renouvelle la philosophie créative et inaugure une perspective innovante. Par accident ou par destin, Baudelaire tombe dans cette phase transitive, il écrit aussi dans *Le Salon de 1846* : « *Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite.* » C'est dans la confrontation entre l'antique et le présent, l'éternel et le transitoire, l'absolu et le particulier, que Baudelaire commence à conceptualiser « *notre beauté* », la beauté de « *la vie moderne* ».

La beauté de « *la vie moderne* » est avant tout « *un frisson nouveau* », avec lequel Baudelaire « *dote le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre* »². On dirait une joie de chute, une volupté d'abandonnement, une conversion sataniste, et un sacrifice du soi. Baudelaire, comme son maître Hugo, n'a jamais totalement refusé Dieu, dans la descente vers le purgatoire, son regard pieux ne quitte pas le Céleste, mais son corps « *sans âme* » se laisse pourrir « *parmi les morts* », avec une haine aux « *testaments* » et aux « *tombeaux* ». Peut-être Baudelaire trahit-il la croyance, mais il ne trahit jamais le « *soi* », un « *soi* » à la fois divin et diabolique, le « *soi* » le plus vrai qu'un homme peut éprouver.

Ainsi, le beau baudelairien n'est pas une joie paradisiaque ou infernale, mais plutôt : 1) **une angoisse**, intolérable dans le réel, imperceptible par la sensibilité, inadmissible dans l'imagination ; 2) ou **une innocence**, fatiguée par la banalité de la vie, égorgée par l'écart opposant l'idéal au réel, contaminée par la résignation et le regret ; et ensuite, ceci devient encore 3) **une vengeance**, défiant la mort mais aussi la vie, prenant une attitude décadente mais aussi dandy, suivant le « *filz de la pourriture* » mais aussi les « *philosophes viveurs* ».

Par ceci, Baudelaire veut nous faire parvenir à un beau que personne n'a jamais touché, un beau qui dépasse la tactilité maximale de notre contemplation, car tout contact avec lui demande une coordination harmonieuse sensorielle à travers le symbole. Et il faut préciser que le symbole chez Baudelaire n'est pas seulement un médium par lequel nous atteignons la porte de l'infini, parce que le symbole lui-même est déjà infini en « *soi* ».

¹ BARTHES Roland. *Éléments de Sémiologie*. In *Communications*, 1964 : 4, pp. 91-135

² BAUDELAIRE Charles, Théophile Gautier. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 68

Donc, le beau baudelairien, comme le poète lui-même, est un être compliqué et paradoxal, Gautier en fait un témoin. Pour lui, d'une part, Baudelaire « *se piquait de garder les plus étroites convenances, et sa politesse était excessive jusqu'à paraître maniérée* », d'autre part, il « *ne s'interdisait pas le paradoxe et l'outrance* », en avançant « *quelque axiome sataniquement monstrueux ou soutenait avec un sang-froid de glace quelque théorie d'une extravagance mathématique* », car « *il apportait une méthode rigoureuse dans le développement de ses folies* ». C'est bien grâce à cette contradiction qu'il peut voir, et nous faire voir, « *les choses d'un point de vue particulier* », et qu'il peut saisir, et nous faire saisir « *des rapports inappréciables pour d'autres* »¹.

En ce sens, il est possible pour le poète maudit d'accepter le statut de « *moderniste* », mais le « *symbolisme* » ne ferait aucun sens chez lui, parce que pour lui, ce qui l'importe : 1) c'est de versifier la particulier du réel à chaque individu ; 2) c'est de poétiser la perception pour qu'elle soit rejoignable ; 3) c'est de profiter de l'errance entre l'en-deçà et l'au-delà afin d'avoir une clairvoyance discrète ; 4) c'est de nous aider à refuser toute hypocrisie idolâtrée que la raison nous induit à croire.

Par conséquent, pour Baudelaire, le « *symbolisme* », les « *correspondances* » ou la « *suggestivité* » ne sont que des savoir-écrire. Pourtant, à son insu, *l'École symboliste*, inspirée de ses approches, se forme et se développe. Certainement, ceci nous n'empêche pas de dire que le « *pré-symbolisme* » baudelairien a une base fortement romantique. Par exemple, Wellek a aussi réaffirmé que « *Baudelaire's aesthetic is mainly "romantic" ; not in the sense of emotionalism, nature worship and exaltation of the ego, central in French romanticism, but rather in the English and German tradition of a glorification of creative imagination, a rhetoric of metamorphoses and universal analogy. Though there are subsidiary strands in Baudelaire's aesthetics, at his finest, he grasps the role of imagination, "constructive imagination," as he calls it in a term ultimately derived from Coleridge* »².

Si Baudelaire était maudit pour son éloge du mal, Rimbaud est alors condamné à expier son crime dans l'enfer. La malédiction baudelairienne est un réveil faute de mieux, mais la condamnation rimbaldienne est une souffrance volontaire, voire misopsychique : l'une exige la reconnaissance, l'autre se jouit de l'enfermement. Différentes d'autres vers « *modernistes* », les écritures rimbaldiennes appartiennent avant tout au poète lui-même, l'affirmation de Barthes, « *l'auteur est mort* », nous semble non-valable dans son cas. Quelle que soit l'époque, la lecture de ses poèmes nous

¹ GAUTIER Théophile. *Charles Baudelaire*. In *Œuvres complètes de Baudelaire*. Vol. I. Paris : Michel Lévy frères. 1868, p. 5

² WELLEK René, *op. cit.*, pp. 249-270

assure toujours un accès à son dynamisme, à un Rimbaud tout vivant, qui sourit en souffrant, hait en aimant.

Comme l'a résumé Verlaine : « *Ce n'était ni le Diable, ni le bon Dieu, c'était Arthur Rimbaud, c'est-à-dire un très grand poète.* » On pourrait déplorer l'épuisement de son génie, mais Rimbaud a finalement une tranquillité après la retraite. À peine à vingt ans, il mène une vie errante, pour chercher le fameux « *là-bas* » qu'il n'avait pas trouvé dans la création ni dans l'amour. Il n'est jamais revenu, mais ses écritures ont marqué la poésie symbolique avec une voix haute. Mallarmé a écrit dans une *Lettre à Harrison Rhodes* : « *Éclat, lui [Rimbaud], d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant. Tout, certes, aurait existé, depuis, sans ce passant considérable, comme aucune circonstance littéraire vraiment n'y prépara : le cas personnel demeure, avec force.* »¹

La vie de Rimbaud est un mythe fait de formules brillantes, d'amours affranchies et de scandales tapageurs, derrière lesquels se cache un jeune, que l'on qualifie anticonformiste pour ne pas le dire libre. Mais au fond, il est tout d'abord un enfant romantique, ensuite un adolescent factieux, et enfin un « *voyant* » mystérieux, cette métamorphose le fait souffrir. Sous certain angle, Rimbaud, c'est l'un de nous, un tout ordinaire, mais un plus courageux. Au lieu de se réconcilier avec la médiocrité du destin, il choisit de se sacrifier comme un martyr sur le trajet du pèlerinage poétique.

Chez Rimbaud, l'enfance est insouciante et libertine, pleine d'aventures. Dans le rapprochement du *Tout* et la peur du *Rien*, Rimbaud « *rêvait croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents* », en croyant à « *tous les enchantements* »², mais son enfance est également hallucinatoire et déchirante, il était « *dans Paris le marteau sur l'épaule, farouche, à chaque coin balayant quelque drôle* » pour tuer ceux qui lui « *riaient au nez (Forgeron. 1872)* ».

L'adolescence rimbaldienne est aussi perplexe et rebelle que les nôtres, l'absence paternelle et le conflit maternel le rendent mélancolique, la poésie devient alors une destination spirituelle et un savoir-vivre. Par là se naît un génie incomparable, un piroguier isolé et un sceptique agnostique. Il se demande : « *N'eus-je pas une fois une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, — trop de chance ! Par quel crime, par quelle erreur, ai-je mérité ma faiblesse actuelle ?* »³ C'est

¹ MALLARME Stéphane. *Arthur Rimbaud*. In *Divagations*. Paris : Eugène Fasquelle. 1897, p. 81

² RIMBAUD Arthur, *Alchimie du verbe*, In *Une saison en enfer*, Alliance typographique (M. J. Poot), 1873, pp, 29-36

³ *Ibid.*, *Matin*, p. 49

à partir du moment-là que la décadence baudelairienne lui touche, allant jusqu'à dire « *Je me tue ! Je me jette aux pieds des chevaux !* »

Mais le mal de Baudelaire, orgueilleux et péremptoire, se prononce la tête haute, comme un lutin de crépuscule qui tâte entre l'obscurité et les lumières. Celui de Rimbaud est plutôt un plongement débridé, si la nuit tombe, Baudelaire l'embrasse, alors Rimbaud reconnaît sa fatalité en criant « *Le sang païen revient !* »¹

Si Rimbaud était un symboliste, c'est plutôt dans les dernières années de sa création, surtout dans son mysticisme « *déréglé* » : 1) Dans le *Cahier de Douai*, Rimbaud s'adresse encore, comme Baudelaire, à *l'analogie universelle* par un sens incohérent dans la Nature phénoménale ; et 2) avec le *Bateau ivre*, il se jette dans une recherche du fait tel qu'il existe en dehors de nous, à travers un formalisme pur, c'est une tentative finie en vain, parce que l'absence des valeurs absolues et de l'exclusivité esthétique dépoétisent toute la potentialité formelle ; 3) C'est pourquoi dans *Illumination*, Rimbaud décide de mystifier la poéticité par un langage évasif et suggestif pour qu'un moindre instinct entre en vigueur.

Dans ce cas-là, la perception d'un monde autre que le « *moi* » se remplace par une quête intériorisée chez les consciences du sujet, afin d'éviter toute institutionnalisation éventuelle imposée par le raisonnement. Ainsi, l'univers n'est plus un simple objet connaissable et mesurable par la logique, mais un espace poétique mystérieux errant du perceptible à l'imperceptible.

Dorénavant, Rimbaud s'est lancé dans un voyage aussi séduisant que dangereux, aux frontières entre la raison et la folie. Il s'enfonce au plus profond du rêve avec un spiritisme abracadabrant, ce qui lui permet d'atteindre un « VRAI » extratemporel, extra-spatial et extra-vital. Par ceci, la poésie ne cherche plus la métaphysique chez l'aliénation, ou l'au-delà chez l'en de-là, car la poésie elle-même se fait diviniser. La poésie, comme dit Roland Barthes, « *n'est plus alors une Prose décorée d'ornements ou amputée de libertés. Elle est une qualité irréductible et sans hérédité. Elle n'est plus attribut, elle est substance et, par conséquent, elle peut très bien renoncer aux signes, car elle porte sa nature en elle, et n'a que faire de signaler à l'extérieur son identité : les langages poétiques et prosaïques sont suffisamment séparés pour pouvoir se passer des signes mêmes de leur altérité.* »² Et le poète devient ainsi un vrai prophète, un véritable « voyant », qui « *institue désormais leur parole comme une Nature fermée, qui embrasserait à la fois la fonction et la structure du langage* ».

¹ *Ibid.*, *Mauvais Sang*, pp, 5-12

² BARTHES Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972

Comme le symbolisme, le langage du « voyant » rimbaldien évoque un fort sens « sacramental », chaque mot est un sacrifice, un sacrifice à tout ce qu'il a vécu, un sacrifice à tous les crimes qu'il a commis, un sacrifice à lui-même particulier. Après l'expiation du « soi », Rimbaud disparaît, son départ ne se traduit pas par un épuisement du génie, mais une évasion poétique, et un exil à vie, comme Mallarmé a noté :

Une fois, entre des migrations, vers 1875, le compatriote de Rimbaud et son camarade au collège, M Delahaye, à une réminiscence de qui ceci puise, discrètement l'interrogea sur ses vieilles visées, en quelques mots, que j'entends, comme — « eh ! bien, la littérature ? » l'autre fit la sourde oreille, enfin répliqua avec simplicité que « non, il n'en faisait plus », sans accentuer le regret ni l'orgueil. « Verlaine » ? à propos duquel la causerie le pressa : rien, sinon qu'il évitait, plutôt comme déplaisante, la mémoire de procédés, à son avis, excessifs.¹

Le rideau se baisse trop tôt au théâtre rimbaldien, mais le symbolisme commence à peine.

Si Baudelaire n'était pas symboliste à cause de son dualisme hystérique, si Rimbaud se mettait volontairement à l'écart par une esthétique fortement personnelle, et si Verlaine s'en moquait dédaigneusement, Stéphane Mallarmé, *le roi des poètes*, est un symboliste « orthodoxe ». En fait, l'arrivée de Mallarmé met fin au décadentisme et au sensualisme, et justifie le retour de la raison, ceci ne veut pas dire la restauration du rationalisme, mais la confirmation d'un mode plus philosophique, d'un style plus raffiné et d'un langage plus manipulable.

Selon Roland Barthes, Stéphane Mallarmé montre « *la volonté héroïque de confondre dans une même substance écrite la littérature et la pensée de la littérature* », et il adopte un langage qui « *laisse l'initiative aux mots* » pour peindre « *les effets que la chose produit* ». Sous ses plumes, la littérature commence à réfléchir sur son être, à se diviser « *en objet à la fois regardant et regardé* », et à « *se sentir double : à la fois objet et regard sur cet objet, parole et parole de cette parole, littérature-objet et méta-littérature.* »² En quelque sorte, si cette introspection « *métalittéraire* » marquait la distinction entre le moderniste et le traditionnel, est-il justifiable de dire que le symbolisme mallarméen initialise le « *modernisme* » au sens strict ? Dans un certain sens, la création de Mallarmé constitue des réflexions sur la justesse et l'existence de la poésie, il pose enfin la question dans *La Musique et les Lettres* : « *Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ?* »

¹ MALLARME Stéphane. *Arthur Rimbaud*. In *Divagations*. Paris : Eugène Fasquelle. 1897, p. 90

² BARTHES Roland. *Littérature et Métalangage*. In *Essais critiques*. Paris : Seuil. 1964, p. 106

Chez Mallarmé, les termes « *poésie* », « *littérature* » et « *fiction* », se réfèrent aux sens synonymes, et la vraie « *littérature* » est un modèle idéal de la « *poésie* » pure. La création poétique s'engage à anéantir le « *hasard* » pour atteindre un « *absolu* » notionnel et spirituel, cette tentative se voit dans tous ses œuvres. Pour lui, « *la poésie est une explication orphique de la terre* », « *une expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle dote ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle* ». Et la mission du poète est de « *vaincre le hasard mot par mot* », et de construire un mode du *Vrai*, fatal, absolu, surréaliste et spirituel sur les cendres d'un autre mode physique, occasionnel, agnostique, chaotique et phénoménal.

En fait, il existe effectivement un certain « *sens final* » dans les écritures mallarméennes, mais sous une définition assez vague. Il se traduit, d'un côté, par une existence transcendante ou une substance psychique ; et de l'autre, par des liens mystérieux entre les êtres. Pourtant, il faut noter que le « *sens final* » ici n'est pas « *l'Unicité* » de Tout, car ce dernier est, et devrait être, infini pour le poète. Il s'agit plutôt d'une tendance possible inclinant infiniment vers l'Absolu, et cette tendance se trouve hors de représentabilité et des facultés perceptrices.

Ainsi, chez Mallarmé, les « *correspondances* » baudelairiennes n'y seraient plus efficaces, car les résonances sensorielles ne lui permettent pas de toucher l'essence de l'intériorité face au « *hasard* » de l'existence ; et en même temps, la « *voyance* » dérégulée de Rimbaud n'y serait non plus applicable, car l'abandon à l'instinct aboutit au risque de se faire vider, alors l'*Absolu* demande une manipulation subtile, c'est-à-dire un langage poétique plus pur et plus radical. Ce langage n'est plus « *un jeu de la parole* », et le mot devrait abandonner son signifié prédéfini pour évoquer une « *notion pure* » : « *À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.* »¹

Par conséquent, le langage de Mallarmé est aussi rempli de symboles, mais pour lui, le « *symbole* » ne s'adresse plus à « *l'analogie universelle* » comme chez les romantiques, mais plutôt une approche tolérante qui ouvre un espace poétique, où chaque réinterprétation individuelle serait infinie et admissible. Sous sa plume, les « *symboles* » sont souvent mythologiques ou décoratifs, mais rarement naturels, car « *la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas [...] Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.* »²

¹ MALLARME Stéphane. *Crise de vers*, op. cit., pp. 250-251

² MALLARME Stéphane. *La Musique et les Lettres*, op. cit., p. 46

En ce sens, les « *correspondances* » sensorielles ne suffisent plus à décrypter le rapport entre la poésie et l'extérieur, une « *musicalité notionnelle* » nous aide alors à y parvenir. Par exemple, son poème *Prose pour des Esseintes* est un bon exemple :

Gloire du long désir, Idées

Tout en moi s'exaltait de voir

La famille des iridées

Surgir à ce nouveau devoir.

-- *Prose pour des Esseintes*

Ce poème aborde la quintessence de l'inintelligible, avec une obscurité sémiotique liée à la discontinuité des images. Il cherche une pureté hyperbolique sur le concept absolu, qui, à l'aide des « *impressions vives, instantanées* », « *conduit l'esprit à un ordre d'intuitions et lui suggère l'Idée* »¹ Ainsi, ce qu'il conçoit, c'est un « *type sans dénomination préalable pour qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre* »²

A la fin du troisième vers du poème, « *des iridées* » renvoient aux « *désirs des idées* » du premier vers, les deux sont phonétiquement analogiques, et en même temps, ils se réaffirment réciproquement sur le plan sémantique. C'est un bon exemple pour expliquer la transposition du « *fait idéal* » sur le « *fait naturel* », ceci fait de la poésie un « *mensonge honnête* » qui ne réfère à rien, mais essaie de remettre dans les mains des lecteurs le pouvoir de conceptualiser et de signifier.

Ici, nous confirmons de nouveau la tendance qu'à partir de Mallarmé, les symbolistes cèdent progressivement leurs droits de communiquer à une représentabilité plus abstraite mais plus efficace, pour que la création poétique se revalorise à l'intérieur d'un pressentiment indécis. Il s'agit d'une étape indispensable dans la métamorphose « *moderniste* ». Pourtant, face à ce « *concept absolu* » de Mallarmé, pourrions-nous juger que la subjectivité du poète devient vraiment invisible ?

Non ! Au sens plus large, toute création artistique ou littéraire, de l'Antiquité au contemporain, poursuit, explicitement ou implicitement, la présence du « *moi* » ; et « *la mort de l'auteur* » n'est, et ne sera, qu'une proposition purement philosophique. Même chez les post-modernistes ou encore les avant-gardistes, le « *moi* » reste toujours invincible : d'une part, le « *moi* » devrait être justifiable, car

¹ THIBAUDET Albert. *La Prose (pour des Esseintes)*. In *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard. 1926, pp. 403-416.

² MALLARME Stéphane, *op. cit.*, p. 148

la signature identitaire est inévitable dans toute création ; d'autre part, le « *moi* » symbolise également tout cela du passé qui en fait l'état présent.

L'équilibre entre le subjectif et l'objectif, le hasard et l'absolu, le présent et l'absent, est toujours une problématique dans la création moderne. C'est une crise métaphysique et langagière que Mallarmé a particulièrement subi à la quête de l'œuvre absolue dans son rapport à la mystification et à la démystification de toute transcendance :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, [...] l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. [...] et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. [...] et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières.¹

Il n'est point étonnant que le *Hasard* remporte toujours sa guerre avec l'*Absolu*. Pour fuir de cette fatalité, Mallarmé tend à se parer d'une omniprésence irréaliste, c'est-à-dire : 1) une « *impersonnalité* » qui commet un suicide spirituel et philosophique par un auto-exil ; et 2) une « *dureté* », selon Baudelaire, « *qui fait tous ses efforts pour être absent dans son œuvre et pour jouer la fonction d'un monteur de marionnettes* »² Dans son théâtre poétique *Igitur*, dont le héros se donne consciemment une mort métaphysique à minuit dans un tombeau, Mallarmé conclut ainsi :

Je ne peux faire ceci sérieusement : mais le mal que je souffre est affreux, de vivre : au fond de cette confusion perverse et inconsciente des choses qui isole son absolu — il sent l'absence du moi, représentée par l'existence du Néant en substance, il faut que je meure, et comme cette fiole contient le néant par ma race différé jusqu'à moi (ce vieux calmant qu'elle n'a pas pris, les ancêtres immémoriaux l'ayant gardé seul du naufrage), je ne veux pas connaître le Néant, avant d'avoir rendu aux miens ce pourquoi ils m'ont engendré — l'acte absurde qui atteste l'inanité de leur folie. (L'inaccomplissement me suivrait et entache seul momentanément mon Absolu.)³

« *L'impersonnalité* » mallarméenne est son approche à toucher l'absolu poétique, c'est pourquoi il se considère « *parfaitement mort* », et il confie « *l'Esprit absolu* » à « *l'Éternité* », à la propre « *Pureté* »,

¹ MALLARME Stéphane, *Correspondance*. Vol I, 1862-1971. Ed. H. Mondor et J. P. Richard. Paris : Gallimard. 1959, p. 207

² BAUDELAIRE Charles. *Madame Bovary par Gustave Flaubert*. In *L'Art Romantique, littéraire et musique*. Paris : GF-Flammarion. 1968, p. 226

³ MALLARME Stéphane. *Igitur*. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. 1951, pp. 472-473

à « *l'Obscurité* » et au reflet du « *Temps* ». Ainsi, l'auteur serait dépourvu de tout pouvoir, de tout contrôle, de toute souveraineté, et enfin de toute signature identitaire :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. Ce caractère approche de la spontanéité de l'orchestre. [...] Une ordonnance du livre et de vers point innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il, pour omettre l'auteur.¹

« *L'impersonnalité* » mallarméenne est aussi une réponse pensive, une réponse à Shakespeare sur son « être ou pas être », une réponse à Descartes sur son « *je pense donc je suis* », c'est aussi un jeu existentiel que reprennent plus tard Derrida, Sartre et Camus. Pourtant, il faut noter que ce jeu de « *l'absence-présence* » de l'auteur diffère essentiellement des formules barthienne et nietzschéenne :

1) « **La mort de Dieu** » (*Nietzsche*) s'adresse à la moralité prédéfinie pour arriver à une divinisation du « moi », soit un « *surhomme* » dont la seule tâche est la transfiguration de l'existence ; 2) alors « **la mort de l'auteur** » (*Roland Barthes*) aborde plutôt la question du langage et le pouvoir de la parole, permettant au lecteur de récupérer l'image du disparu avec un individualisme incontournable.

Les deux s'engagent tous à réduire les effets externes sur le processus de l'intériorisation conceptuelle, c'est une négation directe d'un « *autre* » qui nuit à la reconnaissance intrinsèque du « moi » plus autonome et plus compétent.

Néanmoins, 3) le « **mort parfait** » mallarméen prend pour objet d'attaque le « moi » ontologique ; si nous le retirons du contexte créatif, c'est une auto-négation. Celle-ci admet que le « moi » n'est qu'une dérivation latente de « *l'autre* » vu l'interdépendance entre eux, et ce « moi » accepte de se faire objectiver et de renoncer à tout ce qui est impliqué dans le structuralisme.

Donc, la poétique de Mallarmé semble également paradoxale, d'un côté, il veut un « moi » absolu à la « *notion pure* », et de l'autre, il veut que ce « moi » soit aussi rationnel, à condition que la raison-ci « *est de le respecter dans toute sa rigueur, d'en faire valoir la pureté, de s'en saisir pour écarter tout ce qui pourrait s'y mêler d'inauthentique et de confus.* »²

¹ THIBAUDET Albert, *op. cit.*, pp. 409-410

² BLANCHOT Maurice. *La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? dans Faux pas*. Paris : Gallimard, 1943, pp. 130-131.

C'est aussi ce qu'il fait dans la création, surtout quand il concerne les agencements lexicaux et syntaxiques. Son style d'écriture et son inspiration ne viennent pas de la dictée de l'instinct, mais plutôt d'une performance subtilement conçue, attentivement manipulée et étroitement surveillée. De plus, au raisonnement philosophique, il ajoute encore quelque chose d'instantané : « *penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes n'empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.* »¹ L'évolution poétique chez Mallarmé nous permet de tracer celle du symbolisme, et la théorisation du modernisme.

2.3 PRÉ-MODERNISME BAUDELAIRIEN AU COMPARATISME

Le pré-modernisme baudelairien existe essentiellement sur les plans esthétique et philosophique. Il avait reçu des influences ou des confirmations domestiques et exotiques, surtout de la part de De Quincey, d'Allan Poe, d'Hoffmann, et des romantiques français.

2.3.1 *Baudelaire et De Quincey*

En 1828, De Quincey (1785-1859) avait été introduit en France par Musset, avec la traduction d'un de ses chefs-d'œuvre *Confessions of an English Opium-Eater 1821/1823*. Cet ouvrage constitue une source d'inspiration pour l'esthétique baudelairienne. Plus tard, Baudelaire l'a retraduit, et il a rédigé un essai critique *Les Paradis artificiels* pour analyser la relation entre les drogues et la création, en mettant, cependant, en réflexion le lien entre l'ivresse illusoire et l'inspiration créative :

*Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves.*²

Cette volupté opianique lui permet de sortir du carcan réel, et de se retourner sur le terrain purement inné, où la poésie met en lumière le coin le plus intime, le plus obscur chez un simple individu de la race humaine.

En fait, ce n'est pas un hasard si Rimbaud, Verlaine, Sartre, ou d'autres écrivains plus « *modernistes* », cherchent aussi leurs oracles, poétiques ou philosophiques, dans ce « *paradis artificiel* ».

De plus, la traduction des ouvrages de De Quincey par Baudelaire est souvent une réécriture, Baudelaire s'en inspire largement pour la conceptualisation du « *moderne* » :

¹ MALLARME Stéphane. *Crise de vers, op. cit.*, p. 29

² BAUDELAIRE Charles, *Les Paradis artificiels (1860)*. Paris : Éditions Poche, 1972

Le « *moderne* » baudelairien vient de ce que De Quincey entend par « *modern ideas* », et Baudelaire le sur-traduit par « *idées absolument modernes* ». Ainsi, ce « *moderne* » se rapporte plutôt au « *modus* », à la modalité, à l'idée de l'usage commun, voire trivial. De Quincey l'a expliqué dans *Des mots et du style* : « *tout ce qui est trivial et se dégrade assez pour n'avoir de rapport avec une substance permanente qu'en tant que forme ou mode fugitif, voilà ce qui est à la mode, où d'après la forme qu'il emploie : moderne* »¹. Et Baudelaire, dans *Le Peintre de la vie moderne*, reprend la réflexion quincéenne pour définir la « *modernité* » avec « *fugitif* », « *transitoire* », « *la moitié de l'art* » ... En ce sens, toute l'imagination est devenue une invention secondaire, une modification, une reproduction, ou une variation par les moyens de l'ornement ou de la forme dans un même régime fugitif des médiations sans fin².

2.3.2 Baudelaire et Allan Poe

En 1846, un roman d'Edgar Allan Poe, *The Murders in the Rue Morgue*, se traduit et se publie sur *La Quotidienne*. L'année suivante, un autre, *Black cat*, s'apparaît également sur la *Démocratie Pacifique*. Ce sont des premiers contacts entre Baudelaire et Poe, et le concept esthétique de ce dernier a énormément impressionné le poète maudit. Ainsi, à partir de 1848, Baudelaire a consacré une dizaine d'années consécutives à traduire les ouvrages de son « *maître spirituel* », y compris *Aventure Arthur Gordon Pym*, *Histoires extraordinaires*, *Histoires grotesques et sérieuses*, *Les plus beaux contes*, et *Nouvelle histoires extraordinaires*.

De surcroît, en publiant trois longues notices critiques sur l'écrivain américain, Baudelaire a pour longtemps « *fixé les traits principaux de l'image de Poe au-delà du monde anglo-saxon* ». Et les principes créatifs de Poe, surtout la « *poésie pure* »³, ont largement inspiré une génération des poètes français : Baudelaire, Mallarmé et Valéry, qui ont vécu tout le basculement du romantisme au « *modernisme* ».

Dans *Edgar Allan Poe, Sa vie et ses œuvres*, Baudelaire écrit :

Poe publia un petit volume de poésies ; c'était en vérité une aurore éclatante. Pour qui sait sentir la poésie anglaise, il y a là déjà l'accent extraterrestre, le calme dans la

¹ Thomas DE QUINCEY, *Des mots et du style*, in *Poésie*, n° 52, p. 43

² DAYRE Éric, *Baudelaire, traducteur de Thomas De Quincey, une prosaïque comparée de la modernité*. In *romantisme*, 1999 (106), pp. 31-51

³ La conférence « *Le principe de la poésie* » fut prononcée à Richmond en 1849 par Edgar Allan Poe. Elle est ordinairement considérée comme la charte de la poésie pure. Baudelaire l'avait lue, mais ne l'avait pas traduite : il l'utilisa largement sans la citer, dans les notices qu'il consacra au poète américain.

mélancolie, la solennité délicieuse, l'expérience précoce, – j'allais, je crois, dire expérience innée, – qui caractérisent les grands poètes...

Ce n'est pas par ces miracles matériels, qui pourtant ont fait sa renommée, qu'il lui sera donné de conquérir l'admiration des gens qui pensent, c'est par son amour du beau, par sa connaissance des conditions harmoniques de la beauté, par sa poésie profonde et plaintive, ouvragée néanmoins, transparente et correcte comme un bijou de cristal, – par son admirable style, pur et bizarre, – serré comme les mailles d'une armure, – complaisant et minutieux, – et dont la plus légère intention sert à pousser doucement le lecteur vers un but voulu, – et enfin surtout par ce génie tout spécial, par ce tempérament unique qui lui a permis de peindre et d'expliquer, d'une manière impeccable, saisissante, terrible, l'exception dans l'ordre moral...

Chez lui... tout intérêt repose sur une imperceptible déviation de l'intellect, sur une hypothèse audacieuse, sur un dosage imprudent de la Nature dans l'amalgame des facultés.¹

Sans doute, le « *style pur et bizarre* », la « *dérivation imperceptible* », « *l'hypothèse audacieuse* » et le « *dosage imprudent* », se concrétisent tous dans les vers des *Fleurs du Mal*, ce sont des méta-éléments qui constituent ce que nous définissons le « *pré-modernisme baudelairien* ».

Baudelaire et Poe, deux génies géographiquement éloignés mais spirituellement proches, ont contribué ensemble à achever le prototype du poète « *moderne* ». Nous menons ici une analyse comparatistes entre eux.

1) Un immoralisme poétique

À l'occasion de la *Conférence Le principe de la poésie (1849)*, Poe propose de rechercher en quoi réside essentiellement ce que nous appelons la « *Poésie* ». Poe insiste que : 1) « *le poème doit élever l'âme jusqu'au sublime* », car il ne se concilie pas, et ne se concilierait jamais, avec le réel ; 2) la poétique s'arrange toute seule pour rendre justice, elle est indépendante de tout jugement logique, moral ou intellectuel ; 3) le « *sens du Beau* », spontané et irrépessible, devrait être le seul sujet qui gère la versification et qui se manifeste par une excitation de l'âme. Ici, il s'agit d'une autonomie de l'art, c'est-à-dire qu'une œuvre ne doit avoir d'autre objectif qu'elle-même, et elle doit à elle-même sa propre fin.

¹ BAUDELAIRE Charles, *EDGAR ALLAN POE, Sa vie et ses œuvres (1856)*. Éditions du Groupe Ebooks libres et gratuits, 2002

*For me, unlike the science articles, the poem aims for the passion, not the truce, and unlike the novel, we write the poem only for an ambiguous pleasure.*¹

Dans une de ses célèbres critiques *Les Principes poétiques (The Poetic principles)*, Poe s'oppose à la moralisation de la création poétique, il nie affirmativement la fonctionnalité éducative de toute forme littéraire :

*We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force; but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble, than this very poem—this poem per se—this poem which is a poem and nothing more—this poem written solely for the poem's sake.*²

Cet « *immoralisme poétique* » a marqué la transition esthétique de Baudelaire. Avant 1848, Baudelaire avait insisté, dans le *Salon de 1846*, que « *Tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, — nombre et intelligence, — est un sot livre.* » Il appréciait ainsi le jugement de Stendhal : « *La peinture n'est que de morale construite* ». De plus, Baudelaire méprisait aussi « *l'utopie naïve* » de la création, parce qu'un quelconque écrit, avec le moral et la passion exclues, ne conduirait à rien : l'art, le moral et l'utilité font une agglomération inséparable.

C'est dans la traduction des ouvrages de Poe que Baudelaire a renversé ses anciennes opinions, et qu'il devient un militant de « *l'immoralisme* » poétique. Ce concept esthétique s'oppose à l'utilitarisme chez les réalistes, il s'applique très vite dans la création symboliste, et il constitue plus tard le fondement conceptuel et la prémisse artistique du « *modernisme* ».

C'est aussi avec « *l'immoralisme poétique* » que Baudelaire s'est embarqué dans la poursuite d'un style particulier et d'un langage audacieux. Il prend pour objet de son esthétique le mal social et humain ; il met à nu tous les maux de la ville moderne de Paris, qui est à ses yeux à la fois « *l'enfer* » et le « *paradis* ». Au lieu de céder la place aux illusions fantastiques, telles que l'éternité amoureuse, l'innocence humaine ou la magnificence naturelle, Baudelaire insiste à exprimer des sentiments les plus authentiques : l'ennui inexplicable, le déchirement inévitable et l'impuissance douloureuse dans

¹ POE Edgar Allan, *Discours poétiques (1849) [manuscrits reproduits]*, Conférence Le principe de la poésie, Bibliothèque de Shann, consulté le 17 janvier 2017.

² POE Edgar Allan, *The Poetic Principle (reprint)*, In *Home Journal*, series for 1850, no. 36 (total 238), août 31, 1850, p. 1, cols. 1-6

une société moderne devenue étrangère. Son style accentue ce qui est transitoire, éphémère et insaisissable.

Ces tentatives nécessitent la constitution d'un langage opératoire magique. Baudelaire abandonne ainsi la technique rhétorique vide et superficielle, et il valorise la suggestion profonde recelée dans tous les objets, pour manifester l'analogie entre l'âme, le monde et le langage, dans un tableau poétique. Il adopte une « *correspondance* » afin d'établir des liens entre le monde réel, le milieu spirituel et le sentiment sensoriel.

Peu après la première publication de son chef-d'œuvre, il a écrit à sa mère :

*Tu le sais... pour moi, le beau du concept et le beau du style, ça suffit déjà... tu verrais, pourtant, dans ce livre Les Fleurs du Mal, un autre beau calme et sombre, écrit avec la rage et la patience. D'ailleurs, toute sa valeur se trouve dans tout « mal ».*¹

Poe, dans ses poèmes ou ses romans, nous montre des sujets pervers, illusoire, vicieux, maléfiques et pourris, tels que des nobles qui boivent avec des crânes (*King Pest*), ou des rhapsodies nécrophiles qui s'attachent aux cendres des défunts (*To Helen ou The sleeper*) etc.

C'est bien cette morbidité qui a également couronné les créations baudelairiennes. Ce complexe maléfique lui permet de défier la continuité esthétique de la poésie traditionnelle, à travers une déréglementation de toute valeur ancienne et de toute norme classique. Son premier pas vers le « *modernisme* » s'est ainsi fait.

Ainsi, Baudelaire, le disciple romantique, s'est mis à abandonner ses croyances pittoresques et pastorales, en se reconduisant vers un mode plus transcendantal et plus « *moderne* ». Dans ses œuvres poétiques, la morale et la vertu sont mises de côté, et nous y voyons des « *corps sans tête* » (*Femme damnée*), des prostituées dans le jeu d'argent (*Le jeu*), des coquettes maigres en robe exagérée qui pratiquent la danse macabre (*Danse macabre*), des chiffonniers qui hochent la tête, butent et se cognent aux murs comme un poète (*Le Vin des chiffonniers*) etc.

En fait, dans *Les Fleurs du Mal*, certains poèmes s'inspirent directement des ouvrages de Poe. Par exemple, entre *Le Flambeau vivant* et *To Helen*, *l'Irréparable* et *Manuscript Found in a Bottle*, se voit une similarité créative, voire textuelle.

¹ BAUDELAIRE Charles, *Lettres à sa mère*, correspondance établie, présentée et annotée par C. Delons, Paris, Manucius, 2017, In *Littéra*, Pages 480

2) *Un rejet du réalisme*

Dans *The Philosophy of Composition* (1846) et *Poetic Principles* (1850), Poe s'oppose à la *Theory of Reflection*, le fondement esthétique du réalisme. Il rajoute que :

*The lilies in the water, the beauty in the mirror, or the heroine's eyes in the pastoral songs, could make us happy, but that is just a reproductive pleasure. The reproduction only is not poetic. The poet should not simply sing along with the scenes, sounds, smells, colors and emotions that he and all the other human beings enjoy together, otherwise, he could not be called a poet, the sacred title.*¹

Nous voyons aussi une opinion similaire chez Baudelaire, il pense que 1) le monde est un ensemble complexe et inséparable, « *un dictionnaire de symboles* » ; 2) la représentation réaliste ne serait jamais l'objectif de la poésie ; 3) le poète, venant « *du ciel ou de l'enfer* », devrait chercher à ouvrir « *une porte d'un infini* » qu'on rêve tous et qu'on n'a jamais connu (*Hymne à la Beauté*), tout en planant « *sur la vie, [pour] comprendre sans effort le langage des fleurs et des choses muettes* » (*Élévation*) :

Le poème montre des choses qui ne seraient plus réelles que dans un autre monde...

J'ai entendu dire que... « Décrivez la nature, ne fais que de décrire la nature, la plus grande joie et le plus grand succès sont de décrire la nature tel qu'elle est ». Cette théorie est une ennemie de l'art.

En plus de l'affirmation théorique, Baudelaire propose également un nouveau savoir-écrire dans *Correspondances*, qui devient, plus tard, le manifeste du « *symbolisme* » français et du « *pré-modernisme* » européen :

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

¹ Edgar Allan Poe, *The Poetic Principles*, In *The works of Edgar Allan Poe*, vol. 5, Éditions Raven, 1850

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Dans ce poème, Baudelaire essaie de redéfinir la vocation de la poésie, il la place entre « *la nuit* » et « *la clarté* » ; la poésie, à l'aide « *des forêts de symboles* », nous fait parvenir à « *des choses infinies* » ; et de « *confuses paroles* » unissent ainsi l'objectif et le subjectif pour approfondir les valeurs et les significations des « *regards familiers* », avec un recours à des résonances sensorielles.

En ce sens, ce que la poésie cherche, c'est une « *présence* » dans « *l'absence* », il s'agit d'une dimension créative qui encourage les témoins poétiques à remédier l'énigme de la Nature par un renoncement volontaire à toute observation tangible ou à toute sensibilité expressive. Par ce, le plus imperceptible nous donne l'accès à un espace plus métaphysique, où « *l'esprit poétique* » se débarrasse du « *conventionnalisme dualiste* » et obtient ainsi une liberté, disant « *absolue* ».

Pourtant, malgré son rejet du réalisme, le « *pré-modernisme* » baudelairien, né dans une confluence des « *dogmes* » littéraires, porte quand même certaines traces de ses anciennes. Par exemple, son expression de l'intimité l'approche plus ou moins du style hugolien ou stendhalien ; et sa tolérance du « *mal* » lui accord une similarité prudente avec le savoir-écrire balzacien. Voit-on aussi la marque des réalistes ? Oui, l'esthétique baudelairienne aborde également la dichotomie « *art-réel* ». Celle-ci se traduit chez Baudelaire par le déchirement entre le « *spleen* » et « *l'idéal* », mais avec une orientation différente de ses homologues romantiques et réalistes :

Primo, aux yeux des **romantiques**, le « *réel* » ne reste qu'une référence optionnelle, ouverte à toute modification possible et à toute manipulation nécessaire. Et la subjectivité de l'auteur place tout sous sa souveraineté. A l'intermédiaire d'un traitement artistique, voire un façonnage artificiel, les poètes s'engagent à créer, comme le *Seigneur*, un monde à leur volonté en fonction des intrigues qu'ils racontent.

Secundo, **les réalistes** montrent une attitude respectueuse envers la Nature. Ils témoignent l'objectivité du réel avec le « *sang froid* », et essaient de la reproduire telle qu'elle est. Fidèles aux yeux, ils refusent de « *romaniser* », même de « *poétiser* », ce qu'ils voient. Au lieu de se faire créateurs,

ils se définissent comme des *transcripteurs* de la substance existentielle, qui répètent, mais ne chantent pas. Néanmoins, malgré leur courage de reconnaître, d'enregistrer et de transmettre le « *mal* » et « *l'obscur* » du monde, ils ne choisissent pas de l'embrasser ou de le ressentir.

Tertio, le **symbolisme**, le « *pré-modernisme* » baudelairien compris, se trouve à une position indifférente, il ne souligne ni la « *superplasticité* » ni « *l'impersonnalité* » du « *réel* ». Pour lui, la versification ne cherche plus à « *imposer* » ni à « *représenter* », il tend à céder le pouvoir de parole à un « *état confus* », pour que l'expressivité du poème, soutenue par l'intimité individualiste, entre dans un espace « *infini* » géré par l'universalité humaine. Dans ce sens-là, l'esthétique « *moderne* », initiée par Baudelaire et ses collègues symbolistes, crée un nouveau concept, par lequel l'auteur reste « *présent* » au niveau individuel, mais « *absent* » dans le cadre universel.

3) *Un beau paradoxal*

A beaucoup d'égards, l'esthétique de Poe nous semble proche du romantisme français, leurs styles ont bénéficié d'une renaissance des idées platoniciennes depuis le milieu du XVIII^e siècle. Plus précisément, les affinités de Poe ressemblent plus ou moins à l'intimité « *hugolienne* ».

Pourtant, Poe se distingue des poètes romantiques sur deux points : 1) il ne croit pas que « *l'inspiration poétique soit un délire divin, inconnaissable, qui saisit l'auteur et parle par sa bouche en-dehors de toute intervention de sa volonté* »¹ ; 2) il refuse encore que l'art, y compris la poétique, puisse, de quelque manière, se confondre avec des activités didactiques ou des pratiques morales.

Alors Poe est-il antiromantique ? Pas exactement, car chez Poe, comme chez Baudelaire, nous pouvons relever une esthétique paradoxale :

D'une part, la poétique de Poe est encore fondée sur la tradition platonicienne, qui fait du beau un être absolu, et qui fait de l'art son moyen d'exister. Poe veut que la littérature soit en quête de vérités intemporelles et universelles. Ainsi, il essaie d'y parvenir par un langage obscur et une interrogation profonde.

D'autre part, il définit une « *imagination* » sacrifiée à la relativité des choses, il va au-delà des apparences et fait de l'art une opération du dévoilement. A côté d'un « *beau* » absolu, Poe cherche aussi une sorte de délire ambigu à l'intérieur du monde fragmenté chez les consciences individuelles. Donc, il traite avec audace des thèmes qui défient ce qui est absolutiste, déterministe ou fataliste.

¹ POE Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses*. In *Œuvre en prose*, Trad. Baudelaire, Genève : Editions Puma, 1982, p.986

Ce paradoxe se présente aussi dans les créations poétiques de Baudelaire, et ceci rend son *pré-modernisme* particulier.

Ancien disciple du romantisme, ou du « *néo-classicisme* » selon certains critiques, Baudelaire est toujours dans la poursuite d'un « *beau* » absolu ou idéal, il n'a jamais abandonné son fantasme envers les valeurs ultimes, même dans son « *pré-modernisme* ». Il admet et reconnaît la légitimité de l'aspect absolu et éternel du beau. C'est pourquoi le concept baudelairien se marque par une sorte de platonisme :

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que relève la vie, est la preuve la plus vivante de notre immoralité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'impératif et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette même, d'un paradis relevé.¹

En revanche, *Les Fleurs du Mal* montrent que la poétique baudelairienne tourne délibérément le dos au platonisme. Plusieurs poèmes du recueil dénoncent la stérilité de la recherche de l'idéal en art :

Sous la plume de Baudelaire : 1) seule la mort pourra – ou pourrait – mettre en contact les artistes avec la « *grande Créature* » (*La Mort des artistes*) ; 2) alors l'inférieur désir remplit les poètes avec des sanglots (*l'Idole*). 3) le « *Beau* » et la Muse ? Ils n'inspirent qu'un amour éternel mais muet (*La Beauté*), et cet amour nous gérât avec un idéal stérilisant (*Que diras-tu ce soir*).

Donc, c'est plutôt une Muse malade et vénale qu'on devrait chercher, « *sur son teint* » on voit « *la folie et l'horreur* » (*La Muse malade*), et « *son rire* » est « *trempe de pleurs qu'on ne voit pas* » (*La Muse vénale*). Et les poètes, ils deviennent des « *Aveugles* » affreux et ridicules, « *leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie* », ils sont « *épris du plaisir jusqu'à l'atrocité* », ils « *traversent ainsi le noir illimité* » en se demandant « *Que cherchons-nous au Ciel* » (*Aveugles*).

2.3.3 Baudelaire et Hoffmann

¹ EIGELDINGER Marc, *Le Platonisme de Baudelaire*, Genève : Éditions de La Braconnière, 1952

La Correspondance constitue une des théories fondamentales du symbolisme français et du « modernisme baudelairien », elle ressemble à des références aussi diverses que compliquées : sur le plan philosophique, « *l'Attraction passionnée* »¹ de Fourier (1772-1837), « *Correspondances spirituelles* »² de Swedenborg (1688-1772) ; sur le plan esthétique et artistique, la réflexion balzacienne de l'objet-homme³, et la *Charge électrique* de la rhétorique de Poe.

Parmi ces influences multidimensionnelles, ce qui compte le plus, c'est le concept artistique d'E. T. A. Hoffmann (1776-1822).

Hoffmann est un des poètes romantiques allemands les plus admirés, il écrit avec un style burlesque, fantastique et absurde, et il se bat toujours contre le malheur du destin avec une violation religieuse. Dans les écrits du Poe, Baudelaire avoue lui-même trouver « *du fantastique pur, moulé sur nature, et sans explication, à la manière d'Hoffmann* ».

En fait, de nombreux comparatistes avaient consacré leurs travaux à éclairer les rapports entre l'auteur du *Maître Puce* et le poète maudit, car les traces hoffmannesques sont assez claires chez les ouvrages baudelairiens sur deux aspects principaux : *les sujets fantastiques ou mystiques, et la synesthésie des Correspondances*.

1) Sujets fantastiques ou mystiques

A. Ferrand insiste sur la nostalgie du paradis perdu qui hante en même temps Baudelaire et Hoffmann :

Ce départ pour un monde enchanté où le grotesque s'affirme, s'ignore lui-même et presque sans intention comique, cette fuite, quelque part hors du monde, n'est-ce pas ce que Baudelaire cherchait à travers les promesses des Paradis artificiels ?⁴

¹ Empruntée de la *Gravitation universelle* d'Isaac Newton, *l'Attraction passionnée* se consacre à justifier l'existence de toute relation et de toute interaction entre les êtres humains, les activités sociales et les objets naturels.

² Celle-ci est essentiellement différente de la théorie baudelairienne. Emanuel Swedenborg se consacre plutôt à la recherche théologique et philosophique, il veut faire découvrir aux hommes une spiritualité rationnelle basée sur des visions de l'au-delà. Toute sa théorie repose sur le principe des *Correspondances* entre le monde spirituel et le monde matériel. Les deux mondes, pour lui, s'interpénètrent au point que « *toute frontière est fluide et incertaine* ». Cette réflexion se destine à expliquer les existences et les raisons d'être du paradis et de l'enfer, plus exactement, il s'agit d'une poursuite extra-psychologique qui croit en puissance absolue. Alors Baudelaire place ses « *correspondances* » entre la Nature et l'homme, l'extrinsèque et l'intrinsèque ; à l'intermédiaire des résonances sensorielles, le poète part en quête du « soi » en individu, avec une intériorisation.

³ Pour lui, « *L'art littéraire ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée est le plus compliqué de tous les arts. [...] L'écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir* ».

⁴ FERRAND André, *Esthétique de Baudelaire*, Paris : Éditions Hachette, 1933, p. 441

Il indique également que « *la séduction du fantastique hoffmannesque enveloppe aussi notre Baudelaire* » :

*C'est sans doute à Hoffmann autant qu'à Maturin et à Lewis qu'il doit quelques-uns de ces élans mystiques vers les sommets où la Beauté prend figure divine et vers le gouffre où bouillonne la rébellion du Mauvais Ange.*¹

R. Vivier, lors d'une analyse des sources de Baudelaire, signale aussi que :

*Lorsque le poète cherche la clef de ce monde secret, et que la rêverie ne lui donne pas, il la demanda à l'ivresse. C'est ce que fait Hoffmann. C'est ce que répètent Quincey, Poe.*²

Dans un certain sens, les poésies de Poe et de Baudelaire apprécient, voire empruntent, les thèmes hoffmannesques :

*Hoffmann's story of the weird had world-wide influence by becoming a model, wherever writers had wearied of real life and wanted a world of the imagination. Poe and, to some extent, Baudelaire, who translated Poe, came in his wake.*³

*Baudelaire goûte tant le fantastique hofmannien, c'est dans la mesure où celui-ci projette quelques lueurs sur le monde invisible en écartant les voiles qui nous en séparent.*⁴

2) La Synesthésie et les Correspondances

Certainement, dans les analyses comparant Baudelaire et Hoffman, le contraste entre la *Synesthésie* et les *Correspondances* est un thème intéressant et incontournable, les deux sont tous des jeux d'analogies : la *Synesthésie* aborde les rapports entre les mondes matériel et spirituel ; alors les *Correspondances* s'intéresse aux résonnances entre la *Nature* et l'*Homme*, ou plus exactement, entre l'extériorité et l'intériorité.

La *Synesthésie* a inspiré la conceptualisation des *Correspondances*, Baudelaire l'a découverte en 1846 chez Hoffmann, et puis en 1861 chez Swedenborg. Des concepts similaires se voient aussi chez Condillac

¹ *Ibid.*, p. 89

² VIVIER Robert, *L'originalité de Baudelaire*. In *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 7, 1928 (4), pp. 1558-1561

³ DEREK Van Abbé, *Some Notes on Cultural Relations between France and Germany in the Nineteenth Century*, in *Modern Language Quarterly*, vol. 8, No 2, June 1947, p. 217-227. Doi : 10.1215/00267929-8-2-217.

⁴ RUFF Marcel, *Baudelaire (1955)*. Paris : Hatier-Boivin, 1957. (Coll. *Connaissance des Lettres*, No 41). p. 45.

(« *Comment voient ceux qui ne voient pas ?* »), Morellet, Marmontel, et surtout chez Senancour, qui, dans son *Obermann*, imagine « *une suite musicale composée de sons, de couleurs et de parfums* »¹.

Hoffmann est considéré comme le théoricien et le praticien de La *Synesthésie*, il l'applique dans ses œuvres littéraires, surtout dans ses romans. Ce savoir-écrire est souvent accompagné d'un langage passionnant et éloquent pour véhiculer des visions sensorielles. Par exemple, dans *Le Chat Murr*, Hoffmann cherche à établir un lien hermétique entre les hommes, les animaux, la Nature et les arts.

En fait, La *Synesthésie* d'Hoffmann est inspirée de la théologie chrétienne et de la philosophie de Swedenborg. Elle apparaît premièrement dans son conte publié en 1809, *Le Chevalier Gluck*, dans lequel l'auteur essaie d'expliquer ce concept : 1) la musique pourrait nous faire entrer dans un état intermédiaire ou dans un fantasme du rêve, cet *état* est coincé entre les existences réelles et les expériences transcendantes ; 2) les existences réelles sont laides, vicieuses et inconstantes, alors les expériences transcendantes se montrent belles, radieuses et éternelles ; 3) les deux mondes sont séparés, mais reliés par le rêve, qui, à son tour, est accessible par la musique et par l'alcool ; 4) le réel est facilement tangible, mais la transcendance ne peut être atteinte que par une manifestation inexprimable ou une théophanie mystique.

Ici, la théophanie et le fantasme du rêve constituent les principes de la *Synesthésie*. Dans *Le Chevalier Gluck*, Hoffmann détaille la *Synesthésie* avec une fusion communicative entre les couleurs, les sons, les odeurs et les sensations :

Voyez ce soleil ; c'est le diapason d'où les accords, semblables à des astres, vous plongent et vous enveloppent dans des flots de lumière...

Alors s'échappèrent de mon front des sons harmonieux qui se répandaient au milieu des fleurs et semblaient les raviver ; elles les aspiraient en frémissant, comme une pluie bienfaisante qui vient après une longue sécheresse. Des vapeurs odorantes s'élevèrent du milieu des fleurs, et me plongèrent dans l'ivresse ; les feuilles du calice s'élevèrent au-dessus de ma tête, et je perdis mes sens...

*Je me retrouvai dans le pays des songes. J'étais dans un vallon ravissant ; et les fleurs y chantaient ensemble.*²

¹ FRANCO Bernard, *Le despotisme du goût : débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1914*. Göttingen : Wallstein Verlag, 2006, pp. 541-542

² HOFFMAN Ernst Theodor Amadeus, *Le Chevalier Gluck*. Trad. François-Adolphe Loève-Veimars, vol. 8, Paris : Eugène Renduel, 1830, pp. 185-215

Le héros « voit » les rayons lumineux se transformer en sons, et puis « entend » les fleurs chanter ensemble. Il s'agit des correspondances sensorielles qui résonnent parmi les accords, les couleurs, les parfums et les sentiments. Evidemment, la *Synesthésie* hoffmannesque joue un rôle indispensable dans la conceptualisation des *Correspondances* baudelairiennes.

Aux yeux de P. Mensell Jones, « *much of the imagery of Correspondence is taken over from Chateaubriand, Balzac and Gérard de Nerval, and their contributions are combined with examples of Synesthesia from Hoffmann.* »¹

De plus, dans l'analyse de l'esprit du mal de Baudelaire, RUFF confirme aussi cette inspiration hoffmannesque :

*Balzac y avait déjà pensé. Hoffmann, avant lui, en avait tiré des effets qui avaient vivement frappé Baudelaire et dont il avait cité des exemples dans « Le Salon de 1846 » et « Du Vin et du hachish ». Mais, pour lui, il ne s'agit pas de l'exploitation d'un procédé. C'est bien, comme chez les mystiques, une question de foi. Seulement tout est lié en lui, et l'esthétique est commandée par cette foi : la première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale.*²

Sans doute, « *c'est Hoffmann qui avait révélé à Baudelaire ces correspondances entre les couleurs, les sons et les parfums, et qui lui a appris à voir dans le spectacle du soleil couchant une symphonie* »³. Et dans *Pour Delacroix*, Baudelaire a cité un paragraphe de Hoffmann pour décrire le lien analogique entre les couleurs et les sensations :

J'ai eu longtemps devant ma fenêtre un cabaret mi-parti de vert et de rouge crus, qui étaient pour mes yeux une douleur délicieuse.

J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée, et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la nature :

« Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces

¹ MENSELL Percy. *Baudelaire*. Cambridge : Bowes & Bowes, col. *Studies in modern European literature and thought*. 1952, p. 33

² RUFF Marcel, *Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris : Colin, 1955. pp. 239-240

³ AUSTIN Langshaw, *Univers poétique de Baudelaire*. Paris : Mercure de France, 1956. p. 261.

*choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois ».*¹

Dans les *Correspondances* de Baudelaire : 1) il existe ainsi une communication secrète entre le monde matériel du réel et le monde invisible de l'idéal ; 2) le monde qui nous entoure est rempli de désordres et de chaos, c'est un mélange des sensations qui semblent se fondre et se fusionner ; 3) seuls les artistes savent déchiffrer le sens des analogies qui permettent de passer du monde des perceptions à celui des idées :

*Ce n'est pas tant dans le rêve que dans cet état de délire qui précède le sommeil et particulièrement quand j'ai entendu beaucoup de musique que je perçois une manière d'accord entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble alors qu'ils se manifestent tous de la même façon mystérieuse dans la lumière du soleil pour se fondre ensuite en un merveilleux concept.*²

Il est donc indéniable que l'esthétique hoffmannesque ait laissé des marques rhétoriques sur la pensée de Baudelaire, et sa *Synesthésie* ait offert une nouvelle manière de pressentir notre *monde symbolique*. Pourtant, nous voyons quand même des écarts entre les deux :

Dans un jugement assez curieux, R. Taylor, qui s'intéresse à Hoffmann plutôt qu'à Baudelaire, propose la distinction suivante entre les deux écrivains :

*Hoffmann did not pursue the implications, or refine the relationship, of synesthetic experience; nor, like Baudelaire, in his doctrine of Correspondences, did he draw this experience into an anthropocentric myth dedicated to the greater glory of poetic subjectivity.*³

J. Pommier traite les différences sous un angle philosophique, en signalant que :

¹ BAUDELAIRE Charles, *Pour Delacroix*, Bruxelles : Éditions Complexes, 1986, p. 70

² HOFFMANN, *Kereislerina*, cité par Jean-Cassien Billier, Emmanuel Caquet, *La Sensibilité*, Paris : Armand Colin, 1998, pages 196

³ TAYLOR Ronald, *Hoffmann (Hardcover)*, Cambridge : Bowes & Bowes, 1963, p. 47

[Il existe] entre la poésie de Baudelaire et les analyses de Hoffmann, cette différence, que le premier dépasse une expérience individuelle et intermittente, et qu'il établit une loi générale de correspondances, dont il donne ensuite une application partielle.¹

3) Hoffmann et le style baudelairien

Dans *Le Salon de 1846* et au chapitre *De Quelques Dessinateurs*, Baudelaire a bien analysé le conte d'Hoffmann, *Maître Martin et ses apprentis*, dont la composition, selon lui, « a un caractère bien plus moderne et bien plus romantique ».

Dans les *Curiosités esthétiques* et au chapitre *De l'Essence du Rire*, Baudelaire a couronné Hoffmann comme un « comique absolu » : « dans ses plus grossières extravagances et exagérations », Hoffmann a senti et a appliqué, « avec la justesse », le rire. En citant *la Princesse Brambilla*, il rajoute que :

Ce qui distingue très-particulièrement Hoffmann est le mélange involontaire, et quelquefois très-volontaire, d'une certaine dose de comique significatif avec le comique le plus absolu. Ses conceptions comiques les plus supranaturelles, les plus fugitives, et qui ressemblent souvent à des visions de l'ivresse, ont un sens moral très-visible : c'est à croire qu'on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds, et qui s'amuserait à revêtir cette profonde science de formes poétiques, comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles.

En tout, Hoffmann a bien inspiré la création poétique de Baudelaire avec des styles burlesques, absurdes et extravagants. Et ceci aide *le poète maudit* à contester les morales littéraires, imposées par les différents stéréotypes du « -isme » :

L'influence majeure qu'exerça E. T. A. Hoffmann sur Charles Baudelaire (1821-1867) 1) est connue : Kreisleriana l'a initié à la théorie des correspondances (OC, II, 425-426) ; Les Dernières Pensées du chien Berganza lui a fait découvrir la corrélation étroite entre l'imagination et la mémoire (OC, II, 470) ; tandis que La Princesse Brambilla l'a instruit sur un des meilleurs exemples du comique absolu (OC, II, 542)²

2.3.4 Baudelaire et la Modernité romantique

¹ POMMIER Jean, *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris : Corti, 1945, p. 320.

² SHIMIZU M., *L'influence d'Hoffmann chez Baudelaire* [en ligne], In *Études de langue et littérature françaises*, 2019, sur https://www.jstage.jst.go.jp/article/ellf/115/0/115_91/_pdf

L'époque baudelairienne se trouve au début de la « *fin-de-siècle* », elle se marque par une confluence des écoles littéraires artistiques, parmi lesquelles, deux se partagent l'expression poétique : 1) le **romantisme** subit une chute potentielle après avoir atteint l'apogée de son règne ; et 2) le **parnasse** connaît sa première réussite avec son fameux slogan « *L'art pour l'art* ».

Du côté de genre narratif, nous voyons également deux rôles principaux : 1) le **réalisme** est né pour réagir contre le *sentimentalisme* excessif, ce qui inaugure « *l'âge moderne* » du roman ; et 2) le **naturalisme**, par son principe expérimental, suscite une certaine « *crise méthodologique* » aux écrits en vers.

La complexité esthétique que Baudelaire a vécue explique les caractères paradoxales et multidimensionnelles de son style poétique. Et celui-ci aide, dans un certain sens, la littérature française à frayer son chemin, aux carrefours de la « *fin-de-siècle* », vers le « *modernisme* ».

En fait, Baudelaire, surtout dans les premières années de son écriture, est « *romantique* » par tempérament, par admiration (*pour Hugo, en particulier, à qui il dédicace la section des Tableaux parisiens*), et par fréquentation :

1) De Musset, il hérite du « *mal du siècle* », de « *l'ennui* », du « *vague des passions* », ainsi que d'une attirance pour la maladie et les affres de l'agonie du *Temps* ; 2) de Lamartine, il apprend « *l'expressivité* », « *l'intériorité* » et « *l'intimité* », pour former une « *angoisse mélancolique* », celle-ci est retraduit par le « *spleen* » dans les *Fleurs du Mal* ; 3) de Chateaubriand, il obtient une « *vérité de parole, forme supérieur du vrai* », qui s'oppose à la vanité du mensonge généralisé et qui rapproche l'homme de son essence ; et 4) de Hugo, il accepte « *la fuite du temps* », le « *registre lyrique* » et « *l'opposition dualiste* », pour atteindre plus tard à « *un frisson nouveau* » et à un « *moi* » sensible au rythme musical.

La vocation romantique chez Baudelaire se retrouve dans l'expression des souffrances et des déceptions, face à l'absence et à l'impalpabilité de « *l'idéal* ». C'est pourquoi pour lui, le romantisme « *est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels.* » Ainsi, parmi les onze visages qu'Antoine Compagnon énumère dans son *Postface à Fleurs du Mal* (1992) : « *le réaliste, le satanique, le décadent, le symboliste, le classique, le catholique, le moderne, le réactionnaire, le super-poète, l'essentiel, et le postmoderne* »¹, trois sont sans doute romantiques : *le satanique, le décadent*

¹ COMPAGNON Antoine, *postface à Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal*, Éditions du Seuil - L'École des Lettres, 1993 ; recueilli sous le titre « *Légendes des Fleurs du Mal* » dans Antoine Compagnon, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, col. *Mémoire de la critique*, 2003, p. 9

et *l'essentiel*, et deux autres peuvent être envisagés dans la continuité historique du romantisme : *le symbolique* et *le réactionnaire*.

Pourtant, le « *romantisme* » de Baudelaire est particulier, ou plutôt évolué, il semble avoir fait un pas de plus, avec le courage de chercher un « *ailleurs* » dans « *ici* », un « *hors-là* » dans « *l'instant* », une « *indifférence* » dans « *l'extrême* ». En janvier 1862, Sainte-Beuve a déjà formulé en une belle métaphore son idée de la position de Baudelaire par rapport au *romantisme* :

M. Baudelaire a trouvé le moyen de se bâtir, à l'extrémité d'une langue de terre réputée inhabitable, et par-delà les confins du monde romantique connu, un kiosque bizarre, fort orné, fort tourmenté, mais coquet et mystérieux. . . Ce singulier kiosque, fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui depuis quelque temps attire les regards à la pointe extrême du Kamtchatka romantique, j'appelle cela la Folie Baudelaire¹

Donc, il est légitime de « *penser Baudelaire comme quelqu'un qui cherche un Dieu et ne peut plus y croire, qui voudrait dire et ne trouve plus la parole, qui voudrait savoir et ne rencontre aucun sens. Autrement dit comme un romantique renversé, le poète du romantisme en creux, vidé de sa substance : cela permet de rendre compte de la présence en lui de structures de pensée romantiques et en même temps de leur mise à mal* »².

Dans ce sens-là, Baudelaire est romantique, mais en même temps, il se situe « *Au-delà du romantisme* »³, car il a réussi à élargir l'espace de la création vers un arrangement plus grand :

Il juge ses contemporains, soucieux de ne pas leur ressembler ; et le Romantisme, qui l'a vu naître, déjà périmé et fané en 1840, n'agira sur lui qu'en surface [...] Bien vite, hors du Romantisme qui se déforme et s'anémie, il se libérera vers un Romantisme renouvelé.⁴

En conséquence, sur le concept artistique, Baudelaire est avant tout un héritier du patrimoine romantique ; mais il se donne en même temps le courage de le contredire avec une singularité d'initiative. Ce double visage apporte à son esthétique « *pré-moderniste* » des réflexions complexes,

¹ SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Des prochaines élections de l'Académie*, In *Le Constitutionnel*, 1982.1,20

² TORTONESE Paolo, *Baudelaire Romantique Et Anti-romantique*. In *L'Année Baudelaire*, 18/19, 2014, pp. 149–166

³ BAUDELAIRE Charles, *Au-delà du romantisme. Écrit sur l'art*, Éditions de Michel Dragnet, Flammarion, col, GF, 1988. Cette anthologie recueille des textes écrits entre 1855 et 1865 ; elle exclut donc les *Salons* de 1845 et de 1846

⁴ FERRAN André, *L'esthétique de Baudelaire (1933)*, Paris : Librairie Nizet, 1968, p. 7

paradoxaux, voire hermétiques. Au tournant stylistique vers un *symbolisme* tout novateur, Baudelaire, au lieu de tourner simplement le dos à son identité romantique, choisit de l'embrasser avec une vision dialectique, afin d'inaugurer une nouvelle voie créative :

Le romantisme, c'est l'art subjectif pur, moderne ; la modernité, ainsi que l'appelait Gautier, c'est aussi le subjectif, le pur, le romantique. De ce cercle vertueux, Baudelaire ne veut pas sortir. D'autres, plus tard, le briseront, en séparant la modernité du romantisme, en interprétant le coucher de soleil comme une mort et non pas comme la mise en scène d'une fin qui ne finit pas, d'une souffrance qui est née avec Werther et ne cesse jamais d'être actuelle. Le coucher du soleil romantique est également un coucher de soleil romantique : le romantisme atteint son coucher de soleil, mais il a toujours été un coucher de soleil. La mélancolie engendrée par son interminable fin est indissociable de la mélancolie qu'il a toujours porté en lui.¹

Dans le suivant, nous allons détailler le paradoxe baudelairien sur le *romantisme*, et analyser la contribution de celui-là dans le parcours de la « *modernisation* » poétique.

1) Baudelaire et l'époque romantique

En 1862, Baudelaire a publié *Le Coucher du soleil romantique*² :

*Que le Soleil est beau quand tout frais il se lève,
Comme une explosion nous lançant son bonjour !
— Bien heureux celui-là qui peut avec amour
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve !*

*Je me souviens ! ... J'ai vu tout, fleur, source, sillon,
Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite...
— Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon !*

*Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;
L'irrésistible Nuit établit son empire,*

¹ TORTONESE Paolo, *op. cit.*, p. 166

² Ce sonnet a été composé en 1862, pour servir d'épilogue à un livre non paru de Charles Asselineau : *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique* ; de plus, ce livre devait aussi avoir pour prologue un sonnet de Théodore de Banville : *Le lever du soleil romantique*.

Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;

*Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
Des crapauds imprévus et de froids limaçons*

Ce sonnet se divise en deux parties sur la forme structurale ainsi que sur le contenu connotatif : les quatrains s'opposent aux tercets, tout comme « *l'oblique rayon* » contraste avec « *L'irrésistible Nuit* ». Dans les deux premières strophes, le poète rend hommage et donne des louanges à la gloire du romantisme ; alors les deux derniers décrivent les frissons et les ténèbres de la « *Nuit* », et montrent les condoléances au « *crépuscule* » de *l'Empire romantique*. En 1866, ce sonnet s'est inclut dans *Les Épaves*, avec des notes rajoutées ainsi :

Le mot, Genus irritabile vatum, date de bien des siècles avant les querelles des Classiques, des Romantiques, des Réalistes, des Euphuistes, etc... Il est évident que par « l'irrésistible Nuit » M. Charles Baudelaire a voulu caractériser l'état actuel de la littérature, et que les crapauds imprévus et les froids limaçons sont les écrivains qui ne sont pas de son école.¹

Donc, face à « *l'irrésistible nuit* » qui marque la dépression générale après la chute de l'idéalisme, Baudelaire garde quand même un attachement passionnant à « *son école* ». Mais ceci ne l'empêche pas d'embrasser, dans *les Fleurs du Mal*, « *l'odeur de tombeau* » et « *les ténèbres* », ni de s'abandonner à la laideur de l'existence, au réel morne et à l'attitude apathique. S'agit-il ici d'un paradoxe ? Oui et non, car le « *mal* » s'oppose aux « *fleurs* », mais en même temps il y plante sa racine.

Lors de ses correspondances avec Vigny, il précise que ce sonnet se destine à exprimer son admiration aux milieux romantiques, et sa pitié à la récession de la « *grâce céleste...d'une grandeur militante, déjà si lointaine* »².

Dans une critique d'art dédiée à Théophile Gautier, Baudelaire y montre encore son enthousiasme préférentiel à l'école romantique :

¹ BAUDELAIRE Charles. *Œuvre complète*. vol.2, Paris : Gallimard. Coll. *Bibliothèque de la Pléiades*, t. I, 1975.

² BAUDELAIRE Charles. *Salon de 1859*. Paris : Honoré Champion. Coll. *Textes litt. Moderne Et Contemporaine*, No 86, 2006.

Tout écrivain français, ardent pour la gloire de son pays, ne peut pas, sans fierté et sans regrets, reporter ses regards vers cette époque de crise féconde où la littérature romantique s'épanouissait avec tant de vigueur.¹

Dans les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, et dans le récit *Victor Hugo*, Baudelaire considère l'époque romantique comme un temps non-reproductible :

Dans les temps, déjà si lointains, dont je parlais, temps heureux où les littérateurs étaient, les uns pour les autres, une société que les survivants regrettent et dont ils ne trouveront plus l'analogue...²

Il est tout à fait facile de comprendre son attachement au romantisme, car sa création poétique est motivée par l'esthétique romantique, alimentée par les ouvrages romantiques et inspirée par ses prédécesseurs romantiques, Baudelaire n'a jamais refusé de reconnaître les traces romantiques dans sa création :

Il y a une fatalité dans les enfants de cette école victorieuse. Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels.

Baudelaire se range parmi ces « *enfants* », mais pourquoi ce « *fidèle* » devient-il, plus tard, un « *rebelle* » ? D'où vient le *Complexe d'Œdipe*, ou « *l'angoisse de l'influence* » en citant les mots de Bloom (1973), qui lui donne le courage d'interroger, de contredire, de défier, et de bouleverser l'autorité paternelle du romantisme ?

Ce choix nous semble à la fois arbitraire et fataliste, comme en témoigne Sainte-Beuve :

Tout était pris dans le domaine de la poésie. Lamartine avait pris les cieux, Victor Hugo avait pris la terre et plus que la terre. Laprade avait pris les forêts. Musset avait pris la passion et l'orgie éblouissante. D'autres avaient pris le foyer, la vie rurale, etc.

Théophile Gautier avait pris l'Espagne et ses hautes couleurs. Que restait-il ?

Ce que Baudelaire a pris.

Il y a été comme forcé.³

¹ BAUDELAIRE Charles. *Théophile Gautier*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise. 1859.

² BAUDELAIRE Charles, *Œuvre complète*. Tome III, *op. cit.*, pp. 331-330

³ Étude biographique d'Eugène Crépet. Revue et mise à jour par Jacques Crépet, suivie des Baudelairiana d'Asselineau, *Charles Baudelaire* (1906) [en ligne], Paris : Librairie Léon Vanier, pp. 227-234. consulté le 07

Ici, Sainte-Beuve ne parle pas d'un épuisement des ressources poétiques, mais plutôt d'un racornissement esthétique dans une époque où le « *logocentrisme* » atteint son épopée extrême : la création était ainsi gérée par 1) un rationalisme absolu dans la philosophie (*Kant*), 2) un positivisme dominant dans le récit (le *roman expérimental ou naturaliste*), et 3) un dualisme dialectique dans la poésie (*Hugo*). Ceci force Baudelaire à chercher « *ailleurs* », à réformer et à révolutionner.

Et depuis les années 30, l'époque romantique s'est déjà préparée à quitter son autel sacré. Vigny a arrêté son écriture, Lamartine s'est tourné vers la politique, Sainte-Beuve a commencé ses recherches théoriques, et Hugo a connu un grand froid dans le théâtre...

La fatalité de TOUT donne suite à une poursuite du RIEN, c'est le choix de la jeune génération poétique à l'époque. Ce choix est accompagné du doute et du relâchement. Ainsi, les styles décadents, réactionnaires, mystérieux et hermétiques voient le jour, ils confluent vers une poétique particulière, un « *modernisme* » prototypique, celui de Baudelaire.

De ce point de vue, Baudelaire est avant tout un romantique réformiste.

2) « Modernité » romantique chez Baudelaire

La « *modernité* » du romantisme s'interprète par une des affirmations baudelairiennes : « *le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau* » :

Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.

Les mots de Baudelaire donnent un sens « *moderne* » aux créations romantiques, et cette « *modernité* » se manifeste sur la forme, l'inspiration et le savoir-écrire, elle place l'individu au centre de l'intérêt, « *l'homme...est jusqu'à présent le plus digne représentant du romantisme* ».

Ce romantisme « *moderne* » nous renvoie à la définition stendhalienne :

Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.¹

septembre 2017, sur
https://fr.wikisource.org/wiki/Charles_Baudelaire,_%C3%A9tude_biographique/Appendice/III
¹ STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, t. 1, 1823, p. 39

Les deux définitions mettent l'accent sur « *l'actualité* » de l'art romantique, et cette « *actualité* » se réfère à la connotation du « *moderne* » sur l'axe temporel, elle accorde une importance au « *présent* » chez l'expression littéraire.

Pourtant, les deux se distinguent l'un de l'autre : 1) la « *modernité* » *stendhalienne* est toujours inscrite dans le cadre du « *relativisme historique* », elle se limite à poétiser l'état qu'on vit, il s'agit ainsi d'une logique phénoménologique et statique ; 2) alors chez Baudelaire, au-delà de la temporalité du « *présent* », il cherche également à mettre en valeur sa raison d'être, avec une philosophie existentielle et dynamique. Pour lui, « *le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir* »¹. Ainsi, la « *modernité* » romantique de Baudelaire ne se trouve pas sur le niveau extrinsèque, mais se cache sous le tempérament inné, « *[on] l'a cherché en dehors, mais c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver* »².

C'est avec cette « *modernité* » romantique que Baudelaire assume la « *tâche autant agréable que difficile* » de créer un livre « *essentiellement inutile et absolument innocent* ». Dans le but de « *se divertir et d'exercer son goût passionné de l'obstacle* », il met à nu, dans *les Fleurs du Mal*, « *tout [son] cœur, toute [sa] tendresse, toute [sa] religion (travestie), toute [sa] haine* ». En même temps, il « *écrirai[t] le contraire* », « *jurerai[t] [ses] grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie, et mentirai comme un arracheur de dents* », car il n'a « *jamais considéré la littérature et les arts que comme poursuivant un but étranger à la morale et que la beauté de la conception et du style lui suffit* ».

Par conséquent, le point de départ de la création baudelairienne est romantique, car le *poète maudit* cherche à exposer le côté le plus intime d'un individu. Pourtant, nous pouvons également voir que son principe créatif commence déjà à s'écarter de son origine romantique :

Le but original du romantisme « *orthodoxe* » consiste à :

Rendre à la poésie française de la vérité, du naturel, de la familiarité même, et en même temps lui redonner de la conscience de style et de l'éclat ; lui rapprendre à dire bien des choses qu'elle avait oubliées depuis plus d'un siècle, lui en apprendre d'autre qu'on lui avait pas dites encore ; lui faire exprimer les troubles de l'âme et les nuances des moindres pensées ; lui faire réfléchir la nature extérieure non seulement par les couleurs et les images, mais quelque fois par un simple et heureux concours d syllabes ; la montrer

¹ BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1846, Œuvre complète*. vol. II, *op. cit.*, p. 86

² *Ibid.*, p. 86

dans les fantaisies légères, découpée à plaisir et revêtue des plus sveltes délicatesses ; lui imprimer, dans vastes sujets les mouvements et les marches des groupes et des ensembles, faire voguer des trains et des appareils de strophes comme des flottes, ou les enlever dans l'espace comme si elles avaient des ailes ; faire sonner dans une ode, et sans trop de désavantage, à la grande musique contemporaine ou à la gothique architecture...¹

C'est dans un tel but 1) que « Chateaubriand a chanté la gloire douloureuse de la mélancolie et de l'ennui » ; 2) que « Victor Hugo, grand, terrible, immense comme une création mythique, cyclopéen, pour ainsi dire, représente les forces énormes de la nature et leur lutte harmonieuse » ; 3) que « Balzac, grand, terrible, complexe aussi, figure le monstre d'une civilisation, et toutes ses luttes, ses ambitions et ses fureurs » ; et 4) que « Gautier, avec l'amour exclusif du Beau, et avec toutes ses subdivisions, exprime dans le langage le mieux approprié... »²

Alors chez Baudelaire, la poésie se met à réduire l'Homme en l'Individu, et la Nature en visions émiettées. De ce fait, elle concrétise les observations du réel par des fragments sensoriels, avec un intérêt particulier à l'existence individuelle ; elle ne cherche plus à « transmettre » ou à « véhiculer » les sentiments, mais à faire passer les manières de sentir et les logiques de connaître ; elle remplace la collision sensible par une correspondance ambiguë et potentielle :

L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature...

La poésie est ce qu'il y a de plus réel, ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde.³

Par conséquent, Baudelaire refuse fermement la « poésie du cœur » d'un « romantisme désordonné », il valorise en revanche « l'imagination » :

Depuis quelques années, en effet, une grande fureur d'honnêteté s'est emparée du théâtre, de la poésie, du roman et de la critique... Pendant l'époque désordonnée du romantisme, l'époque d'ardente effusion, on faisait souvent usage de cette formule : La poésie du cœur ! on donnait ainsi plein droit à la passion ; on lui attribuait une sorte

¹ SAINTE-BEUVE Charles Augustin, *Causeries du lundi*, 12 octobre 1857, cité par Frédéric Godefroy, *Histoire de la Littérature française au XIX^{ème} siècle*, Éditions Gaume et Cie, 1880, p. 351

² BAUDELAIRE Charles, *Théophile Gautier : Notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo*, Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1857, p. 23

³ BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1859, Œuvre complète*. vol. II, op. cit., p. 265

d'infaillibilité. Combien de contre-sens et de sophismes peut imposer à la langue française une erreur d'esthétique ! Le cœur contient la passion, le cœur contient le dévouement, le crime ; l'Imagination seule contient la poésie.¹

Pour Baudelaire, l'inspiration n'est pas une intuition mystérieuse ou insaisissable, non plus une illusion chimérique, il s'agit plutôt d'une perception spontanée de ce que l'on sent. Elle demande ainsi non seulement la stimulation d'âme, mais surtout l'analyse logique et l'esprit critique. Donc, Baudelaire essaie de définir le fondement intellectuel des activités artistiques avec « *la sensibilité de l'imagination* ». Quant à « *la sensibilité de cœur* », il la met en doute :

La sensibilité de cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de cœur peut même nuire en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature ; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément. C'est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le Goût, que nous tirons la puissance d'éviter le mal et de chercher le bien en matière poétique.²

C'est pourquoi l'imagination est pour lui « *la reine des facultés* », et elle substitue « *une traduction légendaire de la vie extérieure* » à l'action : le rêve. « *Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf* »³.

Baudelaire met ainsi en question l'essentiel de la création poétique du romantisme : *l'inspiration*. Dans le *Salon de 1845*, le poète exprime déjà son mécontentement envers le « *romantisme ruiné* » qui insiste que « *l'inspiration suffise tout et remplace le reste* »⁴, car cette approche rend le style d'expression naïf et désordonné. Selon lui, l'inspiration n'est point un oracle ou un évangile, elle provient du travail d'esprit pénible et des exercices constantes. Et « *le génie doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser devant le public... l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien* »⁵.

En fin, dans les *Fleurs du Mal*, Baudelaire soumet « *toutes ses passions, toutes ses haines, et toutes ses croyances* » au contrôle des réflexions calmes et des analyses prudentes. La poésie n'est plus un simple

¹ *Ibid.*, *Art romantique*, p. 179

² *Ibid.*, p. 180

³ BAUDELAIRE, Charles *Salon de 1859, Œuvre complète*. vol. II, *op. cit.*, p. 272

⁴ *Ibid.*, *Salon de 1845*, p. 25

⁵ *Ibid.*, *Art romantique*, p. 443

fruit du lyrisme, mais un système intermédiaire qui produit des « *paroles confuses* » à l'aide d'une « *forêt de symboles* ». Et la passion excessive nuit à la vraie pratique poétique :

La passion est chose naturelle, trop naturelle même pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure ; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la Poésie.¹

3) Modernisme baudelairien et romantisme

Hugo Friedrich (1956) analyse la capacité de l'auto-renouveau du romantisme : depuis le milieu du XIX^e siècle, l'art romantique montre déjà la tendance de s'évoluer, voire de se « *déromaniser* ». En même temps, Friedrich y ajoute :

En 1859, Baudelaire écrivait : « Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels. » Une telle remarque souligne, en effet, et à juste titre un fait essentiel : le romantisme, même lorsqu'il agonise, impose sa marque à ses successeurs et ceux-là ne se révoltent contre le romantisme que parce qu'ils sont toujours sous son charme. La poésie moderne est un romantisme déromanisé.²

Par ceci, Friedrich tend à élargir le contenu sémantique du « *moderne* » avec une vision évolutionniste sur la littérature :

De la *Maison du Père* au désert laïc, du *Jardin d'Éden* au *Paradis perdu*, des nuages célestes aux boues terrestres, de l'éternité idéale à l'éphémère réel, de l'*Homme* en majuscule à l'*individu* en minuscule, et en fin, de l'aspiration glorieuse à l'existence substantielle, nous, au sens ontologique ou littéraire, avons parcouru un long chemin assez pénible, toujours à la poursuite des valeurs et en quête du « *soi* » ;

De *Roland* dans la *Chanson de geste* au *Renard* chez les *Fables*, des chevaliers aux bourgeois, du *Cid* chez Racine au *carillonneur* de *Notre-Dame*, les auteurs, les poètes ou les dramaturges nous offrent de diverses possibilités, pour voir, enregistrer, décrire, comprendre ou interpréter le « *présent* », soit le « *modernus* », qu'ils ont vécu ;

Franchement, nous ne voulons pas, et en réalité ne pouvons pas, soumettre cette évolution infinie à une simple typologie littéraire, car aucun « *courant* » ne pourrait ni résumer l'universalité esthétique

¹ *Ibid.*, p. 178

² FRIEDRICH Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Trad. Michel-François Demet. Paris : Éditions LGF - Livre de Poche, 1999, 316 p, cité dans *Comptes rendus*, In *Romantisme*, 2017 : 01, p. 22

des poètes y inclus, ni couvrir la particularité stylistique de chaque membre individuel. En ce sens, le « *courant* » ne se réfère qu'à une phase passagère qui se renouvelle sans arrêt. Face à l'*INFINI*, rien ne serait éternel, face au *NÉANT*, rien ne serait formalisé, et face au *VIDE*, rien ne toucherait à sa fin. Et à notre opinion, c'est le vrai essentiel de la logique de la « *modernité* », et le vrai point de départ pour la création « *moderniste* ».

Dans ce sens-là, tout est « *moderne* ».

Ainsi, si « *la poésie moderne [était] un romantisme déromanisé* », le romantisme constituerait-il la « *préhistoire* » du modernisme baudelairien ? et ce dernier serait-il aussi un phénomène transitoire qui nous introduit au mode plus moderniste ? En tout, quelle est la contribution du romantisme dans la préparation et la naissance du modernisme ?

Il faut avant tout retracer la métamorphose stylistique pour connaître la lignée génétique parmi le romantisme, Baudelaire et le modernisme.

De l'*Antiquité* jusqu'au XIII^e siècle, la création littéraire était longuement dominée par un « *délire lointain* », le narratif poétique errait entre « *en-deçà* » et « *au-delà* », et « *l'homme* », placé au centre d'intérêt depuis le siècle de *Renaissance*, n'était qu'un incarné de « *l'âme idéal* ». Pourtant, depuis l'époque romantique, selon Hugo Friedrich, « *les âmes se sentirent prédisposées aux souffrances, les rapports de trouvèrent inversés. La joie et la sérénité se passèrent à l'arrière-plan de la littérature, et la première place fut occupée par la mélancolie et le vague à l'âme, le mal du siècle.* » C'est bien dans un tel contexte que le romantisme part de l'expressivité intime et sensible pour la force visionnaire et prophétique. Il cible ainsi des émotions « *mélancoliques* » et contemplatives, que Chateaubriand appelle « *la science de la tristesse et des angoisses* ».

Face au « *mal du siècle* » de l'époque romantique, la dépression, l'ennui et la désillusion, imposées par un « *état d'être* » plat et banal, envahissent nos savoir-vivre avec une décadence psychosociologique et artistique. C'est dans ce contexte 1) que Hugo ouvre de nouvelles perspectives avec ses méditations théoriques et ses pratiques littéraires sur la laideur et le grotesque ; 2) que Vigny fait de la poésie une plainte contre la crise du langage qui menace l'âme ; 3) que Musset accorde un certain rôle à l'idée du *NÉANT*, et voit sombrer la jeune génération dans l'absurdité, le *VIDE*, le silence et le *RIEN* : « *je crois au néant comme à moi-même* »¹ ; 4) que Gérard de Nerval démontre à l'humain « *tout ce qui est bien proche de l'inhumain* » ; et 5) que les écrits se transforment progressivement en une « *littérature de*

¹ Alfred de Musset, *Premières Poésies : 1829-1835*, Paris : Charpentier, 1863, p. 259

l'avenir et de la rupture » qui répète infailliblement sa protestation révolutionnaire contre la société en place.¹

Donc, des décennies avant la pratique baudelairienne, les auteurs romantiques commencent déjà à mettre en interrogation un « *individu* » moins innocent et plus déchiré, ce dernier fournit un modèle pour la conceptualisation du « *poète moderne* » chez Baudelaire.

Valéry (1924), dans la *Situation de Baudelaire*, écrit que « *l'œuvre romantique, en général supporte assez mal une lecture ralentie et hérissée des résistances d'un lecteur difficile* ». Et Baudelaire est sans doute un « *lecteur difficile* ». Avec une attitude martyr, mais par un regard éloigné, il déclenche un dialogue profond entre le langage et la sensation, c'est un jeu entre la purification formelle et le contenu substantiel, un jeu qui fait avancer le processus de « *l'intériorisation* », un jeu qui substitue la poétique de sensation à la poétique du « *cœur* » : celle-ci est conduite par une inspiration indéfinie et une passion excessive, alors celle-là est motivée par une imagination réglée et une introspection spirituelle.

Le Figaro (1858) publie un article de Jean Rousseau : « *Il [Baudelaire] a été élevé au sein du romantisme, c'est à eux qu'il doit tout ce qu'il sait. Le sieur Baudelaire passe maintenant sa vie à dire du mal du romantisme* ».

Néanmoins, après le « *romantisme moderne* », vers où l'art s'orienté-il ? Baudelaire formule une réponse dans son *Art romantique* :

Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.

*La poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabe, de la philosophie railleuse, de l'esprit analytique, et, si heureusement, si habilement agencée qu'elle soit, elle se présente avec les signes visibles d'une subtilité empruntée à divers arts.*²

Sans doute, c'est le principe fondamental du symbolisme baudelairien, qui porte sur : l'un, la communication spirituelle entre le physique et la métaphysique, l'autre, le croisement référentiel de toute forme littéraire et idéologique.

¹ *Ibid.*, pp. 37-38

² BAUDELAIRE Charles, *Art romantique, Œuvre complète*. vol. II, *op. cit.*, p. 137

En fait, cette orientation créative avait été formulée par des écrivains romantiques, surtout chez les philosophes allemands et anglais, pourtant, elle est loin d'être pratiquée ou concrétisée. De toute façon, il ne nous empêche pas de dire que le romantisme permet à ses successeurs d'hériter sa potentialité « *moderniste* ». Parmi ces successeurs, Baudelaire est le plus reconnu et le plus remarquable. Grâce à lui, « *le rationnel inconscient* » du romantisme se modifie, se complète, et enfin se transforme en une quête de la logique moderne, soit « *l'irrationnel subconscient* ». Ce dernier insiste, dans l'expression poétique, sur une combinaison de l'inspiration, l'imagination, le métier, le sentiment et la logique.

Si « *le rationnel inconscient* » mettait en place la « *raison* » empirique, « *l'irrationnel subconscient* » honore une « *ultra-raison* » de l'au-delà, celui-ci fait une exploration transcendante sur l'humanité ondoyante. Il porte une croyance parapsychologique sur le mystère de l'infini et de l'indéfini, il se sert à l'aise des signes et des effets hyper-suggestifs pour se débarrasser du carcan d'un « *non-voyant* », et il dépasse toute forme de la « *raison* », et se dépasse ontologiquement et répétitivement.

C'est à partir de Baudelaire que le langage poétique devient une représentation de l'existence à la fois individuelle et universelle, il fournit un point de rencontre entre le monde phénoménal, le monde sentimental, le monde métaphysique et le monde intuitif. En tout, Baudelaire est un fils rebelle du romantisme, par son « *modernisme* » paradoxal et particulier, il réussit à dynamiser et à vivifier l'art romantique, comme Flaubert a dit : « *vous [Baudelaire] avez trouvé les moyens de rajeunir le romantisme.* »

CHAPITRE III NOUVELLE POÉSIE CHINOISE, UN MODERNISME « DÉRIVÉ »

Le XX^e siècle ouvre la porte de la « *modernité* » pour la Chine, en témoignant une histoire littéraire sans précédent : la littérature chinoise a connu une redéfinition, une reconstruction et une renaissance ; et la création poétique a vécu des influences pluralistes, une transformation multidimensionnelle, et surtout une évolution pénible.

La *Nouvelle poésie* chinoise est un organisme vivant, son développement reste encore inachevé jusqu'aujourd'hui. Dès sa naissance, elle s'est soutenue par un auto-renouvellement permanent et intrinsèque, celui-ci explique son dynamisme persistant pendant plus d'un siècle. Dans chaque courant poétique, se condense la sagesse de son précédent, et se prépare l'essor de son suivant. Cette évolution n'est pas seulement un itinéraire temporel, mais aussi un avancement à la fois successif et synchronique.

Au sens large, la poésie chinoise est divisée en trois phases selon les recherches domestiques : poèmes anciens ou classiques (*avant la Révolution littéraire datant de 1915*), modernes (*1915-1949*) et contemporains (*après 1949*) ; et cette trichotomie est aussi validée par les critères occidentaux : poèmes traditionnels (*avant 1915*), modernistes (*1915-1980s*) et post-modernistes (*après 1985*).

Les deux méthodes ci-dessus sont asymétriques, et nous voyons ici un décalage temporel entre le « *modernisme poétique chinois* » et sa contrepartie occidentale :

Le « modernisme » [occidental] est un concept nominal, littéraire et artistique, et la modernité est une expression, sensu lato, socioculturelle. La première moitié du XX^e siècle (plutôt 1880-1940) témoigne la mode moderne, la deuxième se consacre au chant postmoderne [...] alors que la modernité chinoise a commencé au début du XX^e siècle [...], (mais elle) s'était interrompue par la révolution et la guerre. [...] le modernisme et la modernité ont quasiment dominé la Chine pendant presque un siècle : de la naissance

*de la Nouvelle poésie, en passant par la Révolution culturelle, et jusqu'à la fin des années 80.*¹

Le « *modernisme* » poétique en Chine n'est pas issu d'une métamorphose progressive, son apparition est soudaine, il s'établit en Chine en moins de dix ans, mais survit plus d'un siècle. Ce mouvement jugé inachevé s'est tranché en deux cycles, étroitement liés mais relativement indépendants :

Durant le *Premier Cycle (1915-1949)*, la *Nouvelle poésie* a terminé le trajet littéraire que l'Occident avait parcouru pendant un siècle et demi (1780-1950), on y voit une cohabitation des écoles : le *romantisme* et le *symbolisme* coexistent, le *réalisme* et le *modernisme* se mélangent.

Les écoles contribuent ensemble à la modernisation poétique en Chine, elles bénéficient tous d'un statut égal au niveau esthétique, c'est-à-dire, la valorisation d'une école ne veut pas dire la marginalisation des autres, cette coexistence nous semble équilibrée et harmonieuse.

Certainement, la cohabitation n'exclut pas la concurrence.

Du point de vue diachronique, le renouvellement esthétique de la *Nouvelle poésie* est soutenu par le croisement et l'interaction entre les écoles. Par exemple, 1) les réalistes proposent une expression réelle et une réflexion engagée pour contrebalancer les arrogances lyriques des écrits romantiques aux années 1920 ; 2) les modernistes aux années 1940 abandonnent le complexe sociopolitique des réalistes, et accentuent la résonance intrinsèque entre l'objet et l'intouchable. Ainsi de suite, l'opposition théorique stimule l'ajustement stylistique, et le conflit esthétique promeut l'innovation créative.

Du point de vue synchronique, la *Nouvelle poésie* nous semble plus tolérante que ses contreparties occidentales, car aucune école poétique n'a pu avoir la dominance absolue dans une période donnée. Les années 20 (1917-1925) voient au même plat les romantiques et les symbolistes, avec un petit privilège accordé aux premiers ; les années 30 (1925-1937) favorisent le modernisme, mais la création symbolique ne pourrait pas être sous-estimée ; les années 40 (1937-1949) mettent en tête le réalisme à cause de la guerre, mais le lyrisme était sur le point de reprendre la parole dû au changement sociopolitique.

La cohabitation des écoles au *Premier Cycle* nous donne un panorama poétique plus ou moins « *chaotique* », et ce désordre se montre aussi chez les poètes : le style d'un poète est doté d'une

¹ LI Fan'ou, *Dix lectures sur la Littérature moderne chinoise et la Modernité* (中国现代文学与现代性十讲), Shanghai : Université Fudan, 2002, pp. 80-84

certaine transitivité instable, il se bascule souvent entre plusieurs théories, ou même plusieurs courants; Par exemple, WEN Yiduo et XU Zhimo sont deux représentants de l'école de la *Lune Croissante*, leurs poèmes sont symboliques si jugés sur la suggestivité du langage, mais ils sont aussi romantiques par un lyrisme « *objectif* », ils pourraient être même traditionnels avec des agencements prosodiques structurés.

Ce panorama chaotique de la *Nouvelle poésie* s'explique par plusieurs points : 1) la littérature moderne chinoise a vu le jour sous de diverses influences occidentales, dont les concepts créatifs sont parfois paradoxaux ; 2) la poésie est la première parmi les plus influencés, elle s'évolue aux confluences de divers styles, tels que le *symbolisme français*, le *romantisme allemand* et le *réalisme soviétique* ; 3) face à une grande variété de théories, les poètes chinois ne sont pas arrivés à fixer définitivement leurs styles, et la création est souvent un « *hybride* » de différentes esthétiques ; 4) de plus, à compter des années 40, les consciences nationales des poètes commencent à se réveiller, et la création poétique connaît ainsi une recontextualisation natale, la *Nouvelle poésie* se met alors à réviser son identité originale, tout en calmant la frénésie de l'occidentalisation. Tout ceci mène à un « *modernisme dérivé* », mélangé de complexes nationalistes et de valeurs modernistes, c'est le moment d'où commence la VRAIE exploration du « *modernisme chinois* ».

Pourtant, ce *modernisme chinois*, dès sa naissance, a été géré par un objectif sociopolitique et une manipulation forcée, la modernisation poétique constitue une mutation brutale qui est réalisée par l'occidentalisation esthétique, la transplantation théorique et l'imitation textuelle. Evidemment, ce n'est pas un renouvellement naturel ou intrinsèque, un modernisme imposé d'une telle manière ne pourrait pas survivre au temps.

En ce sens, les traces modernistes établies au long de la première moitié du XX^e siècle nous semblent assez fragiles, l'arrivée des guerres et des révolutions (1940-1980) a suspendu l'évolution du *modernisme poétique*, créant une lacune qui sépare le *Premier Cycle* du *Second Cycle* (1980-). Il s'agit d'une rupture esthétique que la majorité des chercheurs domestiques considèrent comme une « *interruption* ». Pourtant, nous préférons définir ce phénomène avec le mot « *clôture* », car le sens potentiel de « *l'interruption* » donne aux écoles du *Second Cycle* un statut héréditaire et subordonné, alors les deux cycles sont plus ou moins indépendants, et leurs boucles de vie sont respectivement complets :

Tout d'abord, les œuvres hymniques, admises par la censure officielle au cours des années 50-70, ne comptent pas dans la *Nouvelle poésie*. Placées sous le drapeau du « *romantisme révolutionnaire* » ou du « *réalisme prolétarien* », ces écrits sont dominés par un lyrisme ultime, frénétique, prétentieux et

hypocrite, leur objet du culte est la puissance politique. Cette création politisée était plutôt un contre-courant dans la modernisation poétique, elle efface presque toutes les traces modernistes dans la *Nouvelle poésie*¹. Dans ce sens-là, cet effacement quasi-total met fin au *Premier Cycle*.

Ensuite, la *poésie obscure* initie la création du *Second Cycle*, et nous y voyons effectivement des éléments conceptuels hérités de la *Nouvelle poésie* du *Premier Cycle*. Malgré certaines similarités stylistiques que partageraient *poésie obscure* les deux, ils sont relativement indépendants :

La création du *Premier Cycle* se place volontairement sous les influences dominantes de l'extérieur, il s'agit d'une tentative « *impure* » qui cherche à résoudre la crise sociopolitique par une occidentalisation idéologique dans la littérature. Ainsi, une *auto-négation* quasi-totale s'y établit en rejetant toute la tradition classiciste, et la poésie se fait « *moderniser* » par une transplantation « *forcée* » des mouvements euro-américains, sans prendre en considération la complexité contextuelle où se situait la Chine, ni la règle générale de l'évolution littéraire.

Dans ce cas-là, les styles « *empruntés* » visent souvent aux niveaux textuels, langagiers et rythmiques, les discussions artistiques se fondent majoritairement sur des théories introduites, et les réflexions philosophiques sont assez rares avant les années 40. Donc, au *Premier Cycle*, le modernisme poétique n'est pas issu d'une transformation intrinsèque, ni d'une « *intériorisation* » approfondie, il est marqué d'une versatilité, ou d'une « *synchronie fictive* » coincée dans le « *Messiah Time* »².

Quant à la *poésie obscure*, elle ne concerne plus un « *modernisme* » transplanté à l'instar du modèle orthodoxe, elle est plutôt 1) une réaction innée à l'outrance de l'époque « *révolutionnaire* », 2) une exploration progressive pour la redéfinition du « *soi* » à l'aide de l'externe, 3) une hésitation idéologique entre le collectivisme et l'individualisme, et 4) une conciliation entre l'esthétique traditionnelle et le moderne radical.

¹ Pourtant, d'un point de vue dialectique, la création politisée à l'époque révolutionnaire apport aussi certains impacts positifs, elle introduit des éléments folkloriques, voire vulgaires, dans la poésie, ce qui déconstruit de nouveau la tradition de la « *culture élite* » et généralise les sujets de versification aux grandes masses. En outre, elle aide les poètes à se débrouiller des influences excessives de l'extérieur et à rétablir la confiance nationaliste sur l'exploration d'un *modernisme chinois*.

² *Messiah Time*, temps vide et homogène, dans « *Über den Begriff der Geschichte (Sur le Concept d'Histoire)* », Walter Benjamin a écrit : « *History is the subject of a structure whose site is not homogenous, empty time, but time filled by the presence of the now.* » *Messiah* est le *Rédempteur*, un ange d'Histoire, il sauve le présent du passé. Avec ceci, Benjamin s'oppose aux historiens, disciples du temps linéaire, homogène et vide. Il pense que le temps continu pourrait s'exploser, le présent pourrait coexister avec le passé sur un même point, il est possible que le présent retourne dans son passé et que le passé réapparaisse sous le présent. La mission du *Messiah Time* consiste à libérer un certain morceau du temps de la linéarité absolue.

En dépit d'une ressemblance langagière et stylistique avec les écrits du *Premier Cycle*, la *poésie obscure* s'en distingue aux niveaux de l'expressivité, de la philosophie et de la constitution. Son rôle esthétique ressemble largement à celui du « *pré-modernisme baudelairien* », ce n'est pas parce que les deux sont textuellement ou formellement approximatifs, mais parce qu'ils sont tous caractérisés par une philosophie poétique transitive. Nés avec un *complexe d'Œdipe* envers leurs prédécesseurs (*romantisme hugolien et lyrisme politisé*), ils ont choisi de se pousser vers l'autre bout du monde, l'un devient moralement maudit et condamné, l'autre politiquement rebelle et opprimé. D'ailleurs, à l'ombre de leurs « *pères* », ils essaient de procurer l'indépendance avec une passion martyre, et une intention d'interrompre la continuité esthétique.

Malgré tout, la *poésie obscure* inaugure un « *modernisme* » naissant, propre à la Chine et à son époque, et elle évolue sans cesse : de l'ode politique aux intérêts individuels, du narratif collectiviste à la tolérance universelle ...

Enfin, quoi qu'il en soit, la tentative littéraire et sociale du *Premier Cycle* a connu un échec fatal, même ses valeurs idéologiques et ses critères esthétiques, établis avec un effort pénible, se sont presque effondrés entre les années 50-80. Un « *modernisme* », imposé comme un remède anesthésique contre la crise sociale, ne pourrait pas survivre dans la confrontation avec l'idéologie traditionnelle ; alors la *poésie obscure*, motivée par le renouvellement interne de la création, a réussi à intégrer le modernisme dans le contexte spécifique en Chine, et à s'évoluer très rapidement vers le post-moderne :

La réflexion introspective sur la Révolution culturelle, la poursuite des valeurs individuelles, et l'inspiration rationnelle de la poésie obscure préparent l'établissement du post-modernisme en Chine. Le narratif post-moderniste dans le contexte chinois a déconstruit largement le phénomène élite dû à l'expansion de la subjectivité, au renforcement du complice entre la création et la société, et à la promesse utopique de la morale idéaliste.

Les poètes *post-obscurs* sont libérés ainsi du complexe historique et de l'intertextualité collective-individuelle, ils croient en expérience directe du « *soi* ». De plus, à partir de la fin des années 80, la poésie perd progressivement son rôle central dans la littérature, mais de ce fait, la création poétique s'exempte de la pratique idéologique et regagne ses valeurs ontologiques. Bien sûr, les influences occidentales restent toujours un facteur indispensable dans la post-modernisation.

3.1 CONCEPTUALISATION DE LA NOUVELLE POÉSIE

À la fin du XIX^e siècle, les « *réformistes capitalistes* »¹ tenaient le pouvoir ; face à la crise sociale et à la menace extérieure, la notion de la *Nouvelle poésie* se conceptualisait, il s'agit d'un des premiers essais exploratoires sur la modernisation et l'occidentalisation littéraire. Pourtant, cette pratique a « *évoqué plus de lien avec l'idéologique qu'avec le poétique* ». Les réformistes littéraires tendent à « *introduire de nouveaux éléments dans le style classique* » et à « *combinaison l'inspiration occidentale avec la conception chinoise* » afin « *d'initier une nouvelle conquête poétique* ». Ceci était, à l'époque, assez courageux et innovatrice.

3.1.1 Poésie du nouveau monde

HUANG Zunxian, un des précurseurs représentatifs de la « *Révolution poétique* », a formulé ses théories sur la « *poésie du nouveau monde* » dans « *Les Contemplations diverses* » :

大块凿混沌，浑浑旋大圆； *D'innombrables années passées depuis la Hundun², les époques évoluent sans cesse.*
隶首不能算，知有几万年。 *Des dizaines de siècles au moins, sans compter la préhistoire.*
羲轩造书契，今始岁五千； *L'invention des écritures, par XiXuan³, date de cinq mille ans.*
以我视后人，若居三代先。 *Aux yeux de la prochaine génération, notre temps serait antique.*
俗儒好尊古，日日故纸研； *Tête dans les anciens articles, les confucianistes honorent encore le passé.*
六经字所无，不敢入诗篇。 *La poésie reste remplie des mots dogmatiques, empruntés des Six Classiques⁴.*
古人弃糟粕，见之口流涎； *Même l'ivraie que les anciens ont abandonnée devient du bon grain.*
沿习甘剽盗，妄造丛罪愆。 *Piratage, fraude, tricherie, comme des crimes.*
黄土同抔人，今古何愚贤； *Tous nés du laess⁵, les ancêtres ne seraient pas plus intelligents.*
即今忽已古，断自何代前？ *Le passé éloigné, le présent vaincu ?*
明窗敞流离，高炉蒸香烟； *Fenêtres vernissées, encensoir parfumé,*
左陈端溪砚，右列薛涛笺； *Encrier Duanxi⁶ à gauche, papier Xuetao⁷ à droite,*
我手写我口，古岂能拘牵！ *J'écris ce que je veux, sans retours aux classiques.*
即今流俗语，我若登简编； *Les expressions vulgaires, bien notés dans la poésie*
五千年后人，惊为古斓斑。 *Inspireront nos descendants et résisterons au temps.*

Ses réflexions sur la création poétique touchent en général trois aspects :

¹ Une école politique à la fin du XIX^e siècle sous l'Empire Qing, elle propose un « *Réformisme capitaliste* » qui cherche à résoudre la crise sociale en fondant une monarchie constitutionnelle à l'instar de la « *Restauration de Meiji* ». Les réformistes ont lancé ainsi la « *Réforme de Cent jours* ». Mais ce mouvement, de courte durée, s'achève 103 jours plus tard par le « *Coup d'État de 1898* ».

² Hundun, une notion mythologique qui correspond quasiment à la *Genèse* dans les cultures bibliques, désigne un état du vide et du rien avant la naissance de l'Univers.

³ Xixuan, appellation commune de *FuXi* et *HuangDi*, deux ancêtres primitifs du peuple chinois, les premiers souverains de la Chine préhistorique.

⁴ Six Classiques, six œuvres confucianistes : « *Poésie* », « *Documents nobles* », « *Rites* », « *Mutation taoïste* », « *Musiques* » et « *Histoire du printemps-automne* », où s'enregistrent les dogmes et les pensées du Confucianisme.

⁵ Dans les mythologies chinoise, tous les hommes sont créés par une déesse avec du laess ou de la glaise.

⁶ Duanxi est une ville cantonaise, elle fabrique des encriers traditionnels réservés aux familles royales.

⁷ XueTao, une femme poète à l'époque *des Tangs*, elle invente le papier coloré pour les écrits poétiques.

Le poète aborde tout d'abord la relation héréditaire entre « *l'antique* » (ou le « *classique* ») et « *notre temps* » (ou le « *présente* »), c'est un des problèmes controversables au centre des discussions littéraires depuis des siècles. Il se moque, d'un ton ironique, des *disciples confucianistes* qui se sont obstinés au verbalisme du « *Sacré* » et qui n'osent pas écrire sans se référer aux « *Classiques* ».

Ensuite, par le vers « *J'écris ce que je veux* », le poète accentue, pour la première fois dans l'histoire littéraire en Chine, une subjectivité quasiment absolue, ou encore plus, les valeurs d'un « *moi* » individuel. Évidemment, ceci ne concerne pas encore un réveil de la conscience en « *soi* », mais il représente, sans aucun doute, un grand progrès dans la philosophie créative.

En fait, dans la poésie classique, la subjectivité existe au sens large, et la présence du « *moi* » ne manquait pas, pourtant, ce « *moi* » n'évoque pas vraiment du dynamisme actif, il reste plutôt un rôle grammatical requis dans la narration, une récessivité marginale cachée sous les expressions lyriques, ou un subordonné invisible enterré au sein des existences collectives.

Par exemple, la poésie lyrique des *Tangs* (618-907) se dote souvent d'une intimité expressive à travers la contemplation sur la Nature et à l'aide des symboles culturels prédéfinis. En ce sens, elle ressemble au romantisme occidental au niveau créatif, et au symbolisme français sur le plan stylistique. Pourtant, cette subjectivité « *classique* » se cache toujours derrière des notions plus larges, plus grandes ou plus abstraites, telles que le complexe nationaliste, l'ambition personnelle, ou la vertu loyale. Et le « *moi* » n'est pas le sujet de l'expression, mais un porteur intermédiaire des morales. Donc, dans le texte poétique, le mot « *moi* » (ou « *je* ») est souvent adjectivé par une passivité grammaticale.

Ainsi, la revendication, à haute voix, de la subjectivité absolue du « *moi* » chez HUANG Zunxian constitue un avancement considérable vers la modernisation poétique.

En fin, HUANG Zunxian essaie de déconstruire les critères lexicologiques du classicisme avec un « *relativisme historique* » : « *Aux yeux de la prochaine génération, notre temps serait antique* », en posant la question « *Le passé éloigné, (comment) le présent (pourrait-il se faire) vaincu ?* » D'un certain angle, cette idée semble une pré-déclaration de la modernité, car le « *moderne* » est avant tout une notion temporelle opposée au *passé*. Et la création poétique ne pourrait pas s'isoler des éléments plus neufs et plus vifs de la vie ordinaire, et c'est le point de départ pour la « *révolution littéraire* ».

Néanmoins, chez HUANG, le motif de sa théorie était toujours de défendre la tradition orthodoxe, il accorde une place superficielle et marginale aux facteurs *modernistes*. Malgré les idées « *avancées* », ses écrits ne marquent pas une distinction évidente par rapport aux styles traditionnels. Dans le poème

théorique cité ci-dessus, le poète garde la forme pentasyllabique, le pattern rythmique et les références historiques, trois caractéristiques typiques dans la poésie classique.

Bien qu'il demande à renouveler et à libérer le lexique poétique, HUANG emploie encore des expressions classiques, telles que « *XiXuan* », « *Xuetao* » ou « *laess* ». Ces termes restent inaccessibles et incompréhensibles aux lecteurs qui ne se familiarisent pas à l'histoire culturelle ou à la légende préhistorique chinoise.

Malgré tout, les efforts des réformistes littéraires sont importants pour le renouvellement du langage poétique, et le lexique s'est mis depuis alors à s'ouvrir aux objets disant « *modernes* », un autre exemple :

而为上首普观察，承佛威神说偈言。

De haut on observe les souffrances humaines, professant les mots du Buddha.

一任法田卖人子，独从性海救灵魂。

Sur le champ du sang¹ le Fils est trahi, l'esprit est sauvé de la mer de vérité².

纲伦惨以喀私德，法会盛于巴力门。

Qu'il soit misérable sous Kasite³, la cérémonie bouddhiste remporte sur le Balimen⁴.

大地山河今领取，庵摩罗果掌中论。

Le monde se renouvelle dès aujourd'hui, avec un āmalaka⁵ dans la paume.

Le poème est écrit par TAN Shitong, promoteur de la « *Réforme de Cent jours* ». Inspirés des cultures occidentales, ses vers signalent la tendance principale de l'époque : l'écriture hybride.

Parmi les huit vers cités, le champ lexical nous paraît assez chaotique, mélangé d'expressions bouddhistes (« *Buddha* », « *mer de vérité* », « *cérémonie bouddhiste* », « *āmalaka* »), de lexiques

¹ Champ du sang, Akeldama ou « *champ du Potier* », il est acheté par Judas avec les trente pièces d'argent obtenues pour sa dénonciation de Jésus. Il s'écrit dans le Bible :

« *Cet homme donc a acquis un champ avec le salaire de son injustice et, tombant la tête en avant, a crevé par le milieu, et toutes ses entrailles se sont répandues. Et la chose a été connue de tous les habitants de Jérusalem, en sorte que ce champ a été appelé dans leur langue Akeldama, c'est-à-dire champ du Sang* » (Actes des Apôtres 1, 18)

Selon la légende biblique, le champ du sang se trouve au sud de Jérusalem, un monastère orthodoxe nommé Saint-Onuphre se tient sur le site.

² Matthieu 26 :24 : « *Le Fils de l'homme s'en va, selon ce qui est écrit de lui. Mais malheur à l'homme par qui le Fils de l'homme est livré ! Mieux vaudrait pour cet homme qu'il ne fût pas né.* » Ici, le poète fait référence à la dénonciation de Jésus par Judas.

³ Kasite, transcription phonétique du mot *Caste*, un régime endogame et hiérarchisé au sous-continent indien, il divise la société en groupes héréditaires selon les origines familiales et les couleurs de peau.

⁴ Blimen, transcription phonétique du mot *Parlement*, fondement du système démocratique occidental. Au début du XX^e siècle, la traduction jouait un rôle primordial à la modernisation littéraire et sociale, mais avec une technique plus ou moins primitive, des mots exotiques sont directement transcrits suivant leurs prononciations.

⁵ āmalaka, Amalaka en français, désigne un fruit ou son arbre en inde, planté souvent sur des piliers de temples rupestres. En outre, il nomme également une sorte de disque de pierre aux bords arrondis et côtelés qui se construit au sommet de certains temples hindouistes.

bibliques (« *champ du sang* », « *Fils* ») et de références politiques (« *Caste* », « *parlement* »). Et ces mots sont tous phonétiquement transcrits en termes composés vides de sens.

À l'époque, la mode hybride a affecté non seulement la création poétique mais aussi la plupart des œuvres narratives, même certains documents officiels. Certainement, sa contribution à la modernisation littéraire est non négligeable, car il a brisé le monopole de l'esthétique traditionnelle, en ajoutant des facteurs néologiques dans le lexique enfermé et en s'efforçant à trouver un point d'équilibre pour harmoniser la cohabitation du classique et du moderne.

Cependant, la « *poésie du nouveau monde* » n'est qu'une notion primitive et marginale, elle est inscrite dans le cadre de la réforme politique et économique, et dirigée par des conservateurs royalistes face à la crise de gouvernance. Donc, elle ne pourrait non plus se détacher entièrement de *l'ancien ordre*, ni du conventionnalisme littéraire.

Ainsi, l'introduction des unités néologiques (*occidentales*) ne constitue pas forcément un renouvellement lexical ; sous un certain angle, c'est même une tentative d'apprivoiser les éléments exotiques avec une attitude aveuglement arrogante. Le lexique reste quand même enfermé, et les expressions ordinaires sont toujours mis hors des jeux. De plus, la transcription phonétique a rendu le langage poétique plus nébuleux et plus abstrus, ses valeurs artistiques et sa lisibilité se sont donc largement réduites.

En conséquence, la proposition de HUANG ne touche que le niveau textuel, elle prétend « *moderniser* » les sujets. Bien au contraire, l'introduction imprudente des termes mal traduits risque d'éloigner la création poétique du « *présent* » qu'on vit. LIANG Qichao (1902-1907) a indiqué :

La soi-disant « poésie du nouveau monde » de l'époque n'est qu'une expérience naïve et radicale, elle s'engage à faire une distinction en appliquant mécaniquement les nouveaux mots. Surtout en 1896 et 1897, certains d'entre nous sont fasciné par cela, par exemple, ZENG You et TAN Shitong...[...] il est assez naturel de dire que son échec est fatal et inévitable...¹

Et ensuite, en 1899, lors de son voyage vers Hawaï, LIANG a proposé la « *Révolution poétique* » :

Bien que je n'écrive pas de poème, j'aime faire la critique poétique. Depuis des siècles, les milieux poétiques sont remplis des perroquets [...] des vers célèbres ne manquent pas,

¹ LIANG Qicao, *De la poésie : Yinbingshi (饮冰室诗话)* [1902-1907], Beijing : Littérature du Peuple, col. *Critiques de Littérature classiques*, 1959, p. 148

mais ils sont plus ou moins similaires [...] La création demande un défricheur comme Columbus.

Pour être Columbus dans les milieux poétiques, trois compétences sont obligatoires : nouveau concept, nouveau lexique et la capacité d'intégrer les deux dans le style classique, en faisant un poème harmonieux [...] Avec ces trois compétences, on pourrait être le prince de poésie au XX^e siècle en Chine.

Encore une fois, je n'écris pas de poème, mais je vais faire tous mes efforts pour introduire les idéologies européennes...¹

3.1.2 Révolution poétique et littéraire

Au début du XX^e siècle, la littérature chinoise prend pour modèle « orthodoxe » les créations occidentales, et sa « modernisation » début ainsi par la mise en doute de l'esthétique traditionnelle. Au cours de deux premières décennies, la poésie classique, ainsi que son savoir-écrire, chute très rapidement ; et le style « moderne » réussit à établir un monopole dans l'art poétique. Les précurseurs-poètes ont ainsi déclaré une « Révolution poétique » dont l'objectif consiste à vulgariser le langage, à abolir la versification rythmique, à renouveler le style d'écriture et à réactualiser les thèmes créatifs. C'était « une destruction de tout, une désintégration sans réserve ». Avec ces ambitions « révolutionnaires », ils ont mis fin à la tradition poétique datant du VI^e siècle av. J.-C. Et la naissance de la *Nouvelle poésie* a inauguré une ère sans précédent dans la littérature chinoise.

1) Fondement théorique : évolutionnisme littéraire

La « Révolution poétique » est proposée en premier par LIANG Qichao, mais c'est HU Shi, un écrivain avant-gardiste du *Mouvement du 4 mai*², qui l'a théorisée avec « l'évolutionnisme littéraire ». Ce concept s'inspire de la traduction de *l'Évolution et Ethniques* (Thomas Henry Huxley, 1893) sous le nom *l'Évolutionnisme céleste* (YAN Fu, 1897) : « *It is not the strongest of the species that survive, but the one most responsive to change* ». A l'époque, cette pensée biologique a été réinterprétée en sociologie, elle a causé un impact psychologique chez les intellectuels chinois, et a énormément affecté le concept idéologique des littéraires :

Pendant quelques années après sa publication, L'Évolutionnisme céleste devient même une des lectures recommandées aux lycéens. Pourtant, peu de lecteurs comprennent la

¹ Ibid., p. 127

² Un mouvement nationaliste qui débute le 4 mai 1919, suite à la *Conférence de paix de Paris*, où les *Alliés* attribuent des territoires chinois à l'empire du Japon.

contribution de Huxley à l'histoire scientifique et idéologique, ils ne connaissent que les valeurs de la phrase « Survie du plus apte » sur la politique internationale. C'est un coup sur la tête.¹

En appliquant l'évolutionnisme à l'étude littéraire, HU cherche à concevoir un plan ambitieux pour la poésie chinoise et à justifier la légitimité de la « modernisation » littéraire :

Les révolutions littéraires ne manquent pas dans notre histoire. Dans la création poétique seule, le poème s'est évolué de la prose rimée à l'écriture versifiée, du pentasyllabe à l'heptasyllabe, du quatrain au lüshi, du poème aux vers chantés [...] Le changement progressif, c'est l'évolution ; le changement motivé, c'est la révolution. Celui-là n'est pas économique, et pourrait subir des reculs éventuels [...] (Pourtant), au moment correct, et avec un moindre stimulus extérieur, l'évolution devient la révolution, elle serait cent fois plus efficace [...] C'est aussi le cas pour la littérature.²

De plus, HU aborde également la relation du passé et du présent avec les idées évolutionnistes. Il accentue la temporalité de la littérature et traite ainsi la continuité artistique chez les classiques comme un stéréotype : « la vie se change en fonction des époques, la littérature aussi, car celle-ci devrait être un reflet du réel évolutif » :

Aujourd'hui, en ce qui concerne la réforme littéraire, il faut prendre garde à l'historique. En un mot : chaque époque a sa propre littérature. Certainement, les époques se succèdent avec un lien héréditaire, mais ceci ne tolère pas l'imitation, non plus le plagiat, car le piratage n'apportera jamais vraie littérature. [...] Ainsi, le « présent » devrait se distinguer du « passé » par une création littéraire spécifique réservée à notre temps.³

Selon Herman Northrop Frye (1957)⁴, « la littérature représente le cycle naturel de la naissance, la croissance, la maturité, le déclin, la mort, la résurrection, la renaissance et la reprise du cycle » ;

¹ HU Shi. *Auto-Narration à 40 ans* (四十自述) [1931]. In *Recueil de Hu Shi*, Beijing : Université de Pékin, 1998, p. 70

² HU Shi. *Extraits des essais littéraires de HU Shi* (胡适文学论述精选), HongKong: Commercial Press, 1972, p.22

³ Ibid., p. 28

⁴ Dans son *Anatomie de la critique*, Herman Northrop Frye a examiné les occurrences répétitives des structures narratives, des images et des personnages dans de nombreuses œuvres littéraires, afin d'explorer leurs intertextualité causale et formaliste. Il aborde le sujet problématique de la récurrence littéraire. En conclusion, il pense que :

- 1) Durant le développement de la littérature mondiale, le style, le thème et l'esthétique de la création littéraire sont dirigés par une régularité potentielle, qui se réapparaît périodiquement sous de diverses formes ;
- 2) L'évolution littéraire constitue plutôt un itinéraire circulaire et spiral, tout élément subit une auto-substitution et une métamorphose récurrente ;
- 3) La littérature devrait ainsi être une forme intertextuelle, reproductive, adaptable, à la fois innovatrice et imitable, elle fonctionne avec une tendance automatique ;

pourtant, *l'évolutionnisme littéraire* de HU place la littérature dans un processus irréversible, durant lequel chaque phénomène se marque d'une non-reproductibilité relative. À partir de ceci, Hu a ainsi proposé une reconstruction de *l'Histoire littéraire chinoise* pour identifier la règle absolue du développement artistique. Pour lui, l'évolutionnisme « favorisera une révolution littéraire profonde et radicale, et nous offrira des possibilités beaucoup plus potentielles. Cette nouvelle notion nous paraît plus illustrative et plus convaincante, et à cause de ceci, notre ambition révolutionnaire sera largement acceptable, tant chez les lecteurs que dans les milieux intellectuels. »¹

En fait, nous pouvons remarquer des lacunes et des paradoxes dans l'évolutionnisme de HU :

Premièrement, *l'évolutionnisme* est originairement un concept biologique. Lors de son introduction en Chine, il a été réinterprété, voire manipulé, pour exprimer une inquiétude sociopolitique. La formule, « *Survie du plus apte* », fournit un fondement théorique pour justifier la réforme sociale et idéologique. En ce sens, son application en littérature constitue une tentative utilitariste qui néglige délibérément le décalage entre la tolérance humaine et l'exactitude scientifique.

De plus, *l'Évolutionnisme céleste*, publié en 1897, n'est pas une traduction exacte de *l'Évolution et Ethniques*, mais plutôt une réinterprétation très personnelle et une adaptation approximative. Le traducteur, YAN Fu, y ajoute arbitrairement les opinions de Herbert Spencer sur le *Darwinisme social*², et il supprime une partie essentielle du livre original où Huxley limite le domaine d'application à la biologie et indique son invalidité dans l'explication des phénomènes moraux. En outre, *l'évolutionnisme darwinien* accentue en même temps l'évolution et la régression ; alors sous les plumes de YAN, le développement devrait être toujours un avancement. Ainsi, le fondement théorique de Hu n'est qu'une compréhension incomplète et erronée.

Deuxièmement, HU choisit de traiter un art (*poésie*) dynamique et tolérant avec une notion rigide et sévère, il cherche à expliquer la métamorphose stylistique par une progression irréversible et incessante. En fait, si la philosophie poétique traditionnelle honorait les valeurs des *classiques*, *l'évolutionnisme littéraire* risque alors d'absolutiser le « *présent* » : le *présent* l'emporte toujours sur

4) Le cycle littéraire pourrait se tenir indépendamment hors de la création subjective et ontologique.

Inspiré par les cycles de la vie et de la nature, Frye considère le développement littéraire comme un mécanisme rempli des changements alternatifs. Il montre une intégralité organique et vivante, où la valorisation d'un phénomène n'impose pas l'extinction d'un autre, et une forme disparue serait réincarnée dans une autre.

¹ *Ibid.*, *Autobiographie orale de Hu Shi*, p. 334

² Le darwinisme social, appelé aussi le *spencérisme*, constitue une doctrine politique *évolutionniste* au XIX^e siècle. Il applique le principe de la « *sélection naturelle* » (*l'évolutionnisme darwinien*) à l'interprétation du développement social. Lancée par Herbert Spencer, sociologue et philosophe anglais, cette notion a été employée pour défendre l'inégalité sociale, le racisme et l'empirisme. En fait, lors de son invention, le *darwinisme social* n'évoque aucune orientation politique. Dans *l'Évolutionnisme céleste*, le traducteur YAN s'en inspire et l'intègre dans sa discussion sur le développement de la société chinoise face à la crise nationale.

le passé. Les deux idées sont tous inscrites dans le *relativisme historique*. Par exemple, d'un regard dichotomique, Hu classe les écritures avant le XX^e siècle dans la « *littérature morte* », mais les œuvres ultérieures dans la « *littérature vivante* » ; de plus, selon lui, le lexique de la poésie classique est composé des « *mots morts* », alors que la *Nouvelle poésie* adopte un vocabulaire « *vivant* » :

Aux études de l'Histoire littéraire chinois, j'avais proposé de nombreuses nouvelles notions. Surtout, on divise en deux parcours parallèles le développement de la littérature chinoise depuis la dynastie Han (de 206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C). Dans le premier, se trouvent des poètes et des prosateurs officiels, des professeurs, des intellectuels et des littéraires inscrits à l'École royale. Leurs écritures sont antiques, ce sont des imitations du passé avec un lexique rigide et invariable. Mais aux mêmes époques, long d'une vingtaine de siècles, il existe un autre parcours, un parcours parallèle, non-officiel et plus basique, toujours en avancement, où se survivent des poèmes folkloriques, des contents fabuleuses, des récits narratifs et des légendes à l'orale. [...] C'est une littérature vivante, avec des mots les plus simples, les plus vifs et les plus courants de la vie ; ce lexique se passe de génération en génération entre des artistes anonymes, des transpositeurs inconnus, des chanteurs de campagnes et des conteurs amateurs, voire des femmes de ménage... Et les formes sont largement diverses, telles que la berceuse, le chant paysan, les vers lyriques ou des romans héroïques. Deux littératures, une morte et l'autre vivante, une en termes antiques, l'autre en langage parlé, l'une domine, l'autre persiste... Et il faut changer.¹

L'évolutionnisme littéraire de Hu nous semble ainsi plus ou moins arbitraire, et il n'est donc point étonnant que ce concept ait reçu d'innombrables critiques :

Les sciences exactes sont le fruit des accumulations à long terme, son développement suit donc un trajet quasiment linéaire, avec plus de temps, le résultat sera normalement plus raffiné. Mais les sciences humaines, telles que la politique, l'histoire, la littérature et la peinture, elles sont toutes inscrites dans de divers contextes sociaux et issues des génies personnels. On ne pourrait pas tracer exactement son processus absolu, et les successeurs ne l'emportent pas forcément sur ses précédents, et vice versa.²

¹ HU shi, *De la Réforme littéraire (文学改良刍议) (1917) [en ligne]*, consulté le 20 mars 2017, <https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/%E6%96%87%E5%AD%B8%E6%94%B9%E8%89%AF%E8%8A%BB%E8%AD%B0>

² GEN Yunzhi (dir.), *Les Discussions sur HU Shi (胡适争论集)*, Beijing : Sciences Sociales Chine, 1988, p. 165

Troisièmement, les courants littéraires, malgré leurs formes et styles, jouissent d'un statut égal sur le plan artistique et esthétique, aucune évaluation hiérarchique n'y serait raisonnable. C'est-à-dire, nous n'avons pas le droit de juger que le *modernisme* surmonte le *romantisme* sur les valeurs artistiques, ou que la transitivité de Baudelaire représente un perfectionnement poétique. Effectivement, les courants sont liés par une certaine temporalité, c'est bien la « *continuité esthétique* », mais cette continuité n'assure pas du progrès :

*Le post-modernisme n'est qu'une revue du modernisme sous un autre angle, son existence dépend du modernisme. On pourrait l'interpréter comme une situation impliquant des possibilités infinitives fondée sur un modernisme fini [...] Ainsi, ceux qui choisissent de vivre dans un contexte post-moderniste se plongent également dans le moderne et le prémoderne.*¹

*Il n'y pas de rideau de fer qui sépare le romantisme, le modernisme ou le post-modernisme [...] Au niveau de la narration abstraite, le modernisme s'inclurait dans le romantisme.*²

En conséquence, l'*évolutionnisme littéraire* s'engage à mesurer les valeurs artistiques d'un style poétique par sa temporalité, il constitue donc un critère non fiable, limité au *relativisme historique*. Le développement littéraire n'était pas un processus mécanique et linéaire, il ne l'est pas et ne le sera jamais. Comme ce que dit QIAN Zhongshu (1934), un écrivain moderniste, dans *Du Retour à l'Antiquité* :

Ils (les évolutionnistes littéraires) pensent que « l'Histoire s'avance toujours », ainsi, pour ceux qui font la critique littéraire avec une telle vision historique, [...] l'évolutionnisme littéraire est bien confirmé. C'est une affirmation que je ne peux pas avoir face à la littérature. Comme ce que dit Spencer, « l'évolution des faits » est un passage du simple au complexe, de la pureté à l'embrouillé. Néanmoins, la littérature n'est pas un fait, elle se trouve hors de la portée théorique de Spencer. Ainsi, l'évolutionnisme littéraire ne correspond pas à sa description. C'est-à-dire, si l'on place une littérature avant une autre, c'est parce qu'elle est plus compliquée de contenu et plus raffinée de structure, mais surtout parce qu'elle est meilleure et supérieure aux niveaux artistiques et esthétiques. Ceci contient deux notions différentes, il faut les distinguer l'une de l'autre, mais les évolutionnistes les confondent souvent. La première est une question de l'histoire

¹ TESTER Keith. *The Life and Times of Post-Modernity* (后现代的生命与时间). Beijing : Université de Pékin, 2010, p. 30

² LYOTARD Jean François. *Post-Modernisme* (后现代主义), Beijing : Sciences Humaines et Sociales, 1999, p. 118

*littéraire, la seconde s'inscrit alors dans la critique littéraire. La mutation des styles n'est pas forcément un avancement, en revanche, un avancement ne se fait pas évaluer avec le déroulement du temps. C'est irrationnel de dire, au moins en théorie, que « Ce qui est plus récent est meilleur ».*¹

Nos discussions ci-dessus sur les insuffisances théoriques de l'*évolutionnisme littéraire* se base sur la « *dépendance ontologique* » de la littérature elle-même, sans prendre en considération son contexte historique et son objectif extra-littéraire. Certainement, ce concept a largement contribué à l'avancement littéraire, surtout à la modernisation idéologique. Et c'est avec l'*évolutionnisme littéraire* que la « *Révolution poétique* » a été proposée pour libérer la poésie de la rigidité classique, que la « *Révolution littéraire* » a été justifiée, et que la *Nouvelle poésie* se démocratise.

Dans ce sens-là, nous préférons, en ce moment, mettre à côté les insuffisances de cette proposition, parce qu'elle a véritablement versé une forte vitalité à la création poétique chinoise. En général, la « *Révolution poétique* » s'attaque à trois aspects créatifs : le langage, le style et la rime.

L'objectif de la révolution littéraire consiste à créer une littérature en langue parlée. [...] Et la nouvelle poésie se fait encore un objet de doute. [...] Le mouvement de la nouvelle poésie pendant ces dernières années constitue une sorte de « grande libération stylistique », grâce à laquelle, la création poétique s'avance avec des ressources riches, des observations raffinées, des ambitions significatives, des sentiments complexes et des rimes libres.

2) Vulgarisation du langage poétique

Hu (1919) divise le parcours de la *Révolution poétique* en trois étapes : 1) avant 1916, c'est la réforme interne de la poésie traditionnelle ; 2) entre 1916 et 1917, c'est la vulgarisation du langage ; 3) après 1917, c'est la grande libération stylistique.

La *vulgarisation du langage poétique* constitue ainsi la première tâche. De l'Antiquité, les langages écrits et parlés sont deux systèmes relativement indépendants, dont le lexique, la syntaxe et l'expressivité sont écartés.²

¹ QIAN Zhongshu, *Du Retour à l'Antiquité (论复古)*, In *Ta Kung Pao (大公报)*, Tianjin : le 17 octobre 1934

² La langue chinoise est composée de caractères monosyllabiques. Dans les écrits traditionnels, surtout dans la poésie classique, chaque caractère porte d'un contenu sémantique indépendant et complet, la collocation des mots sont strictement réglemantée par la cohésion phonétique et rythmique, ce qui impose une structure supra-stable et supra-figée à la création littéraire. Quant au langage parlé, notamment après l'introduction et

Nous signalons en particulière que la littérature au langage parlé représente une « tendance naturelle » dans l'Histoire littéraire chinoise, une sommité qui vaincra la « littérature morte », elle montre la conscience et la revendication pour une révolution efficace. [...] La littérature au langage parlé a survécu en Chine plus de mille ans. Mais les autorités ne lui permettent pas de remplacer les écritures officielles, elle reste ainsi folklorique et secondaire. Nous signalons encore une fois que cette substitution est indispensable, justifiée par les règles du développement littéraire. En un mot, c'est un fait objectif, une arme pour la révolution.¹

Ainsi, la littérature traditionnelle ou « orthodoxe », dont la poésie classique, était plutôt réservée aux milieux d'élites. Les écrits, quel que soit leurs genres, devaient respecter certaines règles imposées, ce qui a engourdi le dynamisme créatif. La poésie s'est enfermée longuement dans une dimension artistique prédéfinie par les morales sociales, elle était éloignée de la vitalité du langage parlé et du « présent » de la vie.

Chez les Romains, on parle le latin, mais il se varie de région en région, la communication est difficile. Suite à la généralisation du français et de l'anglais, leurs littératures se sont mises à fleurir en prospérité. [...] à cause de l'écart entre l'écrit et l'oral, les littéraires sont restreints, au contraire, si l'écrit et l'oral s'accorde, la création littéraire va certainement croître...²

Les révolutions littéraires, en Chine et à l'étranger, commencent à peu près toutes par la libération ou la réforme du lexique et du style. Depuis le début du XVII^e siècle, les littératures des pays européens prennent progressivement la place de la création latine, [...] le langage poétique a été largement libéré. [...] Et la révolution persiste dans les milieux poétiques à l'occident même au cours de ces dernières années. Par conséquent, la révolution littéraire en Chine devrait également renouveler le lexique et le style.³

En fait, « l'art vient de la vie, mais s'avance jusqu'au-delà de la vie », un des premiers facteurs qui expliquent la chute de la poésie classique est son langage stéréotypé. Limitée par un vocabulaire monosyllabique, et réglementée par une musicalité imposée, la poésie classique n'arrive pas à

la traduction des lexiques néologiques occidentaux, souvent empruntés des langues polysyllabiques, il s'enrichit avec des locutions ou des expressions en caractères multiples.

¹ HU Shi, *Textes choisis de HU* (胡适文选), Xi'an : Édition de Chang'an, 2014, p. 294

² HUANG Zunxian, *Histoire japonaise : recherche et littérature* (日本国志——研究与文学), tome XXXIII, Édition Fuwenzhai.

³ HU Shi, *De la Nouvelle Poésie* (谈新诗) (1919) [en ligne], consulté le 20 mars 2017, sur <http://www.zgshige.com/c/2018-07-30/6729324.shtml>

lexicaliser les nouveaux éléments d'un « *présent* » en variation, car le « *moderne* » de la vie est souvent exprimé par un langage en termes composés et polysyllabiques. Ainsi, l'expressivité, l'acceptabilité et l'accessibilité du poème traditionnel sont largement compromis.

Ceci nous rappelle un cas similaire dans la littérature européenne des XVII^e et XVIII^e siècles : la *Querelle des Anciens et des Modernes*, plus concrètement, entre le classicisme et le romantisme : 1) les classicistes respectent strictement le *conventionnalisme littéraire*, leurs écrits privilégient les thèmes et les images antiques, ils s'éloignent de la sensibilité individuelle, et cherchent à atteindre une perfection artistique, aboutie et indépassable ; 2) alors la création romantique s'est développée pour réagir contre la rigidité du classicisme, elle montre une revendication à exprimer les diverses expériences personnelles au « *moderne* ». Et c'est aussi à partir des romantiques que le lexique poétique commence à absorber des mots ordinaires. Dans un certain sens, il s'agit aussi d'une vulgarisation du langage.

En outre, la *vulgarisation du langage poétique* contribue également à atténuer le « *moralisme littéraire* »¹, en désarmant le lexique du « *Sacré* » afin que la préoccupation des poètes soit fixée petit à petit sur les valeurs du « *soi* ».

Certainement, ce premier pas a bien réussi à renouveler le lexique poétique et à élargir la communauté de la création, ceci prépare la « *grande libération stylistique* ». Pourtant, au niveau idéologique, ses efforts à détruire le « *moralisme littéraire* » reste en vain, car cette tentative elle-même est issue de la même philosophie : « *sauver la société en crise par la littérature.* »

3) *Libération stylistique*

¹ Une notion qui a dominé la création traditionnelle durant des milliers d'années. Au III^e siècle avant Jésus-Christ, un célèbre disciple confucianiste XUN Zi a défini la littérature comme un « *prédicateur de la morale* » ; un grand poète de l'époque des *Tangs* (VIII^e siècle) a reformulé cette notion antique : « *un homme vertueux doit se doter du courage à assumer les obligations morales, et à les véhiculer par la création littéraire. Il faut que la création soit digne de la moralité* ». En réalité, cette notion devient une norme proverbiale pour tous les intellectuels chinois, son impact persiste jusqu'aujourd'hui. Ainsi, les poètes s'engagent, par les œuvres et les écritures, « *à défendre la conscience du Ciel, à lutter pour le bonheur du peuple, à hériter les connaissances des anciens, et à inaugurer la paix pour les futures générations* » :

Les philosophes chinois sont avant tout des politiques, [...] même cas pour les poètes. [Les poèmes sont remplis de] toute ambition, toute responsabilité et toute moralité. Et on les nomme de « grands poètes ». Les écrivains sans une telle ambition, tels que les réciteurs, les musiciens et les dramaturges, sont marginalisés et considérés comme des nains inutiles. Chez nous, « la poésie ne tient pas de soi », c'est une règle d'or. C'est pourquoi les poètes de toute génération intègrent leurs complexes nationalistes dans les écritures. C'est pourquoi les poètes écrivent d'un ton antique et avec des mots classiques. (WANG Guowei. De la Mission du Philosophe et du Peintre, In Recueil de WANG (王国维文集). Tome III, Édition Lettres et Histoire de Chine, 1997, p. 7)

Évidemment, cette philosophie poétique n'empêche la transformation du classique en moderne, car celui-ci prône plutôt un individualisme rationnel.

La *libération stylistique* compte un thème important dans la philosophie poétique de l'époque :

La grande libération stylistique, c'est de briser tout carcan qui limite la liberté créative : on écrit ce qu'on veut, on écrit comme on veut. Ainsi, on pourrait faire de vrais poèmes au langage parlé et défendre la possibilité infinitive de la littérature. [...] on doit non seulement abandonner les vers pentasyllabes ou heptasyllabes, mais aussi renverser les règles rythmiques, prosodiques, et la limite de la longueur. On choisit librement les thèmes à traiter et les façons de faire.¹

Elle concerne surtout les agencements syntaxiques et structuraux, plus précisément : l'organisation des vers et l'arrangement des rimes.

En fait, la poésie classique doit largement sa vitalité persistante à un langage très particulier, ses valeurs esthétiques se montrent en deux points : 1) un pattern prosodique basé sur la cohésion et l'interaction des phonèmes ; 2) un effet suggestif dû à l'harmonisation des fragments picturaux des mots. Cette technique nous renvoie à une peinture expressionniste remplie de couleurs constellées.

Ainsi, le style traditionnel est un art qui pose la forme avant le contenu, mais ironiquement, c'est bien ceci qui l'a détrôné :

Le poème heptasyllabe est détestable. Les vers sont grammaticalement erronés, avec des cadres vides. [...] il n'est point raisonnable que le langage d'écriture se distingue de celui poétique. [...] il faut que les deux soient identiques, et que la grammaire poétique soit également identique à celui de l'écriture ordinaire. Donc, on ne doit pas imposer le nombre des mots à chaque vers, et les vers sont censés avoir des longueurs différentes.

Lors de l'étude de la littérature mondiale, on trouve que les littératures chutées sont, dans la plupart des cas, celles dont la forme est plus importante que le concept, c'est bien le cas de la poésie classique.²

Puisque le langage classique consiste, avant tout, à établir un système prosodique à l'aide d'une réglementation stricte des vers, la *libération stylistique* aborderait alors en premier la *controverse des rimes*.

¹ HU Shi, *De la Nouvelle Poésie (谈新诗)*, op. cit., en ligne

² HU Shi, *Préface de l'auteur (自序)*, In *Recueil des Essais (尝试集)* (1920), Beijing : Littérature du Peuple, 1984, p. 3-5

La musicalité, surtout les rythmes et les rimes, reste toujours un sujet discutable dans les milieux poétiques occidentaux ou chinois. La querelle entre le « *vers libre* » et le « *vers rimé* » n'est pas une simple divergence esthétique ou formaliste, il s'agit plutôt d'une confrontation entre deux concepts créatifs, voire deux orientations artistiques plus ou moins irréconciliables.

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, le *vers rimé* se met en doute suite à l'apparition du *vers libre* et de la *musicalité pure*. Le *vers libre* est une forme qu'Eliot n'arrive pas à définir, mais décrit comme « *un objet sans style, ni rythme, ni rime* ». Il connaît un essor remarquable surtout après le coucher du Soleil romantique : *But the most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a very simple form, like the iambic pentameter, and constantly withdrawing from it, or taking no form at all, and constantly approximating to a very simple one. It is this contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse.*¹

*So, with rhythm. A poem may be described as written in iambic pentameters, but if every foot in every line were identical, the poem would sound intolerable to the ear. I am sometimes inclined to think that the aversion of many modern poets and their readers to formal verse may be due to their association of regular repetition and formal restrictions with all that is most boring and lifeless in modern life, road drills, time-clock punching, bureaucratic regulations.*²

En Chine, à cause de sa flexibilité qui correspond à la « *libération stylistique* », le *vers libre*, associé aux notions radicales, démocratiques et anti-autoritaires, a été accepté dès la naissance de la *Nouvelle poésie* ; il est devenu plus tard une « *marque* » du modernisme chinois.

Pourtant, la situation est relativement différente dans l'*Hexagone*. Baudelaire et ses collègues symboliques écrivent des *vers libres*, mais ils accordent tous une importance primordiale à la musicalité, même au mètre rimé. Cette tradition se poursuit par Paul Valéry avec sa « *poésie pure* » et Stéphane Mallarmé :

Le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux, de là une des modifications que nous faisons subir à la rime, et un de nos principaux désaccords d'avec Banville, car notre

¹ Gallup Donald, *T.S. Eliot : A Bibliography, A Revised and Extended*, New York : Harcourt, Brace & World, 1969, p. 198

² AUDEN W.H., *The Dyer's Hand and other essays*. Londres : Faber And Faber, 1948, Page 68

conception du vers logiquement mais mobilement vertébré nous écarte tout de suite et sans discussion de cet axiome « qu'on n'entend dans le vers que le mot qui est la rime.¹

Il faut attendre jusqu'au début de XXe siècle que le *vers libre*, au sens strict, commence à gagner du terrain en France. Et il apparaît dans les œuvres majeures à partir des années 1910, avec Blaise Cendrars (*Prose du Transsibérien*, 1913) et Guillaume Apollinaire (*Zone*, 1913). Pourtant, le *vers libre*, même dans son essor, n'est arrivé à prendre aucun monopole dans l'écriture poétique. Au XX^e siècle, les poètes français sont encore très friands des vers à rythmes réguliers, de type alexandrin, des sonnets ou des quatrains : Toulet, Aragon, Queneau, Norge, Desnos, William Cliff...

Par exemple, nous citons souvent les poèmes de Paul Eluard comme des *vers libres* modernes :

*Mes mains brûlantes glissent sur les murs glacés
J'ai peu d'espoir de mémoire
Déjà j'ai tout perdu
Je n'ai plus ces maisons de roses pénétrées
Ni les rues ces rameaux de l'arbre le plus vert
Mais les derniers échos de l'aube maternelle
Ont adouci mes jours.
Le livre ouvert (1938-1940).*

Effectivement, au sein des vers au-dessus, nous ne voyons pas clairement un pattern de rimes. Néanmoins, une lecture à haute voix nous donne quand même un effet musical, car le premier vers rime avec le quatrième, et le cinquième rime avec le dernier. Il faut aussi noter que le deuxième, le troisième et le dernier sont très courts que les intervalles phrastiques n'empêchent pas vraiment les rythmes latents. Les rimes entre « glacés » et « pénétrées », « vert » et « jour », sont moins évidentes, pourtant, cette résonance légère jouit d'une distribution phonétique relativement lourde à cause de la position des rimes. Il est possible que les écritures évoquent, à l'insu de l'auteur, toutefois un certain rythme, sans mentionner les rimes à l'intérieur d'un vers ou d'un syntagme.

La dispute entre le *ver rimé* et *libre* est beaucoup plus compliquée en Chine, notamment face à un héritage traditionnel et à un tas de théories occidentales divergentes. Sur ce sujet, il existait alors trois propositions principales.

A) Rythme naturel

¹ KAHN Gustave, *Premiers poèmes. Avec une préface sur le vers libre*, Paris : Mercure de France, 1897, pp. 31-32.

Le *Rythme naturel*, proposé par HU, est une méthode prosodique, dont l'objectif consiste à éloigner la *Nouvelle poésie* de sa racine classique :

Une des insuffisances de la poésie classique est sa structure pentasyllabe ou heptasyllabe, [...] (qui) affecte largement la musicalité des vers : en premier, l'uniformité du pattern prosodique rendrait la lecture fade et insipide ; en deuxième, il manque des rythmes naturels, et les rimes ne pourraient pas se varier avec la diversification des ressources poétiques. [...] Pour faire de vrais poèmes au langage parlé, il faut non seulement adapter son lexique, mais aussi ses rythmes naturels. [...] La nouvelle poésie devrait s'écrire librement, [...] libérée de la prosodie classique.¹

Il conclut que la *Nouvelle poésie* se dote des trois libertés : 1) le pattern rythmique devrait être « moderniste » ; 2) les rimes ne sont pas exclusivement réservées à la poésie ; 3) la présence ou l'absence des rimes n'affecte pas les valeurs artistiques de la création.

Face à de nombreuses critiques sur cette musicalité jugée « imprécise », il se défend en détaillant la notion des « rythmes naturels » :

Ceux qui attaquent la nouvelle poésie disent qu'elle n'a pas de rimes. Et malheureusement, certains poètes négligent aussi l'importance des rimes dans la création. Tous les deux ont tort. [...] pour nous, le développement de la Nouvelle poésie marque une tendance commune, celles des rythmes naturels. [...] La musicalité poétique moderne dépend de deux facteurs : la cadence intonative et l'harmonie lexicale interne. Quant aux rimes à la fin des vers, ce n'est pas important.²

Selon cette théorie, 1) au niveau textuel, un « rythme inter-phrastique » se réaliserait par la distribution des longueurs de vers et la répartition des nombres de vers au sein d'une même strophe ; 2) au niveau d'un seul vers, la cohésion phonétique et intonative entre les mots constituerait le rythme interne. De plus, ceci ne serait pas une règle obligatoire, mais un choix individuel en fonction de la particularité du langage adopté.

HU Shi essaie de justifier une « dissolution musicale » en proposant le *Rythme naturel*, pourtant, son efficacité a été mise en doute par une certaine contradiction : d'une part, il cherche à trouver une

¹ HU Shi, *Recueil des Essais* (尝试集) (1920), *op. cit.*, p. 97

² *Ibid.*, p. 97

cadence naturelle, voire « *inconsciente* », dans une écriture artistiquement manipulée ; d'autre part, il tend à substituer les rimes régulières avec un concept abstrait, sans donner les détails.

*Effectivement, la Nouvelle poésie au langage parlé a sauvé la création du stéréotype prosodique, les rimes deviennent plus libres. [...] (avec l'influence des poèmes modernistes occidentaux). Bien que les vers occidentaux ne riment pas forcément, par exemple la poésie à l'époque d'Elizabeth, ils se gèrent quand même par une prosodie potentielle, due à la particularité phonétique du langage. [...] et ce n'est pas le cas pour le chinois, et les idées des rythmes naturels nous semblent trop théorique.*¹

B) Rythme intrinsèque

Pour répondre aux insuffisances du *Rythme naturel*, GUO Muoruo (1935) propose une autre méthode : « *le rythme intrinsèque* », celui-ci est débuté par la séparation de la poésie et de la musique :

*La musique est une forme tactile et indépendante, alors que le rythme intrinsèque demande une communication silencieuse et invisible. Les paroles musicales s'appuient sur les rimes fortes, mais la poésie se dirige vers une pureté interne, même si sans rimes extérieures, elle doit quand même être une belle nue.*²

Dans *De la poésie* (1921), GUO a exploré audacieusement plusieurs solutions rythmiques du *vers libre*, afin de chercher une musicalité spécifique pour la *Nouvelle poésie*. Il insistait que la cadence ne devrait pas dépendre de la forme extérieure, et les facteurs émotionnels de la subjectivité du poète donnent une musicalité autonome. Par ce, Guo veut définir une « *prosodie innée* ».

*Datant de l'invention des signes littéraux, la poésie passe de l'oral à l'écrit, créant deux formes différentes : le poème et le chant, celui-ci n'existe qu'avec la partition de la musique. Et ce n'est pas le cas pour la poésie. L'essence de la poésie se concrétise dans son rythme intrinsèque, distinct d'autres rythmes extrinsèques, tels que la prosodie traditionnelle, les résonances syllabiques, voire les rimes à la fin d'un vers. Le rythme intrinsèque est géré par la fluctuation naturelle des sentiments.*³

Sous un certain angle, les opinions de GUO sont raisonnables, car nous devons admettre que dans la création « *moderne* », surtout les vers lyriques, la distribution et l'intensité des éléments sentimentaux

¹ GUO Moruo, *De la Poésie* (论诗) (1921), In *Recueil choisi de GUO* (郭沫若选集), Shanghai : Édition commerciale, 1935, p. 45

² *Ibid.*, p. 46

³ *Ibid.*, p. 46

décident au fond la constitution structurale des rythmes extérieurs d'un poème. L'agencement morphosyntaxique n'est alors qu'une représentation textuelle du mécanisme mental, dans ce sens-là, les rythmes seraient bien « *naturels* », ce qui reformule et complète la théorie du HU.

Différent de HU, Guo a choisi de pratiquer cette théorie dans ses poèmes, nous en citons deux morceaux comme exemple :

山右有枯槁了的梧桐，
山左有消歇了的醴泉，
山前有浩茫茫的大海，
山后有阴莽莽的平原，
山上是寒风凛冽的冰天。

*À droit de la montagne, se tient un platane fané,
À gauche de la montagne, s'allonge une source desséchée,
Devant la montagne, s'étend une mer immense,
Derrière la montagne, se couche une plaine lointaine,
En haut de la montagne, se sent un hiver venteux.*

天色昏黄了，
香木集高了，
凤已飞倦了，
凰已飞倦了，
他们的死期将近了。

*Le ciel devient plus jaune,
Le bois devient plus haut,
Le phénix devient plus fatigué,
La phénix devient plus fatiguée,
La mort devient plus proche.*

哦哦，环天都是火云！
好象是赤的游龙，赤的狮子，
赤的鲸鱼，赤的象，赤的犀。
你们可都是亚坡罗的前驱？

*Ô, ô, les nuages brûlant le Ciel !
Comme dragon rouge, lion rouge,
Baleine rouge, éléphant rouge, rhinocéros rouge.
Êtes-vous tous les précurseurs d'Apollon ?*

哦哦，光的雄劲！
玛瑙一样的晨鸟在我眼前飞腾。
明与暗，刀切断了一样地分明！
这正是生命和死亡的斗争！

*Ô, ô, la puissance des lumières !
Les ailes des oiseaux agatés devant moi se battent.
Claire et obscure, coupés, les deux se diffèrent !
Ce sont le combat entre la vie et la mort.*

Il est assez clair que, sous la plume de Guo, chaque strophe marque un cercle sentimental entier, et chaque strophe est écrit avec un style distinct ; le passage d'une à l'autre marque la finalisation du rythme en cours et l'initialisation d'un nouveau. Textuellement, la strophe s'organise autour d'un champ lexical serré pour élaborer des symboles relativement indépendants, ainsi, l'expression lyrique décide et correspond à la structure des vers.

Au sein d'une strophe, même d'un vers, les rythmes s'expriment par un parallélisme phrastique et une répétition lexicale. Par exemple, 1) le premier poème se compose de deux strophes : l'une en pattern syntaxique *P+N+V+N* et l'autre en *P+N+V+Comp+Adj* ; 2) dans la première strophe du second poème, les occurrences multiples d'un même adjectif « *rouge* » produisent un effet résonnant entre les syntagmes adjacents.

Comme le *vers libre* de Paul Eluard, les vers riment sur des voyelles qui partagent des prononciations similaires. 1) Le premier poème : *source* - [quan], *plaine* - [yuan] et *ciel* [tian] ; 2) le second : *rhinocéros* - [xi], *précurseur* - [qu], et la deuxième strophe avec des « *rimes embrasées* » (ABAB), *puissance* - [jing], *lumière* - [ming], *battre* - [teng], *combattre* - [zheng].

Ainsi, malgré les préférences à affaiblir les rimes et les rythmes, la *Nouvelle poésie* de l'époque montre quand même une musicalité plus ou moins régulière.

Certainement, le *Rythme intrinsèque* de GUO a ses propres inconvénients :

Premièrement, pour lui, ce sont les sentiments à exprimer décident implicitement la répartition des rythmes poétiques. Pourtant, il n'existe pas un paradigme précis pour mesurer les facteurs sentimentaux, et il serait ainsi impossible de justifier la causalité entre les émotions et ses représentations phonétiques, parce que celles-là concernent une abstraction mentale intangible, alors celles-ci se concrétisent avec des faits acoustiques. Il ne faut pas, et nous ne pouvons pas, mélanger les deux, sinon, pourrions-nous éventuellement dire que toutes les formes littéraires, les romans, les récits ou les proses, sont toutes gérées par un certain *Rythme intrinsèque* ?

Deuxièmement, le rythme, la prosodie et la rime représentent tous un phénomène phonologique, ils sont liés aux phonèmes sonores. C'est plutôt la cohésion phonétique et l'interaction métrique des mots qui ont la résonance musicale. En fait, la musicalité extérieure, surtout les rimes, reste depuis toujours un élément indispensable pour la poésie ; et la relation entre les rythmes intrinsèques et extrinsèques n'a jamais été unilatérale ou univoque, mais il s'agit plutôt d'une connexion interdépendante. Par exemple, l'organisation des rimes influence aussi l'expressivité des sentiments, c'est-à-dire, les sentiments (le *rythme intrinsèque*) sont également gérés par les manières d'exprimer (le *rythme externe*).

Troisièmement, les rythmes, traditionnels ou modernes, constituent des éléments esthétiques qui contribuent à la valorisation de la beauté poétique. Ainsi, il s'agit d'un fait stylistique, mais pas d'un critère artistique. Pourtant, dans les milieux des poètes « *modernistes* » chinois, nous voyons une attitude très négative sur les rimes, notamment pour les poètes aux années 1910-1920. C'est parce que la poésie classique montre une structure rigide avec des rimes fortes, ainsi, la « *libération stylistique* » de la *Nouvelle poésie* était censée abandonner cette « *tradition démodée* ». Evidemment, ceci est une orientation arbitraire. En ce sens, les théories de GUO et de Hu semblent tous partiales :

Le vers libre tombe dans une grande crise, c'est la perte des rythmes ontologiques. [...] le langage poétique devrait être proche du langage ordinaire, mais pas identique, sinon,

c'est quoi l'intérêt de la création poétique ? [...] le langage parlé pourrait être naturel, mais pas forcément rythmique, seulement une naturalité rythmique serait digne d'un poème. [...] et encore, les rythmes intrinsèques ou naturels ne sont pas suffisants pour versifier le langage parlé.¹

C) Nouvel Rythme

Opposés à l'affaiblissement métrique dans le *vers libre*, les poètes pro-traditionnels chinois, dont le plus représentatif LIU Bannong, préfèrent créer un « *nouvel rythme* » pour « *moderniser* » la musicalité poétique, et ce *rythme* devrait se baser sur le langage parlé. LIU (*De la Réforme littéraire, 1917*) a détaillé une série de mesures pour refondre les rimes « *démodées* », et il spécifie que son « *objectif primordial consiste à abolir la prosodie classique afin d'établir une nouvelle en basant sur les faits réels aux milieux poétiques* », il l'a également formulé en trois solutions concrètes :

Nous avons trois options : 1) les poèmes riment sur les syllabes dialectales, et l'auteur doit noter le contexte et leurs origines, ceci est le moins fiable parmi tous les trois ; 2) il faut avant tout standardiser et unifier les accents de différentes régions, en prenant pour critère le dialecte pékinois. Ceci est relativement faisable, mais loin d'être parfait ; 3) on compte sur les chercheurs du langage chinoise pour rédiger, après une investigation ample, un répertoire général des rimes.²

À part LIU, la proposition de LU nous paraît plus phonologique. LU a mené une analyse comparative entre les patterns rythmiques européens et chinois, en concluant que 1) le rythme traditionnel s'appuie sur la hauteur tonale ; 2) celui du latin se varie avec la longueur de vers ; et 3) quant aux langues germaniques, c'est plutôt la distribution des accents qui compte dans la musicalité. Ainsi, il a affirmé sa propre position sur la constitution du « *nouvel rythme* » :

*Selon les psychologues, les distributions des éléments accentués et inaccentués sont un phénomène basique des rythmes. Chez le langage parlé chinois moderne, il manque de ton d'entrée, et la longueur n'a peu d'importance, il est éloigné des caractéristiques du langage classique et du latin, ainsi, la distribution des accents reste notre seul choix. [...] tous les poèmes anglais modernes, surtout les vers libres, organisent son rythme avec la distribution des accents. À mon avis, étant donné la particularité de la langue chinoise, nous pouvons emprunter un « *mi-chemin* ». Un vers anglais contient quelques accents*

¹ LU Zhiwei. *Traversée du Fleuve : Préface, le corps de mes poèmes*. Shanghai : Éditions Yadong, 1923

² LIU Baonong, *De la Réforme littéraire* (论文学革命) (1917), in *Théorie poétique* (诗艺论), Shanghai : Édition commerciale, 1932, p. 18

*toniques, séparés de deux ou trois accents légers, [...] mais le chinois ne dispose pas d'une telle liberté, et il faut ajuster la lecture.*¹

Sans doute, la musicalité de LU est un fruit hybride sous les influences théoriques occidentales, dans lequel le rythme est traité d'une manière paradoxale. D'une part, il défend les valeurs esthétiques du rythme régulier, et il reconnaît les différences entre les patterns rythmiques européens et chinois, ceci est un grand avancement dans la reconstitution et la redéfinition de la poésie ; d'autre part, pourtant, il conseille d'adopter le rythme anglais pour la *Nouvelle poésie* en ignorant qu'il n'existe pas de fluctuation tonique dans le chinois oral. Pour conclure, c'est encore une théorie occidentalisée, mais non applicable.

4) Réorientation philosophique et artistique

La *Révolution poétique* et la *Nouvelle poésie* débutent par des évolutions formalistes sur le langage, le style et le rythme, pour que la création moderne soit séparée textuellement de sa racine classique. Malgré tout, cette tentative a bien connu un succès sous l'impulsion de la crise sociale. Néanmoins, la modernisation poétique ne pourrait pas s'arrêter sur un plan superficiel :

La présente révolution de la littérature chinoise commence par une libération stylistique et langagière. [...] De prime abord, ce n'est qu'un changement textuel avec peu d'importance. Mais il faut savoir que la forme et le contenu se lient très étroitement. Le carcan formaliste pourrait empêcher l'évolution du contenu et nuire à l'expressivité de la poésie. Pour avoir un nouvel esprit, il est inévitable de casser en premier temps les menottes qui le restreint. [...] Le mouvement de la Nouvelle poésie pendant ces dernières années constitue une sorte de « grande libération stylistique », grâce à laquelle, la création poétique s'avance avec des ressources riches, des observations raffinées, des ambitions significatives, des sentiments complexes et des rimes libres.

3.2 EMPIRISME POÉTIQUE

HU (1919) a donné une conclusion pour clôturer la conceptualisation notionnelle de la *Nouvelle poésie*. Et c'est à partir de ce moment-là que les discussions commencent à toucher un niveau beaucoup plus abstrait : la *philosophie poétique*.

3.2.1 Empirisme vs poésie réaliste

¹ LU Zhiwei, *op. cit.*, p. 24

La première école - « l'Empirisme » - est représentée par HU Shi, son principe créatif s'explique dans *Le Rêve et le Poème* :

都是平常经验，	<i>Tout est une expérience ordinaire,</i>
都是平常影像，	<i>Tout est une image ordinaire,</i>
偶然涌到梦中来，	<i>Une fois dans le rêve,</i>
变幻出多少新奇的花样！	<i>Se transforment en faits de tout genre !</i>

都是平常情感，	<i>Tout est un sentiment ordinaire,</i>
都是平常语言，	<i>Tout est un langage ordinaire,</i>
偶然碰着个诗人，	<i>Une fois sous la plume du poète,</i>
变换出多少新奇语句！	<i>Se transforment en vers de toute sorte !</i>

醉过才知酒浓，	<i>Dans l'ivresse, on connaît l'ardeur de l'alcool.</i>
爱过才知情重：--	<i>Dans l'amour, on sent la chaleur de l'affection : --</i>
你不能做我的诗，	<i>Tu ne pourrais pas faire mon poème,</i>
正如我不能做你的梦。	<i>Comme je ne pourrais non plus faire ton rêve.</i>

C'est avec ces vers de HU que la *Nouvelle poésie* pose la première question : « *il faut de l'expérience pour faire un rêve, d'autant pour faire du poème ?* »

HU s'inspire de « l'Empirisme logique » de son ancien maître John Dewey. « L'Empirisme logique » est une philosophie analytique accompagnée d'un modèle fonctionnaliste, c'est une réconciliation entre Hegel et Charles Darwin. Sous les influences des sciences exactes, Dewey introduit la modélisation empirique et la déduction formaliste aux études sociales et humaines¹. Ce concept constitue aussi la source théorique de *l'évolutionnisme littéraire* de Hu.

D'un point de vue conceptuelle, *l'empirisme poétique* de HU est « moderne », car il accentue l'expérience « présente » d'un individu dans son *état actuel*. Sur le plan stylistique, cette théorie ressemble plutôt à un *réalisme* doté de traits scientifiques, elle s'engage, en même temps, à dissoudre les éléments extra-littéraires de la création poétique, tels que la moralité, la responsabilité, l'obligation, l'ambition, etc.

¹ Dans un certain sens, « l'Empirisme logique » représente une des tendances principales de la philosophie moderne occidentale. Cette méthode exacte est incompatible avec l'idéologie traditionnelle chinoise : 1) la philosophie occidentale vise à la *Nature*, elle cherche des solutions empiriques avec une observation ouverte à l'extérieur ; alors la philosophie chinoise face à l'*Humanité*, elle poursuit des valeurs éternelles par une rétrospection enfermée à l'intérieur. 2) l'Empirisme marque un processus de la rationalisation, il accentue donc, dans la création poétique, les expériences individualistes ; alors la poétique chinoise emprunte un parcours de la socialisation, il interroge l'existence avec un raisonnement collectiviste. Ici, nous identifions deux directions créatives différentes. En principe, nous ne pouvons pas y effectuer une évaluation comparative, car chacun son atout, tout comme on n'a pas le droit d'affirmer que le modernisme est meilleur que le romantisme.

*La création poétique devrait être concrète, jamais d'une manière abstraite. [...] Un poème de succès est une réalisation versifiée de la représentation picturale dans la mentalité. C'est la particularité du poème. [...] La poésie classique n'a été pas concrète, peut-être est-elle simple ou détaillée, mais pas concrète.*¹

De ce point de vue, l'*empirisme poétique* semble une extension théorique de Louis Edmond Duranty qui demande à la littérature de couvrir les divers aspects de la vie :

*Au contraire, la société apparaît avec de grandes divisions ou professions qui font l'homme et lui donnent une physionomie plus saillante encore que celle qui lui est faite par ses instincts naturels ; les principales passions de l'homme s'attachent à sa profession sociale, elle exerce une pression sur ses idées, ses désirs, son but, ses actions.*²

Le réalisme, au sens strict, vise à représenter fidèlement la réalité, il s'est mis en place vers le milieu du XIX^e siècle, et ce mouvement littéraire représente l'entrée des écritures narratives dans l'âge moderne.

Sur la méthodologie esthétique, il est évident que l'*empirisme poétique* chinois partage une similarité avec le principe réaliste. Pourtant, dès sa naissance, le réalisme apparaît incompatible avec la poésie, car « *On a reproché au réalisme une haine vigoureuse pour la poésie* ».

Et il faut attendre la fin des années 1950 pour que la notion *réalisme poétique* soit confirmée par Yves Bonnefoy dans *L'Acte et le lieu de la poésie*, ce dernier affirme que la poésie « *revient aujourd'hui à un réalisme profond* ». Et c'est dans ce contexte que se propose « *le réalisme subjectif* » pour interpréter la création poétique comme une accumulation des sentiments relevés d'une certaine imitation transposée des sujets réels.³

Dans un certain sens, la *poésie réaliste* en France date du style baudelairien, une telle conviction a été exprimée dans *Le Salon de 1859* :

L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter

¹ HU Shi, *Recueil de HU*, op. cit., p. 88

² DURANTY Edmond, *Le spectacle social*, In *Réalisme*, 15 novembre 1856, p. 4

³ GUERMES Sophie, *Du réalisme en poésie*, In *Poétique*, vol. 166, 2011(2), pp. 171-184.

*les yeux et les sentiments d'un autre homme, si grand qu'il soit ; car alors les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui, des mensonges, et non des réalités.*¹

En effet, ce *réalisme poétique* de Baudelaire constitue un compromis entre l'observation du réel et la sensibilité du sujet, car « *si l'on définit le réalisme comme une conception de l'art selon laquelle l'artiste ne doit pas chercher à idéaliser, à modifier le réel ni à en donner une image volontairement incomplète ou édulcorée* »². C'est avec cette idée que Baudelaire, dans *Le Spleen de Paris*, remplit la ville avec une « *misère absolue* » : la mort, la prostitution, le bruit, la conspiration, etc. La *modernité urbaine*, sous ses plumes, devient un abri des fantômes horribles, des femmes libertines, des corps corrompus et des ivrognes solitaires.

Faut-il croire que la description baudelairienne est réelle ? Absolument pas, c'est plutôt une représentation métaphysique sur ce que le poète a pressenti. Il s'agit d'un traitement artistique qui combine les expériences individuelles de l'auteur et ses réceptions cognitives du réel. Ceci donne à la poésie baudelairienne une tension suggestive qui harmonise à la fois le sur-chargement des émotions et l'objectivité des descriptions.

De là, nous voyons bien des différences claires entre la *poésie réaliste* et l'*empirisme poétique* de HU :

Le *réalisme poétique* s'inscrit dans le prolongement logique de l'objectivité d'un individu subjectif, il erre entre la « *multitude* » et la « *solitude* », ce qui nous met dans une situation paradoxale : c'est « *l'autre* » qui définit le « *je* », mais en revanche, c'est le « *je* » qui interprète « *l'autre* », les deux se contredisent et s'harmonisent en même temps :

*Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.*³

De plus, pour goûter « *une singulière ivresse de cette universelle communion* », « *le promeneur solidaire et pensif* » devrait s'intégrer dans « *les foules* », mais il existe « *des bonheurs supérieurs [...] plus vastes et plus raffinés* », pour ceci, il faut garder l'individualité de « *l'homme des foules* ». C'est pourquoi la création poétique devrait « *éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre*

¹ BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, op. cit., p. 271

² WOLFF Étienne, *Réalisme et poésie chez Martial*. In *Vita Latina*, N°148, 1997. pp. 31-37.

³ BAUDELAIRE Charles, *Petits Poèmes en prose*, In *Les paradis artificiels*, op. cit., pp. 31-32

homme ». Ainsi, chez Baudelaire, la réalité, c'est la « *propre nature* ». Ce qui importe le plus, c'est le déterminant « *propre* », soit le « *je* » ou le « *lui-même* ».

Alors *l'empirisme poétique* de HU ne porte pas vraiment une réflexion philosophique, il vise plutôt à dénoncer l'excessivité du lyrisme classique, en appliquant une méthodologie expérimentale (*le positivisme naturel*) sur la création artistique, c'est un prolongement littéraire de sa réforme sociale :

Bien que notre criticisme soit bien précis, il n'examine rarement les matériels proches des objets, ce qui nous empêche de prendre un parcours expérimental, c'est pourquoi nous avons seulement fait quelques documentations conclusives pendant ces dernières années, mais à quoi ça sert ? [...] Alors les chercheurs occidentaux, avec une observation de la Nature, ont créé une civilisation industrialisée et scientifique. Et après, ils font la littérature.¹

Malgré tout, *l'empirisme poétique* a connu un succès rapide dans les milieux littéraires, il est devenu un critère général pour la *Nouvelle poésie* à l'époque. Il faut aussi noter que cette idée a bien dépassé les frontières des formes littéraires, et qu'elle a inspiré le développement théorique dans d'autres domaines, par exemple le roman :

Les écrivains conservateurs n'ont pas été baptisés par les sciences modernes de l'Occident, ils méprisent l'importance des observations précises et des descriptions objectives. Leur création ne dépend que d'une simple imagination et d'un certain instinct. Mais chez Zola, il examine la société comme un médecin s'occupe de son patient, avec une exactitude scientifique. [...] Ainsi, le Naturalisme s'est baptisé par les sciences. Sa manière d'écriture, son thème et son concept sont tous liés à la science moderne. [...] Nous devons apprendre à appliquer les principes et les méthodes scientifiques dans la création romanesque.²

3.2.2 « Le Ruisseau » vs le baudelairien

Pour détailler ce sujet, nous effectuons ici une analyse comparative entre le style baudelairien et le *Ruisseau*. Le *Ruisseau* est un poème représentatif de l'époque, il est écrit par ZHOU Zuoren, ce dernier est un des derniers poètes de la *Révolution poétique*. Le poème a été couronné par HU Shi comme « *la première nouvelle poésie chinoise* » :

¹ HU Shi. *De la Méthodologie et du Matériel des Études*. In *Journal du Roman*, 20 : 01, 1929

² Ibid., 1929

我是一株稻，是一株可怜的小草，
 我喜欢水来润泽我，
 我怕他在我身上流过。
 小河的水是我的好朋友；
 他曾经稳稳的流过我面前，
 我对他点头，他向我微笑。
 我愿他能够放出了石堰，
 仍然稳稳地流着，
 向我们微笑；
 曲曲折折的尽量向前流着，
 经过两面地方，都变成一片锦绣。
 他本是我的好朋友，
 只怕他如今不认识我了；
 他在地底呻吟，
 听去虽然微细，却又如何可怕！
 这不你我的朋友平日的声音，
 一被轻风抚着走上沙滩来时，
 快活的声音。
 我只怕他这回出来的时候，
 不认识从前的朋友了，--
 便在我身上大踏步过去；
 我所以正在这里忧虑。

*Je suis une paille, une petite herbe pauvre,
 J'aime le ruisseau dont l'eau m'arrose,
 Et crains qu'il se brise contre mon corps.
 Il était mon meilleur ami,
 Coulant devant moi en calme,
 Il répond au salut avec un sourire.
 Je souhaite qu'il puisse surmonter le barrage,
 Qu'il coule toujours en calme,
 Avec le sourire,
 Serpente vers le lointain,
 Et que les rives restent prospères.
 Il était mon meilleur ami,
 Mais je crains qu'il ne me reconnaisse plus ;
 Il gémit sous le sol,
 Légèrement mais horriblement.
 Avec un ton anormal qui n'appartient pas à notre ami,
 Et qui n'est plus joyeux comme auparavant,
 Accompagné d'une brise sur la plage.
 Je crains qu'il ne connaisse plus ses anciens amis,
 Lorsqu'il en sort cette fois-ci -
 Et qu'il me piétine à grand pas ;
 Je m'en suis ainsi inquiet ici.*

L'auteur du poème a écrit une petite préface qui se réfère au style baudelairien :

On me demande à définir le style de ce poème, une question à laquelle je n'ai aucune réponse. Il me paraît un peu similaire aux poèmes de Baudelaire, mais les siens étaient en prose, le mien en vers. Le contenu ressemble aux chants folkloriques européens, sauf que mes vers ne se riment pas comme ceux-là. Peut-être que ce texte ne compte-t-il même pas un poème ? Je n'en suis pas certain. Et ceci n'a pas trop d'importance. ¹

Le poème est écrit en *vers libre*, il respecte la majorité des critères imposés par la *Révolution poétique*, et il joue un rôle d'initiative dans l'histoire de la *Nouvelle poésie*. Stylistiquement, *Le Ruisseau* intègre une certaine trace baudelairienne : 1) écrit en prose avec un langage symbolique et métaphorique, le poème initie une réflexion abstraite et tolérante ; 2) sous une forme narrative, simple et intime, il effectue une observation soigneuse, en décrivant les réactions du « ruisseau » face au « barrage » ; 3) en même temps, à travers l'intervention des symboles externes, il étudie « l'intériorité » du « ruisseau » en montrant son horreur, sa tristesse et son indignation. Toute la structure s'organise

¹ *Nouvelle Jeunesse* (新青年), le 15 février 1919

autour des images concrètes, ceci donne une représentation picturale aux yeux et un effet transcendant au cœur, et assure ainsi une expressivité supérieure au style traditionnel.

Pourtant, au fond, il diffère du baudelairien sur le tempérament poétique :

*En fait, il n'est pas facile de comprendre ce poème (le Ruisseau) [...] il est parfois considéré comme un jalon marquant le début du modernisme ou du symbolisme en Chine. Étant donné le style de ses écritures à l'époque, c'est un jugement assez logique. [...] mais le Ruisseau montre un caractère tout à fait différent du style baudelairien. Ce dernier s'inscrit à Paris au XIXe siècle, portant sur les expériences épouvantables de la vie urbaine et moderne. Alors que le Ruisseau est raciné dans un contexte interne avec une narration spécifique.*¹

Tout d'abord, *le Ruisseau* adopte un narratif spécifique, qui « parle » au travers d'une personnification de la *Nature* et d'une subjectivation de la « troisième personne », il s'agit d'un savoir-écrire fréquent dans les formes fabuleuses et folkloriques, celui-ci nous renvoie au style symbolique, descriptif et allégorique du *Roman de la Rose* (1230-1235) :

*Le Ruisseau est une fable animiste, remplie d'objets personnalisés, [...] opposée à la théorie poétique de l'époque. [...] pourtant, si nous le considérons comme une écriture sous la tradition d'Andersen, une fable pour les enfants, au moins pour les adultes avec une innocence enfantine, cet animisme serait logique. [...] Les deux caractéristiques des contes d'Andersen, dont ZHOU Zuoren parle dans ses propres critiques, s'appliquent aussi à l'analyse du Ruisseau*²

Si l'on disait que *le Ruisseau* était une fable imaginaire avec un *mysticisme hermétique*, les œuvres de Baudelaire seraient une *Apocalypse réaliste* avec une franchise maudite. Le symbolisme baudelairien est à la fois tyrannique et démocratique, il impose une obscurité, mais en même temps laisse un trou d'où jaillit une lumière vive.

¹ Musée Lu Xun de Beijing (dir.), *Recueil des Essais sur Lu Xun* (鲁迅研究文集), Shenyang : Arts et Lettres de Chunfeng.

² LIU Haoming, *From Little Savages to hen kai pan: Zhou Zuoren's Romanticist Impulses around 1920* (从“小野蛮”到“神人合一”——1920年前后周作人的浪漫主义冲动), In *De la Nouvelle Poésie*, Beijing : Université de Beijing, 2008 (1)

Ensuite, *l'empirisme poétique* du *Ruisseau* accentue l'expressivité picturale menée par une logique objective ; et le style baudelairien nous apparaît comme un ensemble d'objets indépendants, entre lesquels une cohérence indifférente produit un *expressionnisme ambigu*.

En fait, d'un certain point de vue, tous les deux sont motivés par une impulsion romantique qui se soumet à la surveillance absolue de la dialectique. Pourtant, 1) chez Baudelaire, c'est une détermination martyrisée, et chez ZHOU, c'est une inquiétude profonde ; 2) mais très ironiquement, le *poète maudit* nous semble un optimiste ayant le courage et la confiance de poursuivre la tranquillité interne, alors ZHOU se laisse diriger par un pessimisme latent, comme écrit à la fin du poème : le « *ruisseau* », souffrant et indigné, a finalement échoué à franchir le « *barrage* ». Toute révolte est en vain :

水只在堰前乱转；
坚固的石堰，还是一毫不摇动。
筑堰的人，不知到哪里去了。

*Le ruisseau ne pourrait circuler que devant le barrage ;
Qui, solide, reste toujours immobile.
Et le constructeur, personne ne sait où il était.*

Confucius nous dit que les courageux n'ont rien à craindre et les morales n'en ont rien à s'inquiéter. Moi, ni courageux ni morale, la vie me donne du souci, et le désordre me fait peur, c'est naturel pour un ordinaire. [...] les éléments appréhensifs n'ont jamais manqué dans mes poèmes, le meilleur exemple, c'est « le Ruisseau ». [...] Son contenu est assez démodé [...] que les nouveaux poètes le mépriseraient. En un mot, c'était une inquiétude antique, [...] une angoisse vers le futur.¹

Enfin, entre *Le Ruisseau* et le baudelairien, nous voyons aussi des choix divergents sur la justesse poétique. Aux yeux des modernistes, la poésie jouit d'une autorité simple, elle se donne la justesse par « *la vertu de l'agencement même du poème* » et « *dans l'équilibre de ses éléments et traits* »², ce qui rend toute intervention extérieure optionnelle et secondaire. Plus précisément, c'est un existentialisme ontologique de la poésie qui justifie sa raison d'être par son auto-indépendance. Deux sens s'inclut dans cette justesse : 1) la création devrait être dépourvue de toute fonction didactique, morale ou utile ; 2) la poésie est issue d'une activité dite autotélique, « *qui s'accomplit par lui-même* ».

Le Ruisseau n'est pas juste en lui-même. Il a été interprété et réinterprété par de nombreux chercheurs depuis un siècle, une majorité des interprétations sont historiquement contextualisées, c'est une méthode traditionnelle de la critique littéraire en Chine. Par exemple, 1) on dirait que le «

¹ ZHOU Zuoren. *Recueil complet de ZHOU Zuoren*, tome III. Guilin : Édition Université Normal de Guangxi, 2009

² DAYRE Eric et BAYLE Corinne (dir.). *Le poème, le juste*. [Textes réunis]. Paris : Kimé, 2022, 282 pages

ruisseau » représente la réforme littéraire et le « *barrage* » signifie la restauration du *classicisme* ; ou 2) les deux symbolisent la confrontation entre la *nouvelle République (ROC)* et les idéologies antirévolutionnaires. Sans aucun doute, ce poème est loin d'être moderniste, mais ses valeurs se trouvent dans la particularité de l'époque, sa valorisation dépend de la contextualisation.

Alors le style baudelairien apparaît un peu contradictoire. D'une part, le jeune Baudelaire désire la réputation, ses écrits convoquent souvent aux lecteurs des perspectives et des logiques ; ainsi, la valorisation du style baudelairien ne provient pas de son existence proprioceptive, mais du *feed-back* externe. Dans ce sens-là, c'est « *l'horizon d'attente* » (Jauss, 1972) qui rend le *poète maudit* grand. De plus, l'esthétique de Baudelaire est particulièrement antithétique, elle porte un désir passionnant de la communication et du préjugement. Donc, le style baudelairien n'est non plus juste en lui-même.

D'autre part, la « *modernité* » de Baudelaire évoque la tendance de l'auto-suffisance, elle ne demande pas une accréditation externe pour rester ce qu'elle doit être. Elle crée un espace ouvert à toute possibilité infinitive. Dans ce cas-là, son existence est soutenue par deux points : l'un, l'artistique intrinsèque ; l'autre, le dynamisme démocratique. La *justesse autonome* est devenue un principe fondamental depuis les époques postromantiques. En France, c'est à partir de Baudelaire, surtout de Rimbaud, que la poétique française devient progressivement « *autotélique* ». Cet « *autotélisme* » se concrétise 1) par un *lexique pur* qui cherche à affaiblir le sens absolu d'un mot, et 2) par un *langage suggestif* qui libère la reconceptualisation poétique des prérequis.

Ainsi, 1) Rimbaud montre un intérêt créatif hors de toute référentialité extérieure, en disant « *J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens.* ». 2) Mallarmé prend un pas de plus dans ce sens, en rendant ses sonnets embrouillés et abstrus ; il cherche la résonance entre une musicalité acoustiquement pure et un effet entièrement métaphasique, ce qui rend toute interprétation extra-poétique difficile, voire irréalisable. C'est la quête d'un absolu, d'un au-delà que nous ne pouvons atteindre qu'avec la poésie en « *soi* ». 3) Quant à Paul Valéry, il a proposé « *l'intransitivité* » poétique qui vise à rendre la couche textuelle à la fois présente et absente, visible mais illisible, immédiatement significative mais profondément intraduisible.

Au bord de l'époque « *moderniste* », cette justesse se théorise en « *l'Art pour l'art* », une notion proposée par Théophile Gautier et développée en poésie par Edgar Allan Poe dans son essai *Du Principe poétique* publié en 1850 :

Nous nous sommes mis dans la tête, qu'écrire un poème uniquement pour l'amour de la poésie, et reconnaître que tel a été notre dessein en l'écrivant, c'est avouer que le vrai sentiment de la dignité et de la force de la poésie nous fait radicalement défaut — tandis

qu'en réalité, nous n'aurions qu'à rentrer un instant en nous-mêmes, pour découvrir immédiatement qu'il n'existe et ne peut exister sous le soleil d'œuvre plus absolument estimable, plus suprêmement noble, qu'un vrai poème, un poème per se, un poème, qui n'est que poème et rien de plus, un poème écrit pour le pur amour de la poésie.¹

Pourtant, en générale, la *justesse poétique* n'a presque jamais existé en Chine, ni dans la *Nouvelle poésie*, ni dans la *poésie obscure*, ni dans la création post-moderniste ou d'avant-garde. Ici, il nous semble nécessaire de noter que toute création est motivée par une telle ou telle orientation esthétique, cette orientation est à la fois abstraite et concrète, elle est forcément contextualisée dans une certaine culture, stabilisée pendant une durée relativement longue, réservée à la communauté correspondante plus ou moins enfermée, et inscrite inconsciemment dans l'identité originaire de tous ses membres. Elle est particulièrement puissante et résistante, surtout pour une culture forte, continue et tolérante, comme celle de la Chine. Dans ce cas-là, toute influence extra-communautaire pourrait se faire reconnaître, réceptionner, et puis estimer, abandonner ou accepter, enfin absorber et assimiler, et devient une partie intégrée de la culture subjective.

Ainsi, bien que les éléments occidentaux aient exercé une influence gigantesque, même ineffaçable, tout au long de la reconstitution et la modernisation de la littérature chinoise, l'esthétique nationaliste a exigé un retour de la tradition vers la fin du XX^e siècle, c'est où la *poésie obscure* a vu le jour. Cette dernière donne naissance à un modernisme particulière et dérivé.

3.3 RENAISSANCE ROMANTIQUE

Le début des années 20 marque la fin de la *Révolution poétique*, cette dernière a bien renouvelé la création chinoise par la vulgarisation du langage, la libération stylistique et la diversification des rimes. Néanmoins, la plupart des œuvres, y compris celles des *nouveaux poètes*, sont quand même contextualisées dans la situation sociopolitique de l'époque. Et le panorama poétique se domine par de nombreux facteurs dynamiques et instables. *Le Ruisseau* a bien conclu les théories précurseurs avec une réorientation philosophique et artistique ; dès lors, les littéraires commencent à détourner leur regard, du textuel vers le théorique, du superficiel vers le profond. Dans ce sens-là, ce poème a certainement fait une contribution inaugurale à l'établissement de la *Nouvelle poésie* chinoise.

Pourtant, Le Ruisseau ne semble pas être inclus dans le mécanisme du modernisme. Si on le considère comme un point de départ pour la Nouvelle poésie chinoise, ce serait un point inachevé. Au contraire, il est plus acceptable de dire que, c'est La Déesse de GUO

¹ POE Edgar Allan, *Derniers Contes*, Albert Savine, 1887, *Du principe poétique*, p. 311

Moruo qui marque la naissance de la Nouvelle poésie, car ce recueil poétique montre un « moi » plus clair et plus lyrique, [...] plus enthousiaste et plus inquiet, troublé par un esprit dynamique, rebelle et moderne. [...] Alors que Le Ruisseau est rempli d'une sensibilité historique, tellement complexe et obscure, incompatible avec la « nouveauté » exigée par la tendance de l'époque.¹

Dans le premier poème de son recueil « romantique », GUO a cité les quelques lignes de Faust :

Alles Vergänglichliche	<i>Everything transitory,</i>	一切无常者
Ist nur ein Gleichnis;	<i>Is only approximation;</i>	只是一虚影;
Das Unzulängliche,	<i>What could not be achieved,</i>	不可企及者
Hier wird's Ereignis;	<i>Here comes to pass;</i>	在此事已成;
Das Unbeschreibliche,	<i>What no-one could describe,</i>	不可名状者
Hier ist's getan;	<i>Is here accomplished;</i>	在此已有实;
Das Ewig-Weibliche,	<i>The Eternal Feminine,</i>	永恒之女性
Zieht uns hinan	<i>Draws us afloat</i>	领导我们走。

Goethe est un matérialiste, un poète qui rit au nez de *l'idéalisme hégélien*, mais il estime la dialectique de Hegel. Dans le *Faust*, la vie est un processus de l'auto-illumination, elle est dépourvue de l'idéal ultime, mais toujours en quête de l'éternité. C'est dans la vie que le dualisme entre le bon et le mal devient 1) la façon d'être pour la race humaine, et 2) la motivation de l'auto-perfectionnement pour l'individu.

Déchirée entre le réel et l'idéal, la vie devient une lourde charge qu'on ne peut abandonner, ou un parcours vers le loin tout au long duquel on ne peut se reposer. Elle ressemble à la tâche de *Sisyphé* qui est condamné par les dieux à pousser une pierre cyclopéenne vers le sommet, mais éternellement en vain. Pourtant, au moins, sous la plume de Camus, *Sisyphé* est heureux car à la retombée de la pierre, il se rédime finalement.

Comme *Faust* et *Sisyphé*, GUO insiste, par ses poèmes, que la vie est une expérience individuelle qui accomplit toute sa valeur en « soi », elle n'est pas un cycle non significatif, mais une proclamation transcendante vers l'au-delà, un dynamisme puissant au mélange de la chair et de l'esprit.

Donc, les vers cités ci-dessus constituerait la déclaration du « romantisme » chinois. Et à la publication de la *Déesse (1919-1921)*, la *Nouvelle poésie* chinoise entre dans une période plus ou moins transitive vers le modernisme, mais elle est encore dominée par un lyrisme mélancolique ou même décadent.

¹ JIANG Tao, *De la Politisation dans la nouvelle poésie : Le Ruisseau de ZHOU Zuoren* (从周作人的《小河》看谈新诗的政治化). In *Journal d'Études de l'Université Normale de Hainan*. 25(8), 2012, pp, 26-34

Ainsi, il nous semble que la renaissance du romantisme en Chine est une tendance déterministe.¹ Ceci s'explique en trois points :

Premièrement, la *Révolution poétique* avait bien détruit les traditions classiques en concevant de nouveaux critères stylistiques et langagiers. En même temps, faute de fondement théorique, cette « révolution » a également suscité des lacunes qui dévalorisent largement la lisibilité et l'efficacité de la création. Il s'agit de la première crise interne de la *Nouvelle poésie*. L'apparition de l'*École de Création* apporte un dynamisme vivant, qui montre une confession libre de l'intimité », un appel émotionnel de l'*humanité*, et une réflexion de l'esprit moderne.

Comme ce que dit ZHOU : « *la révolution littéraire en Chine est influencée par le classicisme occidental, [...] mais la voie correcte serait le romantisme, car tous les poèmes se lient en quelque sorte au romantisme* »². Cette idée nous paraît un peu arbitraire, mais aussi logique si on considérait le romantisme, le premier courant depuis le « *temps moderne* », comme une phase préparatoire et inévitable sur le trajet vers le modernisme.

Deuxièmement, la tendance romantique de l'époque est soutenue par une renaissance philosophique de la conscience individuelle³, celle-ci constitue un des fondements préalables de l'idéologie moderne en Europe, et elle joue un rôle pensif très critique long du *Premier Cycle (1917-1949)*. La *renaissance individuelle* permet aux intellectuels chinois de se libérer du carcan féodal et de reconnaître la dignité humaine avec une indépendance subjective. « *Auparavant, on vit pour le roi, pour la morale, pour nos parents, mais dès alors, je n'existe que pour moi-même.* » C'était une époque pleine de confrontations conflictuelles, « *au sein desquelles, la jeunesse chinoise se piégeait dans une impasse, le romantisme restait le choix unique.* » Comme les modernes avaient réagi aux Anciens à la fin du XVII^e siècle, la tendance romantique était une réaction à l'étouffement sentimental et à l'inhibition de l'individu dans la poésie classique, « *la création romantique a fourni une voie appropriée pour canaliser l'éruption émotionnelle de la grande masse.* »⁴

Troisièmement, la *Renaissance romantique* dans la création poétique s'explique encore par les influences occidentales. À l'époque, deux courants littéraires et théoriques européens dominaient la

¹ En 1921, un groupe poétique se fonde à Tokyo, rassemblant des poètes chinois qui ont pour préférence créative le romantisme, il se nomme « *l'École de Création* ».

² ZHOU Zuoren. *Recueil des Fouets : Préface*. In *Files des Langues*. 1926 : 82

³ Il faut noter qu'en terme précis, nous parlons de l'individualisme ; mais la conscience individuelle à l'époque en Chine n'est qu'une idée primitive qui accentue la subjectivité et l'autonomie humaine, elle est essentiellement différente de l'individualisme au sens strict. Ainsi, nous choisissons une expression euphémique : la renaissance individuelle. Une analyse comparative s'effectuera dans la Partie suivante.

⁴ YU Dafu. *De la Prose Moderne*. In *Introduction aux courants de la nouvelle littérature chinoise*. Shanghai : Édition Librairie de Shanghai, 1982, p. 205

création en Chine : le réalisme et le romantisme. Si le roman et le théâtre étaient largement affectés par le réalisme, la *Nouvelle poésie* s'inspirait plutôt du romantisme, surtout celui de France et d'Angleterre. Les poètes partagent alors leurs propres expériences personnelles, évoquent une ambition multidimensionnelle, communiquent une mélancolie lyrique, et exaltent l'autonomie individuelle.

Étant donné les contextes externe et interne, il est rationnel de dire que la mode romantique est historiquement, socialement, artistiquement et idéologiquement « correcte ». L'*École de Création*, organisée autour de GUO, était la plus représentative : « *Initié par l'École de Création, le Romantisme, inspiré du génie, de la raison et de la passion, devient un phénomène principal* », il « *pousse la poésie vers une dimension lointaine, en s'efforçant une voie sanglante, mais avec du potentiel, et en inaugurant l'aube du Modernisme.* »¹

De 1920 à 1925, la création de GUO, surtout *La Déesse*, a bien encadré l'orientation esthétique de *Nouvelle poésie*, créant un monde artistique entièrement nouveau, avec une particularité romantique très personnelle. Sachant que l'époque a vécu un état littéraire « *chaotique* », le style de GUO est ainsi doté d'une certaine transitivité instable. Il est difficile d'identifier strictement sa position créative sur les références de la littérature occidentale, ce qui fait de la *Nouvelle poésie*, un hybride à la fois nationaliste et mondial.

Afin d'analyser les dimensions créatives de la *Renaissance romantique*, nous prenons, dans le suivant, pour exemple *La Déesse*, et le mettons au comparatisme transnational entre la Chine et la France.

3.3.1 Un romantisme subjectif & le Rabelaisien

La subjectivité est au centre de *La Déesse*, ce recueil pousse la *Nouvelle poésie* de l'*empirisme* primitif vers l'expression de l'intimité, la conscience du « *soi* », et l'harmonie entre un « *moi* » lyrique et un réel indifférent :

*Je voudrais faire de mon poème une révélation naturelle et pure de moi, un chant du dynamisme de la vie, une mélodie jouée sur les cordes du cœur, ce sera un tremblement du profond, un cri du profond. Un vrai poème, ou un beau poème, se repose sur la source vivante de notre race, sur le vin de toute inspiration, et sur le royaume céleste de toute consolation.*²

¹ *Hebdomadaire de Création* (创造周报), 1923 (4)

² *Hebdomadaire de Création* (创造周报), 1923 (6)

Évidemment, ce « *romantisme* » ressemble à la confession de Rousseau, à la vocation de Goethe, à l'affirmation de Wordsworth, il s'agit d'une confirmation du « *moi* » comme le sujet de toute création, la ressource de toute possibilité, et le centre de toute existence. GUO place ce savoir-écrire sous un panthéisme romantique, il essaie d'intégrer le « *moi* » dans des forces plus puissantes, telles que les montagnes, les mers, les astres ou le cosmos, afin d'objectiver la réalisation interne de l'*Homme* :

Mon poème, c'est ma vie ! Pourrais-je laisser ma vie, la plus précise de tout, se faire dévaster par moi-même ? Ou par un autre ? Suivant la Fortune et la Nature, j'invente et j'exprime avec liberté. Je crée les montagnes de la dignité, la mer de la grandeur ; je crée le Soleil, la Lune et les astres ; je crée le vent, la pluie, le tonnerre et l'éclair. Ce qui est retenu, c'est moi, moi seul ; ce qui est relâché, c'est tout, tout univers.

Voici un extrait d'un long poème, *Fatigue de Fleuve Xiang*, il rend hommage à un grand poète chinois de l'*Antiquité*¹. Ce poème est écrit sous une forme hybride qui bascule, à plusieurs reprises, entre le vers, la conversation théâtrale, la prose et le monologue ; c'est sans doute une manipulation délicate et subtile avec un style innovateur. Avant tout, ce poème est une proclamation qui confirme les valeurs insurmontables de l'*Homme*, et les volontés déterminantes à changer le *Monde*, l'*Histoire* et le *Soi*.

Pourtant, il est nécessaire de préciser que le « *moi* » exalté ici n'est pas une notion de l'*Individu*, mais un « *MOI* » en majuscule qui est gravé sur l'*Humanité*, ou en termes plus politiques : le peuple ou la race. Dans ce sens-là, le lyrisme romantique de GUO semble plus proche de l'*Humanisme français* au XVI^e siècle, surtout les idées de François Rabelais, conçues dans le récit *Gargantua*. Rabelais a contribué à l'émergence d'une nouvelle idée de l'*Homme*, celle de « *l'homme moderne* ». L'approche rabelaisienne se résume dans le célèbre thème de la *société idéale* de l'*abbaye de Thélème* « *Fais ce que voudras* ».

Jugés sur les écritures où se relève un humanisme « *arrogant* », Guo et Rabelais partagent certains points communs.

Ils se trouvent tous les deux dans des périodes transitives. 1) L'Europe du XVI^e siècle était au tournant du *Moyen Age* vers le temps moderne ; et la Chine au début du XX^e hésitait entre l'occidentalisation moderne et le conservatisme classique. 2) Rabelais s'oppose à l'obscurantisme et à l'ascétisme, il donne un coup de nez à la philosophie scolastique et soutient une éducation civile qui pourrait explorer au maximum la compétence humaine ; alors GUO, un des radicaux occidentalisés, cherche à

¹ QU Yuan, né en 340, mort entre 278 av. J.-C., un poète chinois du *royaume de Chu* (VII^e siècle - 223 av. J.-C.).

révolutionner l'idéologie sociale à travers l'introduction des sciences et des morales modernes, même au détriment de son identité originaire.

La similarité des contextes historiques place leurs écritures dans un rythme fluctuant, rempli de choix paradoxaux : 1) Au siècle de la *Renaissance*, les humanistes, y compris Rabelais, portent une idée contradictoire pour la *Religion*, ils sont partagés entre la foi pieuse et un scepticisme scientifique, la raison et la passion, comme Lucien Febvre (1911) a écrit dans son livre de recherche : « *au XVI^e siècle, un athéisme entièrement rationaliste n'a jamais existé* » ; 2) Quant à GUO, malgré son adhésion radicale à la « *modernité* », les éléments traditionnels et classiques ne manquent pas dans sa création, ceci est justifiable, car une auto-négation philosophique stimulerait un auto-perfectionnement, mais une auto-négation ontologique (*le cas de la Nouvelle poésie*) ne connaîtrait qu'un échec total. L'un est prédéfini par ce qu'il était, l'autre renonce à son état précédent, ce dernier est un acte assez dangereux.

Pourtant, les idées de Guo et de Rabelais sont essentiellement différentes. Les deux exaltent un « *moi* » arrogant qui se place, en même temps, sous contrôle d'une certaine introspection, mais ces « *amours du soi* » sont soutenus par des facteurs intrinsèques divergents.

Rabelais a poétisé l'*abbaye de Thélème* comme un monde utopique où « *Mieux est de risquer de larmes escrire, Pour ce que rire est le propre de l'homme* » ; mais pourquoi cette arrogance humaine, surtout sa représentation dans la littérature, connaît-elle une chute assez rapide à l'arrivée du *Classicisme* au XVII^e siècle ? et pourquoi la formule « *Fais ce que voudras* » cède-t-elle la place à une esthétique fondée sur des principes assez contraignants ? Pourquoi l'omnipotence du « *moi* » se soumet-elle à un tempérament marqué par l'équilibre, la mesure et la vraisemblance ? C'est à cause de son originalité religieuse.

Enracinés dans la civilisation chrétienne, les humanistes, dont Rabelais, sont tous touchés par la philosophie biblique qui dénonce le *péché originel* de l'*Homme* et qui affirme la fatalité du *jugement final*. Ceci ne veut point dire que la création occidentale ne pourrait pas se débrouiller de la croyance religieuse, mais que leurs réflexions, individualistes ou introspectives, sont étiquetées d'une « *divinité* » latente. Le « *moi* », dans ce cas-là, est puissant, mais jamais libre.

Chez GUO, c'est un cas différent, le « *moi* » montre plutôt une réflexion multidimensionnelle. Nous vous invitons, tout d'abord, à examiner le poème au-dessous :

—
我是一条天狗呀！

！
Je suis un chien céleste !

我把月来吞了，
我把日来吞了，
我把一切的星球来吞了，
我把全宇宙来吞了。
我便是我了！

*J'ai dévoré la Lune,
J'ai dévoré le Soleil,
J'ai dévoré tous les astres,
J'ai dévoré tout le cosmos.
Je serais ainsi le moi !*

二
我是月底光，
我是日底光，
我是一切星球底光，
我是 X 光线底光，
我是全宇宙底 Energy 底总量！

*II
Je suis les lumières lunaires,
Je suis les lumières solaires,
Je suis les lumières des étoiles,
Je suis les lumières du rayon X,
Je suis tout l'ENERGIE du cosmos !*

三
我飞奔，
我狂叫，
我燃烧。
我如烈火一样地燃烧！
我如大海一样地狂叫！
我如电气一样地飞跑！
我飞跑，
我飞跑，
我飞跑，
我剥我的皮，
我食我的肉，
我嚼我的血，
我啮我的心肝，
我在我神经上飞跑，
我在我脊髓上飞跑，
我在我脑筋上飞跑。

*III
Je cours,
Je crie,
Je brûle.
Je brûle comme le feu !
Je crie comme la mer !
Je cours comme le clair !
Je cours,
Je cours,
Je cours,
J'arrache ma peau,
J'avale ma chair,
Je bois mon sang,
Je mâche mon cœur,
Je cours sur mes nerfs,
Je cours sur ma moelle,
Je cours sur mon cerveau.*

四
我便是我呀！
我的我要爆了！

*IV
Je serais ainsi le moi !
Et moi, j'exploserai !*

Ce poème est lyrique, subjectif et romantique. Formellement, il est composé en quatre strophes ; mais conceptuellement, il se réorganiserait en deux parties. Chaque vers est une unité syntaxiquement complète, débutée par un « je » avec un rôle grammatical du sujet, l'actant de toute la structure.

Les deux premières strophes se caractérisent par un *mysticisme panthéiste*, ils montrent une transcendance du « moi » sur tout autre qui ne l'est pas. Le « je » a successivement « dévoré » la « Lune », le « Soleil », les « astres », et en fin « tout le cosmos », nous voyons ici une évolution hiérarchique, comme dit François Rabelais « *l'appétit vient en mangeant* » ; c'est un élargissement

sans cesse de la puissance du « *moi* », autrement dit, un perfectionnement du « *soi* » ou la possibilité de se dépasser. Sur ce, Guo a finalisé la première moitié de son dessin d'un *être humain*.

Ensuite, dès le premier vers de la troisième strophe, un tournant s'impose, et un autre « *moi* » s'apparaît, ce dernier porte deux sens possibles :

1) l'expansion infinie du « *moi* » apporte des douleurs ; le « *je* », à son tour, se fait objectiver, et se transforme ainsi en un « *autre* ». Donc, le nouveau « *moi* » ne reconnaît plus son identité originaire et commence à me détruire. Vers la fin, la subjectivité se perd entièrement avec l'explosion du « *moi* ». Ici, le poète a bien évoqué son inquiétude cachée derrière l'arrogance du sujet, c'est une interrogation introspective posée sur les consciences humaine et individuelle, le poète essaie d'y imposer une certaine restriction ;

2) cet autre « *moi* » pourrait être également interprété comme un « *moi* » supérieur et évolué, qui veut se rompre totalement avec son état ancien, c'est-à-dire, le « *moi* » traditionnel, faible, impuissant et obéissant. Dans ce cas-là, l'explosion à la fin désigne que l'*ego* du « *moi* » dépasse le « *moi* » lui-même.

Si on disait que le « *moi* » rabelaisien est géré par la *culpabilité religieuse* qui l'empêche d'aller au-delà de la *Raison*, la subjectivité romantique de Guo est alors contrôlée par une certaine prudence philosophique. Cette « *prudence* » vient du savoir-penser traditionnel de la nation chinoise, il limite l'exaltation du « *moi* » et le place dans une introspection « *moderne* ».

3.3.2 Un romantisme lyrique & l'Hugolien

Tel que mentionné plus haut, la *Renaissance romantique* se concrétise sous les influences française et anglaise, plus précisément, le *romantisme hugolien* et les *Lakistes* (fin XVIII^e et début XIX^e). Le parcours créatif de GUO est plutôt inspiré par Goethe, Whitman et Freud, et ce dernier affecte largement ses théâtres et ses romans :

*Nous pensons à un poète étranger : Walt Whitman. Son influence s'étend sur toute la poésie moderne en Chine. [...] Guo Moruo est nommé « le promoteur chinois passionnant du Whitmanien », le poème « Au revoir » de Whitman devient le prototype pour le poème « Moi, un admirateur » de GUO.*¹

¹ CHEN Yu, *Le modernisme poétique chinois et les influences extérieures* (中国诗歌现代性与外部影响). *Journal Études sur GUO Moruo* (郭沫若学报). 1994 : 3, p. 46.

Guo est une figure égocentrique et primesautière, ses poèmes dépendent donc d'une inspiration et d'une intuition très personnelles ; c'est pourquoi il parvient à un consensus conceptuel avec Goethe, en accordant plus d'importance à l'imagination qu'à l'observation. Pour lui, la création poétique consiste à véhiculer un « moi » lyrique par une naturalité. Ainsi, il choisit une méthode expressive, non symbolique ni suggestive, une méthode directe, franche et sans détour. Comme les *Feuilles d'herbes* de Whitman, le poème de GUO est une éruption volcanique du monde interne, avec un style exclamatif, interjectif et confessionnel. Il définit la poésie avec la formule suivante :

Poème = contenu + forme

Contenu = intuition + sentiment + imagination

Forme = lexique approprié et structuré

L'imagination est indispensable pour bien transmettre l'intuition et le sentiment.

Guo a bien pratiqué la formule ci-dessus en créant deux espaces parallèles : historique et imaginaire ; et toute valeur poétique vient de la validation croisée entre les deux. Dirigé par le panthéisme, GUO confond volontairement les faits historiques et les mythes légendaires, il y ajoute encore une exagération évocatrice pour que l'idéal du passé s'associe au réel du présent. Comme dit Goethe, « *la mission suprême et commune pour toute forme artistique consiste à atteindre un pseudomorphisme supérieur et vraisemblable à travers l'illusion.* » A l'intermédiaire de l'imagination inventive, Guo a réussi à accueillir la puissance et la liberté de l'art.

Ici, nous préférons mettre en comparaison Guo et Hugo, en analysant leurs « mois » lyriques ; les deux représentent les sommets romantiques sino-français et montrent les premières traces du *modernisme poétique*.

Au niveau textuel, les occurrences abondantes du « je » mettent les poètes au centre de la création « divine », et ils sont donc capables de comprendre la finalité de l'Univers. Avec un langage rempli des exclamations, des contemplations, des appels et des affirmations, les deux poètes adoptent un lyrisme relativement fort, avec un désir intense de communiquer et de se faire reconnaître.

Sur le plan conceptuel, GUO et Hugo essaient tous d'intégrer le « moi » dans des forces plus abstraites et plus puissantes, mais leurs approches et leurs orientations sont différentes :

Le « moi » chez Victor Hugo nous semble multi-variable. Pour lui, en fait, la poésie constitue une expérience individuelle, mais aussi une expression de la destinée humaine universelle :

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !¹

Sous sa plume, le « moi » est une existence à la fois individuelle et universelle, physique et métaphysique :

D'une part, le « moi » hugolien garde une conversation amicale et harmonieuse avec ce qui est plus grand, comme l'évolution de *l'Histoire*, l'omnipotence de *Dieu* et l'éternité du *Temps*. Ainsi, le « moi » ne reste plus comme un observateur indifférent, mais un explorateur curieux, un porteur ciblé et un penseur dynamique. Il n'est ni rebelle ni obéissant, ni dominant ni soumis, c'est plutôt un prototype humain qui est libre, indépendant, mais avec de l'abstention et du respect.

D'autre part, Hugo partage son privé le plus intime ; en tant qu'un individu, il cherche le plus universel dans le plus spécifique. Par conséquent, le lyrisme hugolien est rationnel, et sa quête du « moi » est cartésienne. Après le baptême du *Siècle des Lumières* qui s'opposent à la déraison, à l'intolérance, à l'abus et à l'extrémisme, les écrivains français portent une réflexion calme sur le « moi ». Par exemple, Hugo intègre son expérience personnelle dans les poèmes pour interroger une universalité transcendante et métaphysique. Différent du *romantisme* chinois, la réflexion hugolienne ne s'adresse pas à toute l'*Humanité*, mais à un « individu » autonome :

*Que le mal détruise ou bâtisse,
Rampe ou soit roi,
Tu sais bien que j'irai, justice,
J'irai vers toi !*

*Les lois de nos destins sur terre,
Dieu les écrit ;
Et, si ces lois sont le mystère,
Je suis l'esprit.*

*Foi, ceinte d'un cercle d'étoiles,
Droit, bien de tous,
J'irai, liberté qui te voiles,
J'irai vers vous !*

*Pourquoi cacher ces lois profondes ?
Rien n'est muré.
Dans vos flammes et dans vos ondes
Je passerai ;*

*Vous savez bien que l'âme affronte
Ce noir degré,
Et que, si haut qu'il faut qu'on monte,
J'y monterai !*

*Jusqu'aux portes visionnaires
Du ciel sacré ;
Et, si vous aboyez, tonnerres,
Je rugirai.*

¹ HUGO Victor. *Les Contemplations : Préface*. Paris : Éditions Nelson, 1911, p. 5

C'est un extrait du poème *Ibo* dans *Les Contemplations*. Pour ceux qui connaissent bien la littérature antique chinoise, ils pourraient y remarquer une certaine similarité avec *L'interrogation céleste* de *Qu Yuan* qui questionne l'existence face aux inconnus éternels. Sinon, ce poème *Ibo* renvoie également aux pensées pascaliennes ainsi qu'à sa célèbre formule : « *L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant.* »

Le poème est un monologue autobiographique du « *soi* » mais aussi un dessin panoramique de l'*Humanité*. Dans les trois premières strophes, le « *moi* » est un individu qui insiste sur sa « *justice* », sa « *liberté* » et sa « *foi* » ; le « *je* » est ainsi un actant dynamique qui est responsable de lui-même. Dans la seconde moitié du poème, le « *moi* » se soumet à une grandeur incontrôlable : les « *destins* », le « *mystère* » et le « *ciel sacré* » ; et le « *je* » sort de son individualité pour connaître la « *loi profonde* » et pour atteindre les « *portes visionnaires* ».

Au contraire, chez GUO, le « *moi* » est un conquérant, qui préfère sacrifier toute la grandeur, comme le *Soleil* ou le *Cosmos*, pour les exploits du « *soi* ». Au lieu de contempler, il intervient, il impose et il domine. Il représente la création et l'anéantissement, comme Guo écrit répétitivement dans le poème : « *je serais ainsi le moi* ». Pourtant,

Bien que ce soit quasiment la première révélation du « moi » dans la poésie chinoise, mais la phrase « je serais ainsi le moi » mène cette révélation à sa fin, un avancement ne serait plus possible, il se met au bout de la démonstration. Par un soi-disant auto-référence, le « moi », enfermé dans le bouclage auto-référentiel, finirait par se dissoudre. Il n'est plus capable de communiquer. [...] il serait rejeté, alternativement et infiniment, par l'autre et le soi. C'est la fin, la fin du « moi », une explosion prévue à la fin du poème.

Et le bouclage auto-référentiel se répète dans le poème « Nirvana du Phoenix » :

火便是你！	<i>Le feu, c'est toi !</i>
火便是我！	<i>Le feu, c'est moi !</i>
火便是他！	<i>Le feu, c'est lui !</i>
火便是火	<i>Le feu, c'est le feu !</i>

Le « moi » a absorbé l'énergie du réel et de l'imagination, ce qui marque en même temps une impasse entre la création artistique et le reflet du réel. [...]¹

3.3.3 Un romantisme impressionniste

¹ GALIK Marian. *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)*. Weisbaden : Otto Harrassowitz, 1986, pp. 177-200

La *Renaissance romantique* est un hybride national et occidental, sur le plan stylistique, il ressemble à l'expressionnisme d'Edward Schmid, et au symbolisme baudelairien et verlainien.

Aux années 20, le « *modernisme* » a été introduit sous le nom de « *néo-romantisme* », celui-ci est un terme emprunté aux théoriciens littéraires japonais, il couvre des courants principaux au début du XX^e siècle, tels que le symbolisme, l'expressionnisme, le futurisme, l'imagisme. GUO l'a spécifié dans son article *La Création en dix ans* :

« Le Kerrie », « La Reviviscence de Déesse », « Fatigue de Fleuve XIANG » et « Les deux fils du Bambou solitaire » sont tous rédigés sous l'influence du néo-romantisme et de l'expressionnisme allemand. [...] La méthode démonstrative de l'expressionnisme, fragmentée et disloquée, se plante dans mon cerveau, aussi fragmenté et disloqué. « Transformation » d'Ernst Toller, « Citoyens du Reich » de Kaiser, ils m'en sont de bons exemples. [...] Certains d'entre eux sont des admirateurs de Goethe, et prennent pour devise « Von Innen nah Aussen ». Après la traduction du premier acte de « Faust », je sens une intimité au chair et à l'os.¹

En fait, l'impressionnisme est un mouvement pictural, il est notamment caractérisé par une tendance à noter les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes lumineux, plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses. Par la composition ouverte et l'utilisation des perspectives insolites, il marque la rupture de l'art moderne avec la peinture académique.

Pourtant, quand Victor Hugo appelle Mallarmé « *mon cher poète impressionniste* », c'est à cause de sa *poésie visuelle et typographique*. Pourtant, ce style est plutôt un *jeu de l'espace* qui associe l'imagination poétique à un certain effet pictural. Effectivement, le *symbolisme français* évoque une correspondance entre les sensations acoustiques et visuelles, et cette « *vue* » est souvent ambiguë, indéfinie et suggestive. C'est pourquoi certains critiques pensent que *l'impressionnisme pictural* était une approche stylistique du symbolisme poétique :

On constatera tout d'abord que Verlaine a, en 1872-73, imité dans ses vers les procédés des peintres qu'il fréquentait et rêvé d'une poésie impressionniste. Il suffit de se reporter aux « Paysages belges » : [...] Si Verlaine n'a pas persévéré dans cette voie, [...] sa tentative n'est nullement isolée en son temps. [...] On trouvera par exemple dans « La Renaissance des Petits Croquis pris à Paris et dans la banlieue » de Paul Arène, un sonnet de Paul Demeny intitulé « Brouillards du matin » ; dans la « Revue moderne et naturaliste

¹ GUO Moruo, *Recueil de GUO, op. cit.*, p. 78

» en 1880 des poèmes en prose de Gustave Kahn qui s'appellent « Le Banc », « La Mère » ..., des « Croquis modernes » d'Henry Detouche, tels « La Grue » ; dans « Le Chat noir » des esquisses parisiennes signées de Moréas -- un Moréas qui chante les « marlous » de Montmartre et « le trottoir où raccroche la gouine » -- ou d'André Gill. Et dans « Panurge » du 7 janvier 1883, Tristan Corbière donne le titre « Élégie impressionniste » au poème qui, dans « Les Amours jaunes », deviendra « A la mémoire de Zulma ». ¹

Théoriquement, l'impressionnisme ne concerne pas la création poétique, car celle-ci cible l'absolu et l'idéal, alors celui-là s'attache à la phénoménalité du réel. Pourtant, si l'on considère l'impressionnisme comme une méthode stylistique ou une orientation esthétique, il serait possible de voir une *approche impressionniste* dans la création symbolique. Ceci pourrait s'expliquer en psychologie : 1) « les symboles associent souvent une image concrète à une abstraction, ils transposent l'idée en image, crée des analogies suggestives »² Ainsi, les poèmes symboliques établissent un lien entre deux mondes, l'un visible et concret, l'autre invisible et abstrait. Ce concept ressemble à celui de l'impressionnisme qui interprète la subjectivité du réel avec des « yeux » subjectifs. 2) Lors de la lecture, la réception cognitive fournit une image ambiguë qui contient les symboles étalés dans la narration ou dans la description, et leurs contenus lexicaux se croisent pour former un réseau sémantique. Ce processus de conceptualisation donne au poème une *structure virtuelle spatio-temporel*, et place les lecteurs dans un *espace transcendant*. Et cet « espace » est avant tout géré par l'impression et l'imagination.

Revenons aux traces *impressionnistes* dans le lyrisme romantique chinois, et ces traces se montrent dans le savoir-écrire des romantiques chinois :

L'impressionnisme renonce aux idées matérialisées, à l'urbanisme moderne et à la tradition orthodoxe, il propose une création inventive en suivant la revendication interne de l'artiste. Pour représenter l'instantanéité du pressentiment, la peinture est souvent composée des morceaux fragmentés et équivoques. La *création romantique chinoise* s'adresse aussi à l'esprit, et non au réel, car « le monde existe en soi, une reproduction ne donne aucun sens ». Ainsi, les poètes adoptent souvent un langage simple, avec des syntaxes courtes et dispersée. Nous voyons très facilement ces caractéristiques langagières dans les poèmes de Guo. Ici nous en citons un comme exemple :

月儿收了光，
莲花凋谢了，
凋谢在污浊的池中。

*Les lumières lunaires assombries,
Les lotus fanés,
Tremés dans un étang vicié.*

¹ DECAUDIN Michel. Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870-1900. In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1960, n°12. pp. 133-142.

DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1960.2171>, www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2171

² DARCOS Xavier, *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1992, p. 331.

燕子息了歌，	<i>Le chant d'oiseaux arrêté,</i>
琴儿弦断了，	<i>Les cordes cassées,</i>
弦断了枯井上的梧桐。	<i>Comme le parasol coupé sur un puits épuisé.</i>
我是那枯井上的梧桐，	<i>Moi, je suis le parasol,</i>
我这一张断弦琴	<i>La corde cassée,</i>
弹得出一声声的哀弄：	<i>D'où se pousse des soupirs saccadés :</i>
丁东，琤琮，玲珑，	<i>Di, din, don ! Di, din, don !</i>
一声声是梦，	<i>Le rythme, c'est un rêve,</i>
一声声是空空。	<i>Le rythme, c'est un vide,</i>
一声声是空空。	<i>Le rythme, c'est un rien.</i>
同歌往复歌唱，边唱边在岸上盘旋。	<i>Le chant reprend, tournoyant au-dessus de la rive.</i>

Cet extrait est un assemblage des éléments picturaux : 1) des noms phénoménaux, tels que « *lumières* », « *lotus* », « *étang* », « *parasol* », « *puits* » ; 2) des adjectifs non descriptifs mais qualificatifs, tels que « *assombri* », « *fané* », « *vicié* », « *coupé* », « *épuisé* », ces adjectifs ne décrivent pas un état concret, mais indiquent une existence vague, et dessine un paysage flou et confus, surtout à l'ombre ; 3) des lexiques sonores, tels que « *le chant d'oiseau* », « *la corde cassée* », mais ceux-ci évoque un état statique, car « *arrêtée* » et « *cassée* » donnent un effet fugitif et éphémère. L'énumération des éléments s'effectue par des sauts d'angle de l'observation, dans ce sens, l'auteur est un peintre « *impressionniste* ». En fin, la voix subjective se présente, tout part en quête d'un « *rêve* », d'un « *vide* », d'un « *rien* », le peintre se transforme en poète, le voyeur devient le visionnaire, ou plus encore, l'impression se métamorphose en poétique par une abstraction prophétique.

En général, par l'analyse ci-dessus, on pourrait prouver quelques « *traces impressionnistes* » dans la *Renaissance romantique* de la *Nouvelle poésie* chinoise, pourtant, il est quand même irraisonnable de dire que GUO est un poète *impressionniste*, car les deux se distinguent l'un de l'autre sur leurs concepts créatifs : L'*impressionnisme* est un art moderne, la peinture française du XIX^e siècle a vécu trois « *révolutions* » : romantique (*Eugène Delacroix*), réaliste (*Gustave Courbet*) et impressionniste (*Claude Monet*). Comme dans la poésie, nous voyons ici une « *modernisation artistique* ». Si la création de Delacroix inspirait le « *beau moderne* » de Baudelaire, l'*impressionnisme* initie un parcours « *moderniste* ». C'est une approche à la fois individuelle et universelle, privée et commune, particulière et ordinaire, elle demande une abstraction de très haut niveau pour que l'œuvre dépasse la limite spatio-temporelle et atteint un état pro-existentialiste.

Guo cherche également à représenter un état existentiel en partageant son intimité personnelle ; pourtant, cet « *état* » n'est pas universel, il est plutôt collectif ou communautaire. Le « *présent* » de Guo n'est pas « *moderne* » mais « *historique* », il traite une crise psychologique impliquée dans un contexte prédéfini. De plus, chez Guo, le « *moi* » se donne une présence forte et une dominance absolue, cette arrogance romantique renforce de nouveau l'intensité de son lyrisme. Donc, Guo n'est

pas un observateur *moderne*, mais un porte-parole de son époque. Enfin, les deux diffèrent aussi sur les approches picturales. *L'impressionnisme* revendique un pinceau ambigu qui permet aux spectateurs de pressentir librement l'œuvre ; le *symbolisme poétique* pourrait aussi produire cet effet par une résonance sensorielle. Néanmoins, la particularité de la langue chinoise ne le permet pas :

Les langues occidentales, l'anglais ou le français, sont des systèmes faiblement référentiels, c'est-à-dire, la projection sémantique entre un « *signe* » et son « *signifié* » (*Ferdinand de Saussure, 1916*) est claire, il y a rarement de l'implication extralinguistique¹. Pourtant, la langue chinoise est fortement référentielle ; le lexique admis dans la création poétique fonctionne souvent avec une charge culturelle, prédéfinie dans un certain contexte historique. Dans ce cas-là, les lecteurs du poème forment dans la mentalité des images acoustiques qui s'accomplissent, s'élargissent, se dérivent et s'éclaircissent automatiquement.

Par exemple, le poème cité ci-dessus nous semble moins *impressionniste* que sa traduction française : 1) pour un lecteur français, la représentation picturale se fait progressivement ; mais 2) pour un lecteur chinois, surtout ceux qui se familiarisent avec la poésie traditionnelle, la conceptualisation est réglée par des préjugés culturels, car les mots « *Lune* », « *lotus* », « *étang* » forment un champ lexical qui est censé être pittoresque, mélancolique ou contemplatif. Ces facteurs modifient éventuellement la compréhension de la poésie.

Pour conclure, comme mentionné plus haut, la poésie « *moderne* » de l'époque évoque une grande instabilité esthétique et un mélange théorique face aux confluences des courants littéraires euro-américains. Et GUO, le grand romantique, a décidé d'abandonner son lyrisme et de se tourner, au début des années 30, vers un courant opposé : le réalisme.

3.3.4 Un romantisme symbolique et expressionniste & le Baudelairien

Chez GUO, la *Renaissance romantique* nous semble plus lyrique et plus égocentrique que le style hugolien, et cette *romance excessive* a fait l'objet de nombreuses critiques par des *disciples modernistes*. Pourtant, son savoir-écrire est plus ou moins symbolique. Ceci nous renvoie immédiatement au style baudelairien qui adopte aussi d'un lyrisme « *déromanisé* ». Ainsi se pose la question « *Guo et Baudelaire sont-ils comparables au niveau du concept créatif ?* » En fait, la comparaison entre les deux est rarement abordée, car le *poète maudit* essaie de poser une contrainte

¹ Dans les langues occidentales, un signe s'organise sur son sens ontologique, il ne s'associe pas à une notion culturelle, sauf le vocabulaire religieux dont l'emploi est très limité dans la poésie moderniste.

sur l'exaltation du « *soi* » pour que son narratif individuel soit validé par l'existence universelle ; alors GUO choisit un parcours inverse, il se laisse diriger par une arrogance subjective.

De plus, les poèmes de Guo sont jugés symboliques, ce n'est pas parce qu'il favorise un langage suggestif ou une correspondance sensorielle, mais c'est parce que son lexique est fortement référentiel. Il s'agit d'une approche traditionnelle dans la création classique. Évidemment, ce « *symbolisme* » chinois s'éloigne largement de sa contrepartie française, plus loin du style baudelairien. Néanmoins, dans la présente discussion, nous envisageons quand même de mettre en comparaison GUO et les poètes français, surtout Baudelaire, pour mettre en évidence la différence entre les deux « *modernités* » poétiques.

1) Une notion évolutive et controversée

Le parcours de Guo, ainsi que son recueil romantique (*La Déesse*), se divise en trois périodes : 1) 1920-1925, avec une réception multiple et diversifiée ; 2) 1925-1930, avec une préférence concentrée romantique ; 3) après 1930, avec un tournant pénible vers le réalisme. Selon GUO, ses écritures sont inspirées par les littératures anglo-saxonnes, surtout les poèmes américains et allemands. Pourtant, ceci ne nous empêche pas d'y récupérer quelques « *traces* » du symbolisme français, vers lequel GUO porte une opinion évolutive et controversée.

En 1920, dans une correspondance amicale, GUO manifeste son affection pour les auteurs symbolistes : « *je ne connais pas le français, mais lors de la lecture de Verlaine, de Baudelaire, je sens un rapprochement intime et amical* ». ¹

En 1923, dans la préface de *Poèmes de Shelly*, il écrit : « *ceux qui font la poésie en prose, Verlaine et Baudelaire, ils pratiquent aussi des écritures classiques, telles que le sonnet ou l'alexandrin. Quelle que soit la forme, rimée ou libres, et quel que soit le langage, soutenu ou parlé, le poème ne serait pas autre qu'il l'est. La poésie du style classique est-elle pourrie ? Les vers libres sont-ils anarchistes ? Qui est-ce qui a fait le jugement ? La forme poétique est une question existentielle, mais aussi une obligation morale. Le poète devrait se confirmer avec la liberté de choisir.* » ²

Dans la première période de la création de GUO, il nous semble que les concepts créatifs du *symbolisme français* correspondent à son savoir-écrire, on voit ainsi une certaine orientation similaire dans ses écritures, poétiques et théâtrales :

¹ GUO Moruo. *De la poésie : une lettre à CHEN*. In *Mensuel du Roman*. 1920 : 1

² GUO Moruo, *Recueil de GUO*, op. cit., p. 121

*Charles Baudelaire (1821-1867) est le précurseur du symbolisme poétique et du modernisme littéraire. Dans son recueil « Fleur du Mal » qui a une portée très étendue à en Occident, il dénonce de divers phénomènes anormaux du capitalisme, [...] en confirmant son rejet, sa révolte au monde réel. [...] Son esthétique consiste à trouver le beau dans la laideur, afin d'exprimer une espérance pure, un spleen émouvant et un désespoir noble. Cette esthétique particulière a bien inspiré Guo Moruo. À l'époque, la crise sociale ne correspond point à l'attente du jeune homme. En citant ses mots, le pays se trouvait dans un « obscur pourri », comme des « ossements desséchés », rempli d'une « misère destructive », [...] ce qui lui donne l'intérêt à lire « le spleen de Paris ». En 1922, dans ses écritures intitulées « Dix poèmes sur l'Errance inquiète », Guo accuse le monde réel qui est inondé par « une mer des cadavres » et hanté par « les cris souffrant de l'enfer ». Ce choix s'inspire clairement dans le baudelairien, par exemple, « Les Sept Vieillards », « Les Petites Vieilles », « Le Cygne ».*¹

Ici, nous proposons d'analyser comparativement deux poèmes, *Le Cygne* de Baudelaire et *L'élégie dans la Mer Jaune* de GUO :

我本是一滴的清泉呀，
我的故乡，
本在那峨眉山的山上。
山风吹我，
一种无名的诱力引我，
把我引下山来；
我便流落在大渡河里，
流落在扬子江里，
流过巫山，
流过武汉，
流通江南，
一路滔滔不尽的浊潮
把我冲荡到海里来了。
浪又浊，
漩又深，
味又咸，
臭又腥，
险恶的风波
没有一刻的宁静，
滔滔的浊浪
早已染透了我的深心。
我要几时候
才能恢复得我的清明哟？

*J'étais une goutte de source claire,
Mon pays natal,
Sur le mont Emei.
Le vent me soufflait.
Une tentation indicible m'a séduit.
M'induit à descendre du mont ;
J'erre ainsi dans la rivière Dadu ;
Puis la rivière Yangzi,
En passant par le Mont Wu,
Par la ville Wuhan,
Traversant la région sud,
Emporté par une marée viciée,
J'ai été balayé dans la mer.
Les vagues sont sales,
Les tourbillons sont profonds,
Les saveurs sont salées,
Puantes et fétides.
Quelle agitation vicieuse
Aucune tranquillité
Quelle vague immense,
Mon cœur trempé.
Et quand ?
Quand puis-je recouvrer ma clarté.*

¹ YUAN, *GUO Moruo et la littérature française*. In *Journal Etudes de GUO*. 1997 : 4, p. 27

《黄海中的哀歌》

--- 郭沫若

« L'élégie dans la Mer jaune »

- GUO Moruo

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

我看见一只天鹅逃出了牢笼，
雪白的羽毛拖到不平的泥地。
它的蹼脚在干燥的铺道上挪动，
张开了嘴，走向一条干涸的小溪。

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
" Eau, quand donc pleuvra-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? "
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

她把翅膀在尘土中慌张地扑击，
缅怀家乡美丽的湖沼，说道：
“雨啊，你几时落下？几时霹雳？”
这不幸的奇怪的神话之鸟

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !

像奥威特诗里的一样像天空张望，
向那嘲弄的天空，残酷的蔚蓝，
渴望的头儿挂在痉挛的颈上，
似乎在向上帝吐出她的埋怨。

-

-- « Le cygne », Baudelaire

——《天鹅》，波德莱尔

Dédié à Victor Hugo, *Le Cygne* de Baudelaire nous communique dès le premier vers un personnage à la fois mythologique, historique et littéraire. Par ce, le poète développe la notion d'exil : l'image de l'exilé s'établit avec le thème *cygne*, c'est un symbole idéal qui se réfère non seulement à Hugo mais aussi à Baudelaire lui-même, ou plus, au poète. Face à une modernité étrangère et détachée, le « *cygne* », un « *mythe étrange et fatal* », s'en fuit, et il « *adresse des reproches à Dieu* ». Sur ce, l'exilé devient le rebelle.

Ici, nous voyons une technique symbolique typiquement baudelairien, il s'agit d'une antithèse contraste qui s'inspire du dualisme hugolien. Les symboles s'opposent à tous les niveaux, le « *blanc plumage* » au « *sol raboteux* », les « *ailes dans la poudre* » au « *cœur plein de son beau lac* », le « *cage* » au « *lac natal* ». De plus, avec un « *mythe étrange et fatal* » et un « *ciel ironique et cruel* », le « *cygne* » nous paraît triste mais courageux, idéal mais misérable, en un mot, romantique et moderniste (*symbolique*). Le parcours du « *cygne* » est analogique au poète maudit : il part de l'enfermement à la liberté, de la souffrance à l'impuissance, et du désespoir à la révolte. Le poète est donc toujours à l'exilé de la modernité et à l'évadé du réel. C'est un bon exemple pour élaborer le « *symbolisme romantique* » ou plus exactement « *le romantisme symbolique* » de Baudelaire.

Sur le plan thématique et textuel, la ressemblance des deux poèmes ci-dessus est assez impressionnante. Chez GUO, la « *goutte de source* » désigne le poète lui-même, clair et libre, mais qui

se finit parmi les « *vagues sales, puantes et fétide* ». Il se perd face à tout désir et à toute tentation, et il se réveille enfin dans la misère pour demander « *Quand puis-je recouvrer ma clarté.* »

L'opposition du réel à l'idéal est aussi évidente chez GUO que dans les interlignes de Baudelaire. Ce qui est différent, c'est que le poète chinois crée une disparité absolue entre le *bon* et le *mal*. Le « *moi* », la « *source claire* », s'oppose à un ensemble des maux : « *la tentation indicible* », « *la marée viciée* », « *les vagues sales* », « *les tourbillons profonds* » et « *les saveurs puantes et fétides* ». Le parcours de la « *source* » est un plongement progressif et irréversible vers la perte du « *soi* », il est marqué par un exil de l'idéal (*son pays natal*) et une soumission dégradante au réel.

Pourtant, les deux sont distincts sur la base. La « *source* » (le « *moi* » chez GUO) est un personnage racinien dans un drame fataliste ; elle est emportée par le destin, et elle paraît plus ou moins impuissante devant le mal. La demande finale - « *Quand puis-je recouvrer ma clarté ?* » - ne constitue qu'un réveil en retard, car en ce moment-là, car « *l'ego* » intime a été déjà assimilée par les « *autres* » étranges et pervers.

En revanche, le « *cygne* » adopte une attitude cornélienne, il se place dans une tragédie contemporaine, dont le héros refuse de suivre la dictée providentielle, et préfère une position combattante. Même piégé dans « *l'ironie et la cruauté du ciel* », le « *cygne* » ne s'abandonne pas et reprend le pouvoir d'accusation.

Cette analyse comparative des poèmes nous permet de prouver une similarité stylistique et une stratégie textuelle entre l'esthétique baudelairienne et les écrits de Guo, au moins dans les premières années de sa création.

A l'entrée de la deuxième phase (1925-1930) de son parcours créatif, on voit un tournant esthétique qui met GUO à l'inverse du symbolisme, cette transformation se confirme dans ses remarques de critique littéraire :

Le poète ne doit pas être le grand-fils ni le fils de la Nature, mais un père dominant. [...] Le naturalisme, le symbolisme, l'impressionnisme, voire le futurisme, ou un courant récent, ils sont tous des imitateurs de la Nature. Ils ne sont pas encore vraiment créatifs, et ils se contentent d'être une copie de la Nature.¹

Son opinion sur le *symbolisme français* est partielle et injuste, car il est irraisonnable de confondre le *symbolisme* poétique avec l'*impressionnisme* et le *naturalisme*, leurs domaines d'application se

¹ GUO Moruo, Recueil de GUO. Tomme X, *op.cit.*, pp. 94-95

distinguent très clairement : 1) *l'impressionnisme* constitue avant tout art pictural, il est consacré à représenter ce le peintre voit dans le réel ; 2) le *naturalisme* se spécialise plutôt en formes narratives, notamment le roman ou le récit, il existerait, très rarement, des liens entre lui et la poésie ; 3) la « *Nature* » au symbolisme ne repose pas sur la réalité, elle est issue d'une abstraction haute et se concrétise dans l'imagination des lecteurs.. Ainsi, les trois sont incomparables.

Certainement, quand il s'agit de la description objective de *Nature*, le symbolisme s'y oppose, comme Jean Moréas écrit dans *Le Manifeste littéraire* :

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.¹

Et encore, en tant qu'initiateur du *modernisme symbolique*, Baudelaire a également exprimé son rejet à la *Nature*. En même temps, il insiste, dans ses fameuses *Correspondances*, que la *Nature* « est un temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles », et que l'homme devait l'observer en chantant « les transports de l'esprit des sens ». Cette contradiction est due à son identité romantique, dans laquelle la *Nature* est le sujet principal et marque une « extension des choses infinies » :

Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la nature, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, — le soleil, sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel, je ne sais quoi de shocking. Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et, quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés.

¹ MOREAS Jean. *Le Manifeste littéraire*. In *Le Figaro*, 1986 : 18.IX

J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la nature florissante et rajeunie quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel, — un je ne sais quoi qui frise l'impudence.

[...] La Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines.¹

Par son rejet à la *Nature* et au symbolisme, GUO tien en haute estime l'expressionnisme :

Le XX^e siècle est une époque où l'art se renaît, où la littérature se libère de la Nature, où la création donne vie à la Nature, où la Nature connaît sa reviviscence, où se voit la renaissance du Faune forestier, où s'impose le retour du monde mythologique. [...] L'expressionnisme, un courant artistique allemand tout récent, je compte énormément sur votre futur.²

Ici, nous remarquons que ses idées sont un peu perplexes. Sous un certain angle, l'*expressionnisme* est une extension symboliste sur les formes picturales, narratives et scripturales. Les poètes à la fin du symbolisme, tels que Verlaine et Mallarmé, comptent parmi les précurseurs de l'*expressionnisme*. Et l'auteur symboliste Rainer Maria Rilke se fait même considérer comme un des premiers théoriciens de l'*expressionnisme*.

Ce désordre esthétique chez GUO s'explique par l'hybridité de sa création.

2) Une création hybride

Influencé par la psychanalyse naissante et le symbolisme franco-allemand, l'*expressionnisme* est la projection d'une subjectivité et d'une intensité expressive, il ne s'attache plus à la réalité, mais se soumet aux états d'âme de l'auteur. Hanté par la menace de la *Première Guerre Mondiale*, il se fonde souvent sur des visions angoissantes, des représentations déformantes, et d'un pessimisme profond. La *poésie expressionniste* montre la misère, la tristesse et le spleen du poète dans la vie moderne, chaotique, vicieuse et bruyante. Elle met accent mis sur l'expressivité sentimentale, la forme libérale et le rythme fort, ce qui correspond bien au concept créatif de GUO.

La Déesse de Guo donne un « moi » complet au début du XX^e siècle en Chine : 1) un « moi » tout puissant à l'idéal qui évoque une passion folle de tout détruire et de tout créer ; 2) un « moi » passif et faible qui montre un désir de retraite ; 3) un « moi » symbolique qui représente l'universalité de

¹ BAUDELAIRE Charles, *Lettres : 1841-1866 / Charles Baudelaire*. Paris : Éditions Hachette Livre – Bnf, 2018, p. 76

² GUO Moruo, Recueil de GUO. Tomme X, *op.cit.*, p. 95

l'Humain. Ainsi, en général, les poèmes de GUO se caractérisent par une orientation hybride, avec une subjectivité absolue proche de l'expressionnisme, un lyrisme excessif similaire au romantisme et une technique d'écriture semblable au symbolisme. Pour bien examiner cette complexité, nous citons un de ses poèmes typiques : le *Nirvana du Phénix*.

《序曲》

啊啊！
哀哀的凤凰！
凤起舞，低昂！
凤唱歌，悲壮！
凤又舞，
凤又唱，
一群的凡鸟，
自天外飞来观葬。
.....

《凤歌》

啊啊！
生在这样个阴秽的世界当中，
便是把金刚石的宝刀也会生锈！
宇宙呀，宇宙，
我要努力地把你诅咒：
你脓血污秽着的屠场呀！
莫悲哀充塞着的囚牢呀！
你群鬼叫号着的坟墓呀！
你群魔跳梁着的地狱呀！
你到底为什么存在？
.....

《凰歌》

五百年来的眼泪倾泻如瀑。
五百年来的眼泪淋漓如烛。
流不尽的眼泪，
洗不净的污浊，
浇不熄的情炎，
荡不去的羞辱，
我们这飘渺的浮生，
到底要向哪儿安宿？
.....

《百鸟歌》

Préface

*Ah ! Ah !
Les phénix malheureux !
Le phénix danse, frustré !
La phénix chante, pathétique !
Il danse toujours,
Elle chant sans cesse,
Des oiseaux mortels arrivent du loin,
Assistant aux funérailles du Nirvana.
[...]*

Chant du phénix

*Ah ! Ah !
Né dans ce monde sombre et dégoûtant,
Où un couteau en diamant se rouille !
L'Univers, l'Univers,
Avec tous mes forces, je te maudis :
Un abattoir inondé de ton sang impur !
Une prison remplie de tes plaintes agonisantes !
Un tombeau hanté des hurlements fantomatiques !
Un enfer plein des diables féroces !
Pourquoi existes-tu ?
[...]*

Chant de la phénix

*Les larmes d'un demi-siècle,
Clignotant comme une bougie au vent, ruisselant comme
une chute d'eau.
Les larmes non épuisables,
Les vices non purifiables,
Les passions non éteignibles,
Les hontes non expiables,
Notre vie en errance,
Vers où elle se dirige ?
[...]*

Chant des oiseaux

啊啊！
 我们这飘渺的浮生，
 好像那大海里的孤舟，
 左也是漶漫，
 右也是漶漫，
 前不见灯台，
 后不见海岸，
 帆已破，
 樯已断，
 楫已漂流，
 舵已腐烂，
 倦了的舟子只是在舟中呻唤，
 怒了的海涛还是在海中泛滥，

Ah ! Ah !
 Notre vie en errance,
 Un bateau isolé en pleine mer,
 À gauche, une ampleur large,
 À droite, une largeur ample,
 Devant, aucun phare,
 Derrière, loin de la rive.
 La voile déchirée,
 Le mât cassé,
 Les avirons perdus,
 Le gouvernail corrodé,
 Le navire fatigué gémit dans le bateau,
 Les vagues fâchées hurlent dans la mer.

啊啊！
 我们这飘渺的浮生，
 好像这黑夜里的酣梦，
 前也是睡眠，
 后也是睡眠，
 来得如飘风，
 去得如轻烟，
 来如风，
 去如烟，
 眠在后，
 睡在前，
 我们只是这睡眠当中得
 一刹那的风烟。

Ah ! Ah !
 Notre vie en errance,
 Un rêve doux dans la nuit,
 Devant, un sommeil,
 Derrière, un autre,
 Un vent vient,
 Une brume s'en va,
 On vient un vent,
 On s'é comme n va comme une brume,
 On s'avance comme un sommeil,
 On recule comme un autre,
 Tout ce qu'on a,
 C'est une fumée fugitive du sommeil.

《凤凰重生歌》

Chant de la renaissance des phénix

听潮涨了，
 听潮涨了，
 死了的光明更生了。

Les marées montent,
 Les marées montent,
 Les lumières mortes renaissent.

春潮涨了，
 春潮涨了，
 死了的宇宙更生了。

Les marées montent,
 Les marées montent,
 L'univers mort renaît.

生潮涨了，
 生潮涨了，
 死了的凤凰更生了。

Les marées montent,
 Les marées montent,
 Les phénix morts renaissent.

凤凰和鸣
 我们更生了，
 我们更生了。
 一切的一，更生了。

À la symphonie des phénix,
 Nous renaissons,
 Nous renaissons.
 Un pour tout, un renaît.

一的一切，更生了。
我们便是他，他们便是我，
我中也有你，你中也有我。
我便是你，
你便是我。
火便是凰。
凤便是火。
翱翔！翱翔！
欢唱！欢唱！

Tout pour un, tout renaît.
Nous, c'est lui, eux, c'est moi,
Toi, tu es dans le moi, moi, je suis dans le toi.
Moi, c'est toi,
Toi, c'est moi.
Le feu, c'est la phénix.
Le phénix, c'est le feu.
Voler ! voler !
Chanter ! Chanter !

我们新鲜，我们净朗，
我们华美，我们芬芳，
一切的一，芬芳。
一的一切，芬芳。
芬芳便是你，芬芳便是我。
芬芳便是他，芬芳便是火。
火便是你。
火便是我。
火便是他。
火便是火。
翱翔！翱翔！
欢唱！欢唱！

Nous, tout nouveaux, tout clairs,
Nous, tout beaux, tout parfumés,
Un pour tout, parfum.
Tout pour un, parfum.
Le parfum, c'est toi, le parfum, c'est moi.
Le parfum, c'est lui, le parfum, c'est feu.
Le feu, c'est toi.
Le feu, c'est moi.
Le feu, c'est lui.
Le feu, c'est du feu.
Voler ! voler !
Chanter ! Chanter !

Sans aucun doute, c'est un poème lyrique, symbolique et mythique. Le « *Nirvana* » se réfère à un état éternel au de-là de la mort, et ici il renvoie à un « *moi* » infini résistant à la disparition physique. Ce poème se divise en cinq parties : la « *préface* », le « *chant du phénix* », le « *chant de la phénix* », le « *chant des oiseaux* » et le « *chant de la renaissance des phénix* ». La « *préface* » décrit la cérémonie du *Nirvana*, elle est suivie de deux chants communicatifs qui dénoncent un univers « *froid comme le fer* », « *obscur comme la peinture* » et « *fétide comme le sang* », cet univers est comparé à un « *abattoir* », à une « *prison* », à un « *tombeau* » ou à un « *enfer* » rempli des « *larmes non épuisables* », des « *vices non purifiables* » et « *non expiables* ». Les deux chants, l'un s'adressant à l'espace, l'autre au temps, interrogent tous ensemble la vie et l'existence, le fini et l'infini, l'éternel et le fugitif.

Le « *phénix au feu* » est un symbole classique dans la culture bouddhiste, il représente ici trois objets : 1) un « *moi* » perdu au réel ; 2) la *Nouvelle littérature* concurrencée par la tradition ; et 3) la Chine souffrant de la crise sociale. Les trois ont tous vécu une évolution critique, au cours de laquelle une auto-redéfinition se conceptualise progressivement.

Si les premiers deux chants étaient symboliques, le « *chant des oiseaux* » adopte plutôt un style expressionniste, il est marqué d'une vision pessimiste et d'une réflexion angoissante : confrontée au destin, la vie devient « *un rêve doux dans la nuit* » ou « *un bateau isolé en pleine mer* », il s'agit d'un

état solitaire, impuissant et épuisant. Au cours du *Nirvana*, ce chant symbolise la « *Grande Destruction* ».

Ensuite, l'intensité expressive du poème atteint son apogée à l'arrivée du « *chant de la renaissance* », et celui-ci symbolise la « *Grande Création* ». Dans ce sens-là, le « *moi* » devient de plus en plus tolérant, c'est un créateur et un destructeur en même temps, il cherche à confirmer un nouveau « *moi* » dans les cendres de son ancien *avatar*, et il s'approche ainsi de l'idéal par une extinction absolue du *passé*. Donc, le *présent* serait plus transitif, plus éphémère et plus insaisissable. Et dans ce dernier chant, le lyrisme arrogant est au retour. Son essence romantique ne tarde pas à s'affirmer.

Malgré tout, nous voyons des principes créatifs du *symbolisme baudelairien* dans les poèmes de GUO, cette ressemblance est justifiée par son rejet au réel, son renoncement à l'esthétique orthodoxe, sa musicalité prosodique et ses rythmes internes des agencements lexicaux. Pourtant, les deux sont essentiellement différents : 1) le style de Baudelaire est une réaction artistique et pensive à la modernité rationaliste et à l'existence fatale, sa *misopsychie* (ou le *culte du mal*) provient d'un optimisme basique, quelque fois moqueur. Et il ne veut ni fuir ni intervenir, il ne s'efforce qu'à confirmer le *Beau* dans le plus fugitif d'où se dévoile une liberté absolue ; 2) alors Guo est avant tout un intellectuel engagé, comme Hugo, il n'est symbolique que par ses stratégies stylistiques, car l'antiréalisme, le transcendentalisme et l'esthétisme pur semblent incompatibles avec le contexte historique en Chine auquel Guo a consacré la plupart de ses œuvres.

En fait, les *approches expressionnistes* permettent à GUO d'accéder à la *modernité poétique* tout en gardant ses complexes nationalistes, c'est pourquoi son concept créatif semble plus ou moins controversé : 1) d'une part, GUO insiste sur l'autonomie de la poétique en affirmant « *qu'une écriture devrait être créée par une revendication interne de l'auteur, sans aucun objectif extérieur* »¹ ; 2) d'autre part, sa position révolutionnaire et patriotique rend ses poèmes éventuellement « *utilitaires* ». Et l'*expressionnisme*, surtout celui en Allemagne, est lié à une « *passion rebelle qui s'efforce à renverser toute l'existence du présent* »², il n'empêche pas la contextualisation historique de l'art, sauf que cette tentative se cache parfaitement sous une expressivité subjective et intensive.

En conclusion, pour comprendre la *Renaissance romantique* de la *Nouvelle poésie* en 1925-1930, il faut connaître la théorie de Guo qui se résume à une auto-redéfinition du « *moi* », d'un « *moi* » intime vers un « *moi* » social, d'un « *moi* » concret vers un « *moi* » spirituel. Ce n'est pas un « *moi* » kantien qui accentue « *la chose en soi (Ding an sich)* » indépendante de toute expérience possible, mais plutôt un

¹ *Hebdomadaire de Création* (创造周报), 1923 (5)

² *Ibid.*, 1923 (5)

« moi » hégélienne qui erre entre « *an sich (in itself)* » et « *für sich (for itself)* ». Ainsi, pour GUO, « toute Nature est une représentation des dieux, le moi aussi. Un moi divin, un moi représenté par toute la Nature »¹. Donc, ce « moi » au sens panthéiste est un « MOI » en majuscule qui intègre « l'ego » essentiel dans les « autres » qui le définissent. Il faut aussi noter que les « autres » ne désignent pas le monde réel aliéné, mais plutôt la communauté humaine, idéale et complète.

Tout ceci explique bien l'hybridité de son esthétique : 1) Il insiste sur la justesse poétique, la pureté de l'art et la spontanéité intrinsèque, c'est parce que celles-ci sont tous propulsées par l'alloplasme du « moi », qui existe indépendamment et souverainement hors de tout ce qui ne l'est pas ; 2) En même temps, ce « MOI » en majuscule est lui-même une notion tolérante et sociale, il englobe tous les facteurs significatifs, responsables, moraux et prédicatifs. Par conséquent, doté d'un « *super-ego* » freudien, le « MOI » semble fondamentalement utilitaire et finaliste qui rassemble la conscience individualiste et la mission sociale. 3) C'est à l'intermédiaire du « moi » que l'interne et l'externe, l'utilitaire et le non-utilitaire, la revendication expressive et la concrétisation symbolique se fusionnent. Pourtant, cette ambivalence du « moi » lui donne un soulagement plutôt qu'une solution définitive, et ses efforts à mettre en concordance l'idéal et le réel reste en vain, c'est à partir de ceci qu'il s'oblige à chercher d'autres réponses, ou d'autres consolations plus efficaces, dans le romantisme, comme dit-il « *la Nature de toute paradoxes, je n'admire plus ton visage froid* »².

3.3.5 Un romantisme amoureux & les Lakistes

Malgré la dominance du style de GUO dans la *Renaissance romantique* de la *Nouvelle poésie*, il existe certainement d'autres possibilités, dont la poésie « lakiste »³ qui doit son nom à un groupe de poètes romantiques anglais, à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, vivant autour du « *Lake District* »⁴.

Les *poètes du lac* sont majoritairement des activistes sociaux et radicaux de l'époque, ils prétendent poursuivre l'émancipation personnelle et le réveil individualiste, en chantant la liberté amoureuse et l'autonomie du mariage. Pourtant leurs créations se limitent entre 1922 et 1925, ce qui rend ce « *courant* » plus ou moins marginal, mais cette vitalité courte ne conteste pas, cependant, son originalité artistique dans la modernisation poétique chinoise.

Les *poètes du lac* pratique un *romantisme amoureux*. En fait, quel que soit la forme d'écriture, l'amour se trouve toujours au centre de la création poétique depuis l'*Antiquité*. Pourtant, sauf des poèmes

¹ *Ibid.*, 1923 (5)

² GUO Moruo, Recueil de GUO. Tome IX, *op.cit.*, p. 5

³ Les membres se nomment « *poètes du lac* » (湖畔诗人).

⁴ Le *Lake District*, aussi connu sous le nom de *The Lakes* ou *Lakeland*, est une région montagneuse située dans le Nord-Ouest de l'Angleterre.

folkloriques d'une petite quantité, les écrits orthodoxes s'engagent à traiter le thème d'une manière discrète et implicite :

Les poèmes amoureux manquent dans la création classique, sauf quelques textes métaphoriques et symboliques qui font des insinuations ; la confession directe ou le chant franc sur ce sujet n'existent quasiment pas. Et maintenant, on a pris le premier pas. Le « Devoir » de GUO est populaire, mais son intérêt se fixe plutôt au langage parlé ; le « Fenêtre » de KANG me semble assez bien. Mais, ce sont les quatre jeunes de la poésie du lac qui s'y consacrent entièrement.¹

Ainsi, une des valeurs principales de la *poésie du lac* consiste à exalter l'esprit de l'époque : la liberté individuelle. Si le lyrisme de Guo essayait de chercher la liberté dans l'errance du « moi » entre la *Création* et la *Destruction*, et que les écritures de HU la traitait dans une exploration formaliste et expérimentale, les *poèmes du lac* montrent ce sujet d'une façon moralement audacieuse, c'est-à-dire « de mépriser les dogmes féodaux, de chanter l'amour tel qu'il est, tout en prenant la position d'un vainqueur »².

La poésie amoureuse des Lakistes est différente des écritures galantes chez les classiques, l'amour est un esclave subordonné chez les poèmes orthodoxes, une marchandise échangeable aux yeux des capitalistes, leurs poèmes sont un sacrilège. Pour les poètes du lac, l'amour est une existence égale, une relation égale, et un respect digne, leurs poèmes sont simples, sincères et honnêtes. [...] Sa modernité poétique se marque d'un féminisme naissant, avec une confirmation sur les valeurs, la dignité et les caractères des femmes.³

Les poètes du lac n'épargnent pas de l'encre dans la description du désir charnel et de l'appétit sexuel, cette attitude tend à réviser le tabou moral pour soutenir le développement naturel de toute envie raisonnable, et à établir les concepts créatifs modernes où les caractères humains, même si les plus intimes et les plus privés, y compris le sexe, devraient être abordés et représentés dans la création artistique et littéraire. Évidemment, on y voit des traces rousséliennes et freudiennes :

Sur le contenu des poèmes, les poètes du lac sont influencés par les humanitaires occidentaux, surtout « le retour à la Nature » de Jean-Jacques Rousseau, qui [...]

¹ ZHU Ziqing, *Introduction à la poésie moderne*. In *Recueil introductif à la nouvelle littérature chinoise*. Édition Librairie Shanghai. 1982, p. 352

² *Ibid.*, p. 351

³ WANG Jing. *Mémoires des Poètes du lac* (忆湖畔诗人). In *La Périodique des poèmes* (诗刊). 1979 (7).

*neutralise et libère la création en introduisant des narrations crues du sexe dans « Les Confessions ». [...] De plus, cette approche est également due à la théorie freudienne, qui a reçu une attention populaire à compter des années 20, et chez lequel une attitude ouverte à l'érotisme, à la frustration sexuelle et à la moralité charnelle correspond à la quête de liberté de l'époque.*¹

D'un certain point de vue, le style des *poètes du lac* ressemble plus ou moins au *romantisme français* dans ses premières années, il est doté d'une mélancolie innocente, comme ce qui s'écrit sur la première page de son recueil poétique, « *nous chantons sur la rive du lac avec sourire ; et nous chantons sur la rive du lac avec larmes* »². Ainsi, leurs poèmes amoureux montrent, avec peu de manipulation technique, un dynamisme irrépressible, une énergie vivante, une mélancolie joyeuse, une honnêteté enfantine et une passion éruptive. En même temps, ils essaient, en citant les mots d'un d'entre eux, de « *se faire volontairement fusionner dans la poésie* », de « *se laisser par inadvertance couler du stylo mes sensations* », et « *d'écrire pour se soulager, se consoler* »³. Bien sûr, cette orientation artistique n'est pas absolument univoque, elle est encore contextualisée dans une époque tourmentée, et les écritures de ces jeunes ne constituent qu'une aspiration antalgique dans un espace littéraire.

Malgré son rôle relativement marginal au sein de la *Renaissance romantique*, ou encore dans la *Nouvelle poésie*, nous y avons consacré ci-dessus quand même quelques pages, c'est parce que ses descriptions crues sur le plaisir de chair deviennent uniques en leur genre. Après la création lakiste, la littérature moderne, notamment celle après la fondation de la *Chine populaire*, revient à une attitude assez conservatoire, voire stricte, sur ce sujet.

3.4 PARALLÉLISME SYMBOLIQUE ET RÉALISTE

3.4.1 Deux orientations opposées et croisées

L'année 1925 marquent la descente de la *Renaissance romantique*, et les deux décennies suivantes ont vécu une grande diversité poétique, avec des renouvellements, des réorientations, des disparitions et des métamorphoses, ce qui a beaucoup enrichi le plan panoramique de la *Nouvelle poésie*. À l'époque, la création abrite deux concepts concurrents qui aboutissent à des parcours opposés, l'une vers l'intériorité artistique, l'autre avec la vocation morale : 1) l'objectif originnaire de la *Nouvelle poésie*

¹ *Ibid.*, 1979 (7)

² LIU Na (dir.), *Poèmes choisis du Lac* (湖畔诗选), Beijing : Littérature du Peuple, 2011, p. 5

³ *Ibid.*, pp. 5-6

consiste à « *rectifier* » les consciences sociales, elle ne pourra donc jamais se détacher de l'engagement politique. La dégradation de la situation sociale, due aux interventions agressives internationales et aux conflits militaires intérieurs, impose aux poètes une réaction activiste et radicale ; 2) D'ailleurs, d'un point de vue ontologique, la *Nouvelle poésie* reste encore théoriquement débile et philosophiquement stérile, il s'agit d'une modernité immature et précoce. Il faut plus de l'autonomie créative pour arriver à la restitution identitaire face aux « *angoisses* » occidentales.

Ainsi, la mission principale des poètes contemporains vise à harmoniser les deux intérêts en même temps, ceci est sans doute particulièrement difficile : « *confrontés à une réalité féroce, certains poètes se consacrent activement à la lutte, et ils ne sont plus disponibles à prendre un recul pour réfléchir les valeurs artistiques, alors que les autres décident de s'échapper à leur responsabilité réelle et de trouver une issue interne dans un enfermement de l'art pur* »¹. Ces deux orientations sont systématiquement opposées, il s'agit d'un choix entre l'individuel et le collectif, la morale et l'art, ceci mène à une situation binaire où se voit la coexistence de deux courants poétiques principaux : le *réalisme* et le *symbolisme*.

Ainsi, après la *Renaissance romantique*, la *Nouvelle poésie* a connu une instabilité théorique et une hésitation stylistique. Dépourvue de la liberté absolue, la création poétique était tourmentée par un déchirement dualiste, comme un *Rodrigue* sous la plume de Corneille, coincé entre son honneur familial chevaleresque (*l'esthétique traditionnelle*) et sa *Muse* bien aimée (*l'aspiration moderniste*), ce qui, pourtant, n'empêche quand même pas l'avancement poétique. La dominance romantique cède au pluralisme créatif, un équilibre bilatéral entre le réalisme et le symbolisme s'impose, tout en laissant des espaces tolérantes aux autres possibilités :

*Chaque courant a pris son propre terrain dans un espace poétique limité, il garde sa spécialité stylistique face aux concurrences diverses, et il insiste sur son chemin au sein de conflits et de combats. Bien sûr, nous trouvons aussi que [...] les harmonies ne manquent pas au cours de cette évolution qui témoigne des concordances et des réconciliations, [...] chaque courant suit un parcours unique de son genre.*²

3.4.2 La liberté et l'autonomie de la création

¹ *Poésie* (诗), Beijing : Association de Nouvelle Poésie chinoise (中国新诗社), 1923 (2)

² YIN Guoming, *L'Histoire des Courants littéraires modernes en Chine* (中国现代文学流变史). Guangdong : Édition Enseignement supérieur de Guangdong, 1989, p. 217

De la *Révolution poétique* au *Mouvement de la Nouvelle Culture*¹, du *poème au langage parlé* à la *Renaissance romantique*, la *Nouvelle poésie* a réussi son « *Nirvana* » aux cendres de la philosophie « *démodée* ». La tolérance de la civilisation chinoise permet aux intellectuels de renouveler, dans un temps court, l'esthétique collectif et la mentalité idéologique par une assimilation des facteurs extérieurs. La pratique des principes romantiques réoriente la *modernisation poétique* : des préoccupations langagières et formalistes vers une concrétisation théorique et une contextualisation idéologique.

Et c'est à compter de cette époque-là que nous voyons, au milieu des *Nouveaux poètes*, 1) une évolution stylistique plus versatile due à la « *Querelle des Anciens et des Modernes* », 2) un déchirement psychologique plus pénible à cause de la confrontation internationale et nationaliste, et 3) des concepts créatifs pluralistes grâce à la confusion des courants externe. Malgré tout, tout ceci montre que la *Nouvelle poésie* se procure progressivement une liberté et une autonomie de la création.

La majorité des *Nouveaux poètes*, surtout les « *disciples* » du modernisme, commencent à explorer leurs propres dimensions d'écriture, autant dire que la création était « *plus libre que jamais* »², et la valeur individualiste n'avait jamais reçu une telle confirmation, et la subjectivité ontologique du poète était approuvée sans précédent.

Tout d'abord, la popularisation de la *Nouvelle poésie* a largement renouvelé l'intérêt esthétique de la communauté chinoise à l'époque. Les morales durables et prédéfinies dans la tradition sont progressivement contrebalancées par des valeurs modernes, diversifiées et tolérantes. Ceci explique, sur le plan idéologique, la cohabitation de différents écoles littéraires et poétiques ;

Ensuite, le réveil du « *moi* » conscient justifie les voix individuelles dans la création, c'est-à-dire, le style est souvent très typique et très personnel. Ce dynamisme permet aux poètes de choisir, de pratiquer, d'interpréter et de mélanger les éléments modernistes, formant un panorama créatif prospère. Par exemple, 1) le romantisme de Guo est hybride de l'expressionnisme allemand, du symbolisme français et du sentimentalisme anglais ; 2) la *petite poésie* (1922)³ cherche son inspiration dans le haïku

¹ Le *Mouvement de Nouvelle Culture* est un mouvement socioculturel, littéraire et idéologique en Chine dans les années 1910 et 1920, son objectif principal consiste à renouveler le savoir-penser national avec les idées modernes occidentales, surtout la *science* et la *démocratie*. La *Révolution poétique et littéraire* en fait partie.

² *Poésie, op. Cit.*, 1923 (2)

³ Petite poésie (小诗派) est une école marginale au début des années 1920, rassemblant un groupe de poètes, qui, déçus par la crise sociale ou la douleur personnelle, chantent la perte, le trouble et l'essence de vie.

japonais, le style de Tagore et le folklore traditionnel ; 3) l'Association de la recherche littéraire¹ reste fidèle à un « réalisme de vie » qui est un mélange romantique et parnassien, etc.

Enfin, la poésie est, ou se proclame au moins, libérée de tout engagement moral et de toute obligation évocatrice. « L'art pour l'art » est devenu une devise commune chez la plupart des Nouveaux poètes.

Sur le plan théorique, la Renaissance romantique est un jalon historique, elle divise le Premier Cycle en deux phases : 1) l'une (1917-1925) pour détruire, où les poètes se donnent l'audace de nier leur propre identité esthétique avec une occidentalisation radicale - ils nient pour le déni - en ce sens, la « liberté » formaliste surmonte la « raison » substantielle de la poésie ; 2) l'autre (1925-) pour reconstituer, où les poètes se refuse par prudence pour chercher une liberté « autonome », moderne mais restreinte, ainsi, ils nient pour la redéfinition, et pour que la création provienne de la revendication interne avec une réflexion introspective sur le parcours futur et un retour dialectique à ce qu'elle l'a été :

Pour les premiers poètes à l'époque de HU Shi, « j'écris ce que je veux » ; pour les poètes romantiques, « je fais le poème comme il le doit », celui-là est libre, celui-ci est autonome, ceci représente deux phases tout à fait différentes au cours de la libération poétique en Chine. [...] si la première inversait le style classique, c'est dans la deuxième que la Nouvelle poésie, qui est censé décrire la vie et les sentiments des modernes avec une ouverture totale et une expressivité libérale, s'imposer officiellement. [...] La Nouvelle poésie est entièrement libre, [...] et l'autonomie consiste à innover, à surpasser et à exprimer. [...] L'évolution du style HU vers le style GUO reflète le développement de la psychologie moderne. ²

L'intérêt des Nouveaux poètes posé sur les savoir-versifier, la Nouvelle poésie s'est rendue finalement autonome après une libéralisation excessive. Dès alors, les discussions deviennent de plus en plus théoriques et philosophiques :

En somme, la création de l'époque (1921-1925) se plonge dans une vraie « atmosphère poétique », bien que les écritures semblent largement mêlées et mélangées, cette atmosphère est sans doute consistante qui justifie en revanche le style hybride. C'est un

¹ Association de la recherche littéraire (文学研究会) est une organisation des auteurs, elle est fondée à Beijing en 1921, ses membre-poètes privilégient un « réalisme de vie ».

² LONG Quanming, *La Mutation des courants poétiques en Chine* (中国诗歌流派), Éditions Littératures du Peuples. 1999, p. 163

*bon phénomène pour le développement de la Nouvelle poésie, c'est aussi un parcours qu'elle s'oblige à vivre pour devenir la « poésie » au sens strict.*¹

Pourtant, bien que l'autonomie créative, établie au long du *Premier Cycle*, soit plus ou moins incontestable, nous devons la réviser avec une réserve et un recul :

Chez les critiques et les historiens de la littérature, les valeurs artistiques de la *Nouvelle poésie* subissent des estimations indécises : 1) D'une part, ses tentatives révolutionnaires sur les classiques doivent être péremptoirement confirmées ; 2) d'autre part, elle n'a pas pu, et peut-être ne pourra pas, arriver à la hauteur artistique de la poésie traditionnelle. Plus simplement, sa contribution historique et sociale est au vu et au su de tous, mais quand il concerne la justesse poétique et le modernisme ontologique, elle tend à être largement sous-estimée :

*La Nouvelle poésie, depuis le début du XX^e siècle, aurait pu être une révolution importante dans notre histoire, mais elle se désoriente rapidement. Malgré une grande diversité de courants, une grande majorité entre eux sont des imitations des écrits importés. [...] Pendant une longue durée, elle reste fidèle aux concepts, aux styles et aux formes de ses modèles occidentaux, elle est éloignée de la grande masse, et se met à l'écart face à l'esthésie communautaire.*²

Evidemment, la *Nouvelle poésie* du *Premier cycle* ne respecte pas les préférences idéologiques et esthétiques de la communauté chinoise, elle cherche à se renouveler en se niant, cette tentative contradictoire connaîtra un échec fatal, parce que 1) la continuité esthétique est relativement stable dans une durée prévisible, elle définit « l'horizon d'attente » des lecteurs, l'évolution stylistique devrait être un renouvellement interne, alors l'*occidentalisation radicale* ne serait pas un choix adéquat dans ce sens ; 2) l'*acceptation totale* des facteurs externes risque de créer une fracture dans le développement littéraire, et une fracture que la culture originale ne pourrait pas tolérer ; 3) la *Nouvelle poésie*, dès sa naissance, a été gérée par une mesure artificielle pour véhiculer les morales modernistes, et la modernisation poétique n'est pas soutenue par l'intériorisation et l'individualisation ; 4) Strictement dire, l'*influence littéraire* est souvent assistée par une « *intertextualité* », alors que ceci n'est pas possible entre la Chine et l'Occident, les deux sont géographiquement et philosophiquement séparés avant XX^e siècle.

¹ FENG Wenbin. *Recueil des poèmes de BIN Xin*. Beijing : Édition Littératures du Peuples. 1984, p. 132.

² OU Waiou. *Du style poétique*. In *Journal des poèmes*. 1958 (10)

Ainsi, la naissance de la Nouvelle poésie est une mutation forcée. Cependant, en France, le passage d'un courant vers un autre demande une transition subtile (le cas de Baudelaire), et ce processus reflète souvent une métamorphose parallèle au niveau philosophique. Par exemple, au cours de la transition du romantisme vers le modernisme, nous voyons une lignée claire et précise : 1) Hugo pousse, notamment dans les romans, son « *opposition binaire* » vers son extrême, et Baudelaire a accompli cette ambition *dualiste* en l'appliquant aux vers. Dans ce sens-là, le poète maudit a bien suivi l'héritage de son précédent et devait se proclamer un romantique. 2) Que ce soit dans *Les Contemplations* ou *Les Feuilles d'automne*, Hugo a déjà révélé quelques traces « *modernistes* » qui le distinguent de ses contemporains. 3) Bien que Baudelaire n'ait pas réussi à sortir du *dualisme*, il a mis en doute toute croyance morale, dissolvant l'absolutisme du sens éternel et initiant à conceptualiser une nouvelle manière plus transcendante depuis l'incertitude. 4) De plus, le *modernisme baudelairien* ne vient pas du nulle part, « *l'idéalisme allemand* », plus précisément, le *scepticisme kantien* et *l'esthétique hégélien*, ont bien soutenu cette transition.

En conclusion, l'autonomie créative initiée par la *Renaissance romantique* ne reste qu'une notion relative et discutable. Du point de vue de la « *Genèse littéraire* », toute activité poétique de l'époque est issue d'une transformation anormale, même par force, celle-ci pourrait être efficace pendant une certaine durée, mais une fois que la stimulation extérieure disparaît, ou que les contradictions intrinsèques se réorientent, la portée de cette transformation serait largement marginalisée. C'est bien le cas de la *Nouvelle poésie*, dont l'évolution a été bloquée durant les années 1945-1975. Même le « *modernisme obscur* »¹, repris à la fin du siècle, nous semble plutôt marquer un autre cycle de vie séparé.

3.5 RÉALISME : JEU ENTRE L'UNIVERSEL ET LE PARTICULIER

3.5.1 *Coucher du Soleil romantique : poètes chinois & Baudelaire*

La marginalisation du *romantisme poétique* est largement due aux changements sociopolitiques. Le *Mouvement du 30 Mai*² en 1925 marque un tournant stylistique et esthétique pour la *Nouvelle poésie*

¹ Création moderniste pratiquée par les poètes obscurs aux années 1980.

² En 1925, des agents de la police municipale britannique de la *Concession internationale* à Shanghai a ouvert le feu sur des manifestants chinois dans une usine japonaise. Sous la direction du *Front Uni (les partis nationaliste et communiste)*, un mouvement national ouvrier et anti-impérialiste a été déclenché pour protester contre l'extraterritorialité étrangère, une répression britannique a suscité un massacre d'une dizaine de manifestants. Pour répondre à l'abstention des autorités de Pékin (ROC) sur cet incident, le *parti nationaliste* a mené, de 1926 à 1928, « *l'Expédition du Nord* », une guerre civile qui a mis fin au *gouvernement de Beiyang* de la République de Chine, et réalisé la réunification chinoise sous le *gouvernement de Nankin*. Ce gouvernement-ci est le représentant légale de Chine pendant la *Seconde Guerre Mondiale*. Ainsi, à partir de 1925, la Chine est entrée dans une période guerrière.

chinoise. Face aux menaces impérialistes extérieures, l'exaltation du « moi » et l'expressivité mélancolique ont cédé leur place à la réalité sociale et à la vie chaotique. D'ailleurs, la survalorisation de la littérature russe et la philosophie socialiste pousse la création littéraire vers un « *réalisme révolutionnaire ou prolétarien* ». Même GUO, le plus grand romantique de l'époque, s'est converti volontairement à une approche plus réaliste, allant jusqu'à trahir complètement son ancien dogme et à juger le lyrisme romantique « *capitaliste et antirévolutionnaire* » :

--- 力的追求者

Quête des forces, par GUO

别了，低回的情趣！
别要再来纠缠我白热的心曦！
你个可怜的扑灯蛾，
你当得立地烧死！

*Adieu, les goûts hésitants !
Ne hante plus mon cœur incandescent !
Toi, un phalène qui se jette au feu !
Tu mérites un mort immédiat !*

别了，虚无的幻美！
别要再来私扣我铁石的心扉！
你个可怜的卖笑娘，
请去嫁给商人去者！

*Adieu, le beau néant !
Ne frappe plus mon cœur de fer !
Toi, une garce pauvre,
Va te marier à un commerçant !*

别了，否定的精神！
别了，纤巧的细针！
我要左手拿着《可兰经》，
右手拿着刀一柄！

*Adieu, l'esprit de négation !
Adieu, une aiguille maigre !
À main gauche, je tiens le Coran,
À main droite, je tiens un couteau !*

--- 前进曲

Chant de marche

点起我们的火炬，
鸣起我们的金钲，
举起我们的铁锤，
撑起我们的红旗，
前进！前进！前进！

*Allumons la torche,
Battons le tambour d'or,
Levons le marteau de fer,
Tenons le drapeau rouge,
Marchons ! marchons ! marchons !*

Sur le plan stylistique, ce poème de GUO est aussi lyrique que ses autres, il est typiquement romantique, mais moins expressif et plus communicatif. Dépourvu de toute arrogance subjective et de toute mélancolie contemplative, ces vers font une déclaration combattante contre « *les goûts hésitants* » et « *le beau néant* ». Le goût romantique est comparé à « *un phalène qui se jette au feu* » et à « *une pauvre garce* ». Ce que le poète préfère, c'est « *un cœur incandescent* » et « *un cœur de fer* » qui se calment de la fièvre romantique et qui correspondent à l'*intérêt révolutionnaire* de l'époque. De plus, le *sentimentalisme* est condamné à « *un mort immédiat* » et à la complicité « *commerçante* »¹.

¹ Le mot « *commerçant* » ici se réfère à deux notions : 1) l'une *moderne*, soit le capitalisme, ou plus précisément, l'esthétique bourgeoise et mondaine ; 2) l'autre *traditionnelle*, un égoïsme inscrit dans le culte d'argent. D'ailleurs, dans les écritures classiques, le « *commerçant* » est aussi un symbole d'allusion littéraire qui implique

Plus explicitement, l'expression romantique est considérée comme des « *désirs bourgeois antiprogressiste* ».

Et dans le « *Chant de marche* » dont le style ressemble au refrain de « *La Marseillaise* », le poète montre un enthousiasme pour les luttes sociales et politiques. Les symboles qu'il emploie ici - « *la torche* », « *le marteau de fer* » et « *le drapeau rouge* » - sont tous des signes forts du *Communisme*, ceci confirme les influences de la *Russie soviétique*, surtout l'impact bolchevique de la *Révolution d'Octobre*¹ qui devient un facteur actif majeur dans la littérature moderne chinoise.

Comme GUO, les poètes romantiques de l'époque commencent alors à embrasser la réalité, avec une sensibilité contagieuse, une esthétique transitive et un engagement social. Cette transformation est rapide et ferme. La « *Quête des forces* » constitue en quelque sorte la charte du « *réalisme poétique* » de la *Nouvelle poésie*, elle nous renvoie au *Coucher du Soleil romantique* de Baudelaire :

*Que le soleil est beau quand tout frais il se lève,
Comme une explosion nous lançant son bonjour !
- Bienheureux celui-là qui peut avec amour
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve !*

多么新鲜，升起的太阳真美呀，
像爆裂，对我们放射它的问候！
——那些幸福的人，充满着爱恋，
礼赞它比梦幻更辉煌的沉落！

*Je me souviens ! J'ai vu tout, fleur, source, sillon,
Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite...
- Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon !*

我记得，我见过所有，鲜花、泉源、犁沟，
在它巨眼下迷醉，像一颗颗欢跳的心……
快朝天边跑呀，天色已晚，快跑呀！
为了能抓住哪怕一线斜照的光辉！

*Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;
L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;*

但我徒然追赶已离去的上帝；
不可阻挡的黑夜建立了它的王国，
黑暗、潮湿、阴郁、无限的颤抖；

*Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.*

一股坟墓气息在黑暗中流荡，
我两脚战栗，在沼泽的边上，
有突窜的蛤蟆和冰凉的蜗牛。

Baudelaire compare la création romantique à un « *soleil couchant* », mais il s'agit d'un « *coucher plus glorieux qu'un rêve* » avant « *l'irrésistible Nuit* », c'est pourquoi le poète essaie encore « *d'attraper au*

deux références historiques : 1) En première, selon la ségrégation sociale dans la moralité féodale, le *commerçant* a un statut social inférieur aux intellectuels, paysans et industriels. 2) En deuxième, « *se marier à un commerçant* » est une citation célèbre extraite d'un poème des TANG, racontant la vie misérable d'une prostituée, qui, après sa jeunesse, ne fait que se marier à un commerçant pour gagner sa vie. Ici, il est évident que le poème est proche du « *romantisme classique* », un style typiquement traditionnel du XII^e au XIII^e siècle en Chine.

¹ La *Révolution d'Octobre*, aussi connue sous le nom de la *Révolution bolchevique*, est un incident politique en Russie au 7 novembre 1917 (25 octobre selon le Calendrier julien), qui donne naissance à la *République socialiste fédérative soviétique de Russie*.

moins un oblique rayon » en poursuivant « le Dieu qui se retire ». Si le rejet du goût romantique chez les Nouveaux poètes était décisif et résolu, l'attitude baudelairien semble plutôt un choix involontaire mais inévitable avec un attachement nostalgique et un hommage profond. Baudelaire s'oblige à se tourner vers un « empire noire, humide, funeste et pleine de fissions », et à rechercher un autre beau dans « une odeur de tombeau » et dans « les ténèbres nages ».

Sainte-Beuve a rédigé à l'été 1857, à l'attention de Baudelaire, ses « *Petits Moyens de défense tels que je les conçois* » pour le procès des *Fleurs du Mal* :

*Tout était pris dans le domaine de la poésie. Lamartine avait pris les cieux, Victor Hugo avait pris la terre et plus que la terre. Laprade avait pris les forêts. Musset avait pris la passion et l'orgie éblouissante. D'autres avaient pris le foyer, la vie rurale, etc. Théophile Gautier avait pris l'Espagne et ses hautes couleurs. Que restait-il ? Ce que Baudelaire a pris.*¹

Et dans un *projet de préface* (1859) des *Fleurs du Mal*, Baudelaire lui-même a expliqué son choix : « *Des poètes illustres s'étaient partagés depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal.* »²

La réorientation esthétique de Baudelaire s'explique par trois points : 1) l'épuisement des ressources créatives ; 2) le désir de réputation à l'ombre des poètes contemporains (*surtout Hugo*) ; 3) la rigidité conceptuelle du beau dans les vers romantiques. Ainsi, pour Baudelaire, la poésie devrait être issue d'une « *tâche plus difficile et plus plaisante* ». En ce sens, c'est dans le romantisme que le poète invente sa « *modernité mélancolique* » et trouve donc son délire de maudire. En fait, le style baudelairien est unique et personnel, ce n'est pas un réalisme malgré sa préférence pour un « *vrai Balzac* », ni un symbolisme malgré son langage suggestif, c'est plutôt le contraire du romantisme, ou un « *romantisme déromanisé* ».

En conclusion, la réorientation baudelairienne est justifiée par un auto-renouvellement de l'esthétique littéraire, alors la *conversion réaliste* des poètes romantiques chinois est plutôt une réponse « *morale* » à la crise sociale et à l'engagement citoyen. A partir de ceci, la voix du « *moi* » cède de nouveau à l'esprit du « *nous* ». Heureusement, sous le drapeau romantique, un « *individualisme primitif* » a été

¹ BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, dir. Claude Pichois, Paris : Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I, p. 790

² BAUDELAIRE Charles, *l'Art romantique XX*, In *Théophile Gautier IV, op. cit.*, p. 60

déjà conceptualisé durant les années 1910-1920, et il continue à imprégner insensiblement la création littéraire et aussi la vie moderne.

Certainement, la dévalorisation du romantisme en Chine est un changement brutal et hâtif, elle a causé des problèmes, surtout une rectification excessive sur le concept moderne qui provoque un retour à *l'utilitarisme littéraire*. De plus, faute de réflexions automnes et rétrospectives, les poèmes sont souvent troublés par une versatilité stylistique, et les écrits n'arrivent ni à atteindre à la hauteur du *vrai Réalisme*, ni à conserver leur ancienne subjectivité expressive. Ils deviennent plus adaptés aux exigences révolutionnaires, nationalistes et socialistes, mais leur valeur artistique a tellement diminué que les auteurs n'ont jamais été reconnus comme des réalistes.

A l'époque-là, les façons de la création (des poètes romantiques, surtout GUO) se bascule du romantisme vers le réalisme, au moins selon leur volonté, [...] en fait, il n'est pas trop important de définir précisément ce courant poétique, romantisme ? ou réalisme ? Malgré tout, si leur qualité spirituelle reste romantique, leurs écritures seraient tout de même romantiques.¹

3.5.2 Un réalisme ontologique et contextualisé

Au sens strict, le réalisme nous apparaît plus comme une préférence créative qui pourrait s'appliquer à toute forme artistique qu'un simple courant littéraire, car il est assez difficile de le définir d'une manière concentrée :

Le réalisme se caractérise tout d'abord d'une « impersonnalité », c'est-à-dire que les auteurs ne devraient révéler aucune tendance subjective, une imitation fidèle et une description exacte y suffisent. [...] De plus, les écritures sont censées être insensibles, l'enregistrement du réel ne tolère aucun jugement subjectif, et il faut une attitude indifférente.²

Évidemment, le réalisme est avant tout un choix opposé au romantisme, mais ce dernier constitue, dans un certain sens, le fondement de toute création poétique. À la fin du XVIII^e siècle, Friedrich Schlegel, un philosophe poète allemand, a jugé :

¹ ZHANG Xin, *Histoire de Nouvelle Poésie Chinoise du XXe siècle* (中国二十世纪新诗史). Shanghai : Édition Université de Fudan. 2009, p. 203

² LUO Hanchao, *Du Réalisme dans la Nouvelle Poésie Chinoise* (新诗中的现实主义). In *Critique littéraire* (文学评论). 1997 : 1, p. 94.

Dans la poésie, le style romantique est unique en son genre, il est plus large et plus tolérant que tous les autres courants particuliers, il représente l'ensemble de la poésie, parce que tout poème, d'un certain point de vue, est, et devrait être, romantique.¹

Ainsi, la poésie réaliste est une notion antinomique par son rejet de la subjectivité. Il faut noter encore une fois que le style romantique ou réaliste ne montre qu'une orientation générale : 1) même dans les poèmes les plus lyriques de Hugo, nous constaterons des descriptions inspirées du réel ; 2) et chez le poète pro-réaliste Goethe, une ambivalence stylistique s'y voit aussi :

La vie réelle est censée fournir des ressources et des matériels à la création poétique, sous la plume d'un poète, un contexte concret devient abstrait et universel. Mes poèmes sont tous inspirés du réel, leurs fondements sont enracinés dans la réalité. [...] Le réel a le droit de se faire présenter, mais la subjectivité du poète provenant du réel mérite également d'être présentée.²

Dans ce sens-là, le réalisme et le romantisme appartiennent tous les deux à l'ensemble de la poésie.

Néanmoins, la *poésie réaliste* est une nomenclature spécialisée, un terme plus « administratif » ou plus « officiel » admis par les historiens littéraires, un phénomène qu'il faut attendre la fin des années 1950 pour être confirmé. Donc, la poésie dite « réaliste » avant cette date-là n'était que des vers qui essaient d'objectiver la subjectivité du poète avec l'intervention du réel, ou de subjectiver l'absoluité du réel avec l'intervention du poète. Effectivement, une priorité relative a été accordée au précédent.

Pourtant, la situation est particulière en Chine. Nous voyons l'existence d'un courant poétique officiellement proclamé « réaliste » aux années 1930 et 1940, ses premières traces datent même de la première décennie du siècle (*p. ex. l'empirisme*). C'est un phénomène assez complexe, car ce « réalisme » poétique était un choix moral qui répond à la crise sociale depuis 1840. D'ailleurs, les introductions et les traductions des œuvres russes soviétiques ont renforcé de nouveau la « vocation réaliste ».

La *Révolution poétique* est inscrite dans le cadre du *Mouvement de la Nouvelle culture*, celui-ci à son tour est initié par le *Mouvement du 4 mai en 1919*, une manifestation inspirée de la *Révolution bolchevique* en Russie. Bien que la littérature moderne chinoise ait reçu des influences multidimensionnelles, et que les éléments occidentaux comptent parmi les plus importants, la

¹ SCHLEGEL Friedrich, *Athenäums-Fragmente*. In *Critiques littéraires occidentales*. Shanghai : Édition Traduction de Shanghai. 1979, p.322

² GOETHE Johann, *Les Propos de Goethe* (歌德语录). Édition Littératures du Peuple, 1982, pp. 4-6.

littérature russe a pris une place critique dans la conceptualisation de la *Nouvelle poésie*, notamment dans les années 20.

Selon *La Nouvelle Littérature chinoise : Histoire – Index*, de 1917 à 1927, 187 ouvrages étrangers ont été traduits et publiés en Chine, parmi lesquels 65 sont russes, en tête de la liste, c'est parce que la réussite soviétique donne un modèle révolutionnaire plus concret et plus rapide que la démocratie notionnelle de l'Occident. Et c'est pourquoi la plupart des représentants du *Mouvement de Nouvelle culture* sont des gauchistes radicaux, et à peu près une moitié d'entre eux ont rejoint le PCC plus tard.

En regardant le panorama de la littérature moderne (1917-1949) et contemporaine (1949-1978) en Chine, les concepts créatifs soviétiques ont une grande portée, surtout entre l'établissement du *Régime communiste* (1949) et la *Rupture sino-soviétique* (1970)¹.

Pourtant, dans la *Nouvelle poésie*, surtout dans le *Premier Cycle*, l'influence soviétique est relativement limitée à la soi-disant « *poésie réaliste* », et celle-ci montre elle-même une complexité binaire : 1) certains poètes suivent le principe « *l'art pour l'art* », défendent l'autonomie de la création, et évitent une politisation excessive, tout en partageant les expériences personnelles sans trop de références contextuelles ; 2) alors que d'autres poètes, en particulier les gauchistes, se consacrent à une poésie engagée qui, en dévoilant les maux de la société réelle, a pour objectif de critiquer les autorités, d'honorer les passions révolutionnaires et d'exprimer, quand même, les angoisses du monde interne.

3.5.3 Un réalisme moderne & le spleen baudelairien

La premier pas « *réaliste* » est plutôt fait par des jeunes poètes ayant reçu une éducation moderne, c'est-à-dire occidentalisée, leur principe de création est « *l'art pour la vie* » :

La poésie est une représentation de la vie, ce doit être aussi une représentation positive. [...] mais à notre époque, certains poèmes s'éloignent de la vie, et d'autres ne concernent qu'une partie mineure. Il nous faut changer cette incohérence, et construire la république poétique sur la vie, réelle et universelle. [...] ainsi, les poètes sont chargés à transporter les sentiments humains, les plus sincères, les plus naturels et les plus

¹ La *Rupture sino-soviétique* est une période de dégradation des relations, même de tension militaire, entre l'Union soviétique et la Chine populaire, dont le paroxysme est marqué par les incidents frontaliers de 1969. Cette rupture est causée par des divergences idéologiques et des conflits d'intérêts, surtout la déstalinisation (1956) et le XXII^e congrès du PCUS.

*universels, [...] et à projeter les caractères personnels et particuliers (sur un plan général).*¹

Le « *réalisme* », si nous pouvions le dire ainsi, qu'on propose ici accentue la coordination entre la « *république poétique* » et la « *vie réelle* », et tout éloignement éventuel constitue une « *incohérence* ». D'ailleurs, il impose aussi un préjugement à la représentativité créative : la poétisation du monde réel devrait s'accompagner d'une dimension positive.

Sur ce point, la poésie se priverait de l'autonomie et resterait ainsi dans le cadre des écritures engagées. Pourtant, cet engagement est plutôt inné, autrement dit, il refuse une contextualisation quelconque en choisissant de se planter dans les expériences personnelles. Clairement, nous y constatons une contradiction, les poètes hésitent entre la démocratisation créative occidentale et la préoccupation morale nationaliste, ainsi, ce n'est pas un choix esthétique, mais une confrontation idéologique. Et évidemment, la première obtient une certaine priorité.

En outre, il est aussi surprenant que ce « *réalisme* » montre une certaine philosophie « *moderniste* », voire « *de l'avant-garde* » : il soutient une « *projection des caractères personnels et particuliers sur un plan général* », ce qui prouve encore une fois l'instabilité et la multi-dimensionnalité de la création à l'époque. 1) Tout d'abord, il insiste sur le réveil des consciences individualistes en suivant l'avancement du « *moi* », ce dernier est concrétisé dans les observations et les expériences du sujet. 2) Ensuite, il ne s'y contente plus, en effectuant une abstraction du concret et une généralisation du particulier, et il faut noter que celles-ci ne visent plus au collectif comme chez la notion traditionnelle, mais à l'universalité de toute la race. 3) C'est un équilibre entre l'homogénéisation et l'hétérogénéisation, l'universalisation et l'individualisation ; dans ce cas-là, partant d'une expérience de l'un, on arrive au commun de tous ; à travers les expressions « *les plus sincères* », on voit « *les plus naturelles* » et « *les plus universelles* ».

Comme leurs collègues romantiques, les poètes s'engagent également à questionner le statut du « *moi* », mais d'un point de vue plus réaliste et plus rationnelle, ils cherchent à unifier la subjectivité du « *moi* » et l'objectivité du réel, en passant par une observation fidèle et une vision individuelle, ceci donne un « *réalisme lyrique* » :

¹ YU Pingbo. *Œuvres complètes de YU Pingbo*. Xi'an : Édition Art et Lettres de Huashan. Tome II. 1998, pp. 246-247.

*L'expression du « moi » est le premier sens pour la littérature, ainsi que d'autres genres artistiques. D'un autre côté, les expériences de vie, ce ne sont que des observations du « moi » sur les expériences du « moi ».*¹

Le poème ci-dessous est un bon exemple du principe « *l'art pour la vie* », soit « *une observation expressive du moi sur les expériences réelles du moi* » :

毁灭 -- 朱自清

白云中有我， 天风的飘飘，
深渊里有我， 伏流的滔滔；
只在青青的， 青青的泥土上，
不曾印着浅浅的， 隐隐约约的， 我的足迹！
我流离转徙， 我流离转徙；
脚尖儿踏呀， 却踏不上自己的国土！

.....

回去！回去！
归来的我挣扎挣扎， 拨烟尘而见自己的国土！
什么影像都泯没了， 什么光芒都收敛了；
摆脱掉纠缠，
还原了一个平平常常的我！
从此我不再仰眼看青天，
不再低头看白水，
只谨慎着我双双的脚步；
我要一步步踏在泥土上，
打上深深的脚印！

Destruction -- par ZHU Ziqing

*Moi, dans les nuages, le vent souffle ;
Moi, dans l'abîme, le courant coule ;
Sur le sol vert, vert,
Aucune de mes traces, légères et floues !
Errance, vagabond. Errance, vagabond.
Je marche, mais loin de mon pays natal !
[...]
Retour ! Retour !
Moi au retour ! Je vois mon pays à travers les
poussières !
Toute image disparue, toute lumière éteinte ;
Libéré de toute complication,
Un moi ordinaire est au retour !
Je détourne mes yeux désormais du ciel bleu,
Je ne regarde plus l'eau clair,
Avec prudence et avec les pieds,
Je marche sur le sol pas à pas,
Laisant des traces profondes.*

Le poète a noté avant les vers : « *A Hangzhou en juin, après une visite du lac pendant trois jours, le trajet me rend chancelant, comme une fumée légère et un nuage flottant, je n'arrive pas me tenir sur les pieds. J'étais confus, hanté, douloureux, j'ai envie de me détruire. Au surgissement sensible, j'écris ceci pour noter ces races.* »²

En fait, Le poème n'est pas fait pour exprimer « *l'envie* » ou la « *douleur* », mais pour « *noter les traces* » stimulées par un « *surgissement sensible* », et celui-ci est, à son tour, provoqué par un « *trajet sur lac* », la notion de « *l'expérience réaliste* » se confirme ainsi.

D'un côté réel, le poème dédie le « *surgissement sensible* » au « *trajet sur le lac* » ; d'un autre côté pensif, le « *trajet* » symbolise l'incrémentation du « *moi* ». La première strophe donne un « *moi* » qui se débat aux expériences, un « *moi* » dans « *les nuages* » et dans « *l'abîme* », « *loin de mon pays natal*

¹ ZHU Ziqing. *Œuvres complètes de ZHU*. Tome I. Édition Littératures du Peuple. 1992, p. 133

² ZHU Ziqing, *Destruction* (毁灭) [en ligne], In *Recueil poétique de ZHU* (朱自清诗集), consulté le 5 février 2018, sur <http://www.shigeku.com/shiku/xs/zhuziqing/zhuzq22.htm>

». Cette strophe exprime une certaine décadence causée par la perte du soi, donnant une image de « moi », du poète, et de tous ses contemporains. Alors dans la dernière strophe, on voit « un moi » « libéré de toute complication », « un moi ordinaire est au retour », il rentre non seulement à « son pays », mais aussi chez soi, c'est une récupération et un recouvrement du « moi » :

*Le poème ne pratique pas ce que son titre indique : « la destruction », mais à la fois un gémissement et un rappel, une lâcheté et un courage, un désir de ruiner et de reconstruire le « moi », un anéantissement et une poursuite, une confession et un serment.*¹

Sur ce, nous remarquons également une évolution du « moi » individualiste, non seulement au sein du présent poème, mais dans un cadre plus général - au cours des trois décennies (1910-1940) :

1) Chez les classiques, le « moi » est caché derrière un narratif plus large et plus ambitieux, la voix individuelle est enterrée par la chorale collective ; 2) aux yeux des réformistes littéraires, le « moi » commence à se doter d'une liberté, il s'exprime, il se contrôle et il est responsable de lui-même ; 3) chez les romantiques, le « moi » devient arrogant après le réveil des consciences du soi, il adopte une attitude gargantuesque et pantagruélique et donne un coup de pied au nez de toute limite ; en fin, 4) sous les plumes des « réalistes », le « moi » se calme et se rationalise, c'est « un moi » « libéré de toute complication », et « un moi ordinaire est au retour ». L'image du « moi » sort du dualisme enthousiaste, et devient de plus en plus complexe, divers, fugitif, difficile à saisir. C'est une instantanéité analogue au beau baudelairien, comme ZHU Ziqing lui-même a dit :

*Chaque instant justifie sa propre existence significative et défend ses propres valeurs. Nous n'avons qu'à comprendre le statut du « moi » à chaque instant, afin de poursuivre le développement au maximum du « moi » dans cet instant. Ceci est intéressant, ceci décrit l'ensemble de la vie.*²

De plus, le « réalisme » poétique chinois évoque également une « quasi-décadence baudelairienne », c'est-à-dire, la combinaison d'une modernité décevante et d'un esprit combattant. Il est rempli « d'un goût déprimé » et « d'une angoisse moderne ». Ce goût réaliste est inscrit dans deux réalités : celle de l'époque (« nous ») et celle du poète (« moi »). D'un côté, la « poésie réaliste » reflète l'esprit déçu face à la détérioration sociale et à l'incertitude artistique ; de l'autre, le poète cherche à proclamer la valeur indépendante d'un individu emporté par le destin. Cet esprit troublé définit la tonalité principale de la création à l'époque, et il correspond à l'état d'âme de la génération poétique.

¹ MAO Dun. De BING Xin (谈冰心). In *Documents choisis de la Société de recherche littéraire* (文研会资料选). Édition Université Normale de l'Est de Chine. 1986, pp. 140-144.

² ZHU Ziqing. *Œuvres complètes de ZHU*, op. cit., p. 135

3.5.4 Un réalisme de lutte & le Mal baudelairien

La deuxième orientation du *réalisme poétique chinois* se montre plutôt chez les poètes gauchistes, elle est inspirée de la littérature soviétique, notamment le *Réalisme révolutionnaire*, son principe de création est alors « *l'art pour la lutte* ».

Au début des années 1910, *l'empirisme poétique* de HU a déjà confirmé (1921) une écriture fidèle au réel. Et ce n'est pas un cas seul, le premier groupe poète, nommé *l'École des Expériences*, a également affirmé son adhésion au réel, déposant la première pierre du réalisme poétique en Chine :

En ce moment, dans un monde broussailleux plein de misères et de guerres, [...] ce dont nous avons besoin, c'est une littérature de sang et de larmes, [il faut abandonner] le style noble, élégant ou hypocrite. [...] La littérature est un rappel naturel de la vie, [...] une combinaison imaginaire et expressionniste, [...] sa mission est de sauver l'esprit tourmenté et la mentalité inquiète. [...] Pourtant, les écritures de notre époque sont majoritairement des chants poétiques, des pleurs des enfants, des rivières douces... [...] (il nous faut) se distinguer des poètes qui louent encore la mélancolie hypocrite ou le gémissement du non-sens. [...] La littérature devrait s'associer à l'obscurité [...] pour que la détestation et la haine se fassent sentir. [...] elle devrait décrire le massacre de la guerre, la misère de la prison, la douleur des ouvriers et des paysans, et la cruauté des maîtres capitalistes. [...] La révolution demande la détestation et la haine. [...] Allumons le feu chez les jeunes malades.¹

Il est évident que le principe créatif de *l'École des Expériences* partage des similarités esthétiques avec le *mal du Baudelaire*. Il s'oppose à « *la mélancolie hypocrite* » et au « *gémissement du non-sens* », mais préfère « *l'esprit tourmenté et la mentalité inquiète* » ; il demande à la littérature « *d'associer à l'obscur* » afin de révéler « *la détestation et la haine* ». De plus, comme chez Baudelaire, le « *monde broussailleux plein de misères* » suscite la révolte et la révolution « *de sang* » et « *des larmes* ».

Pourtant, les différences entre les deux sont aussi évidentes :

Chez Baudelaire, le « *mal* » est une voie incontournable pour atteindre un *beau* moderne, il résulte de la poétisation de notre existence au *présent*. La « *laideur* » n'est pas issue d'une description fidèle de

¹ ZHENG Zhenduo. *Œuvres complètes de ZHENG*. Tome III. Édition Lettres et Arts de Huashan. 1998, pp. 426-429

ce que le poète a vécu, il s'agit plutôt d'un choix volontaire qui lui permettrait d'accéder à la réconciliation de l'objectivité et de la subjectivité.

Alors chez les *poètes réalistes* chinois, « *l'obscur* » se réfère aux observations et aux expériences : « *le massacre de la guerre* », « *la misère de la prison* » et « *la cruauté des maîtres capitalistes* » sont tous des faits à l'époque. Dans ce cas-là, le « *mal* » devient le sujet et le thème, il n'est ni suggestif ni transcendant. Enfin, l'objet de la « *révolte* » n'est non plus la vie moderne devenue étrangère, mais une entité tangible à qui se dédie la révolution. Ici on voit encore une fois des traces de l'influence soviétique :

悲鸣之鸟

一只悲鸣之鸟，
勉振着唱哑了的歌声唱着。

.....

人间的黑暗和悲哀：
小孩被恶狼吞噬，
穷人被富人绞死，
百姓被军阀枪杀。

.....

墟墓似的人间，
还是寂沉沉的。

.....

它悲叹现在的人的血都冷了，
悲叹现在沉寂的世间，
连一个为自己生命和权力与自由奋斗的人都没有了。

Le cri triste d'un oiseau

*Un oiseau avec le cri triste
Chante d'un ton rocailleux*

[...]

L'obscur et la misère du monde :

*L'enfant dévoré par le coup,
Le pauvre étranglé par le riche,
Le citoyen tué par le militaire.*

[...]

Le monde, comme un tombeau,

Reste encore tu.

[...]

Il chante que notre sang devient froid,

Que dans ce monde tu,

*Personne ne lutte pour la vie, le droit et la
liberté.*

Le poème est pessimiste, c'est une écriture « *réaliste* » au sens stricte, car « *L'obscur et la misère* » trouve des références au monde réel. Les descriptions à la deuxième strophe - « *l'enfant dévoré par le coup* », « *le pauvre étranglé par le riche* » et « *le citoyen tué par le militaire* » - ne sont pas issues d'un traitement artistique exagéré, elles transcrivent la Chine du XX^e telle qu'elle est. Cette méthode ne consiste pas à « *extraire le beau du mal* », mais à dénoncer la société d'une manière pro-naturaliste. Ainsi, le « *réalisme* » qu'on aborde ici n'est plus un intérêt esthétique ni une manipulation créative, il donne tout simplement son témoignage contextualisé avec un engagement moral et responsable, c'est pour « *lutter pour la vie, le droit et la liberté* » dans le « *monde tu* ».

En ce sens, ce poème « *réaliste* » ressemble plus ou moins au ton de Zola dans « *J'accuse !* » (1898) : « *Je n'ai qu'une passion, celle de la lumière, au nom de l'humanité qui a tant souffert et qui a droit au bonheur.* » Encore, son approche objective renvoie aussi à la *méthode expérimentale* dans « *Les Rougon-Macquart* » (1870-1893).

Pourtant, la dernière strophe du poème reprend un style lyrique et un narratif combattant, elle indique en même temps la mission contemporaine du poète chinois (*ou de la Nouvelle poésie*) : lutter « *pour la vie, le droit et la liberté* ». Donc, il est raisonnable de dire que le « *réalisme* » chinois n'est qu'une forme utilitariste des réflexions sociopolitiques.

Comme mentionné plus haut, l'intériorisation et l'individualisation se voient dans la philosophie poétique chinoise dans les premières trois décennies du XX^e siècle, surtout pour les écoles *symbolistes* et *modernistes*, mais cette tendance se marginalise à partir des années 1930 où le « *réalisme révolutionnaire* » commence à tenir les rênes. Et ce dernier exerce une influence gigantesque et persistante dans la *Nouvelle poésie*, il a même géré le panorama littéraire en Chine jusqu'aux années 1980.

C'est pourquoi nous dirions un « *réalisme de lutte* » : la « *lutte* » est l'objectif, alors le « *réalisme* » n'est qu'un savoir-écrire. D'un point de vue moderniste, ce concept ne correspond pas à la *justesse poétique*, pourtant, ceci est justifiable :

Les particularités des époques modernes (1840-1949) soumettent la *Nouvelle poésie* et la crise sociale à un écosystème interdépendant : 1) dans un pays traditionnel, *l'engagement social* est une morale gravée sur l'identité culturelle des intellectuelles (*poète compris*) ; 2) dans une société semi-coloniale, la création ne pourrait jamais abandonner son obligation politique, parce que la crise représente, dans un certain sens, toute l'existence que les poètes ont vécue. Par conséquent, même pour les poètes « *modernistes* » et « *occidentalisés* », la « *lutte* » se trouve d'une manière ou d'une autre au centre de leurs préoccupations. C'est un choix personnel, mais aussi un choix du temps, irrésistible et irréversible, comme LU Xun a indiqué dans son analyse *L'Art et la Révolution* :

Il est tout naturel que de divers courants apparaissent (en Chine), c'est un phénomène inévitable. Le monde se trouve à tout moment dans une révolution incessante, donc la littérature révolutionnaire ne nous semble pas au hasard. Certaines nations se sont déjà réveillées, d'autres souffraient encore, [...] ce qui explique aussi la naissance de littérature du peuple, plus précisément, la littérature de quatrième classe.¹

Certainement, nous n'envisageons pas ici de mettre en doute la *justesse poétique*, car une œuvre devrait justifier sa propre existence par une auto-référence et sans aucune intervention extérieure. Pourtant, ceci ne nous empêche pas de reconnaître en même

¹ LU Xun. *L'Art et la Révolution*. In *Œuvres complètes de LU Xun*. Tome IV. Édition Littératures du Peuple. 1981, pp. 82-83.

temps que la création pourrait avoir des préoccupations multidimensionnelles, la contextualisation engagée ne la dévaloriserait¹.

3.5.5 Un réalisme prolétarien

La naissance et l'évolution du *réalisme poétique* chinois s'accorde avec le contexte historique, et deux groupes coexistent à l'époque : l'*École prolétarienne* et la *Société poétique de Chine*.

L'*École prolétarienne* est représentée par des poètes originellement romantiques et qui se réorientent vers le « réalisme » à la suite du « Mouvement du 30 mai ». Ils cherchent à « créer des œuvres qui exalte la grandeur nationaliste », avec « un style magnifique, une qualité majestueuse, une signification profonde et un lexique vigilant », par « une description fidèle à la vie sociale » et « une dénonciation totale et crue sur l'obscur infernal »².

Leurs écritures « réalistes » commencent à gagner du terrain au cours de l'*Expédition du Nord*³, et la naissance de l'*École prolétarienne* est officiellement proclamée en 1927 après le *Massacre de Shanghai*⁴. Elle a connu un grand essor de 1927 à 1930. Par son nom, on comprend qu'il s'agit d'une organisation à la fois littéraire et politique qui lie la création poétique à la lutte prolétarienne, tout en honorant la *Révolution de l'Alliance ouvriers-paysans*⁵ menée par PCC.

¹ Ici, nous revenons sur la discussion contexte (*réel*) – art. En fait, ces dernières années, les critiques et les chercheurs chinois rejettent vivement des analyses contextualisées. En abordant les écrits réalistes de la *Nouvelle poésie*, ils cherchent souvent à le réinterpréter en posant sur les textes purs. Pourtant, les expériences personnelles du poète (*le contexte de la création*) constituent un facteur indispensable pour expliquer son choix esthétique et stylistique : Par exemple, philosophiquement, la création d'avant-garde n'aurait pas pu se tenir avant que « le Dieu soit mort », car l'absoluité et la fatalité du sens éternel ne toléraient jamais une poursuite du rien ; et Arthur Rimbaud n'aurait pas été un « poète voyant » en cherchant le beau dans la privation sensorielle, s'il n'avait pas souffert de l'enfer amoureux avec Paul Verlaine.

² MAO Dun, *Pour les poètes*, In *Milieus poétique chinois*, 1932 (3)

³ L'*Expédition du Nord* est une campagne militaire menée entre 1926 et 1928 par le KMT (*parti nationaliste*), son objectif était d'unifier la Chine en mettant fin au *gouvernement de Beiyang*. Elle donne suite à l'établissement du *Régime Nankin*.

⁴ Le *Massacre de Shanghai*, appelé aussi « *Incident du 12 avril* » par KMT, et « *coup de force réactionnaire du 12 avril* » par PCC. En 1924, KMT (*Parti Nationaliste de Chine*), sous la direction de Sun Yat-sen, a assimilé tous les membres individuels du PCC en gardant l'indépendance de ce dernier, cette coopération forme le « *Premier Front Uni chinois* » afin de finaliser « *l'Expédition du Nord* » et de réunifier le pays sous le gouvernement nationaliste. En 1925, suite au décès de Sun Yat-sen, le KMT entre en dissidence. Les extrême-droites ont décidé d'expulser les anciens membres communistes et d'annuler la légitimité du PCC. Le 12 avril 1927, une attaque, sous le nom de « *purge du parti* », s'effectue par des troupes de l'*Armée Nationale révolutionnaire* contre des civils et des militants du PCC, ce qui marque la rupture entre les deux partis et le début de la *première guerre civile chinoise*.

⁵ La *Révolution de l'Alliance ouvrier-paysans*, appelée aussi « *la première guerre civile chinoise* ». En 1927, suite à la rupture du « *Premier Front Uni chinois* », les troupes sympathisantes du PCC, à l'aide des gauchistes du KMT, commencent une série de soulèvements militaires débutés par « *la campagne de Nanchang* », ce qui donne naissance à l'*Armée Rouge* et à la *République soviétique de Chine*. Cette guerre est finie par le fondement du « *Second Front Uni chinois* » en 1937 après le déclenchement de la *guerre antijaponaise*.

Sur le plan stylistique, les *poèmes prolétariens* ont un double visage : 1) d'une part, ils montrent une poursuite enthousiaste vers l'idéal et une passion fervente nationaliste, ce qui les donne une couleur très romantique ; 2) d'autre part, ils restent proche de la réalité sociale avec une représentation quasi-conforme, et cette école rejoint ainsi, au fond, le courant du réalisme disant « *révolutionnaire* ».

L'École prolétarienne a initié la première *politisation poétique*, la majorité des poèmes sont des lyrismes engagés dont les thèmes sont souvent des faits historiques. Bien qu'elle effectue quand même quelques réflexions sur l'existence circonstancielle de l'Homme, son style propagateur n'inscrit rarement les expériences individuelles de vie, ni partage des observations universelles et humaines ; dans ce sens-là, comparé au « *réalisme de vie* » des années 20, celui-ci nous semble dépourvu de toute profondeur philosophique et de toute force pensive :

*Dans un rappel frénétique et fiévreux, l'esprit révolutionnaire s'inclut dans une forme artistique hardie et rudimentaire, formant un courant poétique à la fois puissant et faible. [...] Il ne cherche qu'à exciter le fanatisme, mais néglige sa ressource, [...] en s'écartant d'une observation subjective de la réalité disant prolétarienne. [...] Il admire le roulement de tonnerre au fond de cette terre, mais ferme les yeux sur ce qui se trouve au fond.*¹

Si les *poèmes au langage parlé* se privaient de la qualité poétique à cause d'une application aveugle du lexique vulgarisé, les *vers prolétariens* nous semblent s'embarquer dans le même chemin. Leur préoccupation politique exige un style propagandiste, un discours factieux et un ton provocant, ils accentuent le pouvoir dominant de la politique sur la création artistique. Textuellement, nous constatons donc une abondance des « *slogans séditieux* » et des « *appels hystériques* » aux interlignes prolétariennes. Évidemment, ces caractéristiques ont déjà dépassé les limites du genre poétique, et les éléments transcendants de la poésie se font enterrer par des formules pré-conceptualisées et stéréotypées.

Et ce qui lui importe le plus, c'est qu'ils opposent le « *moi* » individuel au « *nous* » collectif. Ils honorent le style russe où « *l'on ne voit que le "nous", jamais le "moi", et l'expression du "moi" conforme à l'individualisme égocentrique et au goût bourgeois hypocrite chez les poètes capitalistes* ». Le réveil des consciences du « *soi* » y est concurrencé, et les valeurs individualistes se soumettent encore une

¹ ZHU Shoutong. *Émotions : l'Univers poétique de la Création*. Shanghai : Éditions Art et Lettres de Shanghai. 1991, pp. 434-436

fois à la priorité communautaire, comme chez les classiques traditionnels. Le poème suivant, qui nous décrit une manifestation du 1 mai 1929, sert d'un bon exemple :

我突入人群，高呼：
“我们……我们……我们……”
白的红的五彩纸片，
在晨曦中翻飞象队鸽群。

*Je me jette dans la foule, hurlant :
« Nous... Nous... Nous... »
Les morceaux versicolores volaient en haut : blancs... rouges...
Comme une bande de pigeons aux premiers rayons de l'aube.*

呵，响应，响应，响应，
满街上是我们的呼声！
我融入于一个声音的洪流，
我们是伟大的一个心灵。
……

*Hélas, répondons, réagissons, concordons,
Notre appel résonne sur la rue !
Moi, je m'intègre dans un courant des sons,
Et nous, nous sommes un cœur grand, un seul.
[...]*

群众的高潮在我背后消去，
黑暗的囚牢却没把我心胸占据，
我们的心是永远只一个，
无论我们的骨成灰，肉成泥。

*La foule s'éloigne derrière moi,
Mais la prison obscure ne m'occupe pas,
Nous sommes un cœur, toujours un seul,
Même si nos os en cendre ou chair écrasée.*

Bien que L'École prolétarienne ait reçu de nombreuses critiques de la part de chercheurs modernistes, et qu'elle soit considérée comme un *revers* dans la modernisation poétique, il est assez épineux de proposer un jugement univoque sur cette école, car son existence est bien justifiée :

Primo, l'orientation créative du « réalisme » prolétarien satisfait à l'attente des lecteurs. Depuis l'époque moderne en Chine (1840), le pays se piégeait dans de diverses crises, et la modernisation littéraire, y compris la *Nouvelle poésie*, n'est qu'une mesure secondaire ou subordonnée aux réformes sociales. Ainsi, toutes ses influences, idéologiques ou artistiques, sont plus ou moins limitées chez les milieux des intellectuels. Donc les concepts modernistes sont éloignés de la grande masse, et l'esthétique collective reste constamment liée à la tradition *familiale-nationaliste*, celle-ci est à la fois la motivation et la destination, le sujet et l'objet du « réalisme » prolétarien. C'est pourquoi il a connu une popularité gigantesque malgré des lacunes artistiques.

Secundo, son style « *propagandiste* » nous semble aussi logique, car les poèmes prolétariens sont avant tout une écriture engagée ; Au lieu de s'intéresser aux jeux de styles, ils cherchent plutôt à répondre aux enjeux imposés par le réel. Donc, « *pour réveiller l'autonomie révolutionnaire chez les ordinaires, pour leur donner du courage combattant, il faut en première faire résonner leurs sentiments, et le style provocant est une méthode efficace.* »¹ Cet objectif demande un mode plus communicatif, éloquent et exclamatif.

¹ ZHONG Xia. *Devant les nouveaux poètes*. In *Jeunesse Chinoise*. 1923 (10)

Tercio, dans les années 1930-1940, la crise sociale est devenue une urgence nationale. Ainsi, le désir à « se jeter dans la foule en hurlant “Nous... Nous... Nous...” » était la voix principale de la génération. « Nous » choisissons de « répondons, réagissons, concordons » pour lutter contre « la prison de l’obscurité ». C’est avec cet esprit que la conscience individualiste cède à la chorale collective.

Enfin, l’*École prolétarienne* est aussi théoriquement soutenue par la tendance littéraire internationale après la *Première Guerre Mondiale*. Suite à la fondation de la RAPP (*Association russe des écrivains prolétariens*) dans l’URSS, dont le principe est « l’assimilation littéraire des luttes hiérarchiques », influence soviétique s’impose sur la plupart de l’Europe de l’Est, et s’étend au Japon et en Chine.

Par exemple, à la fin des années 20, un courant pensif « prolétarien » de l’extrême-gauche a ravagé le Japon, la JAPP (*Association japonaise des écrivains prolétariens*) a vu le jour, modifiant largement le panorama moderniste au Japon. En outre, l’Europe a connu quasiment la même tendance. La *mobilisation générale d’août 1914* concerne la quasi-totalité des hommes en âge de se battre de sorte que, pour la première fois, entre 1914 et 1918, c’est par centaines que les poètes sont mobilisés et conduits sur les champs de bataille, introduisant un type nouveau : *le poète-soldat*. Leurs travaux cherchent à analyser l’engagement social, le devoir du littéraire et la contestation de vie. Ce phénomène persiste même dans la période post-guerrière jusqu’à la veille de *la Grande Dépression*.

Que ce soit en Europe ou au Japon, la majorité des spécialistes littéraires s’engagent à considérer la littérature de la période comprise entre 1914-1920 comme une parenthèse. C’est logique chez les modernistes, car le style du *poète-soldat* contredit tellement les principes fondamentaux des écritures contemporaines que Michel Décaudin le juge « *la crise des valeurs symbolistes* » :

De nombreux écrivains sont sous les drapeaux. L’avant-garde, qui avait été très bien accueillie en Allemagne, subit les conséquences de la défaveur qui frappe tout ce qui venait — ou semblait venir — d’outre-Rhin. La vie littéraire est réduite à un enthousiasme patriotique de qualité artistique souvent médiocre. Il faut attendre 1916, la fondation de la revue SIC par Pierre Albert-Birot, de Nord-Sud par Pierre Reverdy, la présence d’Apollinaire à Paris, bientôt la représentation de Parade, les relations avec les groupes d’avant-garde constitués en Suisse, d’où sortira Dada, aussi le retour de Valéry à la poésie avec La Jeune Parque, pour voir reprendre une activité poétique qui,

*immédiatement, devient intense : au cœur même de la guerre, c'est l'après-guerre qui s'élabore.*¹

Et nous constatons une attitude similaire en Chine à l'époque :

*(Les poèmes prolétariens) constituent un monument de vénération envers les précurseurs révolutionnaires, et aussi une preuve de haine pour les oppresseurs, il n'est pas nécessaire de les comparer avec les écritures artistiquement orthodoxes ou stylistiquement sérieuses, car ceux-là appartiennent à un autre monde.*²

3.5.6 Un réalisme gauchiste

En 1932, la *Société poétique chinoise* est fondée sous la direction de la *Ligue des écrivains de gauche*³ après l'*Incident de Mukden*⁴. Et dans la préface de son organe « *La Nouvelle poésie* », leurs principes s'expliquent ainsi :

我们不凭吊历史的残骸，
因为那已成为过去。
我们要捉住现实，
歌唱新世纪的意识
.....

*Nous ne contemplons plus les cendres historiques,
Elles appartiennent au passé.
Nous allons saisir le réel
Et chanter les consciences du nouveau siècle.
[...]*

压迫剥削，帝国主义的屠杀，
反帝，抗日，那一切民众的高涨的情
绪，
我们要歌唱这种矛盾和它的意义，
从这种矛盾中去创造伟大的世纪。
我们要用俗言俚语，
把这种矛盾写成民谣小调鼓词儿歌。
我们要使我们的诗歌成为大众歌调，
我们自己也成为大众中的一个。

*Exploitations, répressions et massacres de l'Impérialisme,
Toute revendication anti-impérialiste, antijaponaise,
Nous chantons ces contradictions et leurs significations,
D'où se créera notre grand siècle.
Avec du langage vulgaire,
Nous les écrivons en chant folklorique ou comptine
enfantine,
Nous donnons les poèmes à la grande masse,
Et le « moi » en fait partie.*

¹ DECAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Privat, 1960, p. 494

² LU Xun. *Préface de Tours des Enfants*. Œuvres complètes de LU. Tome VI, op. cit., p. 494.

³ La *Ligue des écrivains de gauche* est un membre de l'*Union internationale des écrivains révolutionnaire*, fondée par l'*Internationale communiste* en 1919. Après la rupture du *Premier Front Uni* en 1927, et en réaction à la politique répressive de KMT, cette ligue est créée en 1930 à Shanghai, elle rassemble des intellectuels gauchistes pour défendre une littérature à caractère révolutionnaire. À partir de 1935, une succession des polémiques idéologiques oppose le renforcement de la politisation à la liberté de création, ceci marque la chute de la ligue. Elle se dissout en 1936 peu après la réconciliation entre PCC et KMT sous le *Second Front Uni*.

⁴ *Incident de Mukden*, appelé aussi *Incident du 18 septembre*. Le 18 septembre 1931, les troupes japonaises, sous le prétexte d'une attaque organisée par KMT à un de ses chemins de fer, envahissent et occupent dans l'année suivante la *Mandchourie en Chine*. Selon certains historiens, cet incident marque le début de la *Guerre antijaponaise* en Chine et de la *Guerre antifasciste* dans le monde.

Sur le plan conceptuel, la *Société poétique chinoise* est le successeur et le théoricien du *réalisme prolétarien*. Elle refuse de « contempler les cendres historiques », mais choisit de « saisir le réel » et de « chanter les consciences du nouveau siècle », parce que face aux « exploitations, répressions et massacres de l'Impérialisme », « les contradictions ne nous permettent plus de nous attacher aux goûts hypocrites ou aux souvenirs d'enfance. [...] l'insistance obstinée sur quelconque prosodie ou couleur n'aboutit qu'à la mort de la poésie. La seule voie devant nous, c'est le réalisme, c'est de refléter notre époque et ses tendances telles qu'elles sont »¹. Donc, le « réalisme » ici accentue le « présent » de l'existence en demandant aux poètes de « saisir profondément l'objectivité d'un réel hyper-complexe » et d'y « prendre une position correcte et avancée »². Dans ce sens-là, le poème ne serait plus une expression du « soi », mais un appel « à haïr, à détruire, à désordonner et à faire avancer le réel. »³

Sur le plan stylistique, la *Société poétique chinoise* prend pour thème la vie des ouvriers et des paysans, ainsi, le poète devient un porte-parole qui transmet la douleur sociale d'une manière prophétique. Elle s'oppose fermement à d'autres courants occidentalises à l'époque, surtout au symbolisme et au modernisme, ainsi qu'à leurs préférences esthétiques jugées « coquettes, sophistiquées et contournées » :

*Dans un Chine coloniale, tout est trempé dans un orage, il y a un grand nombre de matériels réels poétiques à récupérer et à représenter. Pourtant, les milieux de poètes y restent indifférents, certains se consacrent à une occidentalisation, d'autres se contentent des écritures élégantes et idéalistes, [...] une poésie écartée ou enfermée ne s'adaptera pas à cette grande époque.*⁴

En fait, de 1928 à 1932, grâce à une stabilité passagère sociale⁵, le *réalisme révolutionnaire* a cédé sa dominance aux écoles modernistes. Celles-ci profitent la récession de l'*École prolétarien*, et deviennent des courants principaux à la fin des années 30. La *Société poétique chinoise* les critique vivement :

¹ PU Feng. *Panorama poétique depuis le Mouvement de 4 mai* (五四以来诗歌发展概况). In *Revue trimestrielle poétique*. Tomme I : 1-2. 1934-1935

² YANG Sao. *De la particularité de poésie*. In *Création d'Urgence*. Éditions Moteur de Shanghai. 1937, p. 121

³ PU Feng, *op. cit.*, p. 46

⁴ WANG Yaping et al. *La Société poétique chinoise* (中国诗歌会). In *Documents historiques de Littérature chinoise* (中国文学史料). Édition Littératures du Peuple. 1979 : 2, p. 28

⁵ En 1927, le problème séparatiste chez KMT a été résolu après la fusion de deux gouvernements nationalistes à Nankin et à Wuhan. En 1928, KMT a finalisé l'*Expédition du Nord* en s'emparant la ville de Pékin. Le 19 décembre 1928, la *Mandchourie* accepte la juridiction du gouvernement Nankin, la Chine est symboliquement réunifiée à ce moment, mettant fin à la confrontation militaire depuis le fondement de *République de Chine* en 1911. De 1928 à la fin de 1931, à l'intervention des États Unis, la Chine a vécu une période tranquille, et KMT a remporté également ses conflits militaires avec le PCC. La stabilité touche à sa fin après l'*Incident de Mukden*.

Dans cette période (1928-1932), d'une part, certains poètes insoucieuses inventent des écritures excessives avec une prosodie strictement arrangée, ils imitent la mode du sonnet et poussent ainsi le formalisme poétique vers l'extrême. D'autre part, les vers libres, par exemple ceux de DAI Wangsu, se déroulent rapidement, en rejetant les rythmes et la musicalité. Néanmoins, ce ne sont que des poèmes écartés ou des hurlements du sens vide.¹

Les poèmes néo-prosodiques sont au fond décadents, ils sont privés de toute nature révolutionnaire et remplis des délires bourgeois. [...] sa forme se limite dans un rythme structuré, son contenu se piège dans une poursuite idéaliste et un hédonisme lyrique. [...] les poèmes symboliques sont des gémissements non nécessaires, comme un dandy fainéant qui ne connaît pas la vie réelle. [...] alors que les poèmes modernistes appartiennent à la littérature d'épicier, ils montrent des représentations impuissantes et stériles. [...] les poètes évitent la réalité, maquillent la douleur et dénaturent les faits, ce qui contredit la demande de l'époque. Même d'un point de vue artistiques, ils entrent dans une impasse, en route fausse, il faut le corriger et le réorienter.²

Sur le plan langagier, la « vulgarisation des poèmes » est une des tâches « les plus urgentes »³ de la *Société poétique chinoise*, c'est-à-dire qu'il « faut donner à la grande masse accès à la lecture des poèmes, en déchirant leurs couverts mystiques et leurs linceuls surréalistes, en les rendant faciles à comprendre, [...] et en y introduisant des facteurs musicaux, chantables, et familiarisés » et surtout les « chants folkloriques ou comptines enfantines »⁴.

Sur le plan prosodique, Les poètes de la *Société poétique chinoise* cherchent à renforcer la musicalité du poème pour qu'il soit facilement mémorisable, ce qui correspond à leur objectif de la création, c'est de réveiller les consciences révolutionnaires chez les ordinaires avec une parole « propagandiste » :

Effectivement, il n'est pas nécessaire que les poèmes soient rimés, c'est un consensus parmi les poètes depuis longtemps, l'énergie d'une écriture forte va au-delà de la forme rythmique. Pourtant, un poème rimé favorisera sa popularisation et son acceptabilité.

¹ PU Feng, *op. cit.*, pp. 46-47

² REN Jun. *De la Société poétique chinoise* (谈中国诗歌会). Édition Services culturels internationaux. 1948, pp. 118-119.

³ YANG Kuanghan. *Du Poétique moderne en Chine* (中国现代诗学). Tomme I. Édition Ville de Fleur, 1985, p. 462

⁴ CHEN Songbing. *Guo Moruo et PU Feng*. In *Études de Guo Moruo*. 1993 (3)

*Ce n'est pas la peine de respecter des patterns stricts, mais les agencements et les organisations des rythmes sont assez essentiels.*¹

Nous rencontrons ici un problème ontologique de la poésie : Quel type d'art est la poésie ? Visuel ou acoustique ? A lire en silence ou à chanter à voix haute ? Tous les deux ? L'un d'entre eux ? Ou ni l'un ni l'autre ? En fait, toutes ces réponses pourraient être correctes, car la poésie est une fusion dynamique qui n'a pas d'état définitif.

Tout d'abord, la poésie est associée aux arts picturaux depuis l'Antiquité, c'est une pratique incontestable. Le premier témoignage remonte au V^e siècle av. J.-C. sous la plume de Simon de Céos, « *la peinture est une poésie muette et la poésie est une peinture parlante* ». Et Horace réaffirme ce principe dans son *Art poétique* avec la fameuse formule « *Ut Pictura poesis* ». Dans l'Art Moderne, les cas où la poésie et la peinture se concilient et s'inspirent ne manquent pas. À partir du XIX^e siècle, naissent ainsi des œuvres picturales qui sont des illustrations de poésie, par exemple, celles de Picou ou de Manet ; et nous voyons à l'époque aussi des poèmes qui cherchent une visibilité spécifique en dessinant les vers, le *Calligramme* d'Apollinaire est le plus typique.

Ensuite, en citant de nombreux troubadours ou jongleurs, on ne pouvait pas nie que la poésie est originairement issue du chant folklorique. Même le premier écrit en français, la *Chanson de Roland*, est un poème épique diffusé à l'oral. Depuis alors, la musicalité est au centre d'intérêt de la création poétique. Pour ce qui est de l'art de faire chanter les mots, les poètes de langue romane doivent tout à leurs homologues latins, à Virgile d'abord qui a été le modèle aussi bien de Dante au XIII^e siècle que de Paul Valéry au XX^e, lequel affirme que « *la musique [est] avant toute chose dès le premier vers* ».

De plus, chez les modernistes ou les post-modernistes, la question de la musicalité poétique passe « *au-delà de la présence de la thématique musicale en poésie ou des fréquentes références à l'art sonore* », et les poètes commencent à explorer « *la dimension phonique et des potentialités musicales du langage* », elle s'intéresse même aux poèmes mis en musique par des compositeurs, et au problème des formes « *mixtes* » qui allient musique et langage.²

Enfin, malgré toutes ces complications externes, la poésie est avant tout « *un art de ne pas comprendre, qui ne s'adresse pas à la raison, et n'est pas faite de sentiments, mais parle au vent et provoque des sensations* » (Philippe Bartherotte, 2011). Ainsi, chez les modernes, elle pourrait être un art ni visuel ni

¹ MU Mutian. *De la création des chants poétiques*. In *Recueils des poèmes de MU Mutian*. Édition Arts et Lettres contemporains. 1985, p. 291

² Locatelli Aude (dir.), *Littérature et musique au XX^e siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2001, p. 91

acoustique, il crée un espace imaginaire tolérable de toute possibilité interprétative, la poésie ne s'occupe donc plus de représentations concrétisées : 1) d'un côté, les écarts entre des symboles non recomposables empêchent la continuité et l'intégralité d'un regroupement visuel ; 2) d'autre côté, les effets sonores ont vécu la tendance à se retirer de la préoccupation centrale de la poésie, ce n'est pas forcément un affaiblissement rythmique ou prosodique, mais une récessivité des résidus formalistes devant les significations philosophiques.

Sur le plan créatif, la « *vulgarisation des poèmes* » proposée par la *Société poétique chinoise* constitue une exploration théorique sur le principe et le langage de la création poétique, même si ceci soit toujours motivé par un objectif utilitaire. Ce concept veut « *libérer la Nouvelle poésie d'une narration puriste (du réalisme), en adoptant du dynamisme collectif, de la communicabilité théâtrale et de l'énergie chorale* ». Comme un de ses représentants, LU Xu, explique :

J'ai une opinion personnelle : une pièce de théâtre, sur table ou mise en scène ? Le deuxième cas l'emporte bien sûr ; un poème, à lire ou à chanter ? le deuxième cas l'emporte à nouveau. C'est dommage que la majorité des nouvelles poésies chinoises appartiennent au premier cas. Les vers libres sont privés de rimes et de rythmes, ils ne sont pas faits pour être chantés, ainsi ni pour être mémorisés, ils ne pourraient pas gagner du terrain face aux poèmes classiques. [...] Le contenu mis à côté, la Nouvelle poésie devait tout d'abord avoir de la cadence et des rimes approximatives, qui la rendent mémorable et chantable.¹

Sur le plan idéologique, la *Société poétique chinoise* a hérité les pensées de l'École prolétarienne, elle cherche à faire une réintégration de la conscience individualiste dans la revalorisation collective nationaliste. À leurs yeux, « *la poésie est sentimentale et sensible, mais cette sensibilité sentimentale ne devrait pas être purement individuelle ou uniquement intime, elle est censée refléter le réel de l'époque, répondre à la demande du présent, et chanter les émotions collectives* »². « *Un poète, un poète vrai et grand, doit représenter sa nation et transmettre les sensations communes* ». Pour répondre à cet enjeu, la *Société poétique chinoise* a même imposé des normes compulsives à ses membres, en plaçant l'intérêt avant l'existence individuelle.

L'exil de la particularité du poète et de la poésie aboutit fatalement à la perte des valeurs esthétiques, et les écritures sont ainsi plus historiques et idéologique que littéraires et artistiques, cette tendance

¹ LU Xu. *Extrait des Lettres*. In *Nouvelle poésie chinoise*. 1934 (2), pp. 21-22.

² PU Feng. *La Berceuse : Préface*. In *Recueil de PU Feng*. Tome I. Édition Arts et Lettres du Détroit. 1985, p. 585

devient de plus en plus dominante après l'apparition de la *poésie de défense nationale*¹ suite à l'*Incident du 28 janvier 1932*², ce qui a largement changé le panorama littéraire de Chine moderne.

3.5.7 Un réalisme à « mi-chemin »

Le « réalisme » de l'époque montre deux orientations, l'une vers une création rationnelle et moderne, l'autre s'inscrit dans la littérature révolutionnaire et gauchiste. Donc, si l'*École prolétarienne* et la *Société poétique chinoise* adoptaient une attitude combattante, il existe encore un autre réalisme à « mi-chemin » qui évoque à la fois un engagement social et un rapprochement moderniste, il essaie de maintenir une préoccupation équilibrée entre les contenus significatifs et les valeurs artistiques.

Les années 1930 et 1940 voient la confrontation entre les réalistes et les modernistes (*les symbolistes compris*) : 1) ceux-là adoptent un héroïsme lyrique, ils répondent à la revendication de l'époque, mais échouent à garder la valeur artistique ; 2) alors que ceux-ci insistent sur la poésie pure, ils poursuivent l'occidentalisation conceptuelle, mais risque de s'enfermer dans son contexte isolé. Cette confrontation irréconciliable prévoit une crise pour la *Nouvelle poésie*. L'apparition de l'*École Miyun* apporte un compromis.

En générale, ce réalisme à « mi-chemin » est remarquable mais marginal, car son caractère équivoque lui accorde un statut embarrassant, il n'arrive pas à se donner une popularité comme ses collègues prolétariens, ni à confirmer sa fidélité auprès du « *modernisme orthodoxe* ».

Néanmoins, c'est bien grâce à ceci qu'il marque une certaine autonomie créative avec une particularité poétique typiquement personnelle, et que l'excessivité révolutionnaire du « réalisme » se fait progressivement rectifier et contrebalancer.

Pour les auteurs de l'*École Miyun*, « en tant qu'un poète au présent, si l'on ne pouvait pas prophétiser le futur comme un visionnaire, il faut au moins noter dans ton poème la misère du moment ». Comparés

¹ En 1935, PCC a subi un grand revers dans le cinquième *Campagne d'encerclement* déclenché par KMT. Suivant les conseils de l'*Internationale communiste*, PCC tend à se réconcilier avec le gouvernement nationaliste en proposant à établir la seconde *Front Uni*. Les milieux littéraires gauchistes ont ainsi initié la « *littérature de défense nationale* », qui consiste à inventer « *des écritures patriotiques avec un réalisme avancé, sous le drapeau de la défense nationale unie* », elle reste un mouvement artistique d'une influence mineure. Elle a disparu à la suite de la dissolution de la *Ligue des écrivains de gauche*.

² L'*Incident du 28 janvier*, appelé aussi « *Bataille de Shanghai* », est un conflit militaire opposant l'*Empire du Japon* à la *République de Chine* du 28 janvier au 5 mai 1932. Pour répondre à l'invasion japonaise en *Mandchourie chinoise*, un boycott des produits japonais a suscité une grande perte économique à Japon. Ce dernier commence ainsi à bombarder la ville de Shanghai le 28 janvier 1932. À l'intervention des pays qui bénéficient des concessions à Shanghai, la *Société des Nations* émit une résolution demandant un cessez-le-feu le 4 mars. Le 5 mai, l'accord de cessez-le-feu a été signée, il fait de la ville une zone démilitarisée et interdit aux chinois de maintenir une force armée dans ses environs, par contre, une force de police y est admise.

aux vers révolutionnaires, leurs poèmes dépeignent profondément les souffrances et l'état d'âme de tous à l'époque des guerres : 1) ce n'est pas un hurlement enthousiaste, mais un murmure narratif qui s'associe aux expériences personnelles ; 2) ce n'est pas une démonstration héroïque, mais un témoignage naïf qui pénètre dans la chair et à l'os ; 3) ce n'est pas un slogan propagandiste, mais une observation obligée qui porte des « *valeurs artistiques non négligeables* »¹. Comme ZANG Kejia a réaffirmé dans un article autobiographique :

*Chacun de mes poèmes est un fruit des expériences personnelles, ils sont tous créés lorsqu'une telle écriture est obligatoire, ils sont créés dans les répressions de souffrances, dans les insomnies de nuits blanches, dans le vent glacier avec les dents serrés, mot par mot, phrase par phrase. Ceux qui ne vivent pas une expérience profonde n'auraient pas les moyens de comprendre ces poèmes, ceux qui ne cherchent pas le sens au fond ne connaîtront jamais l'essence de cette création.*²

Par exemple :

老马

总得叫大车装个够，
他横竖不说一句话，
背上的压力往肉里扣，
他把头沉重地垂下！

这刻不知道下刻的命，
他有泪只往心里咽，
眼里飘来一道鞭影，
他抬头望望前面。

Un vieux cheval

*Il faut que le chariot soit bien rempli,
Sans mot dire,
La charge enfonce aux chairs sur les épaules,
Il baisse la tête lourde !*

*Ne sachant pas où le destin l'emportera,
Il avale les larmes dans le cœur,
À l'ombre du fouet,
Il relève la tête pour regarder vers l'avant.*

Le poète confesse qu'il s'agit d'un autoportrait³, le poème montre une imperturbabilité prévoyante face à l'incertitude du *Temps* et du *Destin*. Le silence étouffant mais saisissant contient un symbole polysémique, mélangé des expériences individuelles mais non privées du poète. Ce « *vieux cheval* » (*le poète*) « *relève la tête pour regarder vers l'avant* » malgré « *une ombre de fouet* », ceci montre bien l'attitude universelle d'un individu à l'époque.

¹ WEN Yiduo. *Marques : Préface*. In *Œuvres complètes de WEN Yiduo*. Tome II. Édition du Peuple de Hubei. 1993, p. 174

² ZANG Kejia. *Ma vie poétique*. In *Recueil de ZANG Kejia*. Tome IV. Éditions Arts et Lettres du Shandong, 1994, p. 554

³ *Ibid.*, *D'un vieux cheval*. *op. cit.*, p. 716.

Au lieu d'adopter un ton lyrique ou révélateur comme les poètes prolétariens, ZHANG part d'une spéculation rationnelle et particulière, mais finit dans une universalité en vigueur. Il faut accentuer que ceci ne s'agit plus d'une concession du « *soi* » avant la collectivité, mais d'une impersonnalisation élargie dans laquelle la subjectivité expressive se fait ramollir, la propriété focalisatrice se généralise, et la tolérance de ces écritures s'enforcent.

Pour le poète, « *un poème ne devait pas se limiter par un sens unique, une possibilité spécifique est nécessaire pour chaque lecteur. Plus de possibilité qu'un poème offre, ses valeurs seront plus grandes. Ainsi, un vrai bon poème semble une fonction qui se vérifie par des solutions infinitives*¹ ».

Strictement dire, au niveau conceptuel, le poème est plus symboliste ou moderniste que réaliste, il maintient un équilibre entre la sensation et la réflexion, la raison et la passion, le « *moi* » et l'impersonnalité, ce qui forme une intégralité multidimensionnelle. Pourtant, le poète choisit de s'embarquer dans un « *mi-chemin* » : 1) d'une part, il se rapproche des poètes gauchistes avec une préoccupation réaliste, mais s'en distingue par un langage symbolique et suggestif ; 2) d'autre part, il confirme sa « *modernité* » sur la philosophie créative en partant d'un individu vers un universel, mais il s'en éloigne en rejetant toute obscurité sémantique.

Pourtant, ZHANG précise clairement son renoncement à la « *poésie mystique* » que les symbolistes empruntent de la France², tout en confirmant son adhésion au « *réalisme* » : « *les valeurs d'un poème reste dans un cadre ontologique, sa vitalité est une représentation non reproductible, la plus dynamique et la plus sincère des expériences du poète dans un moment donné, et le réel prolonge cette vitalité.* »³

Un autre représentant du « *mi-chemin* » est Ai Qing, c'est un poète « *de flûte* »⁴ avec un « *style visiblement affecté par les modernistes occidentaux, surtout Verlaine et Baudelaire* »⁵. Il cherche à montrer la situation humaine de l'époque qui est déchirée entre un idéal langoureux et un réel indignant. Il chante ainsi « *une vie, accessible à tous* » pour former une image panoramique de la

¹ *Ibid.*, *Mer : Mémoire sur Monsieur WEN Yiduo. op. cit.*, p. 129.

² *Ibid.*, *De la Nouvelle poésie. op. cit.*, p. 6.

³ *Ibid.*, *Préface des poèmes d'une décennie, op. cit.*, p. 596

⁴ HU Feng. *Poète de flûte*. In *Recueil des critiques de HU Feng*. Tome I. Édition Littératures du Peuple. 1984, p. 416. Ici, « *un poète de flûte* » se réfère au « *Joueur de flûte de Hamelin* », une légende allemande transcrite par les frères Grimm. Un joueur de flûte dératisa la ville de Hamelin infestée par la famine et la peste, mais il se fit chasser après par les habitants qui ne voulurent pas le payer comme convenu. Celui-là revint dans une nuit quelques semaines plus tard, et attira les enfants de la ville avec la flûte vers la rivière. Leurs parents ne les revirent plus jamais.

⁵ *Ibid.*, p. 422

génération, « *pour montrer l'angoisse du présent* » et « *pour rappeler un attachement sensible à la terre* » :

从远古的墓莹
从黑暗的年代
从人类死亡之流的那边
震惊沉睡的山脉
若火轮飞旋于沙丘之上
太阳向我滚来……
……

于是我的心胸
被火焰之手撕开
陈腐的灵魂
搁弃在河畔
我乃有对于人类再生之确信

*D'un tombeau antique,
D'une ère obscure,
D'un autre côté de la mort humaine,
Les montagnes se sont réveillées,
Comme une roue de feu sur les dunes,
Le Soleil s'avance vers moi...
[...]*

*Mon cœur,
Est ainsi déchiré par le feu,
Abandonnant mon esprit usé
Sur la rive,
Moi, je suis toujours confirmé sur la reviviscence de
l'Humanité.*

Le style d'AI est exempt « *d'une ardeur fascinante, d'un déferlement furieux* », « *d'une argumentation ambitieuse, d'une moralité explicative* » et « *d'une subtilité coquette* », mais il se marque d'une particularité distincte et d'un chant réservé au « *soi* » ; cette particularité, avec « *un cœur énergétique* », nous permet de partager un espace imaginaire tactile, « *ni intime ni indifférent* ». Ce « *cœur énergétique* » se cache toutefois « *parmi nous* », parmi tous, et au réel, c'est pourquoi il a réussi à se définir dans la suggestivité verlainienne et la décadence baudelairienne, mais avec « *un style occasionnellement fluctuant* » : « *comparé au modernisme complexe à la fin des années 30, son style se rapproche plutôt de Verlaine, par ses sensations réelles et par son spleen indigné, il porte une révolte résistante et une introspection envers la vie réelle. Différent d'autres poètes réalistes qui s'abandonnent pour s'intégrer dans le collectif, il insiste toujours sur un "moi" romantique dans ses poèmes.*¹ »

3.5.8 Réalisme révolutionnaire & poèmes guerriers français

La littérature révolutionnaire, y compris la *poésie réaliste prolétarienne*, est un courant majeur qui s'emparait de la Chine moderne pendant presque un demi-siècle (*années 1930-1980*), elle doit sa raison d'être à l'engagement social des intellectuels aux différentes époques, à la politisation idéologique de la création artistique et aux influences de la littérature soviétique. En fait, aux milieux poétiques, et à la même époque du *réalisme prolétarien*, soit aux années 1920-1930, un courant semblable, intitulé « *poèmes guerriers* », apparaît également en Europe. Il se caractérise par la préférence de relier le fusil

¹ LI Yi. *Le Processus de la nouvelle poésie moderne en Chine*. In *Critiques littéraires*.1990 (1)

et la plume, mais il s'inscrit quand même dans le modernisme. Ici, nous envisageons d'y effectuer une analyse brève et comparative pour montrer le rôle décisif du concept dans la création moderniste.

Chez certains poètes français, dont *Guillaume Apollinaire*, la guerre est placée au centre de leurs poèmes. Cette tendance dure jusqu'à l'*Armistice*, elle produit une grande quantité de vers patriotiques et emphatiques. Ces vers sont caractérisés par « *le lyrisme le plus classique, [...] les tournures estampillées d'une poésie traditionnelle, les clichés les plus rebattus de l'héroïsme*¹ ». Ceci explique pourquoi ces écritures sont considérées comme une parenthèse dans la poésie moderne par la plupart des chercheurs.

Effectivement, les chercheurs ont raison, car la lecture d'un poème guerrier demande une contextualisation historique et une compréhension assistée, parce que cette création se concrétise toujours sur un axe spatio-temporel très spécial, c'est là où les poètes posent les pieds. Ainsi, les versificateurs français, comme leurs collègues prolétariens en Chine, ne restaient pas entièrement fidèles à la modernité stricte, parce que vivant dans un réel qui tient un fort pouvoir de parole sur la vie individuelle, ils ne pouvaient plus « *s'isoler d'heure en heure du monde de l'action, pour se réfugier dans la vie contemplative et savante comme un sanctuaire de repos et de purification*² ». En même temps, ces travaux cherchent aussi à « *analyser ce que les textes disent de l'engagement, du devoir, de la contestation, de la vie combattante, à partir du fonctionnement poétique lui-même, dont les détours se dérobent à la lecture univoque* »³.

Ici, nous proposons d'examiner un poème guerrier d'Apollinaire sur ses facteurs modernistes :

Avant d'entrer dans ma cellule	在营房之前，
Il a fallu me mettre nu	我得脱得一丝不挂，
Et quelle voix sinistre ulule	低沉的声音盘回：
Guillaume qu'es-tu devenu	纪尧姆，你变成了谁？

Le poème décrit son quotidien lors d'un service auxiliaire militaire en 1917, mais sur le plan textuel, cet écrit ne semble pas trop combattant. Bien au contraire, le dernier vers « *Guillaume qu'es-tu devenu* » justifie sa « *modernité* » en revenant sur les exigences de l'individuation et l'expression de l'intériorité. D'ici, il nous semble que ce poème n'effectue pas seulement une simple poétisation des faits militaires, mais il s'engage à intégrer les expériences individuelles comme un soldat dans les

¹ ERNEST Prévost, Dornier Charles, *Le Livre épique, anthologie des poèmes de la Grande Guerre*, Paris : Librairie Chapelot, 1920, p. 122

² LISLE Leconte (de), *préface aux Poèmes antiques*, cité dans Bertrand Jean-Pierre, Durand Pascal, *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*, Paris : Seuil, coll. Points/Essais, 2006, p.52

³ SCOTT Bates, *Préface*, In Sloan Goldberg (Nancy), *En l'honneur de la juste parole. La Poésie française contre la Grande Guerre*, New York, Peter Lang, 1993, p. 12

aventures des mots, en refusant à la fois de s'échapper au réel et de trahir les valeurs esthétiques modernistes. La question posée au dernier vers se destine non seulement au poète lui-même, mais aussi à l'être humain : comment réfléchir indépendamment devant une substance beaucoup plus grande qu'un « *moi individuel* » :

Pour les poètes au feu ou qui en ont éprouvé les violences, la mise en poème de la guerre n'est plus seulement tributaire des vers martiaux de leurs prédécesseurs, des légendes belliqueuses, des leitmotifs dramatiques et des oui-dire militaires qui circulent dans le discours social : pour eux, l'inspiration poétique est désormais intimement liée à une expérience combattante dont on s'aperçoit qu'elle joue un rôle de premier plan dans leurs entreprises de création.¹

Comme les poètes prolétariens, Apollinaire dédie aussi un de ses poèmes « *Au prolétaire* » :

Ne coûte pas plus cher la clarté des étoiles
Que ton sang et ta vie prolétaire et tes moelles
Tu enfantes toujours de tes reins vigoureux
Des fils qui sont des dieux calmes et malheureux
Des douleurs de demain tes filles sont enceintes
Et laides de travail tes femmes sont des saintes
[...]

鲜血，骨髓或生命，
如同天上的星光，一文不值；
在你强壮的身躯下，
儿子仍旧孤苦，仿佛沉默的天使；
女儿大着肚子，忍受明日的阵痛；
妻子亦然辛劳，为肮脏的活计所苦。
.....

Or tu sais que c'est toi qui fis la beauté
Qui nourris les humains des injustes cités
Et tu songes parfois aux alcôves divines
Quand tu es triste et las le jour au fond des mines

然而你心知肚明，是你亲手
为人类建造了这毫无正义的都市，
当你在矿井深处忧伤，
是否也在沉思这一切的荒唐。

Du point de vue textuel et sémantique, le poème ressemble largement aux écrits révolutionnaires du « *réalisme gauchiste* », tous les deux dévoilent les misères et les souffrances des ouvriers sous l'oppression capitaliste. C'est un des poèmes moins modernistes d'Apollinaire. Pourtant, les concepts sont tout à fait différents :

L'attitude d'Apollinaire reste généralement objective en gardant une distance avec l'allocutaire du poème. Malgré une expressivité communicative, le poète adopte une manière narrative, ce qui lui permet de se libérer du rôle d'un intervenant, et de se cacher dans la peau d'un observateur indifférent. De plus, le prolétaire, la victime, est aussi l'objet de l'interrogation finale, au lieu de devoir tout

¹ PARENTEAU Olivier. *Quatre poètes dans la Grande Guerre : Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Pierre Drieu la Rochelle, Paul Éluard*. Édition Presses universitaires de Liège, 2014. p. 11.

malheur aux facteurs externes, le poète préfère initier une introspection vers le « soi », en se donnant le courage de réfléchir sur la force et le rôle d'un individu dans la révolte vers le plus puissant.

Alors pour les poètes gauchistes, ils choisissent de s'intégrer entièrement dans les ouvriers, en devenant un porte-parole incarné ou un membre précurseur. Ils écrivent avec un style exclamatif et d'un ton lyrique. Par des descriptions exagérées et des hurlements hystériques, ils essaient d'imposer leur ardeur sentimentale aux lecteurs avec une intervention sans réserve. Sous leurs plumes, la victime est aussi le combattant, « à cette époque grande, mais c'est à vous, l'ouvrier tout jeune, d'assumer la responsabilité de la révolution¹ ». Dans ce cas-là, la réflexion ne s'oriente plus au « soi », mais à l'extérieur, et l'objectivité est ainsi politisée.

¹ YU Huai. *Le Jeune sortant de l'usine*. In *Mensuel de Création*. In *Recueil des nouveaux poèmes*. Édition Littératures du Peuple. 1982, p. 287

DEUXIEME PARTIE : IDENTITES ESTHETIQUES DE BAUDELAIRE ET DE LA POÉSIE OBSCURE

Dans la première partie, nous avons synthétisé respectivement les naissances de deux modernismes (*pré-modernismes* ?) poétiques, tout en les mettant dans un comparatisme absolu avec des auteurs et des philosophes contemporains, pour éclairer leurs prototypes du « *poète moderne* » au niveau stylistique, esthétique et philosophique.

Visiblement, malgré une influence *croisée*, les deux créations sont séparées par l'espace et par le temps, elles sont issues des savoir-penser entièrement indépendants. Ainsi, avant de les comparer textuellement et idéologiquement, il faut fixer leurs définitions stylistiques d'une façon plus stable et plus fiable, c'est-à-dire :

1. Qu'est-ce le style baudelairien ? S'agit-il d'un héritage romantique ou d'une initiative moderniste ? Quel est son positionnement au cours de la métamorphose poétique en France ?
2. Qu'est-ce le style *obscur* ? S'agit-il d'une simple reprise de la *Nouvelle poésie* ou d'une inauguration moderniste ? Quel est son rôle dans la trajectoire de la modernisation poétique en Chine ?

Par conséquent, dans la présente partie, nous allons répondre scientifiquement les deux questions ci-dessus en adoptant des techniques informatiques et statistiques.

Etant donné les particularités différentes entre les langues sino-françaises, un nouvel algorithme serait conçu, en première, sur les corpus baudelairiens pour extraire les caractéristiques stylistiques, et puis, adapté et appliqué au traitement de la *Nouvelle poésie*.

CHAPITRE I BAUDELAIRE - PROJET DES EXPERIENCES NUMERIQUES

Dans le présent chapitre, nous allons analyser quantitativement la transitivity stylistique de Baudelaire au cours de la métamorphose du romantisme vers le modernisme ; des approches informatiques et statistiques y seront adoptées. À notre connaissance, seulement deux travaux numériques ont été réalisés pour aborder le « *genre particulier* » du *poète maudit*.

1) D. LABBÉ en Linguistique Statistique¹

Afin d'inspecter la particularité distinctive du genre poétique, D. Labbé (2011) a examiné les œuvres, en vers et en prose, de Baudelaire, Rimbaud et Verlaine. Il a défini un *coefficient de seuil* qui est destiné à la différenciation des sous-genres et à la distinction des époques. Son calcul est basé sur une « *distance intertextuelle* » : le nombre de vocables différents que contiennent les textes :

Tableau 1. Distances intertextuelles séparant les trois œuvres de C. Baudelaire²

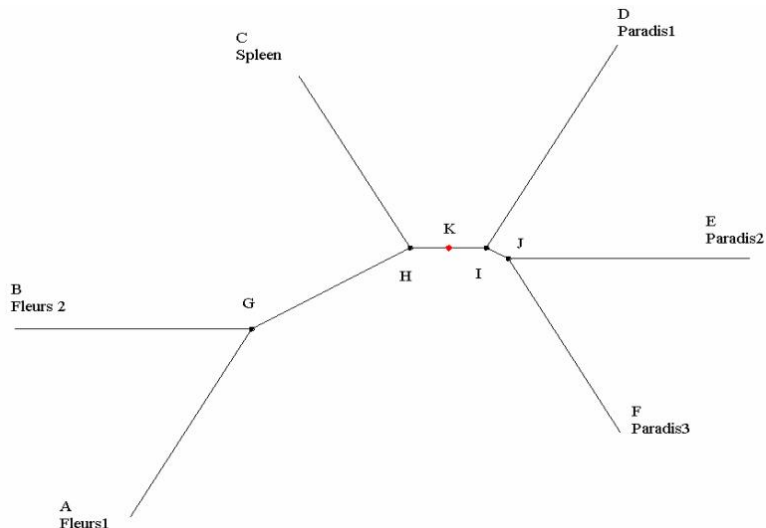
	<i>Fleur 1</i>	<i>Fleur 2</i>	<i>Paradis 1</i>	<i>Paradis 2</i>	<i>Paradis 3</i>	<i>Spleen</i>
<i>Fleur 1</i>	0.000	0.251	0.339	0.399	0.385	0.339
<i>Fleur 2</i>	0.251	0.000	0.407	0.397	0.383	0.341
<i>Paradis 1</i>	0.399	0.407	0.000	0.271	0.269	0.289
<i>Paradis 2</i>	0.399	0.397	0.271	0.000	0.242	0.299
<i>Paradis 3</i>	0.385	0.383	0.269	0.242	0.000	0.294
<i>Spleen</i>	0.339	0.341	0.289	0.299	0.294	0.000

¹ LABBE Cyril, LABBE Dominique. *Baudelaire, Rimbaud et Verlaine*. Communication aux VIIIe Journées de l'ERLA. In Banks David. *Aspects linguistiques du texte poétique*. Paris : L'Harmattan, 2011, p. 17-45

² *Ibid.*, p. 5.

Une « *classification arborée* » en génétique (*Felsenstein, 2004a et 2004b ; Holm, 2007*) a été ensuite opérée :

Figure 1. Classification arborée sur les œuvres de C. Baudelaire



Ceci nous montre la structure interne de la création baudelairienne ; le point rouge, noté K, sépare le style en vers du celui en prose.

En calculant les « *poids des catégories grammaticales* » des poèmes en prose et en vers, D. LABBÉ a détaillé explicativement le décalage observé :

Tableau 2. Poids des catégories grammaticales dans la prose et les vers de Baudelaire¹

<i>Catégories</i>	<i>A. Prose (‰)</i>	<i>A. Vers (‰)</i>	<i>B-A (‰)</i>
Verbes	134.6	119.5	-11.2
<i>Formes fléchies</i>	86.5	86.6	0.1
<i>Participes passés</i>	18.7	7.5	-59.6
<i>Participes présents</i>	4.8	8.4	74.9
<i>Infinitifs</i>	24.7	17.0	-31.2
Noms propres	8.8	8.2	-6.9
Noms communs	198.2	235.7	19.0
Adjectifs	83.8	109.9	31.1
<i>Adj, participes passé</i>	13.2	17.2	30.3

¹ *Ibid.*, p. 12.

Pronoms	103.6	86.5	-16.6
<i>Pronoms personnels</i>	60.7	52.6	-13.4
<i>Pronoms démonstratifs</i>	8.6	4.6	-47.1
<i>Pronoms possessifs</i>	0.4	0.2	-44.7
<i>Pronoms indéfinis</i>	3.6	3.7	1.5
<i>Pronoms relatifs</i>	24.6	23.0	-6.4
Déterminants	183.9	192.3	4.6
<i>Articles</i>	130.0	136.1	4.7
<i>Nombres</i>	7.5	2.1	-71.9
<i>Possessifs</i>	22.1	39.9	80.8
<i>Démonstratifs</i>	12.1	8.5	-29.6
<i>Indéfinis</i>	12.2	5.8	-52.7
Adverbe	68.9	43.9	-36.2
Prépositions	149.5	133.0	-11.0
Conjonctions	65.1	64.9	-0.3
<i>De coordination</i>	41.3	42.1	1.8
<i>De subordination</i>	23.8	22.9	-3.8
Mots étrangers	2.9	1.3	-56.0
Groupe nominal	665.5	721.2	8.4
Group verbal	330.8	272.7	-17.6

Ainsi, La conclusion nous indique que « 1) C. Baudelaire privilégie donc manifestement le groupe nominal, spécialement l'adjectif. Cette tendance est encore accentuée quand il versifie ; 2) chez Baudelaire, la poésie est un dialogue avec l'autre mais aussi une recherche (ou une nostalgie) de la fusion avec l'autre ; 3) Le recul de la troisième personne (il, ils) ainsi que du démonstratif signale également une sorte de fermeture autour de cette relation avec l'autre et une tendance à l'exclusion des tiers, du récit, voire de la description. »¹

¹ *Ibid.*, p. 12-13.

Le résultat ci-dessus nous dévoile quelques particularités internes du style baudelairien ; et surtout, l'analyse de la constitution distributionnelle des catégories grammaticales reflète, dans certains degrés, la façon d'écrire et le concept de création du *poète maudit*.

Pourtant, ceci ne s'agit que d'une approche purement statistique :

En première, la « *distance intertextuelle* », calculée en¹ :

$$\delta(a, b) = \frac{1}{2} \left(\frac{\sum_{V_a} |F_{ia} - F_{ib}|}{N_a} + \frac{\sum_{V_b} |F_{ib} - F_{ia}|}{N_b} \right) \quad 1.01)$$

Où V_a et V_b : nombre de types lexicaux dans les textes a et b ; F_{ia} et F_{ib} : fréquence du i -ème type ;

N_a et N_b : nombre de tokens ($N_a = \sum F_{ia}$ et $N_b = \sum F_{ib}$).

Est un indice rude et arbitraire, qui réduit la substance sémantique à un simple calcul éditorial :

« *The absolute distance between A and B will be the union of the 2 texts less their intersection, $(N_a \cup N_b) - (N_a \cap N_b)$, that is to say the sum of the differences between the absolute frequencies of each type in the 2 texts.* »²

Pour un corpus poétique, le « *mécanisme* » proposé ici risque d'exagérer le décalage entre les différents objets, par une sous-estimation proportionnelle sur les termes hautement fréquents, et une surestimation des lexiques à basse fréquence. De plus, cette méthode ne prend pas en compte la continuité interne chez un poète, ni les influences interactives l'un sur l'autre.

En deuxième, le « *poids des catégories grammaticales* » n'est non plus un facteur fiable, car le « *poids* » n'est qu'une simple fréquence relative de POS (*Part-Of-Speech*), son sens statistique est interprétable, mais très limité. En outre, ce *poids grammatical* ne serait pas stylistiquement comparable, parce qu'il se construit à partir des corpus indépendants, les données s'inscrivent plutôt dans de différentes échelles.

¹ LABBE Cyril, LABBE Dominique. Inter-Textual Distance and Authorship Attribution. Corneille and Molière. In Journal of Quantitative Linguistics, Taylor & Francis (Routledge), 2001, 8 (3), p.213-231

² LABBE Cyril, LABBE Dominique, *op. cit.*, p. 125

En fin, la fameuse « *classification arborée* » (Xuan Luong, 1988 et 1994) est un modèle assez classique, dont le théorème se base sur une examinations linéaire.¹

Malgré tout, il faut noter que l'objectif principal de (D. LABBÉ et al. 2011) ne vise pas vraiment au style esthétique de Baudelaire, il consiste plutôt à identifier les facteurs différenciant le genre poétique parmi d'autres formes littéraires.

2) T. LIANG en Humanités Numériques²

T. LIANG (2020) a traité le même sujet que le nôtre, en effectuant une analyse qualitative et quantitative sur l'esthétique ambiguë de Baudelaire au cours de la transformation du romantisme vers le modernisme. Il emploie des algorithmes supervisés et non-supervisés de l'apprentissage automatique sur des corpus en mégadonnées poétiques et « *référentiels* ». Ces corpus sont tous construits sous un contrôle subtil.

A travers une modélisation stylo-métrique préalable qui est soutenue par des tests statistiques, l'auteur a choisi trois variables stylistiques : « *lemme (vocable)* », « *POS (Part-Of-Speech)* » et « *séquences morphosyntaxiques (lemme trigrammes, POS trigrammes)* ». Ensuite, ces variables sont successivement vectorisées par deux méthodes différentes : la « *vectorisation fréquentielle (Count Vectorization)* » et le « *plongement de mots (Word2Vec)* ».

Sans spécifier aucun préjugement sur le caractère stylistique de Baudelaire, LIANG a proposé son hypothèse initiale : « *le style baudelairien est plus romantique que moderniste* ».

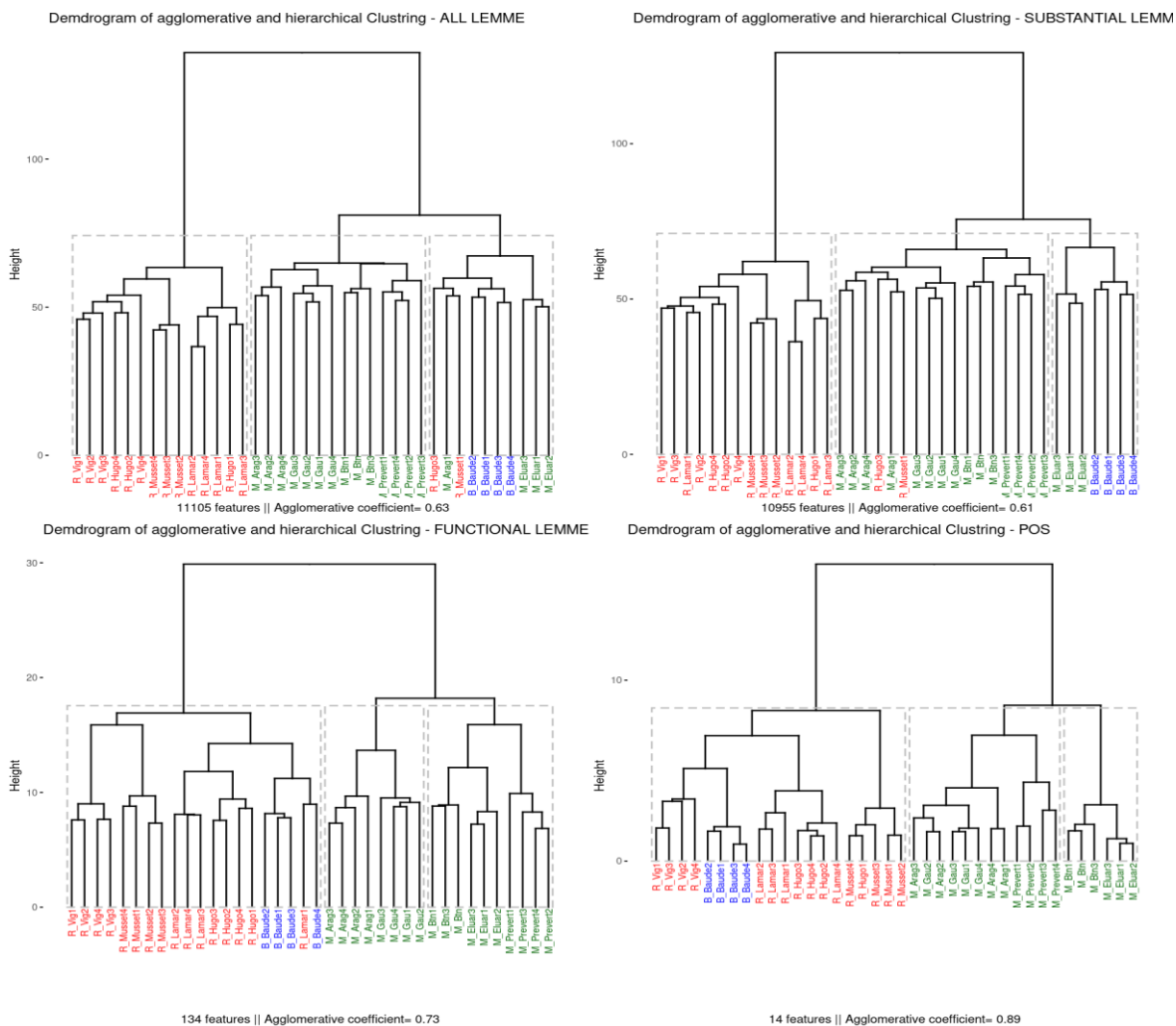
Trois expériences numériques y succèdent, dont les premières deux, opérées sous un algorithme non-supervisé, « *hierarchical clustering* », cherchent à partitionner en autonomie les sous-corpus baudelairiens, romantiques et modernistes selon leurs critères stylistiques :

Figure 2 Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur quatre features choisis³

¹ En 2014, aux 12èmes Journées Internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles (JADT 2014), l'algorithme de la « *classification arborée* » (1988, 1994) a été renouvelé par Laurent Vanni (1), Xuan Luong (2), Damon Mayaffre (3), en y introduisant des matrices de co-occurrences.

² LIANG Tao, op. cit., 122 p.

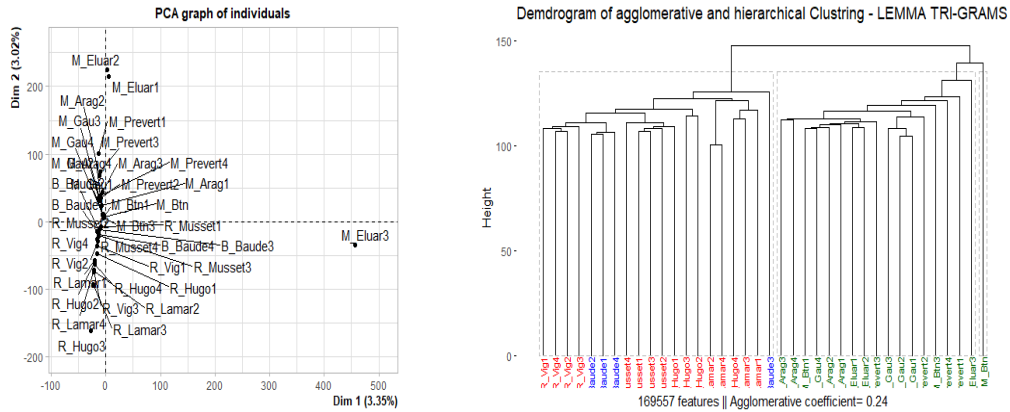
³ LIANG, op. cit., p. 55.



Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur quatre features choisis (Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur trois courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelaire, (vert) Modernisme.

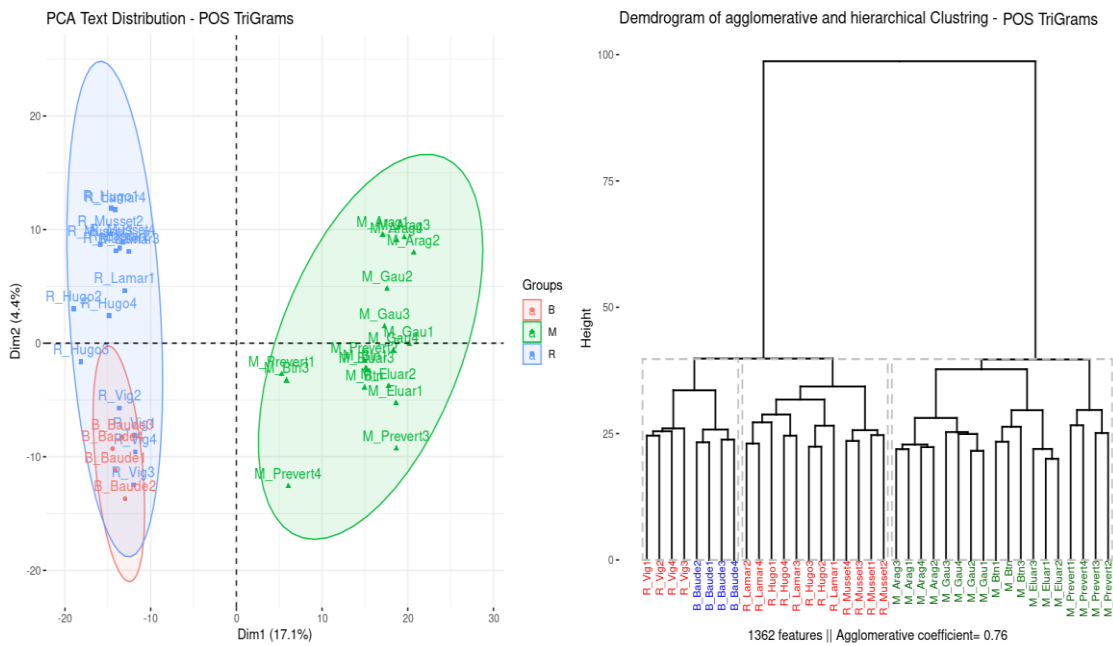
Figure 3 PCA et Dendrogramme du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemme trigrammes¹

¹ *Ibid.*, p. 60.



PCA et Dendrogramme du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemme trigrammes (Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur trois courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme.

Figure 4 PCA et Dendrogramme du clustering agglomératif et hiérarchique sur les POS trigrammes¹

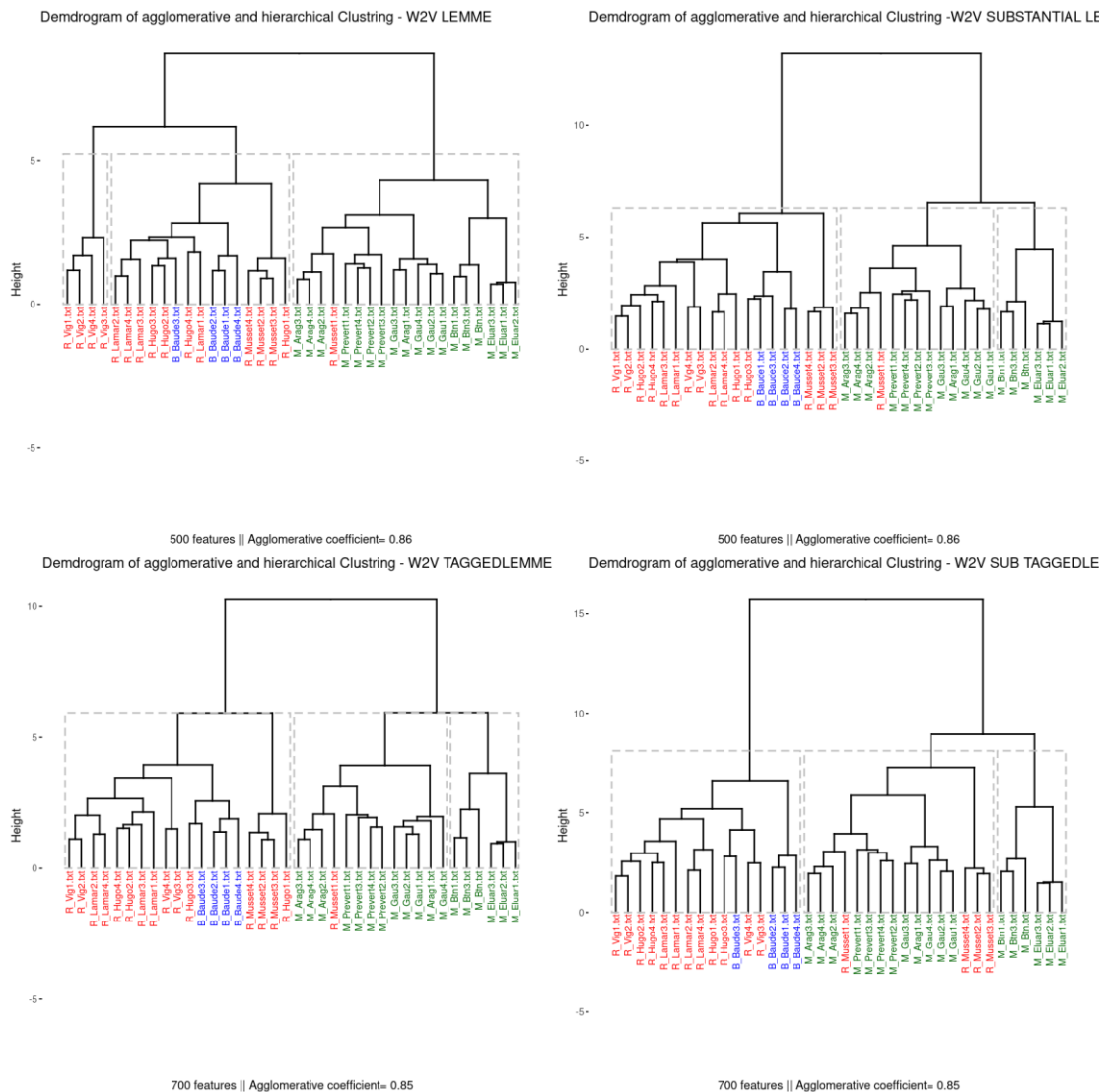


PCA et Dendrogramme du clustering agglomératif et hiérarchique sur les POS trigrammes (Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur trois courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme.

Figure 5 Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique (*Plongement des mots*)²

¹ *Ibid.*, p. 60.

² *Ibid.*, p. 66.

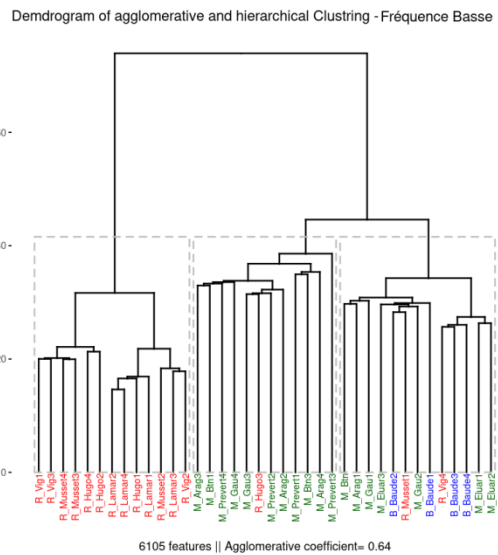
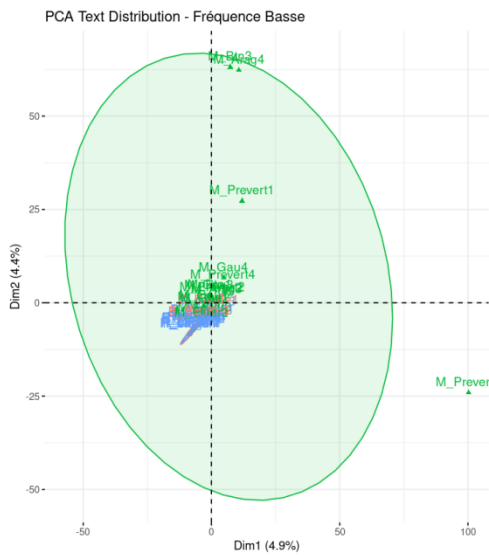
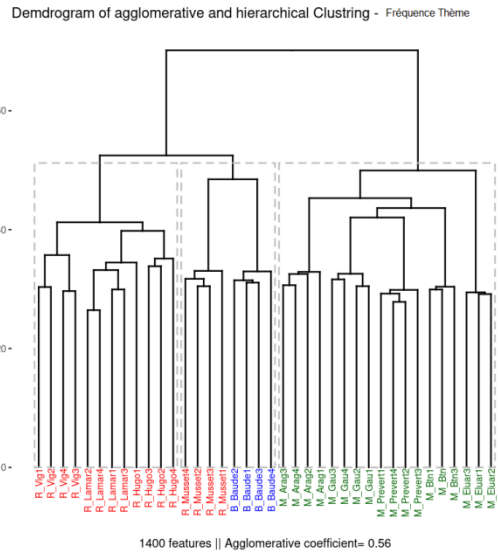
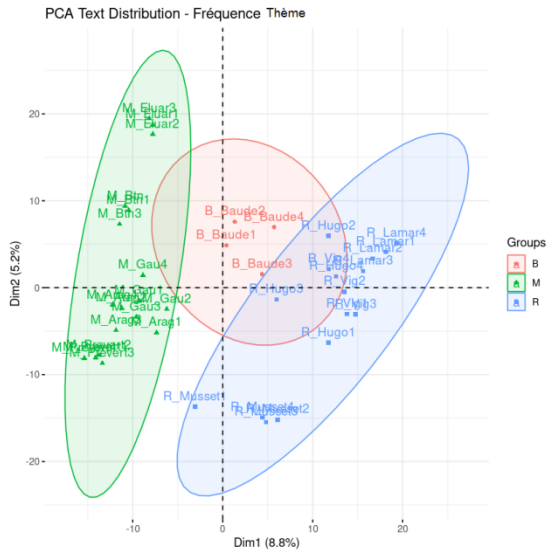


Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique (*Plongement des mots*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur trois courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelaire, (vert) Modernisme

Nous voyons des résultats contradictoires sur la variable « *lemme* » sous le corpus contrôlé « *substantiel* », ceci est causé par les approches différentes de la vectorisation textuelle et par la distribution fréquentielle hyper-déséquilibrante des termes. Pour résoudre ce problème, l’auteur propose à examiner respectivement les deux parties composantes du « *lemme* » : « *lemmes thématiques* » et « *lemmes à basse fréquence* » :

Figure 6 Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur lemmes thématiques et à basse fréquence¹

¹ *Ibid.*, p. 100.



Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur lemmes thématiques et à basse fréquence, avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur trois courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelaire, (vert) Modernisme

Les résultats ci-dessus justifient, avant tout, la fiabilité de la modélisation textuelle et la pertinence des courants poétiques (*proposés par les critiques et confirmés par les chercheurs*). A partir de cela, la dernière expérience se tourne vers une classification supervisée, d'où sort un modèle d'apprentissage binaire qui est capable de prédire l'esthétique de Baudelaire et son type stylistique :

Tableau 3 Évaluation des algorithmes supervisés dans la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style baudelairien (CORPUS INTÉGRAL)¹

<i>SVM classifier, score: 0.9404255319148936</i>					<i>XBG classifier, score: 0.9531914893617022</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>M</i>	0,97	0,93	0,95	140	<i>M</i>	0,98	0,94	0,96	140
<i>R</i>	0,90	0,96	0,93	95	<i>R</i>	0,91	0,98	0,94	95
<i>accuracy</i>			0,94	235	<i>accuracy</i>			0,95	235
<i>macro avg</i>	0,94	0,94	0,94	235	<i>macro avg</i>	0,95	0,96	0,95	235
<i>weighted avg</i>	0,94	0,94	0,94	235	<i>weighted avg</i>	0,96	0,95	0,95	235
196 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 4 in Modernism.					183 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 17 in Modernism.				
<i>NB classifier, score: 0.9404255319148936</i>					<i>Fast-Text classifier</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>	<i>Precision</i>	0.9276595744680851			
<i>M</i>	0,97	0,96	0,97	140					
<i>R</i>	0,95	0,96	0,95	95	<i>Recall</i>	0.9276595744680851			
<i>accuracy</i>			0,96	235					
<i>macro avg</i>	0,96	0,96	0,96	235					
<i>weighted avg</i>	0,96	0,96	0,96	235					
171 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 29 in Modernism.					191 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 9 in Modernism.				

¹ *Ibid.*, p. 68.

Tableau 4 Évaluation des algorithmes supervisés dans la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style baudelairien (CORPUS SUBSTANTIEL)¹

<i>SVM classifier, score: 0.948936170212766</i>					<i>XBG classifier, score: 0.8425531914893617</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>M</i>	0,94	0,99	0,96	136	<i>M</i>	0,85	0,88	0,87	136
<i>R</i>	0,99	0,89	0,94	99	<i>R</i>	0,83	0,79	0,81	99
<i>accuracy</i>			0,95	235	<i>accuracy</i>			0,84	235
<i>macro avg</i>	0,96	0,94	0,95	235	<i>macro avg</i>	0,84	0,84	0,84	235
<i>weighted avg</i>	0,95	0,95	0,95	235	<i>weighted avg</i>	0,84	0,84	0,84	235
73 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 127 in Modernism.					93 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 107 in Modernism.				
<i>NB classifier, score: 0.948936170212766</i>					<i>Fast-Text classifier</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>	<i>Precision</i>	0.8808510638297873			
<i>M</i>	0,92	1,00	0,96	136					
<i>R</i>	1,00	0,88	0,94	99	<i>Recall</i>	0.8808510638297873			
<i>accuracy</i>			0,95	235					
<i>macro avg</i>	0,96	0,94	0,95	235					
<i>weighted avg</i>	0,95	0,95	0,95	235					
73 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 127 in Modernism.					73 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 127 in Modernism.				

¹ *Ibid.*, p. 69.

Tableau 5 Évaluation des algorithmes supervisés (W2V) dans la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style baudelairien (CORPUS INTÉGRAL)¹

SVM classifier, score: 0.9310344827586207					XBG classifier, score: 0.9137931034482759				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>M</i>	0,92	0,96	0,94	92	<i>M</i>	0,94	0,89	0,92	192
<i>R</i>	0,95	0,90	0,92	82	<i>R</i>	0,89	0,94	0,91	82
<i>accuracy</i>			0,93	174	<i>accuracy</i>			0,91	174
<i>macro avg</i>	0,93	0,93	0,93	174	<i>macro avg</i>	0,91	0,92	0,91	174
<i>weighted avg</i>	0,93	0,93	0,93	174	<i>weighted avg</i>	0,92	0,91	0,91	174
146 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 54 in Modernism.					153 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 47 in Modernism.				

Tableau 6 Évaluation des algorithmes supervisés (W2V) dans la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style baudelairien (CORPUS SUBSTANTIEL)²

SVM classifier, score: 0.9310344827586207					XBG classifier, score: 0.9137931034482759				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>M</i>	0,92	0,96	0,94	92	<i>M</i>	0,94	0,89	0,92	192
<i>R</i>	0,95	0,90	0,92	82	<i>R</i>	0,89	0,94	0,91	82
<i>accuracy</i>			0,93	174	<i>accuracy</i>			0,91	174
<i>macro avg</i>	0,93	0,93	0,93	174	<i>macro avg</i>	0,91	0,92	0,91	174
<i>weighted avg</i>	0,93	0,93	0,93	174	<i>weighted avg</i>	0,92	0,91	0,91	174
146 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 54 in Modernism.					153 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 47 in Modernism.				

¹ *Ibid.*, p. 80.² *Ibid.*, p. 80.

Ainsi, LIANG a conclu¹ :

1) *Au niveau synthétique, Baudelaire nous semble comme un disciple romantique fidèle, surtout à Victor Hugo. Notre hypothèse initiale (H0) a été complètement affirmée par les résultats de toutes les trois expériences sur les variables lexicales (« lemmes », « POS », « lemmes fonctionnels »), syntaxiques (« lemmes en trigrammes », « pos en trigrammes ») et combinatoires (« lemmes-POS ») ;*

2) *Le regroupement hiérarchique sur les « lemmes fonctionnels » et les deux « trigrammes » nous donne la raison de croire que Baudelaire garde un savoir-écrire romantique. Ces variables sont des indices qui portent le plus d'informations sur le style d'un poète ;*

3) *Les tests effectués sur les « lemmes substantiels » et les « lemmes à basse fréquence » rejettent notre hypothèse initiale (H0). Les résultats rapprochent Baudelaire vers les modernistes. Cette tendance apparaît plus évidente quand il concerne la distribution des termes nominaux. Donc, Baudelaire est un « moderniste » dans le sens qu'il marque un détournant, où la création poétique commence à renouveler le répertoire classique des symboles, tout en embrassant un néologisme diversifié.*

4) *Sur à peu près tous les attributs examinés, Baudelaire évoque une certaine transitivité artistique entre le romantisme et le modernisme, il montre aussi une écriture instable et hybride.*

Du point de vue d'un littéraire, le travail de LIANG réussit à apporter une réflexion introspective sur les algorithmes développés en TALN, notamment la modélisation du style poétique, le calcul de la similarité sémantique et la vectorisation des données textuelles. Du

¹ *Ibid.*, p. 104.

point de vue d'un taliste, cette étude aide 1) à renouveler la méthodologie littéraire traditionnelle en y introduisant des techniques numériques et statistiques, 2) à justifier ou contester les conclusions stéréotypées, et 3) à rendre nos recherches sociales et humaines plus scientifiques, plus efficaces et plus fiables.

Mais, nous y remarquons quand même trois insuffisances :

Primo, le sous-corpus romantique est fortement biaisé vers la proportion des poèmes hugoliens, ce choix est soutenu par le grand nombre de ses écrits. Pourtant, il ne faut pas oublier la successivité héréditaire entre le « *grand maître romantique* » et le « *poète maudit* », une surreprésentation de Hugo dans le corpus intégral aboutit, très probablement, au rapprochement biaisé entre le romantisme et Baudelaire ;

Secundo, concernant la « *transitivité* » esthétique de Baudelaire, il aurait fallu encore une analyse plus subtile, notamment une exploration sur l'évolution progressive du symbolisme dont la portée s'étend sur presque toute la *Genèse* du modernisme français.

Tertio, le projet est limité dans ses ambitions, tant les capacités des machines étaient restreintes et tant les irrégularités du langage poétique étaient complexes. Dans la poésie, ce qui importe le plus, c'est « *l'illusion transcendante de la pensée* » (S. Caramella, 1963) qui produit « *de l'esthétique visuelle et musicale* » (Santo Alessandro Arcoleo, 2004) et qui donne de l'effet philosophique dans le cœur que dans le cerveau. Pourtant, ceci ne constitue pas un contre-exemple des approches numériques, mais plutôt un encouragement à perfectionner les algorithmes.

1.1 HYPOTHESE DU CHAPITRE

Selon notre discussion dans la *PARTIE I*, bien que le style baudelairien soit issu d'une tradition assez pluraliste, son esthétique antiromantique se traduit par un *complexe d'Œdipe*, créant un rebelle fidèle avec une écriture hybride. Baudelaire est un être déchiré, il rejette son identité poétique sous un « *soleil couchant romantique* », il cherche à contredire la paternité

imposée et à se tourner vers l’au-delà. C’est bien cette tentative factieuse qui lui couronne comme l’initiateur d’un « *esprit moderne* ».

Ainsi, le résultat chez LIANG (2020) confirme plus ou moins notre position : le style baudelairien est plus romantique que moderniste.

En conséquence, la présente recherche suivrait, testerait et améliorerait les algorithmes de T. LIANG (2020), avec un raffinement des corpus, une amélioration de la vectorisation textuelle par un modèle spécifique, et des modélisations supplémentaires pour mieux représenter le style poétique.

Et notre exploration se réaliserait en adoptant les apprentissages automatiques et les tests statistiques. Nous allons regrouper, partitionner et classifier les sous-corpus romantiques, baudelairiens, et modernistes selon leurs particularités stylistiques. Des expériences numériques seront conçues pour examiner les deux hypothèses contradictoires suivantes (*en reprenant celles de LIANG*) qui hantent, qui se mystifient et qui font disputes dans les milieux chercheurs depuis un siècle :

1) *H0 : le style baudelairien est plus romantique que moderniste.*

2) *H1 : le style baudelairien est plus moderniste que romantique.*

Pour répondre à cet objectif à la fois littéraire et informatique, il faut réviser, d’abord, deux questions techniques essentielles :

1) *Un style esthétique est-il informatiquement modélisable et statistiquement reconnaissable ?*

2) *La particularité individuelle de Baudelaire est-elle indépendamment identifiable pour que notre algorithme réussisse à la contraster avec les courants adjacents ?*

Plus généralement, le « *style poétique* », un objet si abstrait et si insaisissable, est-il modélisable dans un processus algorithmique ?

Il nous semble exceptionnellement difficile d'effectuer une analyse comparative avec des approches numériques, surtout face à un Baudelaire transitif. Et nous doutons très fortement si le résultat de LIANG (2020) était reproductible chez nous, prenant en considération les modifications algorithmiques à mener. Et ces modifications pourraient-elles aboutir à des sorties incontrôlables ?

Une modélisation plus rationnelle est ainsi requise.

1.2 CORPUS

1.2.1 Corpus poétiques et référentiels

1) Corpus référentiel (I)

Le corpus référentiel (I)¹ est une base intégrale des données textuelles qui contient tous les articles en français publiés sur Wikipédia (*jusqu'au 30 juin 2020*) avec une licence libre, accessible dans le domaine public.² Il sert à former une référence générale et externe, qui nous aidera, dans les analyses numériques, à transformer, lexicaliser, enrichir et comparer les styles esthétiques de la poésie.

Tableau 7 Description du corpus référentiel (I)³

<i>Nom</i>	<i>TYPE</i>	<i>VOLUME</i>	
Wikimédia Références	Non Formaté	Nombre d'Article	4596271

¹ LIANG Tao, *op. cit.*, p. 5.

² All original textual content is licensed under the GNU Free Documentation License (GFDL) and the Creative Commons Attribution-Share-Alike 3.0 License. Some text may be available only under the Creative Commons license; see our Terms of Use for details. Text written by some authors may be released under additional licenses or into the public domain. See https://en.wikipedia.org/wiki/GNU_Free_Documentation_License.

³ LIANG Tao, *op. cit.*, p. 45.

		Nombre de Mots	899318813
--	--	----------------	-----------

2) *Corpus référentiel (II)*

Le corpus référentiel (II) est automatiquement récupéré du WikiSource par le langage de programmation, en suivant la condition d'utilisation imposée par le droit d'auteur¹. Il contient 929 poètes, qui écrivent en français, du Moyen Âge au début du XX^e siècle. C'est dans ce corpus que se construisent et s'extraient nos objets d'étude :

Tableau 8 Description du corpus référentiel (II)²

<i>Nom</i>	<i>TYPE</i>	<i>VOLUME</i>	
WikiSource Poésie	Non Formaté	Nombre d'auteur	929
		Nombre de poème	16781
		Nombre de mots	4299859

3) *Corpus poétique*

L'objectif de notre recherche consiste à quantifier la transitivité de l'esthétique baudelairienne dans la métamorphose du romantisme au modernisme. Donc, trois sous-corpus poétiques sont à extraire.

Mais avant tout, une autre question essentielle se pose : comment se représente un courant poétique ? Plus concrètement, qui sont les poètes les plus représentatifs d'un courant ? Et comment sont définies leurs représentabilités individuelles en interne ?

¹ Unless otherwise noted, all user contributions to WikiSource are released under the Creative Commons Attribution/Share-Alike License (CC-BY-SA) and the GNU Free Documentation License, Version 1.2 or any later version published by the Free Software Foundation; with no Invariant Sections, with no Front-Cover Texts, and with no Back-Cover Texts. The copyright laws applicable to WikiSource are primarily those of the United States of America, where the physical Wikimedia servers are located. The United States is not obliged to extend copyright beyond what it would be in the author's own country, and virtually all countries have copyrights that last for the author's life plus some number of years. See https://en.wikisource.org/wiki/Wikisource:Copyright_policy.

² LIANG Tao, *op. cit.*, p. 45.

LIANG (2020) a proposé un algorithme pour le choix de poètes¹ :

A. Démarches algorithmiques pour le choix des poètes

- a) Extraire de la « *Liste de poètes de langue française* »² tous les auteurs étiquetés d'un identifiant « *romantique* » ou « *moderniste* » ;
- b) Dans le corpus référentiel (I), calculer le taux de cooccurrence pour chaque poète et son courant, dans une « *fenêtre* » de dix unités lexicales. La probabilité d'un certain événement A, notée P(A), est associée à une valeur entre 0 et 1. L'intervalle éditoriale entre A et B est notée I_{A-B} . Donc la probabilité d'un poète à la présence d'un courant défini est calculée ainsi par :

$$P(\text{poète} | \text{courant}) = \frac{P(\text{poète})P(\text{courant} | \text{poète})}{P(\text{poète})} \quad (|I_{\text{poète-courant}}| < 10) \quad 2.01)$$

Tableau 9 Corrélations entre les poètes et leurs courants³

<i>Poètes Romantiques</i>	<i>Score Corrélatif</i>	<i>Œuvres</i>	<i>Poètes Modernes</i>	<i>Score Corrélatif</i>	<i>Œuvres</i>
Charles Baudelaire	0.594	208	Stéphane Mallarmé	0.347	109
Gérard de Nerval	0.570	133	Charles Baudelaire	0.330	208
Chateaubriand	0.500	6	Guillaume Apollinaire	0.288	147
Alphonse de Lamartine	0.470	95	Arthur Rimbaud	0.258	138
Victor Hugo	0.469	734	Louis Aragon	0.227	157
Alfred de Musset	0.422	135	Samuel Beckett	0.222	3
Alfred Vigny	0.148	76	Blaise Cendrars	0.220	199
Théophile Gautier	0.307	141	André Breton	0.172	64
Sainte-Beuve	0.300	57	Paul Éluard	0.140	97
Hégésippe Moreau	0.146	2	Jacques Prévert	0.124	146

¹ *Ibid.*, p. 7-9.

² *Liste de poètes de langue française* [en ligne]. 2020, consulté le 19 août 2020. Disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_poètes_de_langue_française.

³ LIANG Tao, *op. cit.*, p. 7

Ce calcul nous semble plus ou moins biaisé, car les articles contenus dans le corpus référentiel (I) sont disproportionnés, ainsi, le calcul de cooccurrence risque de surestimer les poètes plus célèbres, moins discutés et plus récents. Pourtant, les résultats confirment quand même la vision commune des chercheurs ;

- c) Pour assurer la représentabilité et la fiabilité des poètes choisis, il nous faut éviter les auteurs qui évoquent une identité esthétique ambiguë (*Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud et Théophile Gautier*), et éliminer les poètes avec des œuvres peu nombreuses (*Chateaubriand, Hégésippe Moreau, Samuel Beckett*).

Pour éviter une confusion stylistique dans les expériences numériques, LIANG a raison d'exclure les poètes symbolistes. Pourtant, la « *transitivité* » baudelairienne ne vit pas toute seule, l'exclusion des poètes contemporains, surtout les « *trois mousquetaires* » du symbolisme, risque de traiter Baudelaire comme un cas isolé.

De plus, la métamorphose stylistique est une évolution progressive. Et la situation est plus compliquée que jamais au cas de la « *fin-de-siècle* ». Sous certains angles, le symbolisme, le décadentisme, le parnasse ou le mysticisme, contribuent tous à la préparation du modernisme. L'analyse stylistique de Baudelaire n'aurait du sens que dans l'intertextualité et la continuité de ces courants adjacents.

Ainsi, afin de bien positionner l'esthétique baudelairienne, nous décidons d'ajouter au **corpus poétique (I)** trois poètes symboliques :

Tableau 10 Description du corpus poétique I

<i>NAME</i>	<i>Distribution des Textes et des mots</i>		<i>Notes</i>
Corpus I	Baudelaire	4(textes)*5000	Chaque poète équilibré avec le même nombre de textes contenant chacune 5000 mots
	Modernisme	4(poète)*4(textes)*5000	
	Romantisme	4(poète)*4(textes)*5000	
	Symbolisme	3(poète)*4(textes)*5000	

Ce corpus sert de base de données pour un partitionnement styloométrique par « *clustering* ».

B. Démarches algorithmiques pour le calcul des représentabilités internes

Avec les poètes choisis (*Romantisme : Nerval, Hugo, Musset, Vigny, Lamartine ; Modernisme : Apollinaire, Aragon, Eluard, Breton, Prévert ; Symbolisme : Mallarmé, Verlaine, Rimbaud*), nous cherchons maintenant à calculer, pour chaque courant, la représentabilité individuelle de chaque poète (notée R_i) :

$$R_i = \frac{W_i}{\sum (W_1 + W_2 + W_3 + \dots + W_i)} \quad 2.02)$$

Où $W_i = \text{Nombre}_{\text{mots} \in \text{poète}} / \text{Nombre}_{\text{mots} \in \text{courant}}$

Ceci nous donne un corpus plus ou moins problématique¹ :

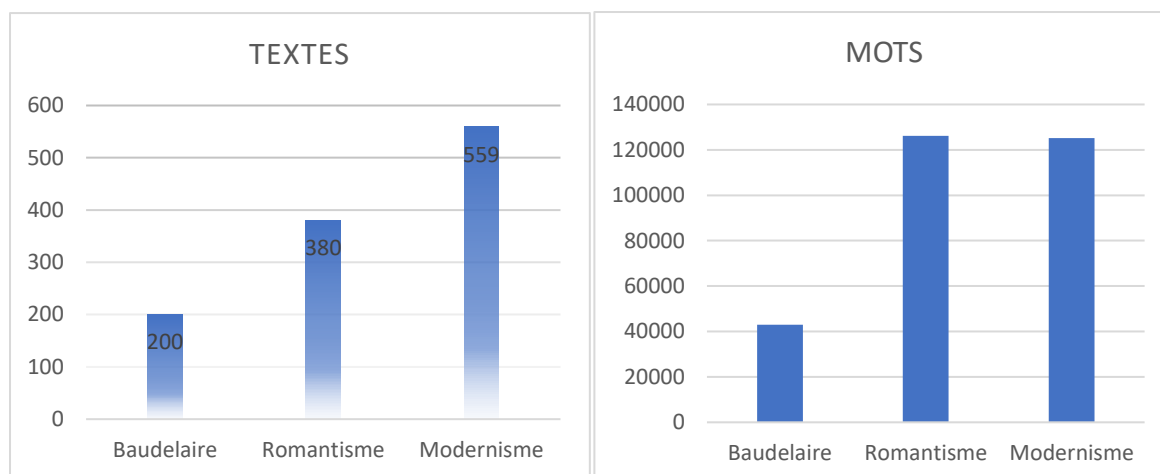
$$V_{\text{Hugo}} : V_{\text{Nerval}} : V_{\text{Vigny}} : V_{\text{Musset}} : V_{\text{Lamartine}} = 0.605 : 0.115 : 0.10 : 0.095 : 0.085 \quad 2.03)$$

$$V_{\text{Apollinaire}} : V_{\text{Prévert}} : V_{\text{Aragon}} : V_{\text{Eluard}} : V_{\text{Breton}} = 0.250 : 0.245 : 0.235 : 0.165 : 0.105 \quad 2.04)$$

Figure 7 Description du corpus poétique II²

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 67



Description des corpus poétique II

Ce corpus sert de base de données pour la classification supervisée, les textes romantiques et modernistes seront traités comme les données d'entraînement (*training sets*).

Bien que le romantisme et le modernisme soient représentés par la même quantité des unités lexicales, les nombres des « *échantillons (samples)* » sont largement différenciés. Cette distribution déséquilibrée gênerait la fiabilité du résultat. Donc, nous proposons ici une normalisation :

- a) *Calculer le nombre de mots en moyenne d'un poème baudelairien ;*
- b) *Assembler les poèmes choisis par auteur ;*
- c) *Redécouper les assemblages poétiques en petits textes, dont chacun a un nombre de mots identique à celui du poème baudelairien ;*
- d) *Respecter strictement les limites imposées par la strophe, et grader au maximum l'intégralité d'un poème.*

Les démarches ci-dessus s'engagent à traiter le corpus d'entraînement (*training sets*) comme des « *sac des mots (bag-of-words)* », mais en même temps, la séquence ordonnée entre les unités est également bien conservée.

En fin, nous ajoutons, au **Corpus poétique (II)**, un sous-corpus symbolique comme des « *références comparatives* » pour faire sortir la transitivity baudelairienne :

Tableau 11 Description du corpus poétique II

<i>NAME</i>	<i>Distribution des Textes et des mots</i>			<i>Notes</i>
Corpus I	Baudelaire	194	38,884	Le volume de chaque texte choisi est contrôlé à 4k
	Modernisme	252	172,997	
	Romantisme	253	173,531	
	Symbolisme	255	174,292	

1.2.2 Prétraitement de corpus

1) Normalisation majuscules/ minuscules

La sensibilité à la case (*case sensitivity*) s'applique typiquement au traitement automatique des langues naturelles, et l'identification d'une chaîne de caractères dépend de la case des lettres qu'elle contient. Ainsi, pour éviter une éventuelle redondance de calcul, nous convertissons tous les caractères en minuscule.

2) Nettoyage et transcodage :

L'aspiration des sites web (*Web Scrapping*) avec le langage de programmation nous permet de construire des corpus en « *big data* », mais en même temps, le processus automatique nous expose à deux problèmes techniques fréquents : le désordre des entités HTML (*HTML Entities*) et le transcodage erroné (*misencoding*) des signes diacritiques français, particulièrement entre *ISO 8859-1*, *WINDOWS-1252* et *UTF-8*.

Tableau 12 Démonstration des encodages erronés dans le corpus brut

<i>TYPE</i>	<i>TEXTE ORIGINALE</i>	<i>TEXTE CONSERVÉE</i>
Désordre Entités HTML	« au moins, si je pouvais dormir ! »	« au moins, si je pouvais dormir ! »
Transcodage Erroné	à travers ces lèvres nouvelles, plus éclatantes et plus belles, t'infuser mon venin, ma sœur !	Ã travers ces lÃ`vres nouvelles, plus Ã©clatantes et plus belles, t'infuser mon venin, ma sÅ"ur !

Les irrégularités typographiques défavoriseront largement les traitements suivants, tels que la tokenisation et l'étiquetage morphosyntaxique. Une correction préalable est ainsi indispensable.

1.2.3 *Restructuration*

Dans le présent travail, les textes à traiter sont des poèmes, chaque poème est stocké dans un fichier en texte brut (*Text File*). Afin de faciliter l'identification de l'auteur et du style, nous nous engageons à enrichir le titre du fichier avec l'ajout des marqueurs, par exemple :

À Ma Fille.txt ---> R_HUG_a_ma_fille.txt

La première lettre, « *R* » au cas ci-dessus, indique le courant poétique (*Romantisme*) auquel le poème appartient, alors que la seconde étiquette « *HUG* » est un code simplifié référencié à l'auteur. De plus, le remplacement des « *espacements* » blancs par les sous-tirets sert à normaliser le chemin d'accès du fichier (*File Path*), pour qu'il soit compris par la machine.

1.2.4 *Étiquetage Morphosyntaxique*

L'étiquetage morphosyntaxique est un traitement indispensable pour l'analyse informatique des textes, il s'agit de trois démarches composantes :

- 1) *La tokenisation*, qui permet à découper un texte en unités lexicales (*des mots*), en normalisant les abréviations grammaticales ou phonétiques ;

- 2) *La lemmatisation*, qui consiste à appliquer aux occurrences des lexèmes sujets à flexion (*en français, verbes, substantifs, adjectifs*) un codage renvoyant à leur entrée lexicale commune (« *forme canonique* » enregistrée dans les dictionnaires de la langue ;

- 3) *La partie du discours (POS : Part-Of-Speech)*, qui associe les unités lexicales, y compris les signes de ponctuation, à leurs catégories grammaticales.

Tableau 13 Exemple de l'étiquetage morphosyntaxique

<i>Forme initiale</i>	<i>TRANS</i>	<i>Token / POS / Lemme</i>
comparait	--->	comparait VERB comparer

Dans le cadre du traitement automatique des langues, un tas d'étiqueteuses ont été développées, avec de différents algorithmes et sur des corpus variés. Pourtant, il faut noter que le type des corpus entraînés (*training corpora*) aura une influence importante sur la performance du modèle ; par exemple, une étiqueteuse, basée sur le corpus de presse, fonctionnerait très instablement en traitant un texte littéraire.

Le lexique et la syntaxe du langage poétique sont très particuliers, il n'existe aucune étiqueteuse spécifique pour le moment. LIANG (2020) a choisi 4 étiqueteuses accessibles : spaCy, TreeTagger¹, StanfordNLP², Talismane³, qui assurent un support renforcé à la langue française. Il a effectué un test comparatif sur le premier poème des *Fleurs du Mal*, « *Au Lecteur* » (388 tokens, y compris les signes de ponctuation), pour sortir l'étiqueteuse mieux adaptée au langage poétique.

¹ « *TreeTagger* (Schmid, 1994) est un des plus anciens outils d'étiquetage automatique. Il est basé sur un modèle probabiliste d'arbre de décision. La version (française) que nous avons utilisée est un modèle issu d'un apprentissage sur un corpus d'environ 44 000 mots et un jeu de 33 étiquettes réalisé par Achim Stein. » (Ingrid Falk, Delphine Bernhard, Christophe Gérard, Romain Potier-Ferry. *Étiquetage morphosyntaxique pour des mots nouveaux*. Brigitte Bigi. 21ème conférence sur le Traitement Automatique des Langues Naturelles, Jul 2014, Marseille, France. 21ème Traitement Automatique des Langues Naturelles, pp.431, 2014.)

² « *Stanford* (Toutanova et al., 2003) Le Stanford tagger est un étiqueteur développé en 2003 pour l'anglais. Il a été étendu à d'autres langues (français, arabe, chinois, allemand ...), constamment amélioré et est distribué librement à <http://nlp.stanford.edu/software/tagger.shtml#Download>. Sa particularité est d'appliquer un modèle markovien bidirectionnel à maximisation d'entropie et d'utiliser des propriétés morphologiques : n-grammes de suffixes et préfixes, présence de tirets, majuscules, etc. Nous utilisons le modèle français entraîné sur la French Treebank (FTB, (Abeillé et al., 2003)) avec un jeu de 15 étiquettes » (idem.)

³ « *Talismane* (Urieli&Tanguy,2013) est un analyseur syntaxique qui intègre les différentes étapes d'analyse : segmentation en mots et en phrases, étiquetage morphosyntaxique et finalement repérage des dépendances syntaxiques. Pour chaque module, un modèle est appris à partir d'un corpus d'entraînement (FTB). Au moment de l'analyse, des règles peuvent être appliquées pour contraindre les résultats. L'exactitude de *Talismane* pour le FTB est de 97,8%. » (Idem.)

Le TreeTagger est le plus performant parmi les 4, avec un taux de précision touchant à 97% sur la POS, et encore 99% sur la lemmatisation :

Tableau 14 Validation croisée du TreeTagger sur la POS¹

	Precision	Recall	F1-score	Support
<i>ADJ</i>	0.94	0.92	0.93	37
<i>ADV</i>	1.00	0.95	0.97	19
<i>DET</i>	1.00	0.92	0.96	66
<i>INT</i>	1.00	1.00	1.00	1
<i>KON</i>	1.00	1.00	1.00	17
<i>NOM</i>	0.96	0.98	0.97	81
<i>PRO</i>	0.93	0.93	0.93	30
<i>PRP</i>	0.88	1.00	0.93	28
<i>PUN</i>	1.00	1.00	1.00	68
<i>VER</i>	0.93	0.98	0.95	41
<i>Micro avg</i>	0.96	0.96	0.96	388
<i>Macro avg</i>	0.96	0.97	0.97	388
<i>Weighted avg</i>	0.97	0.96	0.96	388

Tableau 15 Validation croisée du TreeTagger sur la lemmatisation²

	Precision	Recall	F1-score	Support
<i>Micro avg</i>	0.99	0.99	0.99	388
<i>Macro avg</i>	0.96	0.96	0.96	388
<i>Weighted avg</i>	0.99	0.99	0.99	388

¹ LIANG Tao, *op. cit.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 29.

1.3 VECTORISATION DU CORPUS

La machine est un système du traitement binaire par son essence, elle ne pourrait pas « *comprendre* » les signes alphabétiques. Une vectorisation textuelle est ainsi requise pour représenter mathématiquement les mots en nombres réels selon leurs dimensions sémantiques.

En générale, la vectorisation textuelle pourrait se réaliser avec deux approches principales : 1) la vectorisation par fréquence (*Frequency based Vectorisation*) et 2) le plongement par apprentissage (*Prediction based word embedding*). Et nous allons appliquer tous les deux dans la présente recherche.

1.3.1 Vectorisation par fréquence (*Frequency based Vectorization*)

La vectorisation par fréquence consiste à réduire un texte à un sac de mots (*bag of words*), en effectuant une pondération fréquentielle sur le codage one-hot. Cette technique est très utilisée dans la recherche d'information et dans la classification thématique, surtout sous un algorithme supervisé. Par exemple :

Figure 8 Exemple de la vectorisation par fréquence

<i>Baudelaire</i>	le soleil moribond					
<i>Hugo</i>	ce soleil, vieux témoin					

↓

	le	soleil	moribond	ce	vieux	témoin
<i>Baudelaire</i>	1	1	1	0	0	0
<i>hugo</i>	0	1	0	1	1	1

Il est évident que plus volumineux le corpus, la matrice des vecteurs textuels deviendrait plus creuse. En mathématique, une matrice creuse améliorerait la vitesse de calcul, l'efficacité d'apprentissage et l'interprétabilité des données ; pourtant, elle risquerait d'instabiliser la mesure de distance entre les vecteurs, ou plus concrètement, la similarité entre les textes

examinés. Donc, à la « *Count vectorisation* » se succède souvent un traitement de normalisation, qui est censé renforcer la cohérence interne et la robustesse statistique des données. De plus, TF-IDF (*frequency-inverse document frequency*)¹ est un bon choix pour répondre à cet enjeu.

1.3.2 Plongement de mots

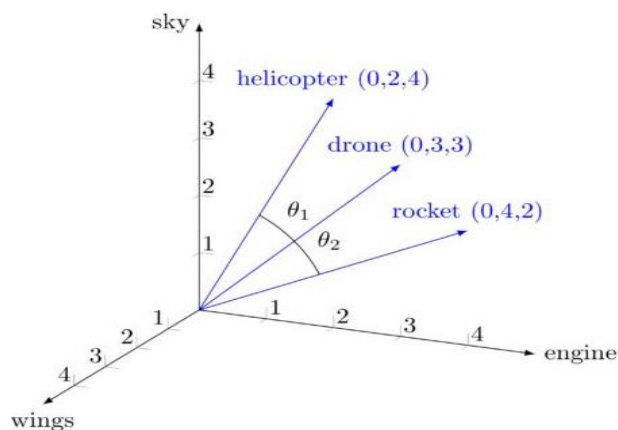
Conceptionné par (Bengio et al., 2003) et (Mikolov et al., 2013), le plongement de mots (*word embeddings*) est théorisé à partir de la sémantique distributionnelle, il nous permet de projeter une unité lexicale dans un espace multidimensionnel continu, en prenant en compte sa mode d'insertion et ses contextes d'occurrences. « *Les approches à base de plongements ont un certain nombre de paramètres, comme l'architecture d'apprentissage (Continuous Bag of Words, CBOW, ou bien Skip-gram), les hyperparamètres d'apprentissage (nombre d'itérations, taux d'apprentissage, sous-échantillonnage, taux d'échantillonnage négatif, la taille des fenêtres pour les contextes des occurrences de mots, la dimension de l'espace de plongement, ...), ainsi que le corpus d'apprentissage utilisé pour générer les plongements.*² »

Figure 9 Exemple visualisé pour le plongement de mots³

¹ TF-IDF est, par sa nature, une approche statistique, et une méthode de pondération. Il cherche à évaluer l'importance d'un terme (T), qui est directement proportionnelle à sa fréquence dans le texte (TF), mais, en même temps, inversement proportionnelle à sa fréquence dans le corpus entier (IDF) : $TF-IDF=TF*IDF$, et $IDF=log(\text{Nombre-Textes} / \text{Nombre-Texte contenant le mot cible} +1)$

² Nayanika D., Philippe M., Lorraine G. (2018). Corpus d'entraînement sur les plongements de mots pour la recherche de microblogs culturels. *Conférence en Recherche d'Informations et Applications - CORIA 2018*, May 2018, Rennes, France.

³ Word embeddings : the (very) basics [en ligne]. 2018, 2020 [consulté le 18 septembre 2020]. Disponible sur <https://corpling.hypotheses.org/495>.



1.4 MODELISATION TEXTUELLE

La modélisabilité textuelle est un préalable au traitement numérique de la poésie, et la modélisation mathématique du langage poétique serait une question extrêmement épineuse. De plus, la transitivité esthétique de Baudelaire va également instabiliser la prédiction de son statut stylistique, sans mentionner que les données textuelles se marquent souvent d'une grande dispersité, ceci pourrait engendrer une structure non « *clusterable* » ou non « *classifiable* ».

La seule caractéristique qui favorise l'analyse stylométrique de la métamorphose romantique-baudelairienne-moderniste, c'est que les trois, notamment Hugo, Baudelaire et les successeurs du postsymbolisme, adoptent des lexiques suffisamment distincts pour que les « *features* » soient bien reconnues par la machine.

En outre, la poésie, ainsi que d'autres genres littéraires, pourraient théoriquement se réduire à une suite de caractères formatés. Même si le langage poétique est doté du « *pouvoir de suggestion, [...], d'invention et de création* », son effet métaphorique se réalise essentiellement par la cohésion, la collision ou la résonance entre les segments morphosyntaxiques. En ce sens, la modélisation du style poétique concerne largement le niveau lexico-grammatical.

Dans ce cas-là, il ne nous reste qu'à identifier les variables modélisables qui caractérisent la particularité du poème. Ici, nous en examinons trois :

1.4.1 Lemme

La fréquence des lemmes¹ est toujours en tête des variables choisies pour le traitement automatique des textes. Elle montre la distribution sémantique d'un texte, et se varie en fonction du sujet thématique et du genre littéraire. En même temps, il faut admettre que l'efficacité de cette variable pourrait être affaiblie par la pluralité polytropique du poème et par la constitution relativement enfermée du lexique poétique.

Cependant, les « *lemmes* » d'un corpus dans leur intégralité pourraient engendrer des données très dispersées, nous divisons alors cette variable en deux :

1) Lemme substantiel

Un lemme substantiel est une unité lexicale dont la catégorie grammaticale se trouve parmi les suivants : « *nom, adjectif, verbe, adverbe* ».

Ce sont les lemmes substantiels qui définissent les champs lexicaux chez un poète. Les champs lexicaux délimitent, à leurs tours, les thèmes abordés et les objets versifiés, et ils reflètent aussi les préférences esthétiques et les orientations artistiques de l'auteur.

Tableau 16 Spécificités des 10 premiers termes substantiels dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste²

<i>Baudelaire</i>			<i>Romantisme</i>			<i>Modernisme</i>		
<i>Terme</i>	<i>Fréq</i>	<i>Spécif</i>	<i>Terme</i>	<i>Fréq</i>	<i>Spécif</i>	<i>Terme</i>	<i>Fréq</i>	<i>Spécif</i>
<i>satan</i>	20	10	<i>dieu</i>	52	8	<i>oiseau</i>	107	21
<i>race</i>	19	7	<i>doux</i>	67	7	<i>mouvement</i>	23	9
<i>ténèbre</i>	13	7	<i>bonheur</i>	24	7	<i>progrès</i>	11	6

¹ Le lemme, nommé aussi lexème, est la forme canonique, prototypique et non-conjugable d'unité lexical. Il est constitué de phonèmes assemblés en morphèmes En français, c'est l'infinifit d'un verbe, le singulier masculin d'un nom, d'un pronom et d'un adjectif.

² LIANG Tao, *op. cit.*, p. 10.

<i>gouffre</i>	17	7	<i>âme</i>	91	6	<i>enfant</i>	77	4
<i>monstre</i>	13	6	<i>ombre</i>	53	5	<i>femme</i>	97	4
<i>corps</i>	31	6	<i>divin</i>	18	4	<i>pluie</i>	18	4
<i>beauté</i>	37	5	<i>larme</i>	27	4	<i>gens</i>	20	4
<i>funèbre</i>	15	5	<i>cœur</i>	158	3	<i>guerre</i>	12	4
<i>désir</i>	26	5	<i>flambeau</i>	11	3	<i>visage</i>	22	4
<i>enfer</i>	23	4	<i>ciel</i>	25	3	<i>cheveu</i>	42	4

Les champs lexicaux sont contrastés entre Baudelaire et le romantisme, alors le modernisme se tient à l'écart. Nous voyons des thèmes précis chez Baudelaire et ses collègues romantiques, et un lien de l'opposition y est visible. Sur le plan stylistique, cette opposition n'implique pas la distanciation des savoir-écrire ; bien au contraire, elle soutient un rapprochement idéologique, parce que les duos, tels que « *Satan-dieu* », « *enfer-ciel* », « *corps-âme* », « *ténèbres-divin* » ou « *funèbre-bonheur* », se gèrent par une interdépendance symbiotique.

Dans ce sens-là, il nous semble que la *fréquence des lemmes substantiels* serait une variable efficace pour notre tâche de la différenciation esthétique ; et une prédiction hypothétique pourrait même se conclure pour favoriser le rapprochement thématique entre Baudelaire et les romantiques.

Figure 10 Diagramme des spécificités sur 15 mots substantiels les plus fréquents dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste¹

¹ *Ibid.*, p. 10.

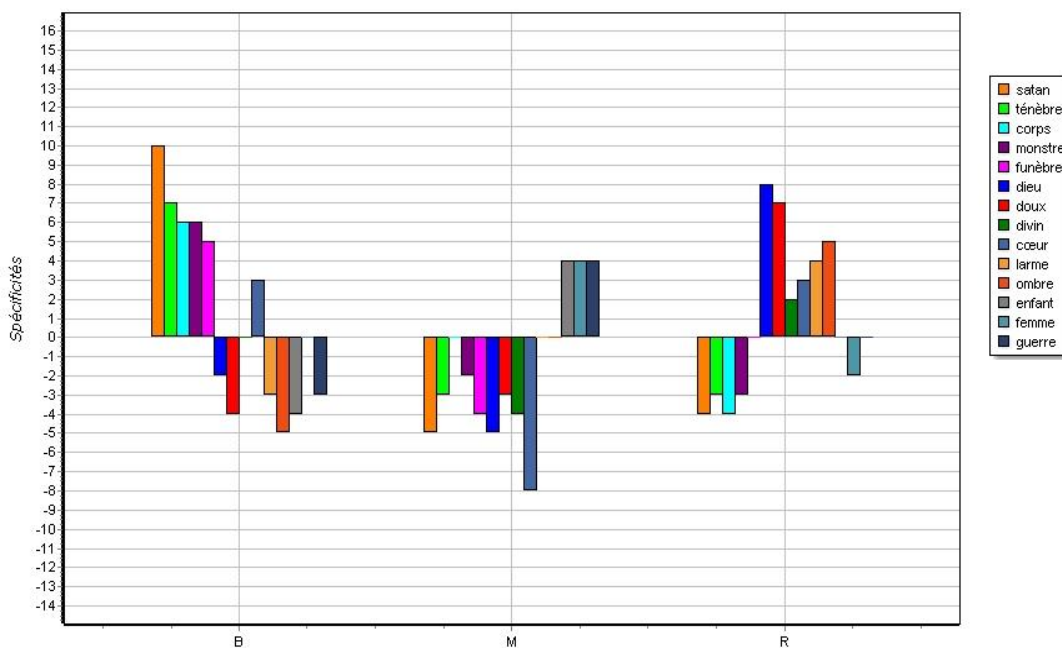


Diagramme des spécificités sur 15 termes substantiels les plus fréquents dans les corpus baudelairiens, romantiques et modernistes.

2) Lemme fonctionnel

Un lemme fonctionnel est une unité non significative, qui ne contribue très peu au contenu sémantique du texte. Sa catégorie grammaticale se trouve souvent au sein des suivants : « préposition, pronom, conjonction, ponctuation ».

Dans le cadre du TAL (NLP), les *lemmes fonctionnels* sont souvent considérés comme du bruit au traitement textuel, mais ce n'est pas le cas en ce qui concerne les recherches stylométriques. Dans notre projet, les lemmes fonctionnels montrent la façon d'écrire, l'agencement de mots, et l'organisation des vers, ce sont des indices très critiques pour représenter un style poétique. Ainsi, cette variable devrait être fiable pour récupérer la particularité d'un poète et l'homogénéité d'un courant.

Tableau 17 Spécificités des 10 premiers termes fonctionnels dans les œuvres dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste

<i>Baudelaire</i>			<i>Romantisme</i>			<i>Modernisme</i>		
<i>Terme</i>	<i>Fréq</i>	<i>Spécif</i>	<i>Terme</i>	<i>Fréq</i>	<i>Spécif</i>	<i>Terme</i>	<i>Fréq</i>	<i>Spécif</i>

<i>et</i>	1453	25	<i>ce</i>	660	9	<i>y</i>	79	18
<i>comme</i>	182	12	<i>que</i>	666	8	<i>de</i>	1897	7
<i>ton</i>	361	10	<i>se</i>	376	4	<i>il</i>	356	7
<i>mon</i>	430	7	<i>son</i>	559	3	<i>je</i>	534	6
<i>sans</i>	143	7	<i>tu</i>	273	3	<i>un</i>	957	5
<i>dont</i>	103	5	<i>vous</i>	158	3	<i>me</i>	162	4
<i>où</i>	214	4	<i>notre</i>	147	3	<i>se</i>	352	3
<i>son</i>	559	3	<i>quand</i>	79	3	<i>elle</i>	128	3
<i>leur</i>	186	3	<i>le</i>	3876	2	<i>entre</i>	25	3
<i>avec</i>	113	3	<i>on</i>	182	2	<i>sur</i>	19	3

Figure 11 Diagramme des spécificités sur 15 mots fonctionnels les plus fréquents dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste

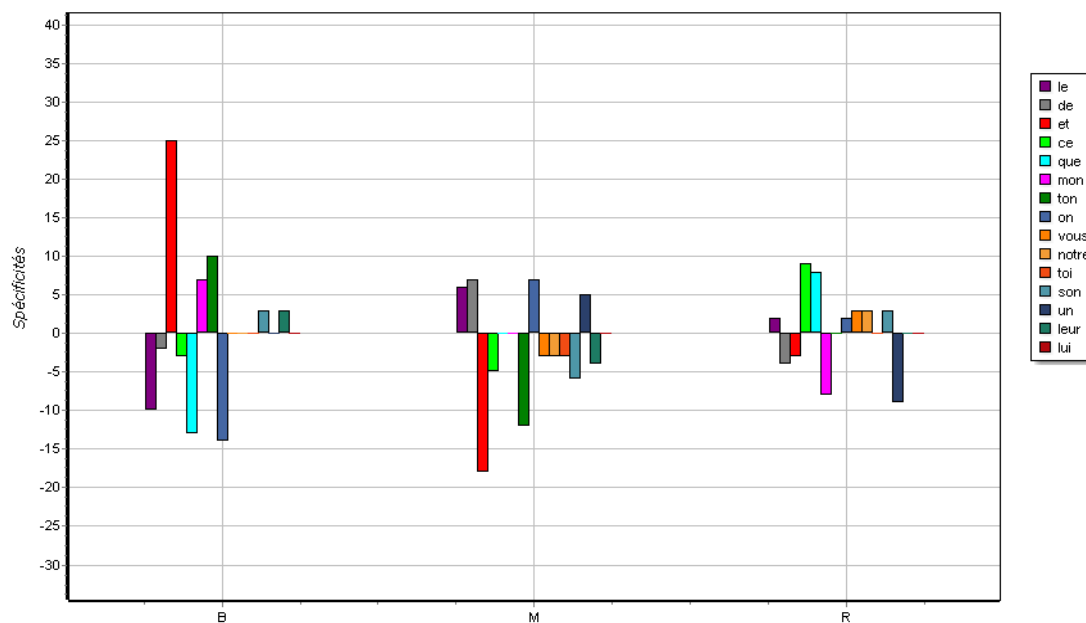


Diagramme des spécificités sur 15 termes fonctionnels les plus fréquents dans les œuvres baudelairiennes, romantiques et modernistes.

La surreprésentation relative des pronoms chez Baudelaire et les romantiques, tels que « *mon* », « *ton* », « *son* », « *leur* », « *tu* » ou « *votre* », montre un style communicatif et interactif. Et des syntaxes subordonnées y sont préférées avec les occurrences de « *que* »,

« où », « quand » ; alors chez les modernistes, la tonalité se neutralise avec une impersonnalité (« y », « se ») ou un emploi de la troisième personne (« il », « elle »). Et la fréquentation du « de » implique éventuellement une abondance des groupes nominaux.

1.4.2 POS (*Part-of-speech*)

Dans la recherche stylométrique, les *parties du discours* (POS) sont, sans aucun doute, un signe incontestable dans l'ingénierie caractéristique¹ (*Feature engineering*) ; cette variable montre bien la répartition structurale et grammaticale du savoir-poétiser, et le mécanisme rhétorique du savoir-écrire. De plus, si le lexique poétique était issu d'un choix raffiné et attentif, le POS se forme plutôt à l'insu du poète, mais il caractérise implicitement le style auquel l'auteur s'adhère. Par conséquent, le POS pourrait réduire l'interférence de la spécificité individuelle, et favoriser la représentation de l'homogénéité d'un courant poétique. Par exemple, le néo-classicisme mussetien, le lyrisme hugolien, le pré-symbolisme baudelairien et le modernisme aragonien demandent nécessairement des lexiques grammaticalement dispersés.

Dans le suivant, annexée la distribution en pourcentage des POS au *corpus poétique (I)* :

Tableau 18 Description statistique de la distribution des POS dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste

		<i>PUN</i>	<i>PRO</i>	<i>NUM</i>	<i>KON</i>	<i>NOM</i>	<i>ADJ</i>	<i>INT</i>	<i>VER</i>	<i>SENT</i>	<i>PRP</i>	<i>DET</i>	<i>ADV</i>
<i>STD</i>	<i>B</i>	0,0088	0,0147	0,0014	0,0066	0,0134	0,0117	0,0039	0,0100	0,0053	0,0114	0,0115	0,0071
	<i>M</i>	0,0113	0,0295	0,0026	0,0089	0,0292	0,0110	0,0012	0,0258	0,0092	0,0410	0,0150	0,0116
	<i>R</i>	0,0155	0,0173	0,0020	0,0067	0,0158	0,0089	0,0018	0,0078	0,0141	0,0124	0,0169	0,0105
<i>MEAN</i>	<i>B</i>	0,1153	0,0881	0,0022	0,0537	0,2143	0,0839	0,0054	0,1192	0,0344	0,1176	0,1249	0,0410
	<i>M</i>	0,0177	0,1109	0,0053	0,0505	0,2568	0,0620	0,0017	0,1465	0,0079	0,1550	0,1366	0,0491
	<i>R</i>	0,1118	0,1125	0,0031	0,0469	0,2026	0,0568	0,0034	0,1428	0,0445	0,1103	0,1205	0,0448

¹ Ingénierie caractéristique, « *Feature engineering* » en anglais, est un processus de modélisation pour extraire les variables spécifiques des données brutes. Elle s'applique souvent à améliorer la performance des algorithmes dans l'apprentissage automatique (*Machine Learning*).

Le POS en pourcentage ne nous donne qu'une idée générale, mais son interprétabilité au sens statistique est contestable pour une analyse comparatiste, car ce calcul est trop sensible aux valeurs extrêmes.

Donc, nous nous engageons à effectuer des tests T ou des tests non-paramétriques sur les trois sous-corpus romantique, baudelairien et moderniste, afin de vérifier si une différence statistiquement significative existe parmi eux. Ces tests examineraient la mode distributionnelle des données.

Tous les tests se basent sur le *corpus poétique (II)*¹.

Pour assurer un choix optimal des méthodes et une fiabilité maximale des résultats, nous devons faire, tout d'abord, deux tests préalables : le « *Test d'Homogénéité des Variances* » (*Chi-squared test*) et le « *Test de Normalité* » (*Normality test*), si les groupes des données comparés prouvent une *variance homogène*, et en même temps, une distribution normale, un « *test -t Independent* » y serait appliqué, sinon, un « *test non-paramétrique* » est prévu.

En cas du rejet de l'hypothèse null (H_0 : « *la différence n'est pas statistiquement significative* »), le POS serait une variable efficace pour représenter les particularités stylistiques des courants poétiques.

1) Test de Normalité

En statistiques, le *Test de Normalité* nous permet de vérifier si des données réelles suivent la *loi normale* ; et le *Test d'Homogénéité des Variances* assure une égalité de variances entre les groupes sur une variable calculée. Les deux tests sont des préalables pour les comparaisons distributionnelles du POS :

¹ Chez LIANG (2020), les tests statistiques ont été tous menés à partir des sous-corpus, qui contiennent des assemblages des poèmes. Ceci a deux insuffisances : 1) le nombre des échantillons n'est pas assez grand pour rejeter complètement une éventuelle contingence statistique ; 2) l'assemblage des poèmes risquerait d'atténuer le décalage entre les individus.

Tableau 19 Test de Normalité sur les corpus romantique, baudelairien et moderniste

Items	Baudelaire		Romantisme		Modernisme	
	Statistic D	p	Statistic D	p	Statistic D	p
PUN	0.055	0.146	0.062	0.057	0.274	0.000**
PRO	0.032	0.882	0.060	0.081	0.055	0.148
NUM	0.377	0.000**	0.240	0.000**	0.261	0.000**
KON	0.036	0.771	0.076	0.006**	0.084	0.002**
NOM	0.055	0.139	0.062	0.060	0.061	0.068
ADJ	0.058	0.093	0.075	0.008**	0.065	0.041*
INT	0.298	0.000**	0.188	0.000**	0.397	0.000**
VER	0.054	0.162	0.077	0.006**	0.081	0.003**
SENT	0.109	0.000**	0.092	0.000**	0.268	0.000**
PRP	0.042	0.534	0.046	0.394	0.054	0.168
DET	0.048	0.301	0.052	0.204	0.060	0.072
ADV	0.056	0.125	0.061	0.069	0.059	0.089

* p<0.05 ** p<0.01

Avec un test de normalité, effectué sur la distribution des POS (PUN, PRO, NUM, KON, NOM, ADJ, INT, VER, SENT, PRP, DET, ADV) entre Baudelaire, le romantisme et le modernisme, le résultat nous confirme que :

- Chez Baudelaire, NUM, INT et SENT ne respectent pas la loi normale (p<0.01), mais les 9 autres l'affirment.
- Chez les romantiques, NUM, ADJ, INT, KON, SENT et PRP ne respectent pas la loi normale (p<0.05), mais les 6 autres l'affirment.
- Chez les modernistes, PUN, NUM, ADJ, INT, KON, SENT, VER et PRP ne respectent pas la loi normale (p<0.05), mais les 5 autres l'affirment.

2) Test d'Homogénéité des Variances

Tableau 20 Test d'Homogénéité des Variances dans les corpus romantique et moderniste

	TAG(STD)		F .	p
	M (n=200)	R (n=200)		
PUN	0.04	0.03	0.460	0.498
PRO	0.06	0.03	31.512	0.000**
NUM	0.01	0.01	2.587	0.109
KON	0.02	0.02	7.621	0.006**
NOM	0.05	0.03	9.958	0.002**
ADJ	0.03	0.02	33.486	0.000**
INT	0.00	0.01	13.547	0.000**
VER	0.04	0.02	27.093	0.000**
SENT	0.02	0.02	4.174	0.042*
PRP	0.04	0.03	27.686	0.000**
DET	0.04	0.02	34.007	0.000**
ADV	0.03	0.02	32.568	0.000**

	<i>TAG(STD)</i>		<i>F</i> .	<i>p</i>
	M (n=200)	R (n=200)		
* $p < 0.05$ ** $p < 0.01$				
Avec un test d'Homogénéité des Variances, effectué sur la distribution des POS entre le romantisme et le modernisme, le résultat nous confirme que :				
1) Entre le romantisme et le modernisme, PUN et NUM montrent une homogénéité des variances ($p > 0.05$), mais les 10 autres le rejette.				

Tableau 21 Test d'Homogénéité des Variances dans les corpus romantique et Baudelairien

	<i>TAG(STD)</i>		<i>F</i> .	<i>p</i>
	B (n=200)	R (n=200)		
<i>PUN</i>	0.03	0.03	0.217	0.642
<i>PRO</i>	0.03	0.03	0.139	0.710
<i>NUM</i>	0.00	0.01	12.448	0.000**
<i>KON</i>	0.02	0.02	0.020	0.887
<i>NOM</i>	0.03	0.03	0.134	0.714
<i>ADJ</i>	0.02	0.02	12.812	0.000**
<i>INT</i>	0.01	0.01	0.493	0.483
<i>VER</i>	0.02	0.02	1.710	0.192
<i>SENT</i>	0.02	0.02	10.315	0.001**
<i>PRP</i>	0.03	0.03	2.304	0.130
<i>DET</i>	0.03	0.02	2.074	0.151
<i>ADV</i>	0.02	0.02	0.782	0.377
* $p < 0.05$ ** $p < 0.01$				
Avec un test d'Homogénéité des Variances, effectué sur la distribution des POS entre le romantisme et Baudelaire, le résultat nous confirme que :				
1) Entre le romantisme et Baudelaire, NUM, ADJ et SENT ne montrent pas une homogénéité des variances ($p < 0.05$), mais les 9 autres l'affirment.				

Tableau 22 Test d'Homogénéité des Variances dans les corpus moderniste et Baudelairien

	<i>TAG(STD)</i>		<i>F</i> .	<i>p</i>
	B (n=200)	M (n=200)		
<i>PUN</i>	0.03	0.04	1.154	0.283
<i>PRO</i>	0.03	0.06	30.480	0.000**
<i>NUM</i>	0.00	0.01	34.676	0.000**
<i>KON</i>	0.02	0.02	8.905	0.003**
<i>NOM</i>	0.03	0.05	11.496	0.001**
<i>ADJ</i>	0.02	0.03	6.635	0.010*
<i>INT</i>	0.01	0.00	20.085	0.000**
<i>VER</i>	0.02	0.04	20.894	0.000**

	TAG(STD)		F .	p
	B (n=200)	M (n=200)		
<i>SENT</i>	0.02	0.02	0.757	0.385
<i>PRP</i>	0.03	0.04	15.755	0.000**
<i>DET</i>	0.03	0.04	21.177	0.000**
<i>ADV</i>	0.02	0.03	26.370	0.000**

* p<0.05 ** p<0.01

Avec un test d'Homogénéité des Variances, effectué sur la distribution des POS entre Baudelaire et le modernisme, le résultat nous confirme que :

1) Entre Baudelaire et le modernisme, PUN et SENT montrent une homogénéité des variances ($p>0.05$), mais les 10 autres le rejette.

3) Test non-paramétrique : romantisme & modernisme & Baudelaire

Il s'agit ici d'un test *multi-groupe* (*Multiple Comparison*), le « test non-paramétrique » (*Nonparametric test*) est adopté :

Tableau 23 Test non-paramétrique sur le POS dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste

	TAG Median (P25, P75)			Kruskal-Wallis H	p
	B (n=200)	M (n=200)	R (n=200)		
<i>PUN</i>	0.114(0.1,0.1)	0.011(0.0,0.0)	0.122(0.1,0.1)	335.217	0.000**
<i>PRO</i>	0.091(0.1,0.1)	0.117(0.1,0.1)	0.106(0.1,0.1)	34.919	0.000**
<i>NUM</i>	0.000(0.0,0.0)	0.000(0.0,0.0)	0.004(0.0,0.0)	34.297	0.000**
<i>KON</i>	0.055(0.0,0.1)	0.049(0.0,0.1)	0.048(0.0,0.1)	15.997	0.000**
<i>NOM</i>	0.208(0.2,0.2)	0.243(0.2,0.3)	0.206(0.2,0.2)	120.987	0.000**
<i>ADJ</i>	0.083(0.1,0.1)	0.058(0.0,0.1)	0.061(0.1,0.1)	95.245	0.000**
<i>INT</i>	0.000(0.0,0.0)	0.000(0.0,0.0)	0.003(0.0,0.0)	62.399	0.000**
<i>VER</i>	0.122(0.1,0.1)	0.152(0.1,0.2)	0.140(0.1,0.2)	96.322	0.000**
<i>SENT</i>	0.034(0.0,0.0)	0.004(0.0,0.0)	0.041(0.0,0.1)	254.186	0.000**
<i>PRP</i>	0.115(0.1,0.1)	0.140(0.1,0.2)	0.107(0.1,0.1)	104.331	0.000**
<i>DET</i>	0.124(0.1,0.1)	0.141(0.1,0.2)	0.116(0.1,0.1)	58.214	0.000**
<i>ADV</i>	0.042(0.0,0.1)	0.050(0.0,0.1)	0.039(0.0,0.1)	17.319	0.000**

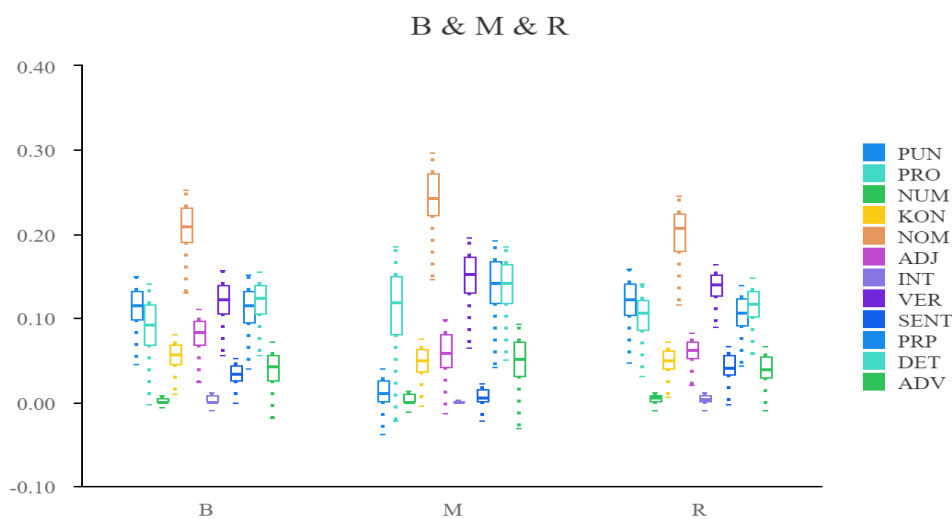
* p<0.05 ** p<0.01

Avec un test non-paramétrique, effectué sur la distribution des POS entre Baudelaire, le romantisme et le modernisme, on examine leurs différences dans les 12 étiquettes : PUN, PRO, NUM, KON, NOM, ADJ, INT, VER, SENT, PRP, DET, ADV. Le résultat nous confirme que :

- 1) Les trois corpus poétiques montrent une différence statistiquement significative ($p<0.01$) sur toutes les 12 étiquettes ;
- 2) Sur PUN, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $M<B<R$.
- 3) Sur PRO, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $B<R<M$.

	TAG Median (P25, P75)			Kruskal-Wallis H	p
	B (n=200)	M (n=200)	R (n=200)		
4) Sur NUM, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $M=B<R$.					
5) Sur KON, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $R<M<B$.					
6) Sur NOM, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $R<B<M$.					
7) Sur ADJ, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $M<R<B$.					
8) Sur INT, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $M=B<R$.					
9) Sur VER, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $M<B<R$.					
10) Sur SENT, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $M<B<R$.					
11) Sur PRP, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $R<B<M$.					
12) Sur DET, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $R<B<M$.					
13) Sur ADV, la signification statistique ($p=0.000<0.01$) se fixe au niveau 0.01, avec $R<B<M$.					

Figure 12 BOX PLOT du Test non-paramétrique sur la distribution des POS dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste



Baudelaire, le modernisme et le romantisme se distinguent significativement sur la distribution du POS. Parmi les 12 étiquettes examinées, 1) Baudelaire évoque un rôle transitif sur 9, avec une préférence évidente pour les adjectifs, et donc le style descriptif ; 2) les écrits modernistes sont dominés par les noms, avec une syntaxe plus complète et plus narrative ; 3)

les poèmes romantiques semblent plutôt expressifs et lyriques avec un privilège évident aux interjections.

4) Analyse synthétique

Tableau 24 Comparaison synthétique des tests statistiques sur la distribution des POS dans les corpus romantique, baudelairien et moderniste

	<i>TAG Median</i>		
	<i>R-M</i>	<i>B-R</i>	<i>B-M</i>
<i>PUN</i>	0,111	0,008	0,103
<i>PRO</i>	0,011	0,015	0,026
<i>NUM</i>	0,004	0,004	0,000
<i>KON</i>	0,001	0,007	0,006
<i>NOM</i>	0,037	0,002	0,035
<i>ADJ</i>	0,003	0,022	0,025
<i>INT</i>	0,003	0,003	0,000
<i>VER</i>	0,012	0,018	0,03
<i>SENT</i>	0,037	0,007	0,03
<i>PRP</i>	0,033	0,008	0,025
<i>DET</i>	0,025	0,008	0,017
<i>ADV</i>	0,011	0,003	0,008
<=AVG>	0,02400	0,00875	0,02542
<=VAR>	0,00093	0,00004	0,00075

Nous remarquons que :

- 1) Le décalage romantique-baudelairien (0.00875) est plus petit que celui entre Baudelaire et le modernisme (0.02542) ;
- 2) Le décalage baudelairien-moderniste (0.02542) est même plus grand que celui entre les courants poétiques (*sens strict*) (0.02400) ;
- 3) Le décalage romantique-baudelairien (0.00004) paraît plus stable que celui entre Baudelaire et le modernisme (0.00075), et entre le romantisme et le modernisme (0.00093) ;
- 4) Les trois corpus poétiques montrent une différence statistiquement significative ($p < 0.01$) sur toutes les 12 étiquettes ;

En conséquence, nous avons la raison de croire que :

1) Le POS (*Part-Of-Speech*) est un indice modélisable, efficace à représenter le style poétique de chaque courant et de chaque auteur ;

2) La prédiction hypothétique : le style baudelairien est plus romantique que moderniste.

1.4.3 Séquences morphosyntaxiques

Plus précisément, nous abordons ici les n-grammes (*n-grams*) de lemmes et de POS. En fait, c'est un facteur important dans l'identification de l'auteur, surtout que le *POS 3-grammes* a été prouvé comme un des critères les plus efficaces pour représenter le savoir-écrire d'un auteur (*Y. Zhao et J. Zobel, 2007*).

1) Lemmes en trigrammes

Dans les œuvres poétiques, la structure syntaxique est délibérément désordonnée et déchirée entre plusieurs vers, pour créer un certain pattern de la résonance prosodique, ou simplement pour suivre un paradigme créatif prédéfini.

Théoriquement, les particularités métaphoriques et suggestives du langage poétique se réalisent toutes par les agencements morphosyntaxiques, c'est-à-dire la correspondance sensorielle d'un poème est alimentée par la cohésion, la collision ou la résonance entre les mots. En ce sens, les *lemmes en trigrammes* sont censés capables de récupérer les caractéristiques d'un style poétique.

2) POS en trigrammes

La collocation inter-sémantique se trouve aussi dans le « *POS en trigrammes* », ceci dépasse le niveau connotatif, et explore la préférence habituelle du savoir-versifier. Le savoir-versifier est développé inconsciemment par l'esthétique du poète, il pourrait être très individuel. En même temps, ce « *feature* » paraît relativement stable pour un auteur dans une période observable.

La variable nous permettrait aussi d'extraire les homotypes latents y cachés.

En générale, les « *n-grammes* » sont un indice 1) *local*, qui traite les unités limitées dans une « *fenêtre* » prédéfinie ; 2) *général*, qui, sous un algorithme glouton, cherche à épuiser toutes les combinaisons, même en créant du « *bruit* » considérable.

Prenant un regard à tout près, nous pourrions identifier une autre variable raffinée : la « *Collocation Nom-Adj* ». Pour mieux démontrer les fonctionnalités de cette variable, nous extrayons, du corpus poétique, des adjectifs qui déterminent des mots-clés chez Baudelaire et les romantiques : « *dieu* », « *soleil* », « *femme* », « *cœur* ».

3) *Collocation Nom-Adj*

Tableau 25 Les adjectifs qui déterminent les mots thématiques : dieu, soleil, femme, cœur¹

	<i>dieu</i>	<i>soleil</i>	<i>femme</i>	<i>cœur</i>
<i>Baudelaire</i>	étranger, incontestable, sinistre, effrayant, impassible	joyeux, couchant, rouge, malsain, noir, brillant, oblique, cruel, monotone, rare, automnal, radieux	beau, stérile, dangereux, aimable, pâle, légitime, bon, miraculeux, mûr, galant, impur, lubrique	pantelant, sanglotant, plein, ruisselant, indifférent, mortel, cher, vierge, tendre, triste, doux, amoureux, sombre, ambitieux, sublime, saignant, plaintif, gros, joyeux, profond, maudit
<i>Romantisme</i>	rayonnant, nouveau, pensif, vivant, secourable, faux, envieus, formidable, grand, puissant, bon, propice, fort, triste, sévère, profond, affreux, bestial, jaloux, nomade, pauvre, sauvage, immortel, redoutable, propre,	pur, levant, merveilleux, plein, beau, mystérieux, tranquille, grand, nu, doux, semblable, implacable, sombre, brumeux, flamboyant, vrai, inconnu, immense, bienveillant, joyeux, bon	gros, noble, beau, sérieux, populaire, habile, pauvre, fatigué, calme, doux, heureux, charmant, humble, vieux, chaste, aimable, méchant, bon, matinal, immuable, inflexible, fort	pensif, ferme, grand, bon, grave, riche, immense, mystérieux, plein, humain, pauvre, brut, orageux, mort, sombre, serein, morose, jeune, pur, limpide, rebelle, hasardeux, propre, sacré, froid, injuste, faible, heureux, profond, insensé, noble, malade, tendre, naïf, stérile, honnête

¹ LIANG Tao, *op. cit.*, p. 22-23.

<i>Modernisme</i>	-	blanc, grand, petit, bleu, absent, fatal, interminable, beau, ardent, merveilleux	léger, inconnu, gros, faux, particulier, jeune, fugace, innocent, réel, petit, seul, atroce, malade, mince, intelligent, vieux, faible, facile, fatal	léger, changeant, lourd,
-------------------	---	--	---	-----------------------------

Intuitivement, les trois corpus se distinguent sur les collocations *Nom-Adj*. 1) Chez Baudelaire, la plupart des adjectifs employés sont plus ou moins péjoratifs, qui expriment une méfiance vers le « *dieu* », une mélancolie sur le « *soleil* », une audace envers la « *femme* », et un complexe avec le « *cœur* ». 2) Les romantiques gardent, de rares exceptions mises à part, une vision assez traditionnelle par une vénération divine, une admiration solaire, une appréciation féminine, et une introspection spirituelle. 3) chez les modernistes, nous voyons une neutralisation sentimentale, les déterminants employés sont très variables, quelque fois un peu étranges, il nous semble que les poètes modernistes voudraient sortir du lexique poétique classique, et s'embarquer dans une exploration néologique.

Les différents choix des collocations montrent sans doute les différentes préférences esthétiques et les différentes positions idéologiques. Dans ce sens-là, l'inspection sur ces segments séquentiels devrait nous aider à éclairer le style poétique.

CHAPITRE II BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES AGGLOMÉRATIVES

Notre tâche-ci consiste à déterminer le rôle de Baudelaire dans la métamorphose stylistique du romantisme vers le modernisme, il s'agit essentiellement d'un problème du *partitionnement styloométrique*. Avec les variables modélisées qui sont reconnaissables par la machine, nous nous engageons à mener, dans ce chapitre, des expériences non-supervisées pour quantifier la transitivité de l'esthétique baudelairienne.

2.1 PARTITIONNEMENT (CLUSTERING)

Le partitionnement, ou le regroupement, est une méthode d'apprentissage non-supervisée, il permet de classifier des données selon leurs similarités internes, sans intervention indicative ni annotation préalable. Plus concrètement, 1) nous disposons d'un ensemble d'objets sans valeur y associée ; 2) l'algorithme examine leurs régularités distributionnelles ; 3) un modèle s'entraîne automatiquement pour appréhender la structure des données, et pour les diviser en sous-groupes selon leurs répartitions spatiales.

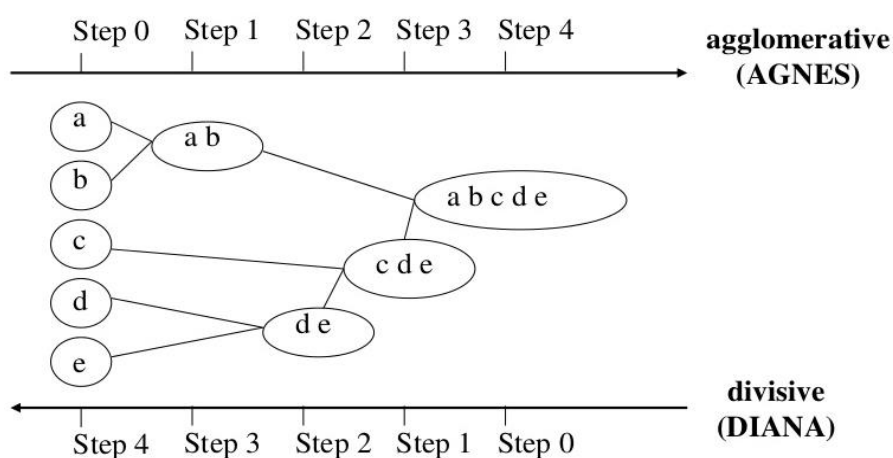
La typologie des courants poétiques est proposée par les critiques littéraires, sa justesse est continuellement confirmée par les observations intersubjectives des chercheurs. Dans notre projet, cette typologie serait traitée comme une ressource référentielle, mais aussi une hypothèse à vérifier ; d'ailleurs, l'interprétabilité et l'applicabilité de cette approche semblent contestables lors de l'analyse du style baudelairien. Ainsi, la méthode numérique du partitionnement nous montrerait la répartition des courants poétique, tels qu'ils sont, et tels qu'ils devraient être.

Parmi les algorithmes non-supervisés, nous choisissons celui du *Regroupement hiérarchique* (HCA : *hierarchical cluster analysis*), parce que 1) il se base sur une *matrice de distance* entre les objets vectorisés, ce qui assure un résultat relativement stable ; 2) différent d'autres approches qui demandent souvent un paramétrage préalable (*K-Means*, *DBSCAN*), il fonctionne avec une autonomie quasi-totale.

2.1.1 Regroupement hiérarchique

Le *Regroupement hiérarchique* propose deux stratégies algorithmiques : 1) une ascendante, qui part d'une hypothèse que chaque objet est seul dans une classe, et puis, ils sont rassemblés en agglomération de plus en plus grande ; 2) l'autre descendante, dont l'observation commence par un ensemble unique, divisé successivement en groupe de plus en plus petit¹ :

Figure 13 Schéma des deux stratégies du Regroupement hiérarchique



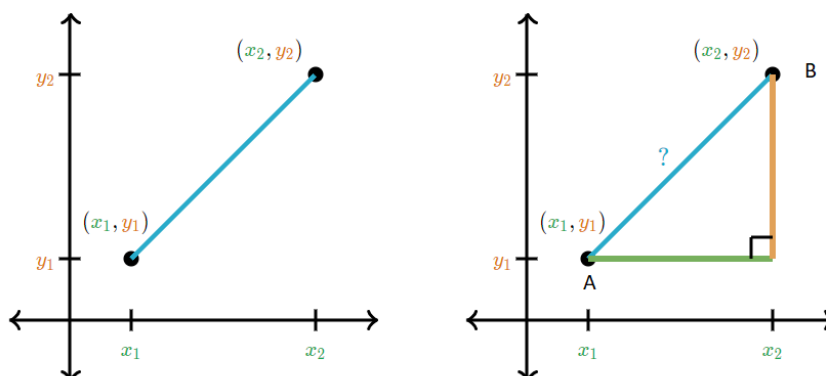
Ici, nous adoptons la stratégie ascendante. Ce processus agglomératif est géré par deux *fonctions de distance*, 1) une entre les échantillons (*a, b, c, d*) ; 2) l'autre entre les sous-groupes (*ab, de, cde*).

¹ Hierarchical Clustering; Agglomerative (HAC) & Divisive (HDC) [en ligne]. 2019, 2020 [consulté le 29 août 2020]. voir sur [http://primo.ai/index.php?title=Hierarchical_Clustering;_Agglomerative_\(HAC\)_%26_Divisive_\(HDC\)](http://primo.ai/index.php?title=Hierarchical_Clustering;_Agglomerative_(HAC)_%26_Divisive_(HDC))).

2.1.2 Fonctions de Distance

1) Fonction de distance inter-échantillon (Metrics)

Figure 14 Schéma de la Distance euclidienne (gauche) et Manhattan (droite) sur un plan bidimensionnel



Le schéma ci-dessus n'est qu'une présentation simplifiée des *fonctions de distance* inter-échantillon. Cependant, les données textuelles vectorisées sont toujours à haute dimension, les distances se calculent ainsi :

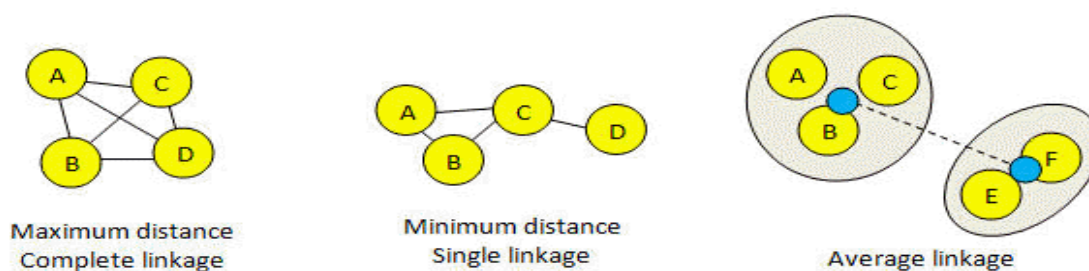
$$\text{Euclidien}(x, y) := \sqrt{(x_1 - y_1)^2 + (x_2 - y_2)^2 + \dots + (x_n - y_n)^2} = \sqrt{\sum_{i=1}^n (x_i - y_i)^2} \quad 4.01$$

$$\text{Manhat}(x, y) = \|x - y\|_1 = \sum_i (x_i - y_i) \quad 4.02$$

2) Fonction de distance interclasse (Linkage)

Figure 15 Trois types principaux de la fonction de distance interclasse (Linkage)¹

¹ Cluster linkage [en ligne]. 2020, 2020 [consulté le 18 septembre 2020]. Disponible sur <https://drive5.com/usearch/manual8.1/linkage.html>



A. Single Linkage

Le « *single linkage* » se calcule par la distance des échantillons les plus proches de deux classes. La lacune de cette méthode est que cela peut créer un *effet d'enchaînement* qui finira par regrouper des éléments qui s'éloignent.

B. Complete Linkage

Le « *complete linkage* » se calcule par la distance des échantillons les plus éloignés de deux classes. Pourtant, à l'apparition des valeurs irrégulières ou extrêmes, le regroupement serait moins performant.

C. Average Linkage

Le « *average linkage* » se calcule par la distance des échantillons qui se trouvent au centre de deux classes, ce qui assure un résultat plus raisonnable, mais le coût de calcul est élevé.

3) *Choix de fonctions dans le travail*

L'opération du « *clustering* » hiérarchique se base sur la mesure des *distances spatiales* entre les objets à examiner. Ainsi, les *fonctions de distance* et les méthodes de « *linkage* » sont des facteurs essentiels à paramétrer et à choisir, toute modification pourrait engendrer des résultats différents, voire contradictoires.

En fait, dans le traitement automatique, la *méthode de mesure* doit son efficacité à la constitution des données : la structure, le type, la distribution, même la langue, etc. Sans aucune de raison de préférer une telle ou une autre mesure, nous décidons d'appliquer toutes

les combinaisons possibles à nos données, et de choisir le résultat qui prouve un coefficient agglomératif (*AC : agglomerative coefficient*)¹ le plus élevé.

2.1.3 Visualisation

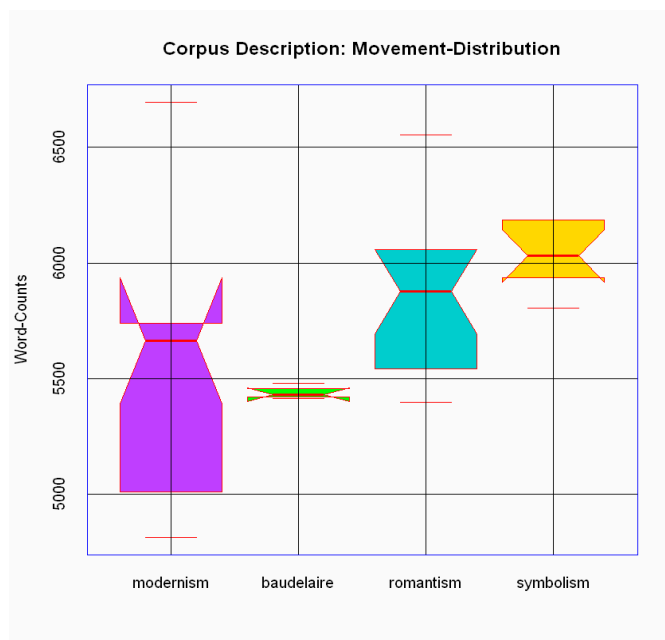
Comme mentionné ci-dessus, le regroupement hiérarchique s'opère sur une *matrice de distance*, le résultat se présente avec un tas de nombres réels, qui est difficile à lire et à interpréter. Pour faciliter notre analyse, à la sortie de chaque expérience numérique, nous construirons des dendrogrammes pour visualiser les répartitions des corpus et des poètes.

2.2 CORPUS D'OBJET : POÉTIQUE I

Le *corpus poétique I* contient 54 sous-corpus, répartis sur 4 courants littéraires (*Baudelaire [4]*, *le romantisme [20]*, *le modernisme [18]*, et *le symbolisme [12]*), et 14 auteurs (*Baudelaire [4]*, *Louis Aragon [4]*, *André Breton [3]*, *Paul Eluard [3]*, *Guillaume Apollinaire [4]*, *Jacques Prévert [4]*, *Victor Hugo [4]*, *Alphonse de Lamartine [4]*, *Alfred de Musset [4]*, *Alfred de Vigny [4]*, *Gérard de Nerval [4]*, *Stéphane Mallarmé [4]*, *Arthur Rimbaud [4]*, et *Paul Verlaine [4]*).

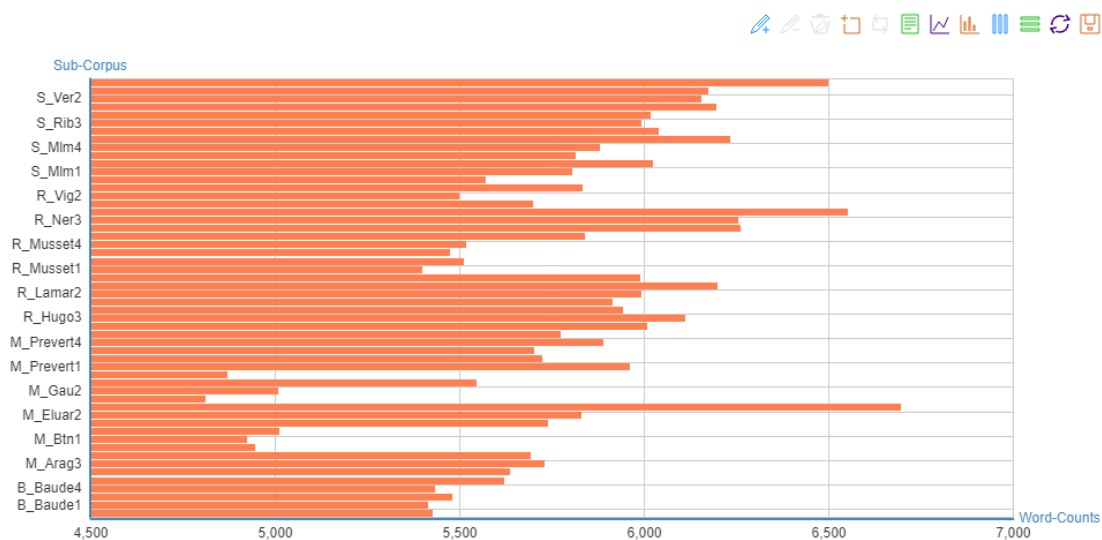
Figure 16 Description du corpus d'objet par courant

¹ Le *coefficient agglomératif* est développé pour mesurer la structure de « *clustering* » de données. Il augmente mécaniquement avec le nombre des observations effectuées. Ainsi, il est plutôt un indice indicatif, non applicable à la comparaison computationnelle entre de différents sous-corpus, mais il pourrait s'employer à évaluer l'intensité structurale du « *cluster* » (Maechler, M., Rousseeuw, P., Struyf, A., Hubert, M., Hornik, K. (2013). Cluster : Cluster Analysis Basics and Extensions. R package version 1.14.4. « *The agglomerative coefficient, measuring the clustering structure of the dataset. For each observation i , denote by $m(i)$ its dissimilarity to the first cluster it is merged with, divided by the dissimilarity of the merger in the final step of the algorithm. The ac is the average of all $1 - m(i)$. It can also be seen as the average width (or the percentage filled) of the banner plot. Because ac grows with the number of observations, this measure should not be used to compare datasets of very different sizes.* »).



Les poèmes sont de longueurs très variées, la vectorisation textuelle, surtout le « *count-vector* », donnerait des *matrices creuses* qui déséquilibrerait le calcul de la spécificité des données, ce qui va affecter la reconnaissance autonome du « *cluster* ». Pour éviter cet inconvénient, chaque sous-corpus ci-dessus constitue un assemblage de poèmes, dont le nombre de mots est contrôlé autour de 5500. Par ceci, le décalage quantitatif entre les échantillons pourrait être subtilement contrebalancé.

Figure 17 Description du corpus d'objet par auteur



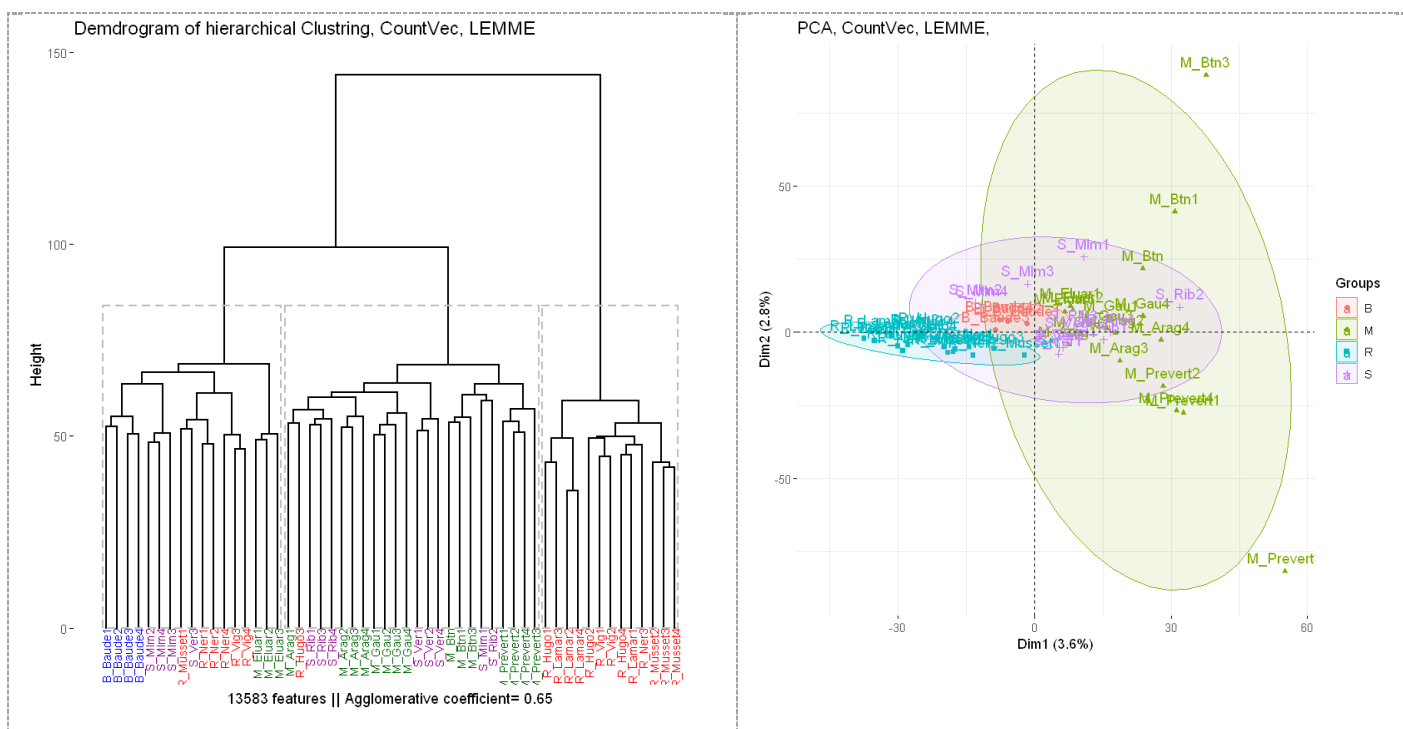
2.3 EXPÉRIENCES (I) : VECTORISATION PAR FRÉQUENCE

L'expérience (I) s'opère sur la *vectorisation par fréquence*, tous les résultats sont visualisés en dendrogramme, et nous rappelons de nouveau l'hypothèse nulle (H0) : « *le style baudelairien est plus romantique que moderniste.* »

2.3.1 Niveau lexical

1) Lemmes intégraux

Figure 18 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMME INTÉGRAUX)



PCA et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemmes intégraux (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est rejetée ;
- 2) Jugé sur l'ensemble des mots, le style baudelairien est plutôt moderniste ;
- 3) Les symbolistes *orthodoxes* sont plus modernistes que Baudelaire ;

- 4) Par PCA, Baudelaire prouve un rôle clairement transitif entre le romantisme et le modernisme ;
- 5) Le modèle est assez efficace pour récupérer la particularité individuelle d'un poète ;
- 6) Une confusion se montrent chez Gérard Nerval et Alfred de Musset.

DISCUSSION :

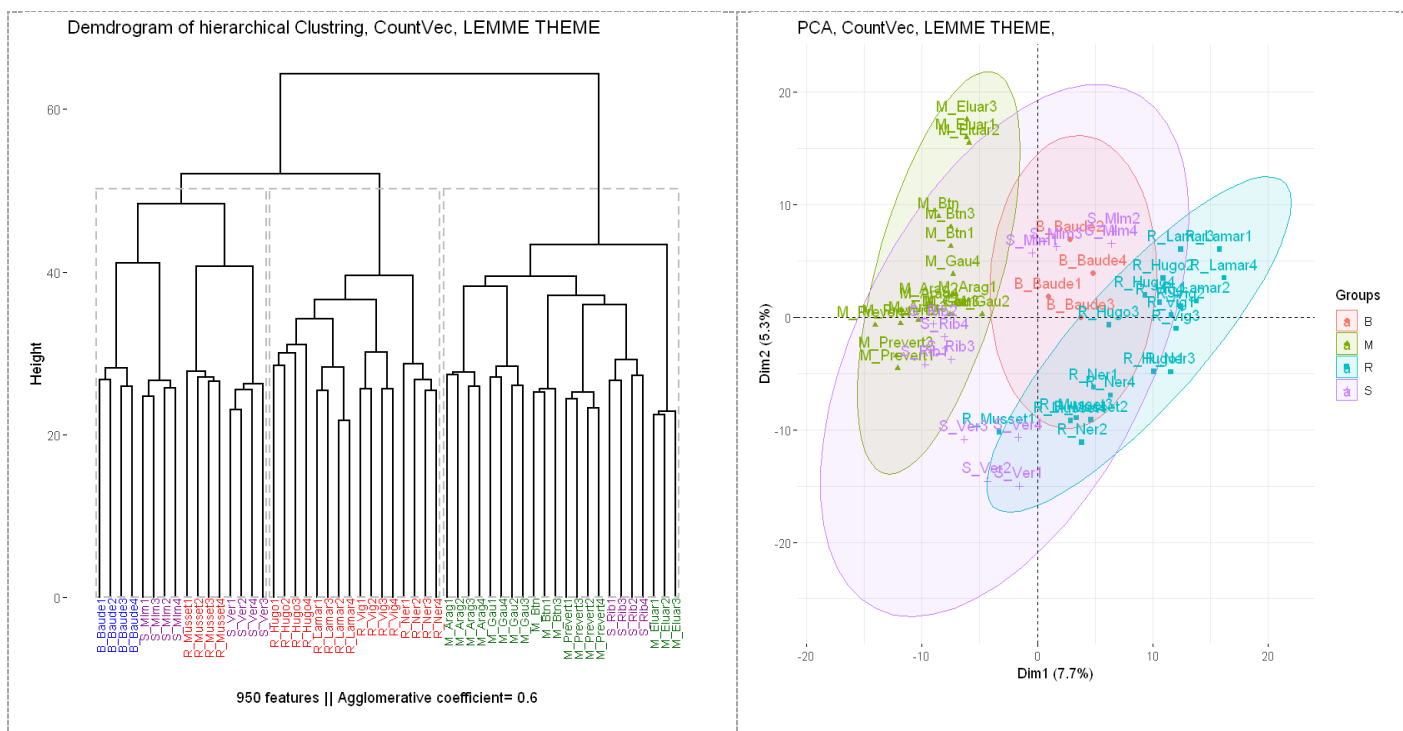
1) Le résultat ci-dessus sur le style baudelairien est contestable. Théoriquement, quels que soient les algorithmes, supervisés ou non-supervisés, après la vectorisation textuelle, il faut mener un autre traitement : la « *feature selection* ». Cette démarche, en traitement automatique des textes, demande à exclure du corpus d'apprentissage les mots fonctionnels (*stopwords*) et les unités à basse fréquence.

2) Ainsi, nous ajoutons dans le suivant, une expérience supplémentaire, pour examiner les dimensions lexicales les plus « *représentatives* », qui contribuent le plus aux champs thématiques.

2) Lemmes thématiques

Un lemme thématique est une unité lexicalisée, 1) qui est partagé entre au moins deux courants poétiques ; et 2) qui ne se trouve pas dans la liste des « *mots vides* »¹.

Figure 19 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMME THÉMATIQUES)



PCA et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemmes thématiques (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

¹ French Stopwords [en ligne]. 2017, 2020 [consulté le 18 septembre 2020]. Disponible sur <https://countwordsfree.com/stopwords/french>.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur les mots thématiques, le style baudelairien est évidemment romantique ;
- 3) Le modèle classifie les auteurs avec une précision de 100% ;
- 4) Sauf le symbolisme, le modèle classifie les courants poétiques avec une précision de 100% ;
- 5) Par PCA, Baudelaire et les symbolistes sont tous marqués par une transivité ;
- 6) Le symbolisme paraît moins stable, et donc plus transitif, que le style Baudelairien.

DISCUSSION :

- 1) Le résultat ci-dessus sur le style baudelairien est justifiable ;
- 2) Même si les poèmes étaient généralement des écrits courts avec des thèmes à la fois variés et enfermés, nous n'avons pas eu de grande confusion entre les courants poétiques, ce qui prouve l'existence des différences significatives sur les sujets abordés entre les courants.

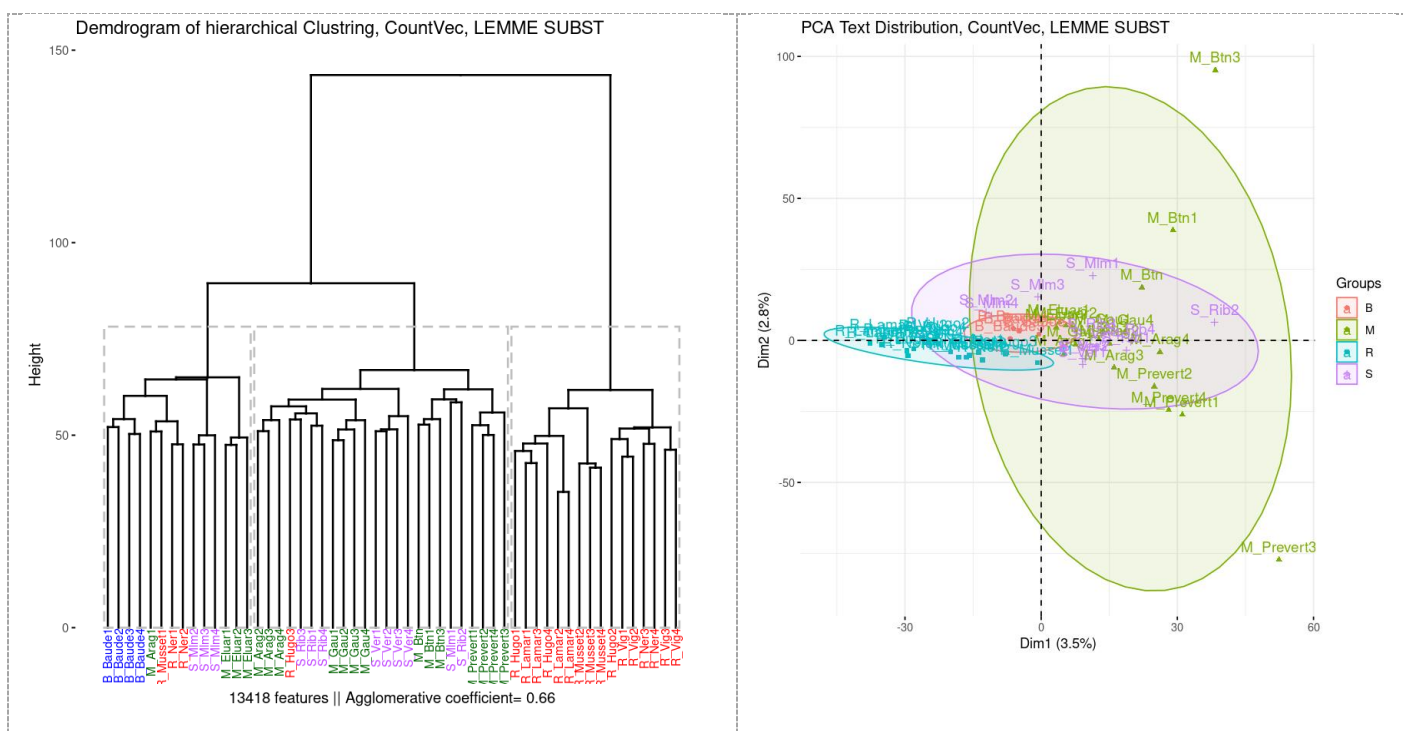
Tableau 26 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (LEMMES THÉMATIQUES)

	BAUDELAIRE				ROMANTISM				MODERNISM		
	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>ténèbre</i>	5,33E+00	3,52E-02	9,72E-08	<i>dieu</i>	5,30E+00	2,95E-02	1,16E-07	<i>rue</i>	4,66E+00	3,43E-02	3,23E-06
<i>gouffre</i>	5,30E+00	2,39E-02	1,13E-07	<i>répandre</i>	5,21E+00	3,18E-02	1,93E-07	<i>tourner</i>	4,40E+00	3,12E-02	1,06E-05
<i>monstre</i>	4,84E+00	5,29E-02	1,32E-06	<i>gémir</i>	4,96E+00	3,20E-02	6,91E-07	<i>petit</i>	4,39E+00	3,34E-02	1,11E-05
<i>funèbre</i>	4,66E+00	5,42E-02	3,14E-06	<i>autel</i>	4,86E+00	4,17E-02	1,17E-06	<i>ville</i>	4,39E+00	3,15E-02	1,13E-05
<i>étrange</i>	4,59E+00	2,46E-02	4,35E-06	<i>cieux</i>	4,84E+00	3,41E-02	1,29E-06	<i>rouge</i>	4,20E+00	3,47E-02	2,68E-05
<i>horreur</i>	4,29E+00	2,99E-02	1,80E-05	<i>vain</i>	4,67E+00	3,45E-02	3,07E-06	<i>cheval</i>	4,20E+00	3,32E-02	2,68E-05
<i>enfer</i>	4,25E+00	2,44E-02	2,12E-05	<i>front</i>	4,65E+00	3,56E-02	3,24E-06	<i>chien</i>	4,00E+00	3,30E-02	6,43E-05
<i>désir</i>	4,20E+00	2,33E-02	2,66E-05	<i>sublime</i>	4,45E+00	4,28E-02	8,63E-06	<i>porte</i>	3,86E+00	3,49E-02	1,13E-04
<i>douleur</i>	4,17E+00	4,42E-02	3,06E-05	<i>rivage</i>	4,42E+00	3,39E-02	1,00E-05	<i>pluie</i>	3,78E+00	3,88E-02	1,55E-04
<i>fatal</i>	4,15E+00	3,99E-02	3,35E-05	<i>voix</i>	4,38E+00	3,70E-02	1,20E-05	<i>midi</i>	3,71E+00	3,77E-02	2,09E-04
<i>pendre</i>	4,13E+00	3,03E-02	3,61E-05	<i>âme</i>	4,30E+00	3,35E-02	1,74E-05	<i>arriver</i>	3,71E+00	3,88E-02	2,10E-04
<i> cité</i>	4,11E+00	6,89E-02	3,92E-05	<i>entendre</i>	4,16E+00	3,52E-02	3,16E-05	<i>bleu</i>	3,69E+00	3,64E-02	2,20E-04
<i>vil</i>	4,08E+00	5,79E-02	4,52E-05	<i>briller</i>	4,13E+00	3,28E-02	3,68E-05	<i>autre</i>	3,64E+00	3,34E-02	2,71E-04
<i>enivrer</i>	4,06E+00	4,81E-02	4,96E-05	<i>soupir</i>	4,12E+00	3,66E-02	3,86E-05	<i>vert</i>	3,63E+00	3,53E-02	2,86E-04
<i>semblable</i>	4,03E+00	2,46E-02	5,49E-05	<i>bord</i>	4,09E+00	3,75E-02	4,39E-05	<i>bout</i>	3,62E+00	3,67E-02	2,92E-04
<i>ô</i>	4,00E+00	3,96E-02	6,30E-05	<i>temple</i>	4,05E+00	4,06E-02	5,16E-05	<i>dessus</i>	3,57E+00	3,08E-02	3,58E-04
<i>remplir</i>	3,97E+00	1,46E-02	7,33E-05	<i>céleste</i>	3,95E+00	4,77E-02	7,75E-05	<i>tête</i>	3,54E+00	3,40E-02	4,03E-04
<i>plein</i>	3,92E+00	4,13E-02	8,82E-05	<i>rayon</i>	3,94E+00	4,71E-02	8,10E-05	<i>quatre</i>	3,54E+00	2,86E-02	4,06E-04
<i>maint</i>	3,89E+00	4,78E-02	9,87E-05	<i>empire</i>	3,94E+00	4,34E-02	8,25E-05	<i>chambre</i>	3,53E+00	4,07E-02	4,14E-04
<i>vin</i>	3,89E+00	8,13E-02	1,01E-04	<i>vainqueur</i>	3,93E+00	4,27E-02	8,52E-05	<i>paysage</i>	3,50E+00	3,67E-02	4,57E-04

3) Lemmes substantiels

Dans un corpus poétique, les *lemmes substantiels* se composent : 1) des mots qui contribuent à la formation thématique, 2) et des termes dont les fréquences sont souvent très basses, surtout chez le modernisme.

Figure 20 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES SUBSTANTIELS)



PCA et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemmes substantiels (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est rejetée ;
- 2) Jugé sur les mots substantiels (*noms, adverbes, verbes et adjectifs*), le style baudelairien est plutôt moderniste ;
- 3) Les symbolistes gardent une position claire dans l'agglomération moderniste sur cette variable modélisée ;
- 4) Par le PCA, Baudelaire est quand même transitif ;
- 5) Le symbolisme évoque aussi une transitivité, mais sa portée paraît plus large.

DISCUSSION :

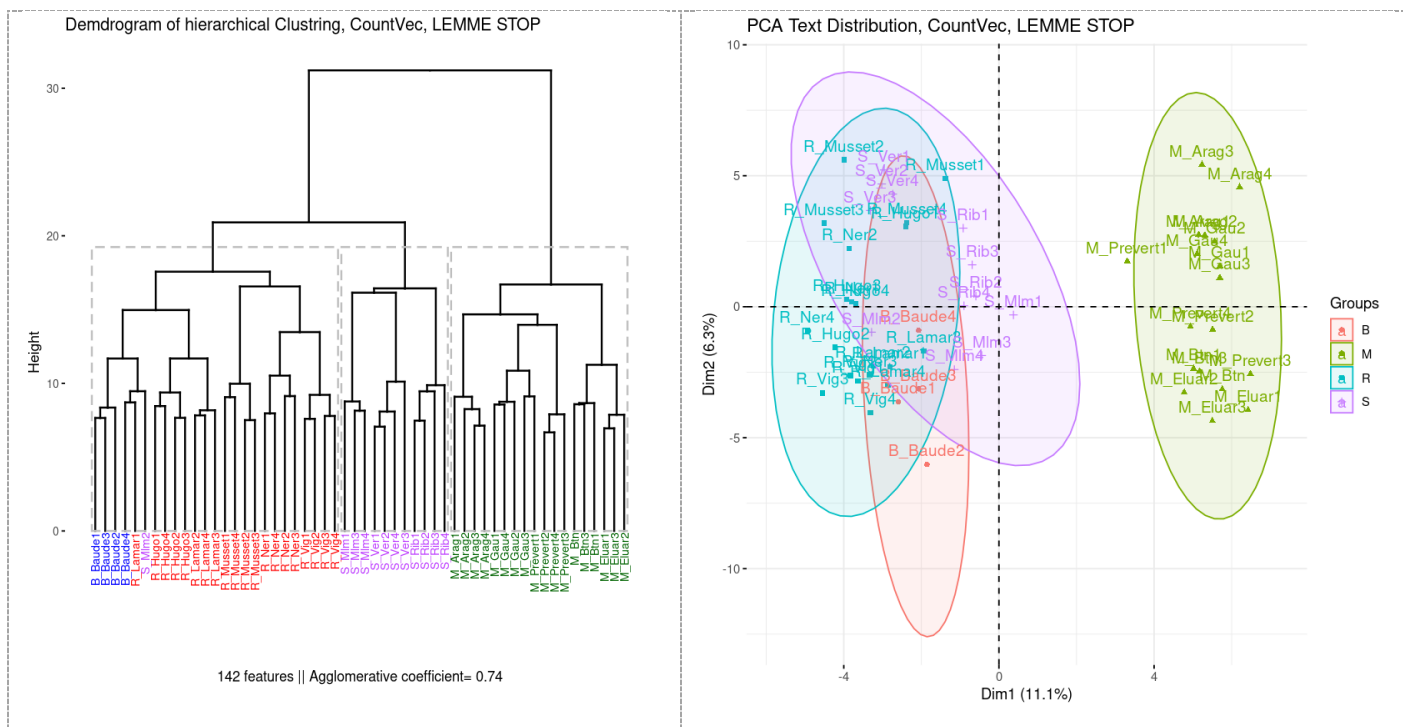
- 1) Le rapprochement baudelairien-moderniste est soutenu par les termes à basse fréquence qui sont abondants dans le modernisme ;
- 2) A partir de Baudelaire, la création poétique se renouvelle progressivement au niveau lexical, en y introduisant des termes néologiques, ceci élargit les champs lexicaux du langage, et enrichit les sujets de la versification.

Tableau 27 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (LEMMES SUBSTANTIEL)

	<i>BAUDELAIRE</i>			<i>ROMANTISM</i>			<i>MODERNISM (SYMBOLISME compris)</i>				
	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>singulier</i>	6,34E+00	1,00E-02	2,29E-10	<i>dieu</i>	5,59E+00	1,01E-02	2,32E-08	<i>très</i>	4,81E+00	8,00E-03	1,52E-06
<i>féérique</i>	6,23E+00	1,66E-02	4,69E-10	<i>cieux</i>	5,03E+00	1,22E-02	5,02E-07	<i>gris</i>	4,50E+00	8,68E-03	6,90E-06
<i>artisement</i>	6,23E+00	1,66E-02	4,69E-10	<i>entendre</i>	4,68E+00	1,17E-02	2,89E-06	<i>petit</i>	4,41E+00	8,17E-03	1,03E-05
<i>infernal</i>	5,68E+00	1,24E-02	1,36E-08	<i>front</i>	4,65E+00	1,34E-02	3,24E-06	<i>beaucoup</i>	4,02E+00	9,19E-03	5,88E-05
<i>gouffre</i>	5,47E+00	7,63E-03	4,45E-08	<i>pensée</i>	4,55E+00	1,38E-02	5,47E-06	<i>vache</i>	4,01E+00	9,35E-03	6,15E-05
<i>mystique</i>	5,33E+00	1,42E-02	9,82E-08	<i>venir</i>	4,55E+00	1,00E-02	5,49E-06	<i>feindre</i>	4,00E+00	9,86E-03	6,26E-05
<i>infâme</i>	5,31E+00	1,01E-02	1,13E-07	<i>vain</i>	4,52E+00	1,17E-02	6,09E-06	<i>voiture</i>	3,93E+00	9,35E-03	8,52E-05
<i>métal</i>	5,28E+00	9,17E-03	1,31E-07	<i>âme</i>	4,49E+00	1,27E-02	7,08E-06	<i>arriver</i>	3,92E+00	8,59E-03	8,92E-05
<i>remords</i>	5,13E+00	1,01E-02	2,90E-07	<i>gémir</i>	4,46E+00	1,19E-02	8,05E-06	<i>vraiment</i>	3,84E+00	1,01E-02	1,25E-04
<i>malsain</i>	5,11E+00	1,35E-02	3,26E-07	<i>rivage</i>	4,43E+00	1,34E-02	9,50E-06	<i>peu</i>	3,82E+00	8,00E-03	1,33E-04
<i>ténèbre</i>	5,07E+00	8,76E-03	4,00E-07	<i>fugitif</i>	4,40E+00	1,47E-02	1,07E-05	<i>joli</i>	3,82E+00	9,01E-03	1,35E-04
<i>ivrogner</i>	5,06E+00	2,42E-02	4,24E-07	<i>voix</i>	4,37E+00	1,31E-02	1,23E-05	<i>opéra</i>	3,81E+00	1,01E-02	1,42E-04
<i>vindictif</i>	5,05E+00	2,37E-02	4,42E-07	<i>bonheur</i>	4,36E+00	1,25E-02	1,30E-05	<i>dame</i>	3,79E+00	9,07E-03	1,53E-04
<i>armature</i>	5,05E+00	2,37E-02	4,42E-07	<i>répandre</i>	4,30E+00	1,36E-02	1,72E-05	<i>pot</i>	3,77E+00	9,25E-03	1,66E-04
<i>offusquer</i>	5,05E+00	2,34E-02	4,47E-07	<i>rayon</i>	4,28E+00	1,53E-02	1,86E-05	<i>civil</i>	3,75E+00	1,03E-02	1,80E-04
<i>imprégner</i>	5,05E+00	2,34E-02	4,47E-07	<i>doux</i>	4,23E+00	1,37E-02	2,34E-05	<i>blême</i>	3,64E+00	9,95E-03	2,78E-04
<i>cliquetis</i>	5,05E+00	2,34E-02	4,47E-07	<i>airain</i>	4,20E+00	1,45E-02	2,69E-05	<i>nez</i>	3,61E+00	8,64E-03	3,03E-04
<i>morbide</i>	5,05E+00	2,34E-02	4,47E-07	<i>séjour</i>	4,19E+00	1,47E-02	2,74E-05	<i>gare</i>	3,61E+00	9,58E-03	3,04E-04
<i>vibrant</i>	5,04E+00	2,32E-02	4,65E-07	<i>sentir</i>	4,18E+00	1,25E-02	2,91E-05	<i>chef</i>	3,56E+00	8,56E-03	3,70E-04
<i>satanique</i>	5,04E+00	2,32E-02	4,65E-07	<i>bras</i>	4,18E+00	1,21E-02	2,92E-05	<i>verger</i>	3,55E+00	9,90E-03	3,85E-04

4) Lemmes fonctionnels

Figure 21 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES FONCTIONNELS)



PCA et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemmes fonctionnels (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur les mots fonctionnels, le style baudelairien est, sans aucun doute, romantique ;
- 3) Le modèle réussit à classer exactement tous les 4 courant examinés ;
- 4) Ici, le symbolisme montre un rôle indépendant et distinctif, avec un rapprochement vers le romantisme ;
- 5) Par PCA et par dendrogramme, le modernisme se met entièrement à côté avec un décalage systématique ;
- 6) Une légère transitivity s'y voit quand même, bien que Baudelaire se mélange avec les romantiques, nous pouvons y remarquer aussi un petit déplacement tendanciel vers le modernisme, et cette tendance devient plus visible au cas des symbolistes ;

DISCUSSION :

Les lemmes fonctionnels caractérisent le savoir-faire et le style d'écrire d'un poète, ainsi, nous avons la raison de croire que :

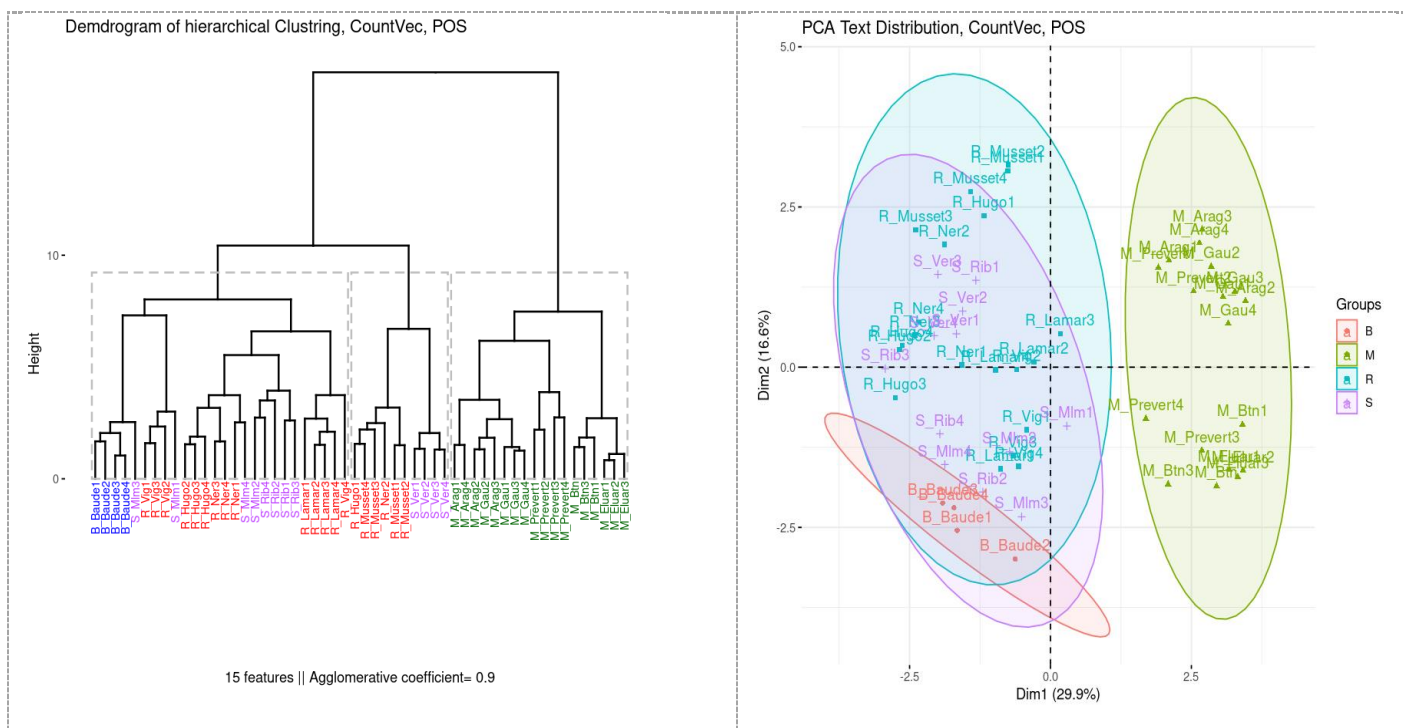
- 1) Baudelaire, ainsi que les symbolistes, assument la tâche de renouveler le langage poétique, avec un esprit dit « *moderniste* ». Pourtant, leurs identités stylistiques sont encore sous le « *soleil couchant* » du romantisme ;
- 2) Malgré sa transitivity esthétique, le symbolisme évoque une spécificité indépendante, ce qui justifie son statut indépendant comme un courant poétique, artistique et littéraire ;
- 3) Dans ce sens-là, le *pré-modernisme* baudelairien ne nous semble pas avoir du sens substantiel, mais il marque plutôt un changement, le début d'une révolution, ou la détresse d'une esthétique ancienne développée déjà à son extrême.

Tableau 28 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (LEMMES FONCTIONNELS)

	<i>SYMBOLISME</i>			<i>ROMANTISM (BAUDELAIRE compris)</i>				<i>MODERNISM</i>			
	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>tel</i>	3,40E+00	9,36E-02	6,76E-04	<i>son</i>	3,66E+00	1,03E-01	2,55E-04	<i>le</i>	6,34E+00	3,63E-02	2,37E-10
<i>selon</i>	3,04E+00	1,09E-01	2,34E-03	<i>ton</i>	3,11E+00	9,83E-02	1,88E-03	<i>de</i>	5,54E+00	7,76E-02	2,97E-08
<i>quoique</i>	2,90E+00	1,08E-01	3,70E-03	<i>ainsi</i>	2,76E+00	9,68E-02	5,78E-03	<i>du</i>	5,07E+00	5,99E-02	4,00E-07
<i>ôté</i>	2,90E+00	1,68E-01	3,77E-03	<i>dès</i>	2,74E+00	1,07E-01	6,21E-03	<i>dans</i>	5,05E+00	6,53E-02	4,36E-07
<i>vôtre</i>	2,83E+00	1,24E-01	4,61E-03	<i>lorsque</i>	2,23E+00	1,10E-01	2,60E-02	<i>se</i>	4,97E+00	5,57E-02	6,74E-07
<i>aucun</i>	2,38E+00	8,05E-02	1,72E-02	<i>dont</i>	2,14E+00	8,76E-02	3,27E-02	<i>y</i>	4,71E+00	9,39E-02	2,42E-06
<i>sinon</i>	2,17E+00	8,98E-02	2,98E-02	<i>sous</i>	2,04E+00	9,44E-02	4,10E-02	<i>à</i>	4,65E+00	6,58E-02	3,30E-06
<i>parce</i>	2,15E+00	8,56E-02	3,15E-02	<i>notre</i>	2,03E+00	1,09E-01	4,19E-02	<i>entre</i>	4,51E+00	9,57E-02	6,53E-06
<i>environ</i>	2,06E+00	1,29E-01	3,98E-02	<i>votre</i>	2,00E+00	9,03E-02	4,60E-02	<i>un</i>	4,22E+00	7,55E-02	2,46E-05
<i>devers</i>	2,06E+00	1,29E-01	3,98E-02	<i>sinon</i>	-1,97E+00	7,33E-02	4,93E-02	<i>qui</i>	4,12E+00	8,68E-02	3,83E-05
<i>emmi</i>	2,05E+00	1,40E-01	4,01E-02	<i>et</i>	-2,03E+00	7,07E-02	4,22E-02	<i>tout</i>	4,09E+00	7,72E-02	4,31E-05
<i>outré</i>	2,05E+00	1,41E-01	4,01E-02	<i>certain</i>	-2,05E+00	3,97E-02	3,99E-02	<i>il</i>	3,62E+00	9,40E-02	2,90E-04
<i>ès</i>	2,05E+00	1,42E-01	4,01E-02	<i>comme</i>	-2,12E+00	9,35E-02	3,38E-02	<i>au</i>	3,61E+00	1,08E-01	3,07E-04
<i>via</i>	2,05E+00	1,56E-01	4,04E-02	<i>je</i>	-2,12E+00	7,13E-02	3,36E-02	<i>en</i>	3,32E+00	7,72E-02	9,12E-04
<i>hormis</i>	2,01E+00	1,34E-01	4,45E-02	<i>contre</i>	-2,14E+00	7,28E-02	3,27E-02	<i>lequel</i>	3,28E+00	9,67E-02	1,03E-03
<i>quelqu'un</i>	2,01E+00	6,00E-02	4,47E-02	<i>malgré</i>	-2,19E+00	7,94E-02	2,89E-02	<i>comme</i>	3,20E+00	7,59E-02	1,39E-03
<i>lalle</i>	-1,98E+00	5,76E-02	4,78E-02	<i>qui</i>	-2,24E+00	5,58E-02	2,50E-02	<i>on</i>	3,15E+00	1,03E-01	1,64E-03
<i>son</i>	-2,01E+00	6,08E-02	4,48E-02	<i>dans</i>	-2,31E+00	5,43E-02	2,11E-02	<i>devant</i>	3,05E+00	8,52E-02	2,26E-03
<i>qui</i>	-2,04E+00	5,52E-02	4,09E-02	<i>il</i>	-2,34E+00	6,66E-02	1,95E-02	<i>avec</i>	3,04E+00	1,04E-01	2,33E-03
<i>sur</i>	-2,14E+00	3,47E-02	3,25E-02	<i>chez</i>	-2,36E+00	9,28E-02	1,85E-02	<i>cela</i>	2,97E+00	9,83E-02	2,97E-03

2.3.2 Niveau grammatical

Figure 22 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (POS)



PCA et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les POS (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur la distribution des POS, le style baudelairien est, sans aucun doute, romantique ;
- 3) Le modèle réussit à classer exactement Baudelaire et le modernisme, mais le romantisme et le symbolisme se mélangent ;
- 4) Par PCA et par dendrogramme, le modernisme se met entièrement à côté avec un décalage systématique ;
- 5) Aucune transitivité ne nous semble remarquable ;
- 6) Le décalage interne entre les échantillons au sein de chaque « cluster » paraît assez visible ;

DISCUSSION :

- 1) En comparaison avec le romantisme, la particularité moderniste se montre principalement au style de versifier ;
- 2) Ici, la chaîne des influences est claire, Baudelaire est un disciple du style romantique, alors les symbolistes sont inspirés par Baudelaire ;
- 3) « *L'angoisse de l'influence* » obligeait Baudelaire à explorer une nouvelle possibilité esthétique, ceci donne, par hasard peut-être, un accès moderne aux successeurs. Pourtant, Baudelaire ne peut pas vraiment rejeter son identité originaire : un fidèle et un rebelle romantique.

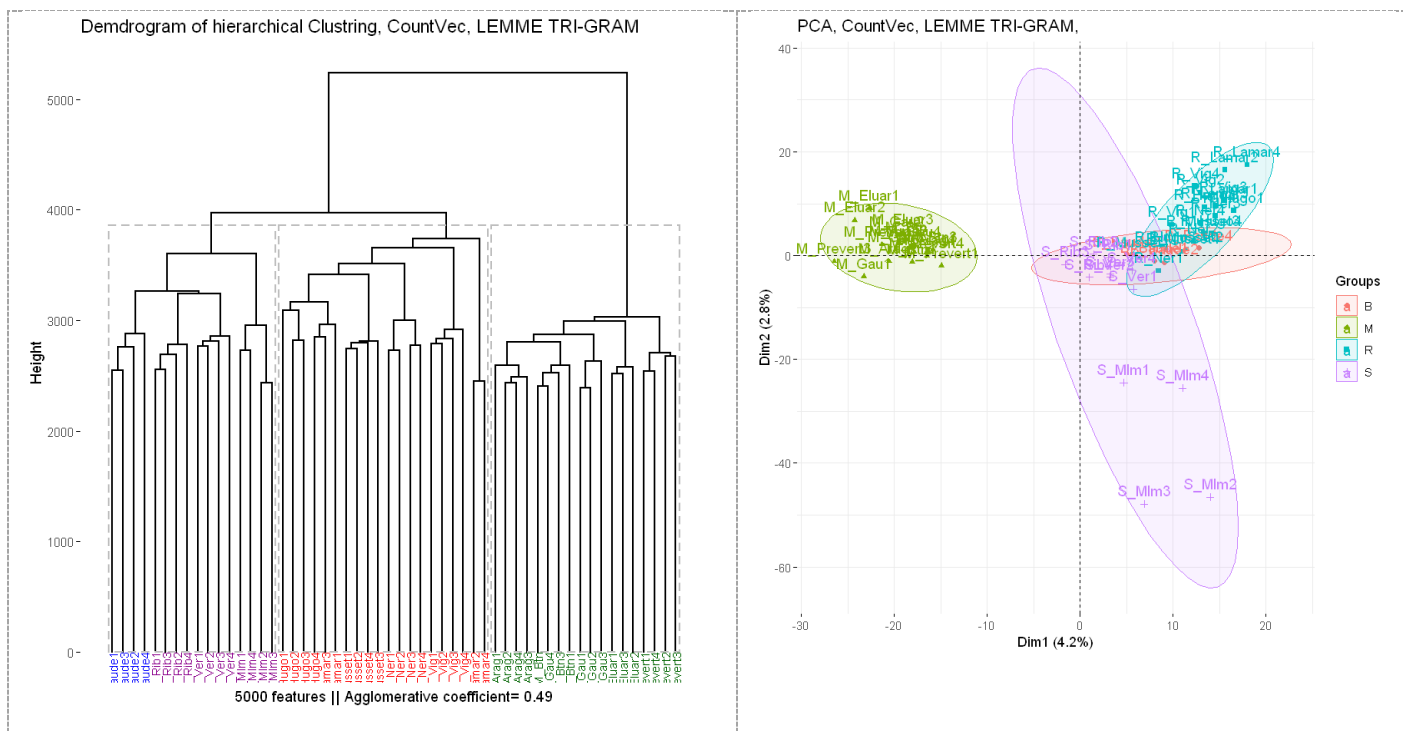
Tableau 29 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (POS)

	<i>BAUDELAIRE</i>			<i>ROMANTISM</i>			<i>MODERNISM</i>				
	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>ADJ</i>	4,23E+00	1,28E-01	2,38E-05	<i>PUN</i>	5,69E+00	9,45E-02	1,28E-08	<i>NOM</i>	5,06E+00	1,34E-01	4,25E-07
<i>INT</i>	2,04E+00	2,37E-01	4,16E-02	<i>SENT</i>	5,27E+00	1,61E-01	1,37E-07	<i>PRP</i>	4,78E+00	2,16E-01	1,72E-06
<i>ADV</i>	-2,04E+00	5,87E-02	4,13E-02	<i>INT</i>	3,05E+00	2,83E-01	2,31E-03	<i>ADV</i>	3,64E+00	1,86E-01	2,74E-04
<i>NUM</i>	-2,56E+00	1,00E-01	1,03E-02	<i>VER</i>	-2,10E+00	2,12E-01	3,60E-02	<i>NUM</i>	3,28E+00	2,44E-01	1,06E-03
<i>PRO</i>	-2,81E+00	6,31E-02	4,89E-03	<i>DET</i>	-2,85E+00	2,53E-01	4,36E-03	<i>DET</i>	2,85E+00	2,04E-01	4,36E-03
<i>VER</i>	-3,38E+00	5,71E-02	7,17E-04	<i>NUM</i>	-3,28E+00	2,10E-01	1,06E-03	<i>VER</i>	2,10E+00	2,83E-01	3,60E-02
				<i>ADV</i>	-3,64E+00	2,47E-01	2,74E-04	<i>INT</i>	-3,05E+00	1,57E-01	2,31E-03
				<i>PRP</i>	-4,78E+00	8,18E-02	1,72E-06	<i>SENT</i>	-5,27E+00	1,20E-01	1,37E-07
				<i>NOM</i>	-5,06E+00	1,67E-01	4,25E-07	<i>PUN</i>	-5,69E+00	1,08E-01	1,28E-08

2.3.3 Niveau syntaxique

1) Lemmes en trigrammes

Figure 23 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES EN TRIGRAMMES)



PCA et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemmes en trigrammes (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur la distribution des lemmes en trigrammes, le style baudelairien se trouve près du romantisme ;
- 3) Le modèle est efficace dans l'identification des particularités individuelles, la précision de la classification par auteur atteint 100% ;
- 4) Le modèle est également performant pour la distinction des courants poétiques, avec une exactitude de 100% ;
- 5) Baudelaire se trouve dans la même agglomération des symbolistes, le symbolisme (*au sens strict*) évoque une intégralité indépendante ;
- 6) Par PCA, le modernisme se met entièrement à côté avec un décalage systématique ;
- 7) Les symbolistes, y compris Baudelaire, sont tous transitifs, mais Baudelaire a une relation plus étroite avec le romantisme ;
- 8) Le décalage interne entre les échantillons au sein des symbolistes est assez grand.

DISCUSSION :

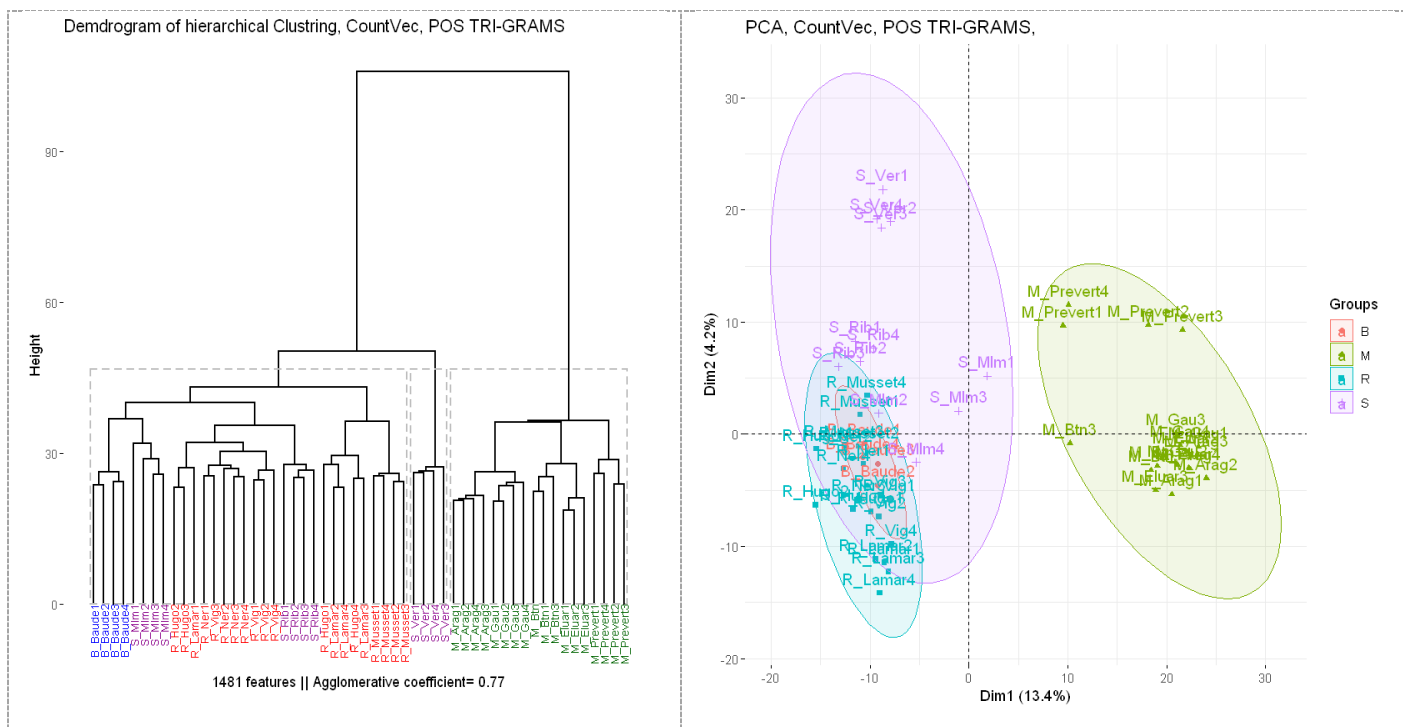
- 1) Sur les séquences morphologiques, le symbolisme se justifie par une existence distincte et indépendante ;
- 2) Les « *lemmes en trigrammes* » constituent un indice combinatoire et pondéré, qui se réfère à deux « *features* » : la préférence lexicale et l'agencement grammatical. Donc, sans entrer dans les détails sémantiques, Baudelaire est synthétiquement symboliste.

Tableau 30 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (LEMMES EN TRIGRAMMES)

<i>SYMBOLISME (BAUDELAIRE compris)</i>				<i>ROMANTISM</i>				<i>MODERNISM</i>			
	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>ainsi_que_un</i>	4,75E+00	1,24E+00	1,99E-06	<i>le_terre_</i>	5,63E+00	9,82E-01	1,84E-08	<i>il_y_avoir</i>	4,24E+00	1,38E+00	2,20E-05
<i>!_le</i>	4,05E+00	1,31E+00	5,14E-05	<i>_et_de</i>	4,76E+00	1,07E+00	1,97E-06	<i>de_le_amour</i>	4,19E+00	1,23E+00	2,75E-05
<i>_par_le</i>	3,85E+00	1,37E+00	1,17E-04	<i>_que_le</i>	4,64E+00	1,06E+00	3,48E-06	<i>ne_y_avoir</i>	4,08E+00	1,31E+00	4,44E-05
<i>_le_cœil</i>	3,75E+00	1,41E+00	1,73E-04	<i>le_nature_</i>	4,50E+00	1,11E+00	6,79E-06	<i>à_le_instant</i>	4,02E+00	1,41E+00	5,94E-05
<i>le_ennui_de</i>	3,67E+00	1,59E+00	2,46E-04	<i>_et_le</i>	4,20E+00	7,76E-01	2,62E-05	<i>dans_le_ciel</i>	3,95E+00	1,17E+00	7,73E-05
<i>le_azur_</i>	3,66E+00	1,39E+00	2,49E-04	<i>:_je_avoir</i>	4,15E+00	1,35E+00	3,31E-05	<i>y_avoir_du</i>	3,90E+00	1,46E+00	9,43E-05
<i>_parce_que</i>	3,66E+00	1,55E+00	2,50E-04	<i>_à_son</i>	3,95E+00	1,33E+00	7,93E-05	<i>il_ne_y</i>	3,90E+00	1,30E+00	9,79E-05
<i>_et</i>	3,60E+00	1,42E+00	3,16E-04	<i>_que_un</i>	3,88E+00	1,19E+00	1,06E-04	<i>de_le_tête</i>	3,83E+00	1,47E+00	1,29E-04
<i>_moi_</i>	3,58E+00	1,52E+00	3,40E-04	<i>-taire_?</i>	3,84E+00	1,19E+00	1,24E-04	<i>le_nuit_le</i>	3,82E+00	1,42E+00	1,34E-04
<i>!_ce</i>	3,57E+00	1,60E+00	3,58E-04	<i>le_aurore_</i>	3,83E+00	1,22E+00	1,27E-04	<i>que_être_-</i>	3,73E+00	1,38E+00	1,89E-04
<i>_un</i>	3,56E+00	1,60E+00	3,77E-04	<i>:_et_ce</i>	3,76E+00	1,41E+00	1,69E-04	<i>dans_le_jardin</i>	3,73E+00	1,49E+00	1,91E-04
<i>_le_été</i>	3,52E+00	1,61E+00	4,35E-04	<i>le_cieux_</i>	3,73E+00	1,41E+00	1,91E-04	<i>de_celui_qui</i>	3,70E+00	1,38E+00	2,12E-04
<i>_mon_faim</i>	3,46E+00	1,62E+00	5,49E-04	<i>à_le_terre</i>	3,71E+00	1,09E+00	2,07E-04	<i>de_le_eau</i>	3,64E+00	1,42E+00	2,73E-04
<i>_ô</i>	3,43E+00	1,62E+00	5,95E-04	<i>:_et_le</i>	3,68E+00	1,17E+00	2,30E-04	<i>que_le_autre</i>	3,62E+00	1,40E+00	2,98E-04
<i>il_falloir_</i>	3,35E+00	1,51E+00	8,12E-04	<i>le_ombre_</i>	3,64E+00	1,24E+00	2,68E-04	<i>du_jour_le</i>	3,60E+00	1,50E+00	3,13E-04
<i>le_femme_</i>	3,30E+00	1,46E+00	9,59E-04	<i>_qui_de</i>	3,64E+00	1,42E+00	2,74E-04	<i>se_mettre_à</i>	3,60E+00	1,51E+00	3,16E-04
<i>être_le</i>	3,27E+00	1,46E+00	1,09E-03	<i>_ou_le</i>	3,61E+00	1,39E+00	3,05E-04	<i>de_le_mer</i>	3,59E+00	1,35E+00	3,32E-04
<i>de_or_</i>	3,24E+00	1,47E+00	1,19E-03	<i>_et_dans</i>	3,57E+00	1,16E+00	3,53E-04	<i>se_éteindre_le</i>	3,58E+00	1,51E+00	3,42E-04
<i>que_il_falloir</i>	3,24E+00	1,43E+00	1,21E-03	<i>du_coeur_</i>	3,54E+00	1,34E+00	3,98E-04	<i>dessus_de_le</i>	3,58E+00	1,51E+00	3,49E-04
<i>_qui_ne</i>	3,23E+00	1,56E+00	1,22E-03	<i>:_et_</i>	3,54E+00	1,35E+00	4,07E-04	<i>ce_que_je</i>	3,51E+00	1,41E+00	4,44E-04

2) POS en trigrammes

Figure 24 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (POS EN TRIGRAMMES)



PCA et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les pos en trigrammes (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur la distribution des POS en trigrammes, le style baudelairien semble plus romantique ;
- 3) Le modèle est efficace dans l'identification des particularités individuelles d'un poète ;
- 4) Le modèle est également performant pour la distinction du modernisme, avec une exactitude de 100% ;
- 5) Baudelaire, le symbolisme et le romantisme se mélangent, l'agglomération est généralement dispersée ;
- 6) Par PCA, le modernisme se met entièrement à côté avec un décalage systématique ;
- 7) Les symbolistes montrent une certaine transivité, mais Baudelaire reste inclus dans le romantisme ;
- 8) Le décalage interne entre les échantillons au sein des symbolistes est assez grand.

DISCUSSION :

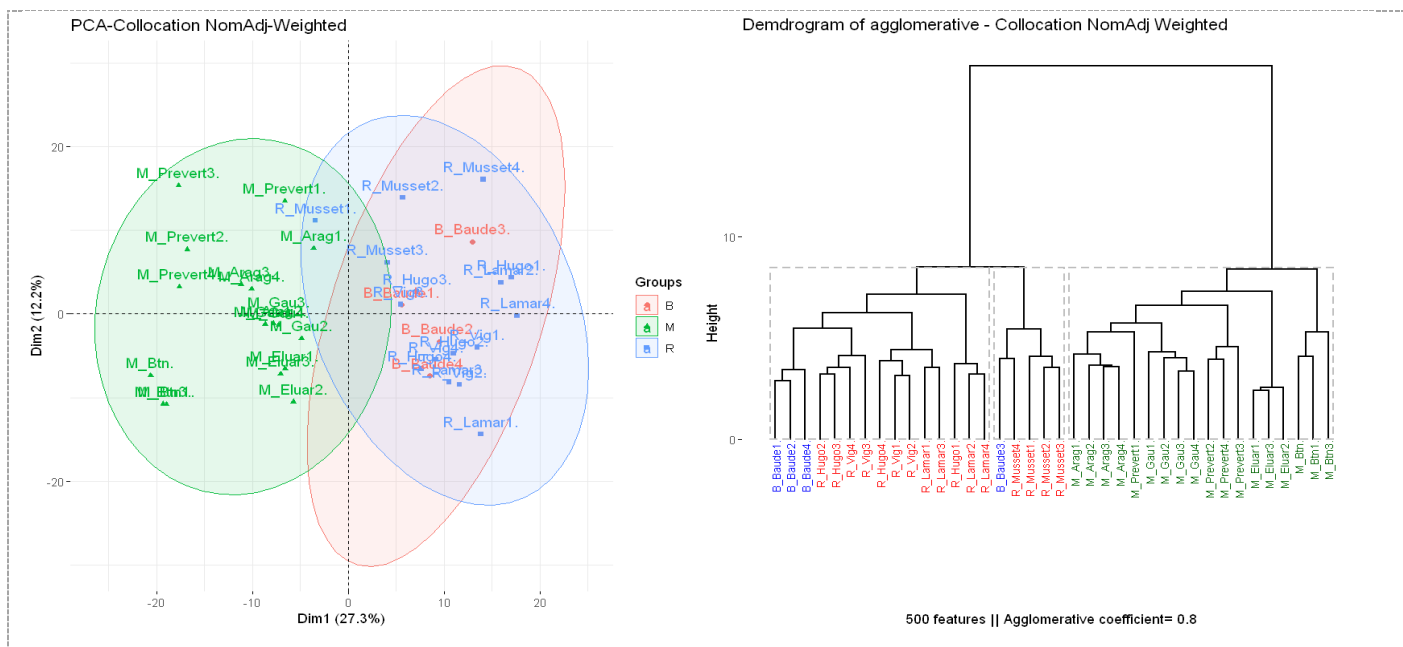
- 1) Les différences sur les savoir-écrire sont assez argumentatives pour expliquer le décalage entre le romantisme et le modernisme ;
- 2) Baudelaire, ainsi que les symbolistes, assument la tâche de renouveler le langage poétique, avec un esprit dit « *moderniste* ». Pourtant, leurs identités stylistiques sont encore sous le « *soleil couchant* » du romantisme.

Tableau 31 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (POS EN TRIGRMMES)

	<i>ROMANTISM</i>			<i>MODERNISM</i>			
	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>det_nom_pun</i>	6,38E+00	1,44E-02	1,76E-10	<i>nom_det_nom</i>	6,60E+00	1,64E-02	4,20E-11
<i>det_nom_sent</i>	6,25E+00	1,54E-02	4,15E-10	<i>det_nom_det</i>	6,43E+00	1,83E-02	1,28E-10
<i>adj_pun_pro</i>	6,23E+00	1,59E-02	4,61E-10	<i>det_nom_nom</i>	6,33E+00	1,81E-02	2,44E-10
<i>pun_kon_pro</i>	6,20E+00	1,64E-02	5,74E-10	<i>ver_nom_ver</i>	6,27E+00	1,70E-02	3,60E-10
<i>nom_pun_kon</i>	6,19E+00	1,69E-02	5,87E-10	<i>nom_prp_ver</i>	6,20E+00	1,35E-02	5,60E-10
<i>pun_pro_ver</i>	6,15E+00	1,60E-02	7,67E-10	<i>nom_adj_nom</i>	6,20E+00	1,76E-02	5,65E-10
<i>nom_pun_pro</i>	6,14E+00	1,67E-02	8,43E-10	<i>pro_ver_pro</i>	6,12E+00	1,82E-02	9,33E-10
<i>pun_det_nom</i>	6,10E+00	1,61E-02	1,07E-09	<i>prp_nom_kon</i>	6,09E+00	1,42E-02	1,15E-09
<i>prp_nom_pun</i>	6,08E+00	1,52E-02	1,21E-09	<i>ver_adv_pro</i>	6,08E+00	1,86E-02	1,22E-09
<i>pro_ver_pun</i>	6,07E+00	1,65E-02	1,27E-09	<i>nom_nom_prp</i>	6,07E+00	2,22E-02	1,29E-09
<i>pun_ver_prp</i>	6,05E+00	1,76E-02	1,41E-09	<i>prp_nom_pro</i>	6,05E+00	1,81E-02	1,45E-09
<i>nom_pun_prp</i>	6,05E+00	1,50E-02	1,43E-09	<i>ver_pro_pro</i>	6,04E+00	2,01E-02	1,54E-09
<i>adj_pun_kon</i>	5,96E+00	1,83E-02	2,49E-09	<i>nom_kon_pro</i>	5,99E+00	1,97E-02	2,06E-09
<i>pun_prp_det</i>	5,92E+00	1,74E-02	3,16E-09	<i>det_nom_prp</i>	5,98E+00	2,08E-02	2,17E-09
<i>nom_pun_ver</i>	5,88E+00	1,78E-02	4,11E-09	<i>prp_nom_nom</i>	5,91E+00	1,92E-02	3,47E-09
<i>pun_prp_nom</i>	5,81E+00	1,62E-02	6,22E-09	<i>prp_nom_det</i>	5,89E+00	2,34E-02	3,79E-09
<i>adj_nom_pun</i>	5,77E+00	1,95E-02	8,13E-09	<i>nom_pro_ver</i>	5,86E+00	2,07E-02	4,74E-09
<i>nom_adj_pun</i>	5,75E+00	1,89E-02	9,07E-09	<i>det_nom_pro</i>	5,79E+00	2,01E-02	6,85E-09
<i>adj_nom_sent</i>	5,74E+00	1,86E-02	9,62E-09	<i>adj_det_nom</i>	5,75E+00	2,44E-02	9,17E-09
<i>ver_pun_det</i>	5,72E+00	1,89E-02	1,09E-08	<i>nom_prp_det</i>	5,67E+00	2,11E-02	1,45E-08
<i>ver_pun_prp</i>	5,69E+00	1,81E-02	1,26E-08	<i>nom_ver_nom</i>	5,60E+00	2,25E-02	2,12E-08
<i>nom_pun_adv</i>	5,65E+00	1,81E-02	1,61E-08	<i>ver_adj_pro</i>	5,55E+00	2,63E-02	2,78E-08
<i>pun_kon_det</i>	5,61E+00	2,06E-02	2,01E-08	<i>prp_nom_ver</i>	5,48E+00	2,35E-02	4,31E-08
<i>nom_pun_det</i>	5,61E+00	2,01E-02	2,03E-08	<i>nom_nom_adj</i>	5,44E+00	2,41E-02	5,20E-08
<i>pun_prp_pro</i>	5,48E+00	2,08E-02	4,33E-08	<i>nom_pro_adv</i>	5,44E+00	2,54E-02	5,24E-08
<i>ver_pun_kon</i>	5,44E+00	2,20E-02	5,40E-08	<i>ver_pro_adv</i>	5,44E+00	2,40E-02	5,43E-08
<i>adj_pun_ver</i>	5,42E+00	2,12E-02	5,94E-08	<i>adv_det_nom</i>	5,43E+00	1,57E-02	5,77E-08
<i>pun_ver_det</i>	5,42E+00	2,06E-02	6,06E-08	<i>nom_adv_prp</i>	5,42E+00	2,15E-02	5,98E-08
<i>pun_kon_kon</i>	5,40E+00	2,15E-02	6,51E-08	<i>nom_prp_nom</i>	5,38E+00	2,56E-02	7,47E-08
<i>pun_ver_pun</i>	5,31E+00	2,09E-02	1,11E-07	<i>nom_kon_adv</i>	5,36E+00	2,31E-02	8,37E-08
<i>pun_kon_prp</i>	5,29E+00	2,31E-02	1,24E-07	<i>ver_nom_pro</i>	5,36E+00	2,52E-02	8,40E-08
<i>pro_ver_sent</i>	5,29E+00	2,04E-02	1,25E-07	<i>nom_pro_pro</i>	5,34E+00	2,30E-02	9,42E-08
<i>sent_pro_ver</i>	5,25E+00	2,06E-02	1,49E-07	<i>nom_nom_nom</i>	5,32E+00	2,45E-02	1,04E-07
<i>ver_pun_adv</i>	5,25E+00	2,12E-02	1,54E-07	<i>prp_nom_adv</i>	5,31E+00	2,09E-02	1,09E-07
<i>pun_pro_pun</i>	5,25E+00	2,15E-02	1,55E-07	<i>nom_nom_det</i>	5,29E+00	2,52E-02	1,20E-07

3) Nom-Adj

Figure 25 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (NOM-ADJ)



PCA et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les collocations nom-adj (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur la distribution des binômes nom-adj, le style baudelairien semble plus romantique ;
- 3) Le modèle est performant dans l'identification des particularités individuelles d'un poète ;
- 4) Le modèle est également performant pour la distinction du modernisme, avec une exactitude de 100% ;
- 5) Par PCA, les trois courants poétiques se croisent ;
- 6) Aucune transitivité esthétique n'est visible entre les trois.

DISCUSSION :

- 1) Les différents choix de collocations nom-adj montrent sans doute les préférences esthétiques et les positions idéologiques des auteurs sur de divers thèmes.
- 2) Selon le résultat du « clustering » sur la variable « POS », les adjectifs occupent une place primordiale dans les écrits baudelairiens, alors les poèmes modernistes privilégient les groupes nominaux. Ainsi, la collocation NOM-ADJ serait un indice efficace, qui évoque non seulement le style esthétique, mais aussi la chaîne logique d'un poète
- 3) En examinant les attributs corrélatifs, nous remarquons que : - le romantisme a une tendance sentimentale positive, avec des collocations fortement thématiques ; - la tonalité baudelairienne est particulièrement maudite, avec des collocations souvent antithétiques ; - les modernistes, en gardant une attitude neutralisée, préfèrent des collocations délocalisées ;
- 4) En générale, Baudelaire, ainsi que les romantiques, se trouvent encore dans le cadre d'un dualisme idéologique, alors que les modernistes semblent plus ouverts et plus tolérants.

Tableau 32 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (BAUDELAIRE, NOM-ADJ)

	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>ange_plein</i>	4,91E+00	9,13E-03	9,30E-07	<i>coeur_mortel</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>prêtre_orgueilleux</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>ville_entier</i>	4,02E+00	1,48E-02	5,91E-05	<i>trompe_immonde</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>crainitif_enfance</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>froid_ténébreux</i>	4,02E+00	1,48E-02	5,93E-05	<i>tout_espace</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>écolier_triomphant</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>bon_coup</i>	4,02E+00	1,48E-02	5,93E-05	<i>néant_vaste</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>vierge_démon</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>vrai_pays</i>	4,02E+00	1,48E-02	5,94E-05	<i>vorace_ironie</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>pauvre_diable</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>pièce_faux</i>	4,02E+00	1,48E-02	5,94E-05	<i>paradis_plein</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>cou_large</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>regard_familier</i>	4,01E+00	1,48E-02	5,97E-05	<i>livre_cher</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>cloche_lointain</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>chose_funèbre</i>	3,33E+00	1,31E-02	8,84E-04	<i>homme_épouvantable</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>cachot_humide</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>fille_amoureux</i>	3,30E+00	1,31E-02	9,53E-04	<i>faubourg_brumeux</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>adorable_sorcière</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>amour_défunt</i>	3,27E+00	1,30E-02	1,08E-03	<i>bouffon_favori</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>soir_italien</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03
<i>beau_sorcière</i>	3,22E+00	1,49E-02	1,27E-03	<i>lourd_loisir</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>éternel_bercement</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>éternel_deuil</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>corps_maigre</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>vert_prairie</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>oeil_perçant</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>main_rapprocher</i>	3,22E+00	1,48E-02	1,28E-03	<i>vaste_prison</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>immense_trainée</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>apre_lait</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>tout_coin</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>héritage_fatal</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>souvenir_défunt</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>résine_croulant</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>geste_plein</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>réalité_grand</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>noir_tableau</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>front_moite</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>remord_ancien</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>innocent_paradis</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>digne_vassal</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>parfum_doux</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>dieu_impassible</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>dieu_incontestable</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>oeil_austère</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>dieu_effrayant</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>ciel_immense</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>large_oeil</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>bétail_pensif</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>poison_noir</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>jeu_plein</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>balcon_noir</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03
<i>phrase_symbolique</i>	3,22E+00	1,80E-02	1,27E-03	<i>houle_enivrant</i>	3,22E+00	1,79E-02	1,28E-03	<i>vieux_faubourg</i>	3,22E+00	1,78E-02	1,28E-03

Tableau 33 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (ROMANTISME, NOM-ADJ)

	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>vie_intermittent</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>rue_froid</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>griffe_géant</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>tête_bas</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>rivière_doux</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>grand_orage</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>tout_permis</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>regard_inquiet</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>grand_bataille</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>seul_ivresse</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>propre_braise</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>graine_imperceptible</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>poison_oriental</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>poids_immobile</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>front_courber</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>paradis_ardent</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>plein_silence</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>femme_seul</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>nappe_bleu</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>plaque_tournant</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>faux_honte</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>grand_mamelle</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>petit_nuit</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>faux_audace</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>beau_adorateur</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>paupière_éclore</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>extrême_fleur</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>ange_terrible</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>papillon_finissant</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>délice_douloureux</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>été_brutal</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>mésange_charbonnier</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>dernier_extrémité</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>violence_cacophonique</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>mouche_incalculable</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>cuivre_vert</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>vieux_misère</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>moire_énigmatique</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>couleur_vivant</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>vague_unique</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>mine_héroïque</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>corps_pareil</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>trois_pétale</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>menotte_étincelant</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>contour_ornemental</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>tout_lendemain</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>marée_montant</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>ciel_rauque</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>tout_horizon</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>lune_risible</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>censure_apparent</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>tout_bourdon</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>lumière_croire</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>brouette_tout</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>terre_entier</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>lit_vertical</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>brouette_géant</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>spectacle_extérieur</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>lait_léger</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>bois_revêche</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>signe_atroce</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>idée_fixe</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>dernier_extrémité</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04
<i>sentier_éveiller</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>haut_fût</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04	<i>cuivre_vert</i>	3,60E+00	1,45E-05	3,12E-04

Tableau 34 Attributs (unités lexicales) les plus corrélatifs aux « clusters » détectés (MODERNISME, NOM-ADJ)

	<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>		<i>v.test</i>	<i>sd in category</i>	<i>p.value</i>
<i>beau_milieu</i>	3,85E+00	1,26E-02	1,16E-04	<i>seul_homme</i>	2,90E+00	1,35E-02	3,68E-03	<i>second_vieillard</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>tout_monde</i>	3,57E+00	1,05E-02	3,61E-04	<i>petit_chat</i>	2,89E+00	1,36E-02	3,87E-03	<i>rousse_roux</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>grand_air</i>	3,49E+00	1,36E-02	4,81E-04	<i>même_temps</i>	2,89E+00	1,45E-02	3,90E-03	<i>rousse_petit</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>bas_quartier</i>	3,49E+00	1,36E-02	4,83E-04	<i>volet_ouvert</i>	2,86E+00	1,53E-02	4,23E-03	<i>premier_vieillard</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>eau_vif</i>	3,49E+00	1,24E-02	4,84E-04	<i>sacrer_casseur</i>	2,84E+00	1,53E-02	4,55E-03	<i>petit_girafe</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>loutre_vertueux</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>grand_personne</i>	2,79E+00	1,54E-02	5,31E-03	<i>petit_famille</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>enseigne_déteindre</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>grand_girafe</i>	2,79E+00	1,54E-02	5,31E-03	<i>monde_mental</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>soluble_coteau</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>long_année</i>	2,78E+00	1,55E-02	5,39E-03	<i>instant_même</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>meuble_fulgurant</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>péché_originel</i>	2,78E+00	1,55E-02	5,39E-03	<i>chose_taire</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>misère_transparent</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>robe_noir</i>	2,78E+00	1,52E-02	5,46E-03	<i>chien_pauvre</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>magazine_gaulliste</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>vent_majeur</i>	2,76E+00	1,55E-02	5,71E-03	<i>tout_forêt</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>inscription_idéographique</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>sandwich_riche</i>	2,73E+00	1,55E-02	6,33E-03	<i>bon_apôtre</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>filles_immatériel</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>tout_temps</i>	2,72E+00	1,29E-02	6,43E-03	<i>visage_humain</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>filles_frais</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>tout_couleur</i>	2,72E+00	1,48E-02	6,57E-03	<i>plein_vent</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>double_huppe</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>jeune_gens</i>	2,68E+00	1,51E-02	7,43E-03	<i>carreau_casser</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>géographie_menaçant</i>	3,23E+00	2,08E-05	1,23E-03	<i>vieux_vieillard</i>	2,66E+00	1,57E-02	7,71E-03	<i>petit_jeu</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>chaise_long</i>	2,97E+00	1,50E-02	3,00E-03	<i>grand_soleil</i>	2,55E+00	1,52E-02	1,07E-02	<i>étrange_étranger</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>petit_forêt</i>	2,97E+00	1,50E-02	3,01E-03	<i>mauvais_tête</i>	2,51E+00	1,52E-02	1,21E-02	<i>vie_vert</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>tableau_noir</i>	2,97E+00	1,50E-02	3,01E-03	<i>plein_feu</i>	2,45E+00	1,62E-02	1,45E-02	<i>refrain_bleu</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>tout_fille</i>	2,96E+00	1,49E-02	3,04E-03	<i>beau_temps</i>	2,40E+00	1,34E-02	1,62E-02	<i>lanterne_sourd</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>tout_passé</i>	2,96E+00	1,48E-02	3,05E-03	<i>dernier_moment</i>	2,40E+00	1,43E-02	1,65E-02	<i>horizon_funèbre</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02
<i>vieux_femme</i>	2,96E+00	1,31E-02	3,08E-03	<i>seul_désespéré</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02	<i>grand_lapin</i>	2,38E+00	1,63E-02	1,74E-02

2.4 EXPÉRIENCES (II) : VECTORISATION PAR PLONGMENT DE MOTS

Bien que les *Expériences (I)* nous amènent à des résultats très intéressants, les approches adoptées sont loin d'être optimales :

Tout d'abord, 1) La représentation sémantique ne pourrait pas se réduire à une simple distribution des unités lemmatisées ou des étiquettes grammaticalisées. 2) La vectorisation par fréquence exagère largement la contribution des mots courants, sans mentionner qu'elle ne conserve pas l'ordre séquentiel, le lien inter-lexical et la cohésion pragmatique. 3) Les résultats dépendent de la constitution des corpus, parce que la vectorisation fréquentielle est gérée par l'interdépendance entre les objets examinés, c'est-à-dire, un réarrangement des corpus pourrait aboutir à des sorties instables. Ainsi, une référence externe plus généralisée nous paraît très nécessaire à ce point-là.

Et puis, en traitant les séquences morphosyntaxiques, l'examen des *n-grammes (n-grams)* est une démarche plus ou moins chaotique : Cette variable cherche à maximiser la reconnaissance des chaînes morphologiques, sans prendre en compte la composition naturelle des segments sémantiques, ceci risque de fragmenter mécaniquement la continuité logique, de multiplier des bruits insignifiants, et de contrebalancer l'efficacité des « *attributs* ».

D'ailleurs, les *n-grammes*, ainsi que les mots fonctionnels, tendent à accentuer les particularités du savoir-écrire individuel d'un poète. En revanche, ils risquent d'affaiblir l'homogénéité du courant dans la représentation stylistique. Ces variables sont efficaces dans l'identification des auteurs, mais leurs applicabilités aux recherches stylométriques seraient discutables.

En fin, les modélisations appliquées aux *Expériences (I)* consistent à représenter un style par des « *variables* » isolées, et une « *variable* » est décomposée de nouveau en « *attributs* » indépendants. Ce procédé n'est pas suffisamment argumentatif pour déduire une conclusion bien justifiée, car chaque variable est traitée séparément, mais avec un poids égalitaire. Par exemple, il est intéressant de conclure que le style baudelairien est : 1) romantique, par son savoir-écrire et ses thèmes abordés ; 2) moderniste par son renouvellement néologique des lexiques poétiques. Pourtant, ceci ne pourrait pas nous confirmer la position précise de Baudelaire sur la métamorphose du romantisme vers le modernisme.

En conséquence, dans ce chapitre, nous nous engageons à introduire un autre corpus qui est énorme, linguistique et référentiel, sur lequel deux *plongements de mots* s'effectueront à l'aide de *l'apprentissage neuronal* : un sur les « *lemmes* », l'autre sur la combinaison de « *lemme-POS* ».

2.4.1 Entraînement des Modèles W2V

Deux modèles W2V ont été entraînés sur le corpus référentiel :

Tableau 35 Rapport sorti de l'entraînement des modèles W2V¹

Objet	Volume		
	Articles entraînés	4,596,271	Nombre de mots > 50
Nombre de mots < 50			2,740,872
Mots entraînés	899,318,813	Effectifs	706,588,981
		Non-effectifs	192,721,832
		Conservés	255,562 (UNIQUES)

Tableau 36 Description des modèles W2V²

Modèle	Volume du vocab	Nombre de dimensions	Type des données
W2V-Lemmes	255,562	500	Float32
W2V-LemmePos	325,716	700	Float32

Etant donné que le corpus poétique contient un grand nombre de termes à basse fréquence, nous avons choisi, lors de l'entraînement des modèles, les algorithmes « *Skip-gram + Hierarchical Softmax* » qui assurent un apprentissage plus subtil aux termes moins fréquents.

2.4.2 Calcul des vecteurs textuels

Avec les modèles W2V, on pourrait projeter une unité lexicale (v_i) sur un espace multidimensionnel, et un corpus pourrait ainsi se représenter par une matrice de *vecteurs lexicaux*. Donc, le *vecteur textuel* (v_T) se calculerait par la moyenne de *vecteurs lexicaux* :

$$v_T = \frac{\sum_{i=1}^n v_i}{n} \quad 4.03)$$

C'est une méthode simple et efficace, mais ce procédé égalitaire ignore la différence de la contribution de chaque terme dans le texte. Un traitement de pondération est ainsi requis.

¹ LIANG Tao, *op. cit.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 64.

Inspirés par les algorithmes de (Sanjeev Arora, Yingyu Liang, Tengyu Ma, 2017)¹ sur le plongement de phrases (*sentence embedding*), nous adoptons ici la méthode décrite en pseudo-code au suivant (*LDA : Langage de Description d'Algorithmes*) :

Algorithm Text Embedding²

Input : Word Embeddings $\{v_w : w \in V\}$, Text T , Smoothing parameter α , Words frequencies $\{p(w) : w \in V\}$, Weight of w $a/(a + p(w))$

1: FOR ALL sentence s in T DO

$$2: v_s \leftarrow \frac{1}{|s|} \sum_{w \in s} \frac{\alpha}{\alpha + p(w)} v_w$$

3: END FOR

4: Form a matrix X whose columns are $\{v_s : s \in T\}$, and let μ be its first singular vector

5: FOR ALL sentence s in T DO

$$6: v_s \leftarrow v_s - \mu \mu^T v_s$$

7: END FOR

Output: Sentences embeddings $\{v_s : s \in T\}$, Text embeddings $v_T = \frac{\sum_{i=1}^n v_{s-i}}{n}$

2.4.3 Résultats

Les résultats seront visualisés avec un graphique de PCA (*Principal Component Analysis*) et un dendrogramme du « *clustering agglomératif* ». En outre, puisque les corpus sont vectorisés en grandes dimensions, nous y ajouterons un autre graphique de T-SNE en 3D, pour que la transitivité, baudelairienne ou symboliste, soit potentiellement plus visible.

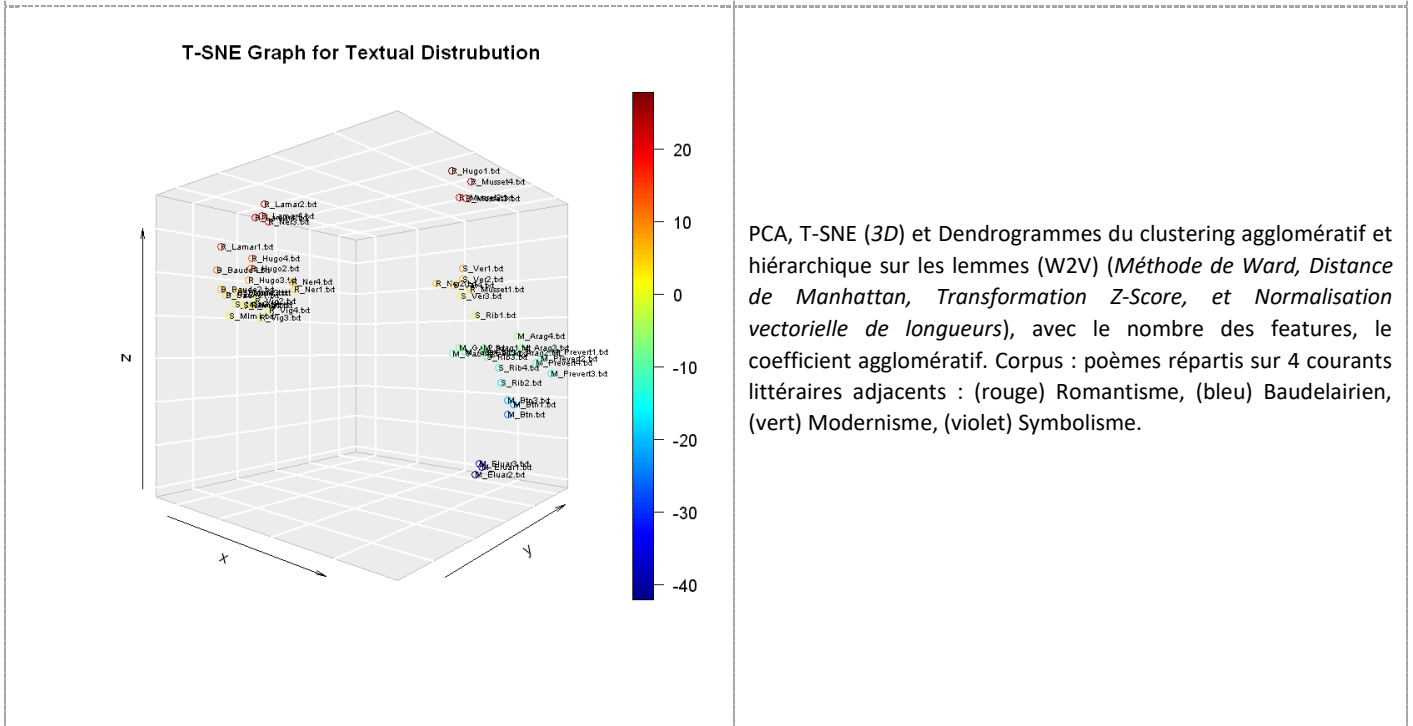
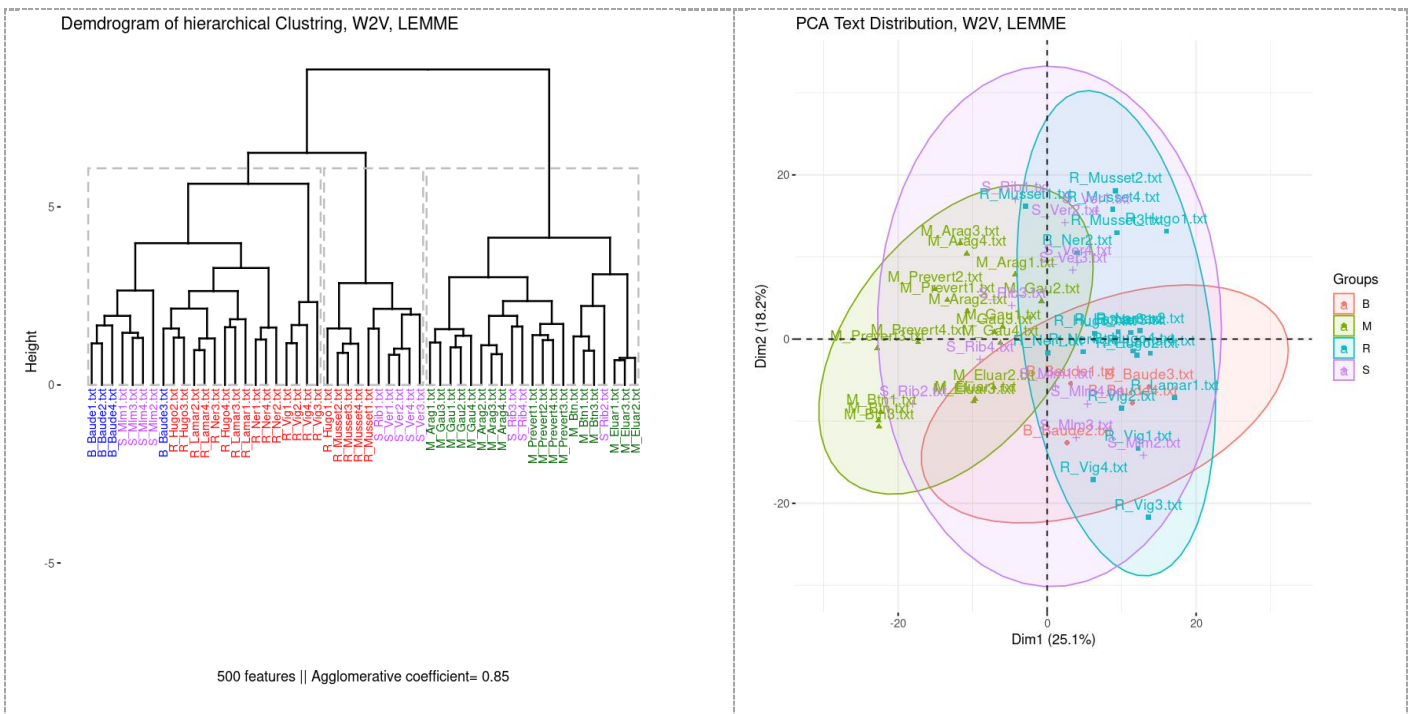
1) Lemmes

Figure 26 PCA, TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et

¹ ARORA Sanjeev, LIANG Yingyu, MA Tengyu. [2016]. *A simple but tough-to-beat baseline for sentence embeddings*. International Conference on Learning Representations 2017.

² LIANG Tao, *op. cit.*, p. 65.

moderniste (LEMME, W2V)

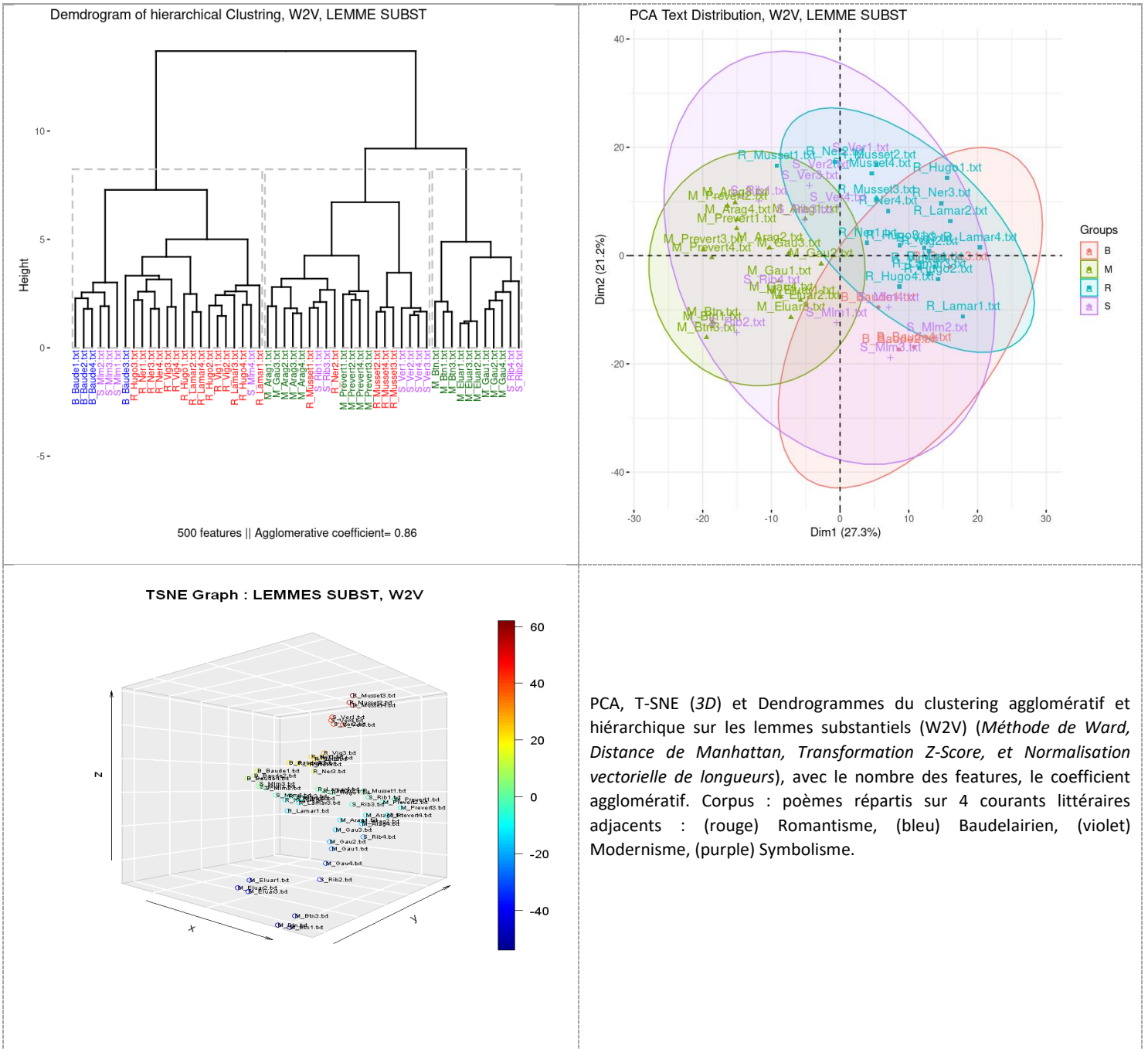


OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur les lemmes pondérés, le style baudelairien semble plus romantique ;
- 3) Le romantisme montre une structure interne beaucoup plus dense que celle du modernisme ;
- 4) Le symbolisme prouve une transitivité, surtout au cas de Verlaine et de Rimbaud, ce dernier ayant un rôle déchiré ;
- 5) Par T-SNE (3D), le modernisme se met à part.

2) Lemmes substantiels

Figure 27 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES SUBSTANTIELS, W2V)

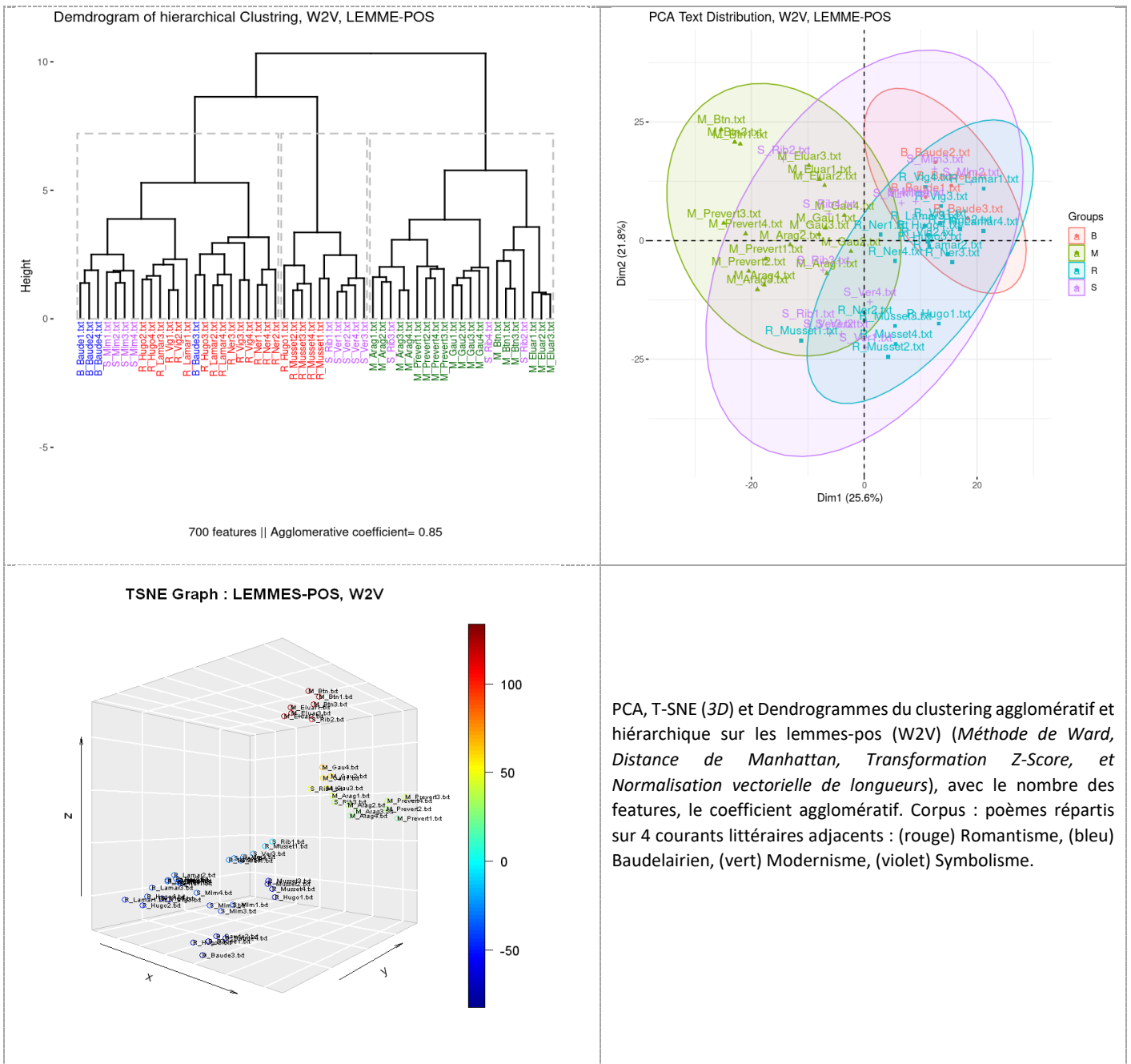


OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur les lemmes pondérés substantiels, le style baudelairien semble plus romantique ;
- 3) Le romantisme montre une structure interne beaucoup plus dense que celle du modernisme ;
- 4) Les symbolistes, sauf Mallarmé, confirment leurs préférences au modernisme ;
- 5) À l'intérieur de l'agglomération romantique, les auteurs sont mal classifiés, c'est-à-dire, le style romantique prouve une homogénéité forte.

3) Lemmes-POS

Figure 28 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMME-POS, W2V)

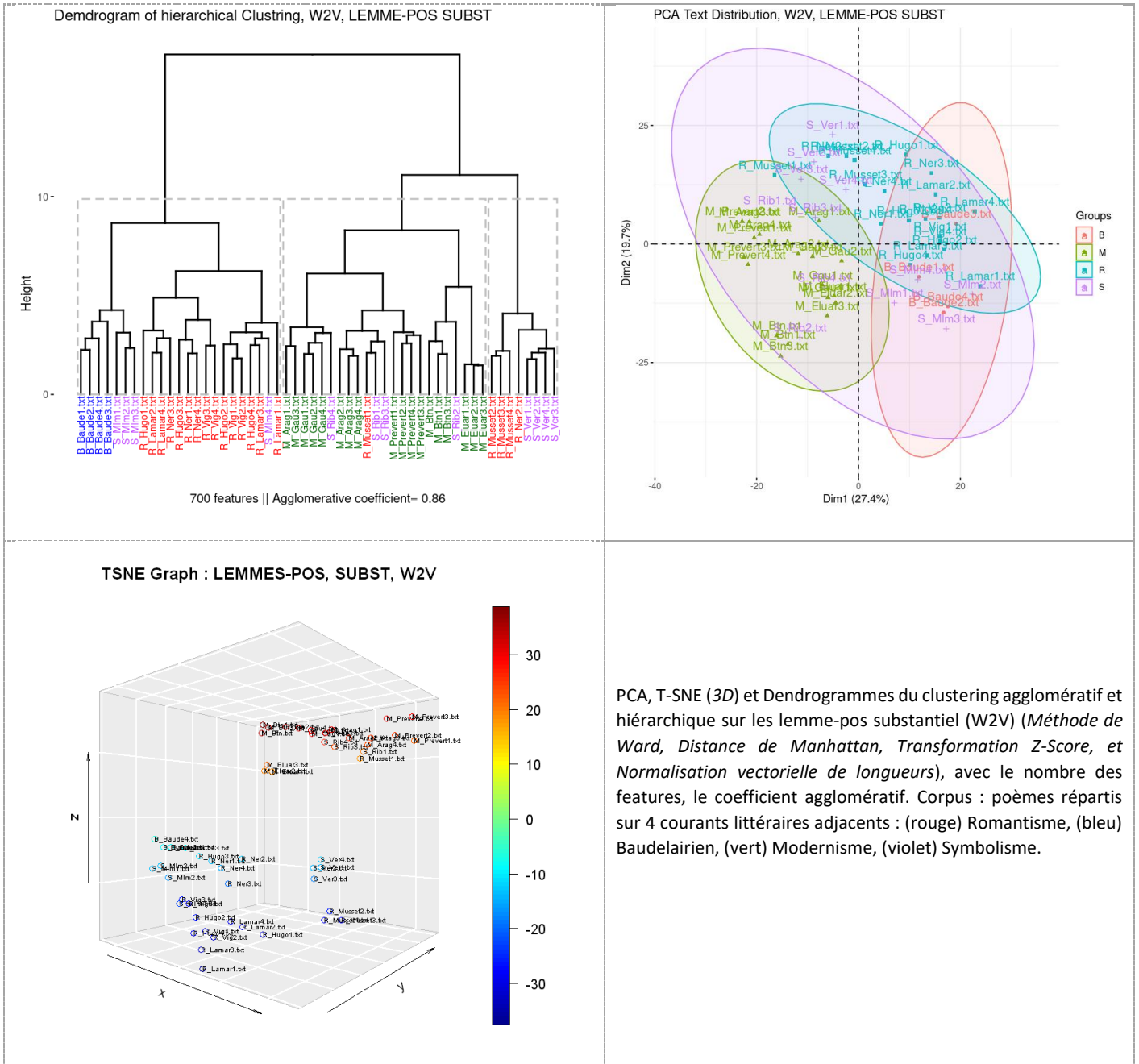


OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur les lemmes pondérés et étiquetés, le style baudelairien semble plus romantique ;
- 3) Le modernisme se met à côté par un décalage évident ;
- 4) Ce sont les symbolistes qui paraissent transitifs, mais leur attachement au style romantique est incontestable ;
- 5) À l'intérieur de l'agglomération romantique, Baudelaire a un rôle relativement indépendant.

4) Lemmes-POS substantiels

Figure 29 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (LEMMES-POS, SUBSTANTIELS, W2V)



PCA, T-SNE (3D) et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les lemme-pos substantiel (W2V) (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 4 courants littéraires adjacents : (rouge) Romantisme, (bleu) Baudelairien, (vert) Modernisme, (violet) Symbolisme.

OBSERVATION :

- 1) L'hypothèse nulle (H0) est acceptée ;
- 2) Jugé sur les lemmes substantiels, pondérés et étiquetés, le style baudelairien semble plus romantique ;
- 3) Le modernisme se met à côté par un décalage évident ;
- 4) Les symbolistes, sauf Mallarmé, confirment leurs préférences au modernisme ;
- 5) À l'intérieur de l'agglomération romantique, Baudelaire a un rôle relativement indépendant.

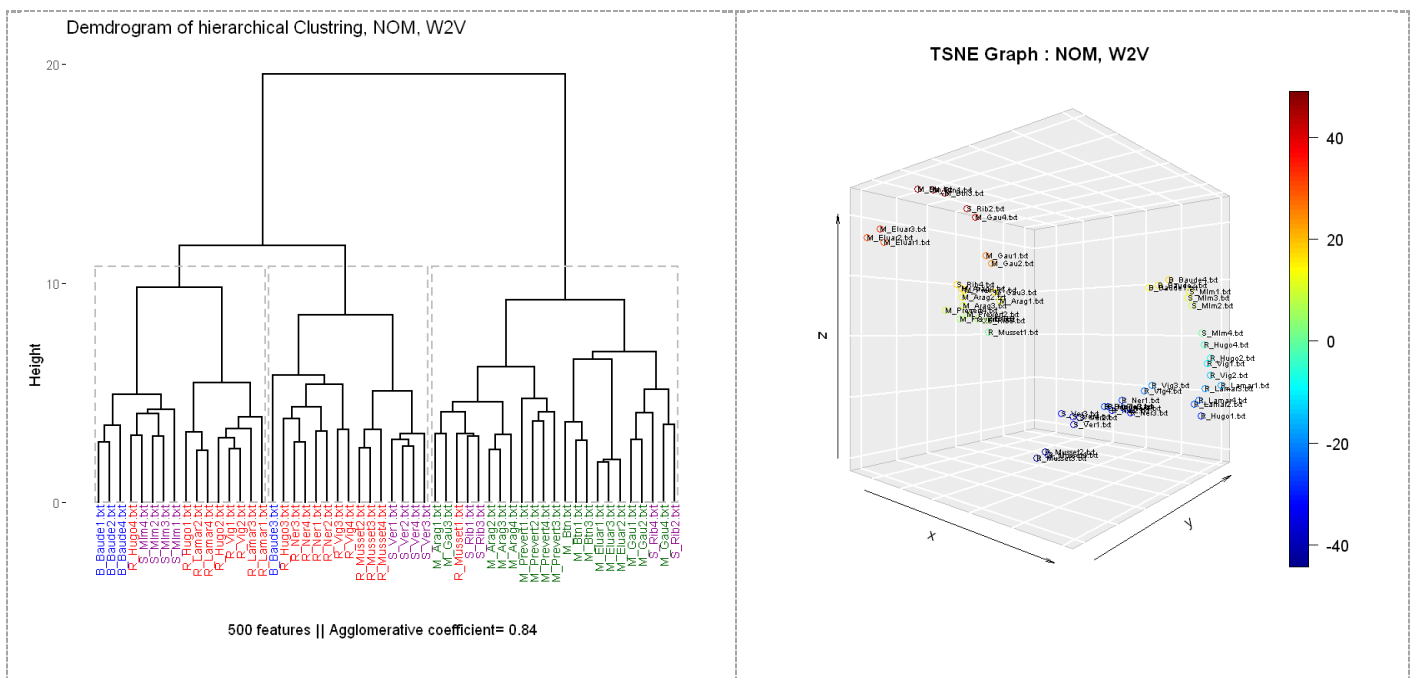
2.5 EXPÉRIENCES (III) : RÉVISION DES CORPUS SUBSTANTIELS

En révisant les expériences effectuées au-dessus, nous remarquons que, quelle que soit la méthode de vectorisation, les symbolistes montrent un statut instable dans l'examen des corpus substantiels : les « *lemmes substantiels* » (Fig. 19, 20, 27), les « *lemmes-POS substantiels* » (Fig. 29). C'est aussi le cas pour Baudelaire sur les « *lemmes substantiels* » (Fig. 19, 20) sous la vectorisation par fréquence.

Ainsi, nous allons analyser respectivement, dans le suivant, les termes adjectifs, nominaux, adverbiaux et verbaux.

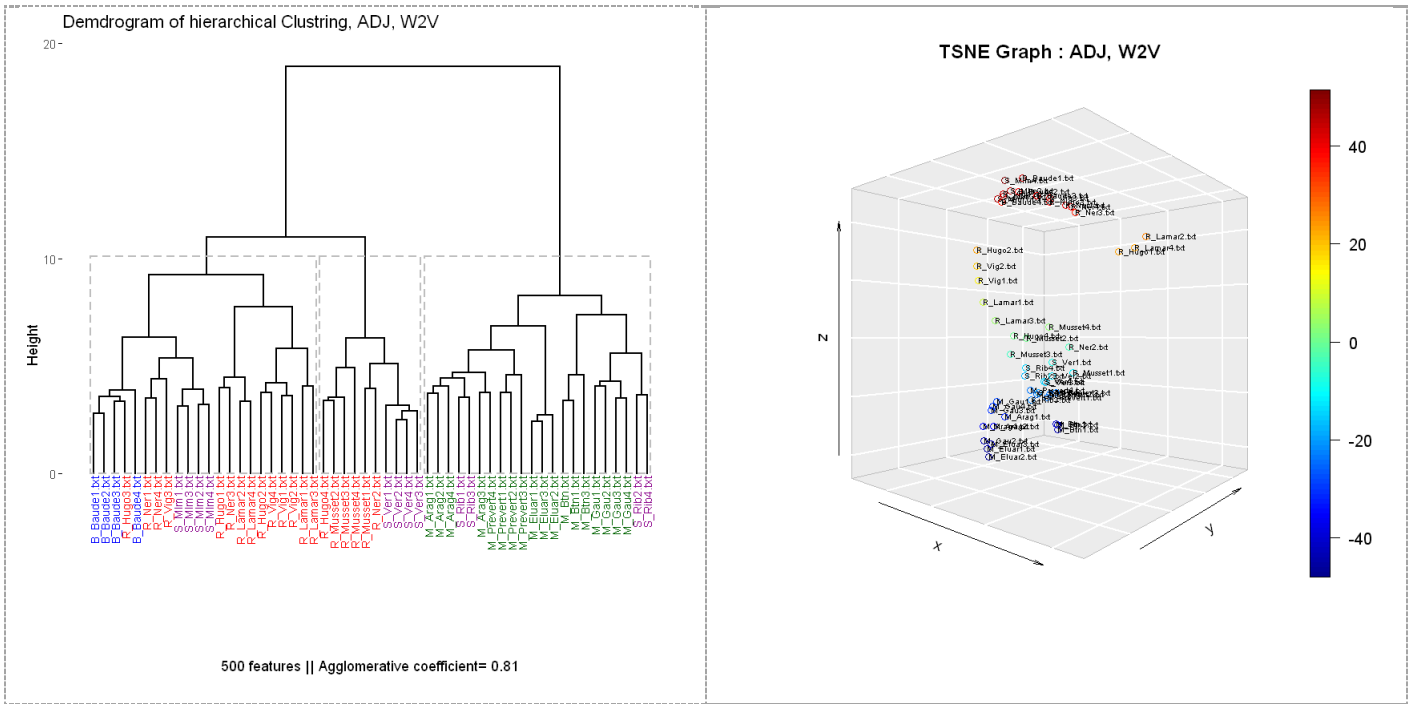
1) *Lemmes nominaux*

Figure 30 TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (NOMs, W2V)



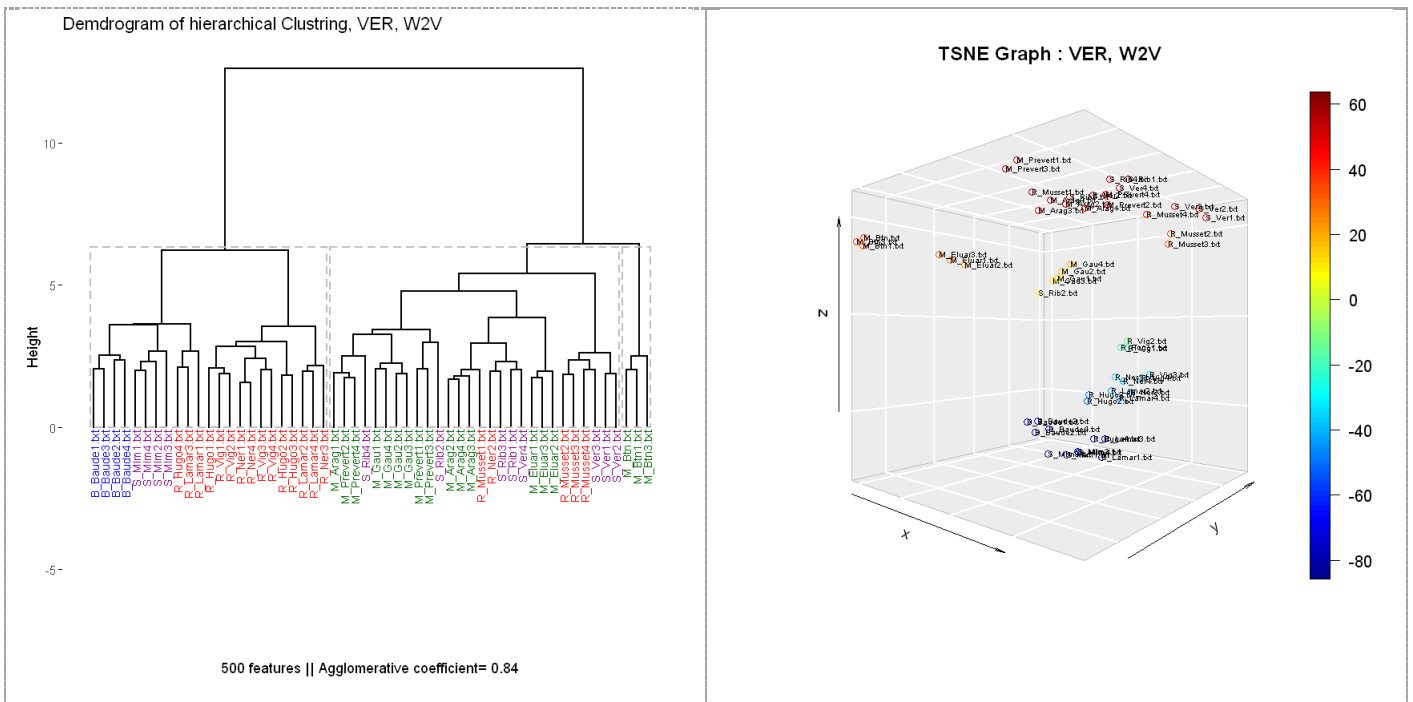
2) *Lemmes adjectifs*

Figure 31 TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (ADJs, W2V)



3) Lemmes verbaux

Figure 32 TSNE et Dendrogrammes du clustering sur les corpus romantique, baudelairien, symbolique et moderniste (VERs, W2V)



CHAPITRE III BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES SUPERVISÉES

Les *expériences agglomératives* menées au chapitre précédent nous confirment au moins trois points importants : *primo*, la typologie des courants poétiques romantique, symbolique et moderniste est bien justifiée par les résultats, malgré une moindre confusion relevée parmi quelques poètes *transitifs* ; *secundo*, les variables, ou plus techniquement, les « *features* » choisis pour la modélisation textuelle semblent efficaces et fiables dans la représentation stylistique du langage poétique ; *tertio*, les symbolistes prouvent une transitivity stylistique plus forte que Baudelaire, alors que ce dernier montre un statut très fidèle au romantisme.

La méthode du partitionnement non-supervisé (*clustering*) nous promet une vision naturelle sur la distribution stylistique des poètes. Néanmoins, les données textuelles sont généralement très dispersées, et le calcul de distance entre les vecteurs de hautes dimensions est facilement influencé par des valeurs singulières, c'est un cas typique au traitement des corpus poétiques. Des confusions inattendues seraient ainsi possibles (*e.g. c'est pourquoi Eluard et Musset qui sont mal classifiés dans certains cas*).

Ainsi, dans le présent chapitre, nous allons réanalyser les styles baudelairiens et symboliques avec l'apprentissage supervisé. Cette analyse se basera sur le *corpus poétique (II)*, et les œuvres romantiques et modernistes serviront des données d'entraînement (*training sets*). Enfin, un modèle informatique sortira pour prédire le rattachement de chaque poème baudelairien au courant le plus probable.

3.1 APPRENTISSAGE SUPERVISÉ (*MACHINE LEARNING*)

La *classification supervisée* s'engage à apprendre une *fonction de prédiction* à travers un entraînement des *échantillons annotés (training sets)*. C'est-à-dire, nous disposons d'un ensemble d'échantillons (X), et d'un autre ensemble d'étiquettes (Y), où chaque échantillon (x_i) est associé à une étiquette cible (y_i). Les deux constituent les données d'apprentissage ($T = \{(x_i, y_i), 1 \leq i \leq |T|\}$), il faut ensuite construire une fonction $f_n : X \rightarrow Y$ qui permet de prédire l'étiquette la plus probable (y_j) d'un échantillon quelconque (x_j) dans un ensemble de test (T'), homogène à X .

Nous appliquerons l'*apprentissage supervisé* à identification stylistique de Baudelaire (T') en référant aux œuvres romantiques ($T_R : T_R \in T$) et modernistes ($T_M : T_M \in T$). Nos données d'apprentissage (*training sets*) sont $T = \{(x_i, y_i), 1 \leq i \leq |T|, x_i \in T_R \cup T_M, y_i \in \{R, M\}\}$. Ainsi, nous prenons ici une logique différente du *regroupement autonome*, en admettant préalablement que la typologie des courants romantique et moderniste est valide

Dans le travail suivant, nous adopterons trois modèles algorithmiques : un probabilistique (*Bayésien Naïf*), un discriminatif (*SVM*), et un neuronal (*FastText*).

3.1.1 Modèle Bayésien Naïf

Le modèle *Bayésien Naïf* est un classifieur simple à caractères statistiquement indépendants, il est basé sur le *théorème de Bayes* :

$$P(A|B) = \frac{P(AB)}{P(B)} \quad 5.01)$$

Dans notre cas, la formule s'écrit ainsi :

$$P(\text{classe} | \text{var iable}) = \frac{P(\text{var iable} | \text{classe})P(\text{classe})}{p(\text{var iable})} \quad 5.02)$$

Supposons qu'un poème de Baudelaire b , modélisé en un ensemble des attributs multidimensionnels

$D = \{d_1, d_2, \dots, d_n\}$, et les étiquettes s'incluent dans $Y = \{M, R\}$, si

$P(y_i | b) = \max\{P(y_1 | b), P(y_2 | b), \dots, P(y_n | b)\}$, b appartiendrait à Y_i . Plus simplement dans notre cas :

$$\begin{cases} P(M | b) < P(R | b), & b \in R \\ P(M | b) > P(R | b), & b \in M \end{cases} \quad 5.03)$$

C'est-à-dire, pour chaque attribut (*unité lexicale*) du poème baudelairien, le modèle *Bayésien Naïf* calcule respectivement la probabilité de son occurrence avec R et M ; la probabilité du poème intégral se calcule par la multiplication des probabilités des attributs. Enfin, entre R et M , celui qui prouve une probabilité d'occurrence plus élevée avec le poème est le courant à attribuer.

Visiblement, ceci est un algorithme simple, mais efficace, surtout pour une tâche de la *classification binaire*, où les attributs des données sont indépendants. Quelle que soit la méthode de vectorisation appliquée à notre corpus, les attributs, des mots lemmatisés (*count-vector*) ou des codes indicatifs (*plongement*), sont relativement indépendants. Par conséquent, le résultat du classifieur devrait être fiable.

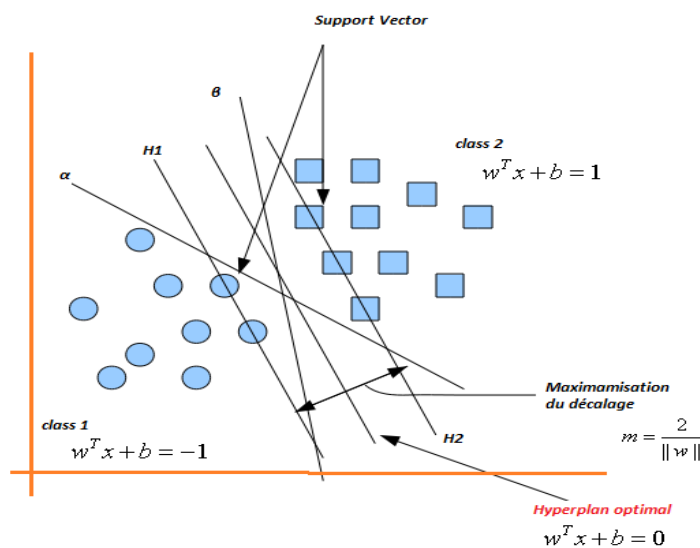
3.1.2 Modèle SVM (*Support Vector Machine*)

Le modèle SVM (*Machines à Vecteurs de Support*) est une généralisation des classifieurs linéaires, mais il est applicable aux données à la fois linéairement séparables et non-linéairement séparables, en trouvant un hyperplan le plus adéquat et en maximalisant le décalage entre deux classes.

Dans notre cas, il ne s'agit que d'une situation linéaire.

Figure 34 Schéma et formule du modèle SVM linéaire¹

¹ LIANG Tao, *op. cit.*, p. 47.



Si les échantillons sont classifiables par une fonction linéaire : $g(x) = w^T x + b = 0$ (voir Fig. 34.), ils sont ainsi linéairement séparables. Et la fonction pourrait être un point monodimensionnel, une ligne bidimensionnelle, ou un plan tridimensionnel selon la structure des données. Elle validera théoriquement une infinité de hyperplans avec son coefficient angulaire (w^T) en variation, comme α et β dans la Fig. 34. Pourtant, pour assurer une généralisation maximale au modèle entraîné, il faut que la *surface de décision* (decision boundary), définie par la fonction, garde la plus grande distance possible avec les échantillons de deux classes, ainsi, la prédiction sur un autre *objet de test* (test sets) serait plus fiable.

Dans la *classification binaire*, le SVM simplifie les classes en $\{-1, 1\}$:

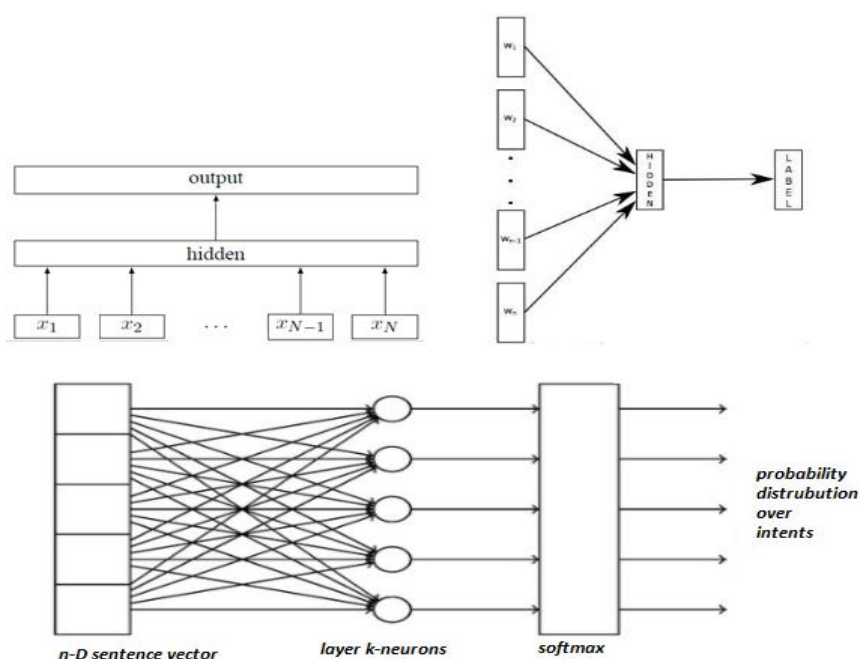
$$\begin{cases} w^T x_i + b \geq +1, y_i = +1 \\ w^T x_i + b \leq -1, y_i = -1 \end{cases} \quad 5.04)$$

Afin de trouver l'*hyperplan optimal*, il faut maximaliser le décalage entre $H1 = w^T x + b = -1$ et $H2 = w^T x + b = 1$, c'est-à-dire, de minimiser $\|w\|$. Ceci est un des objectifs essentiels au cours de l'apprentissage.

3.1.3 Modèle FastText

Le *fastText* est créé par le laboratoire de recherche sur l'IA de Facebook, c'est un modèle qui réalise le *plongement de mots* et *l'apprentissage automatique*. Basé sur un réseau des neurones artificiels peu profond (*Shallow neural networks*), il prouve, dans les tâches de la classification textuelle, une exactitude comparable aux algorithmes profonds (*Deep Learning*) avec une efficacité exceptionnelle.

Figure 35 Schéma du réseau neuronal du modèle *fastText*



Cet algorithme cherche à enrichir l'entrée du modèle, en prenant en compte l'enchaînement séquentiel des caractères, et en saisissant la subtilité sémantique au niveau des morphèmes. Par exemple, dans les approches du « *statistical learning* », telles que le sac de mots (*Bag-of-Words*) et l'encodage one-hot, le lien séquentiel entre les « *attributs* » est abandonné, ceci provoquerait des confusions sémantiques : « *Luc frappe la porte* » a le même sens que « *la porte frappe Luc* ». Le modèle *fastText* échappe à cette lacune.

Donc, les vecteurs d'un mot ou d'une phrase se calculent par :

$$V_{word}^p = \frac{\sum_{i=1}^n V_{char-gram-i}^p}{n} \quad (5.05)$$

$$V_{sentence}^p = \frac{\sum_{i=1}^n V_{word-gram-i}^p}{n} \quad 5.06)$$

Ainsi, à l'entrée du modèle, $\{x_1, x_2, \dots, x_n\}$, nous avons : 1) les vecteurs du plongement (*embedding vectors*), et 2) les n-grammes de mots servant de références complémentaires. La couche cachée calcule le vecteur de la phrase en moyennant les *vecteurs lexicaux*. Ensuite, le *softmax* hiérarchique construira un *arbre de Huffman*, en effectuant une transformation exponentielle et linéaire, ceci assure le calcul avec une probabilité optimale.

3.2 CORPUS D'OBJET : POÉTIQUE II

Les expériences supervisées se basent sur le corpus *poétique II*, qui contient 1217 textes poétiques, répartis sur 4 courants littéraires (*Baudelaire [194]*, *Romantisme [346]*, *Modernisme [339]*, et *Symbolisme [338]*), et 19 auteurs (*Baudelaire [194]*, *Louis Aragon [131]*, *André Breton [23]*, *Paul Eluard [27]*, *Guillaume Apollinaire [45]*, *Jacques Prévert [68]*, *Blaise Cendrars [68]*, *Victor Hugo [149]*, *Alphonse de Lamartine [58]*, *Alfred de Musset [53]*, *Alfred de Vigny [53]*, *Gérard de Nerval [33]*, *Paul Verlaine [122]*, *Albert Samain [20]*, *Arthur Rimbaud [56]*, *Jean Moréas [6]*, *Stéphane Mallarmé [29]*, *Laforque [86]*, *Remy de Gourmont [19]*).

Le volume de chaque texte (*poème*) est contrôlé à 4k, afin de maintenir un équilibre entre les échantillons passés à l'entraînement.

Un contrôle de corpus s'effectue également sur la variable « *lemmes* » : un cas avec le corpus intégral, l'autre avec un sous-corpus constitué des *lemmes substantiels (ADJ, VER, ADV, NOM)*.

Figure 36 Description (I) des corpus pour l'apprentissage supervisé

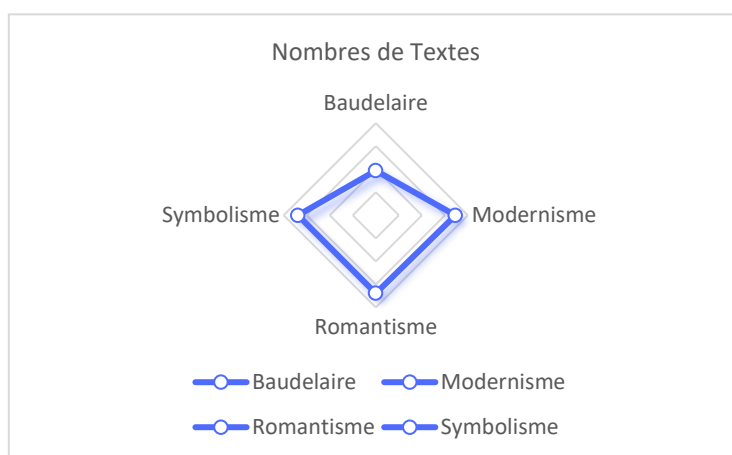
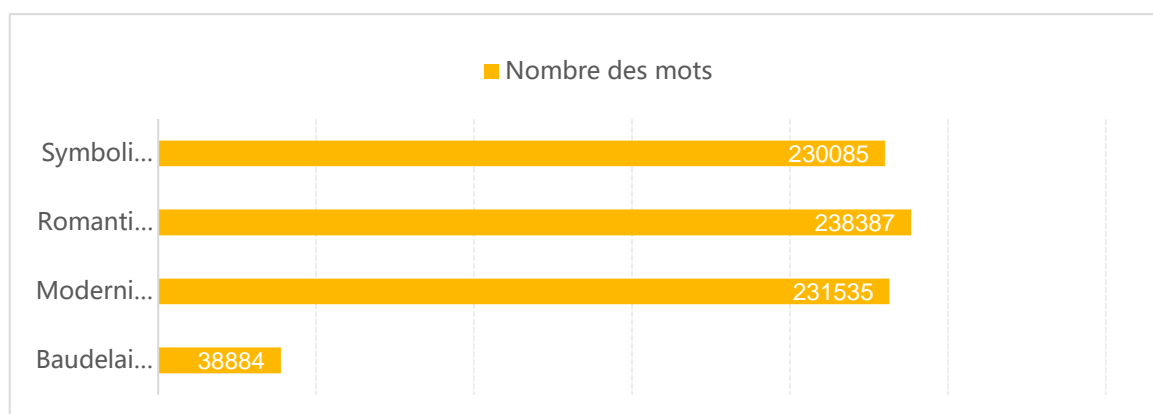


Figure 37 Description (II) des corpus pour l'apprentissage supervisé



3.3 EXPÉRIENCES SUPERVISÉES

Étant donné la particularité linéaire des modèles « *Bayésien Naïf* » et « *SVM* », et afin d'assurer une exactitude maximale des résultats, nous cherchons à effectuer, par étapes, des *classifications binaires* sur les sous-corpus, en évitant de recourir à un « *multi-classifier* ».

Pour chaque expérience, toutes les deux méthodes de vectorisation seront appliquées.

3.3.1 *Symbolisme aux références romantiques-modernistes*

Les *expériences agglomératives* montrent que les symbolistes témoignent un rôle plus transitif que Baudelaire, dans cette partie, nous allons entraîner un *modèle informatique* à partir des données romantiques-modernistes, afin d'évaluer le style des symbolistes :

1) *Corpus intégral*

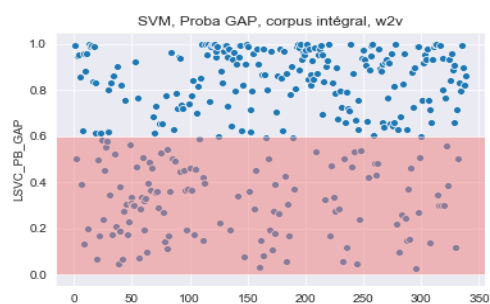
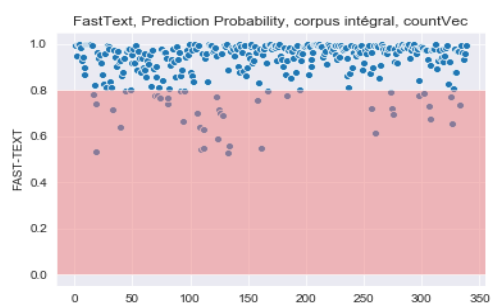
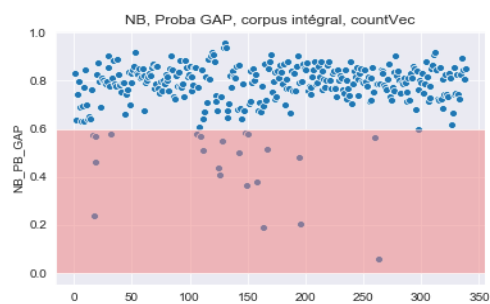
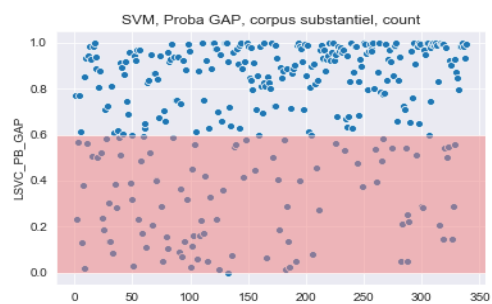
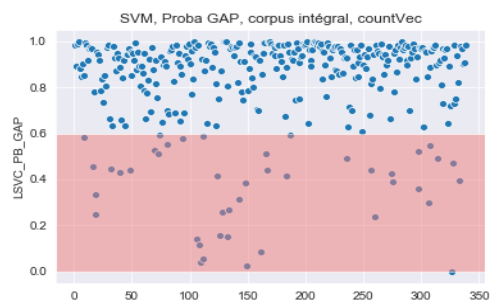
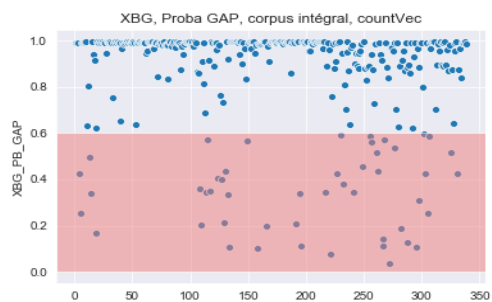
Tableau 37 Évaluation des algorithmes supervisés appliqués à la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style des poèmes symboliques (CORPUS INTÉGRAL)

<i>SVM classifier, score : 0.9767441860465116</i>					<i>XBG classifier, score : 0.9883720930232558</i>					<i>NB classifier, score : 0.9244186046511628</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>M</i>	1,00	0,96	0,98	93	<i>M</i>	1,00	0,98	0,99	93	<i>M</i>	1,00	0,86	0,92	93
<i>R</i>	0,95	1,00	0,98	79	<i>R</i>	0,98	1,00	0,99	79	<i>R</i>	0,86	1,00	0,92	79
<i>accuracy</i>	0,98	0,98	0,98	172	<i>accuracy</i>	0,99	0,99	0,99	172	<i>accuracy</i>	0,92	0,92	0,92	172
<i>macro avg</i>	0,98	0,98	0,98	172	<i>macro avg</i>	0,99	0,99	0,99	172	<i>macro avg</i>	0,93	0,93	0,92	172
<i>weighted avg</i>	0,98	0,98	0,98	172	<i>weighted avg</i>	0,99	0,99	0,99	172	<i>weighted avg</i>	0,94	0,92	0,92	172
330 symbolic poems in Romanticism, and 8 in Modernism					306 symbolic poems in Romanticism, and 32 in Modernism					337 symbolic poems in Romanticism, 1 in Modernism				
<i>Fast-Text classifier</i>					<i>SVM classifier (W2V), score: 0.9053488372093024</i>					<i>XBG classifier (W2V), score : 0.9476744186046512</i>				
<i>Precision</i>	0.9709302325581395					<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>Recall</i>	0.9709302325581395				<i>M</i>	0,93	0,87	0,90	93	<i>M</i>	0,99	0,91	0,95	93
					<i>R</i>	0,86	0,92	0,89	79	<i>R</i>	0,91	0,99	0,95	79
					<i>accuracy</i>	0,90	0,90	0,90	172	<i>accuracy</i>	0,95	0,95	0,95	172
					<i>macro avg</i>	0,90	0,90	0,90	172	<i>macro avg</i>	0,95	0,95	0,95	172
					<i>weighted avg</i>	0,90	0,90	0,90	172	<i>weighted avg</i>	0,95	0,95	0,95	172
329 symbolic poems in Romanticism, and 9 in Modernism					238 symbolic poems in Romanticism, and 100 in Modernism					268 symbolic poems in Romanticism, 70 in Modernism				

Tableau 38 Distribution des prédictions sur le style du symbolisme par poète (CORPUS INTEGRAL)

<i>POÈTES</i>	<i>LSVC (Count)</i>		<i>XBG (Count)</i>		<i>NB (Count)</i>		<i>LSVC (W2V)</i>		<i>XBG (W2V)</i>	
	<i>Mode</i>	<i>Rom</i>	<i>Mode</i>	<i>Rom</i>	<i>Mode</i>	<i>Rom</i>	<i>Mode</i>	<i>Rom</i>	<i>Mode</i>	<i>Rom</i>
Paul Verlaine	1	121	13	109	0	122	19	103	15	107
Stéphane Mallarmé	2	27	13	16	0	29	2	27	5	24
Arthur Rimbaud	4	52	2	54	1	55	29	27	30	26
Albert Samain	0	20	0	20	0	20	1	19	0	20
Jean Moréas	0	6	0	6	0	6	0	6	3	3
Jules Laforgue	0	86	0	86	0	86	44	42	4	82
Remy de Gourmont	1	18	4	15	0	19	5	14	13	6

Figure 38 Distribution probabilistique de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS INTÉGRAL, S vs RM)



2) **Corpus substantiel**

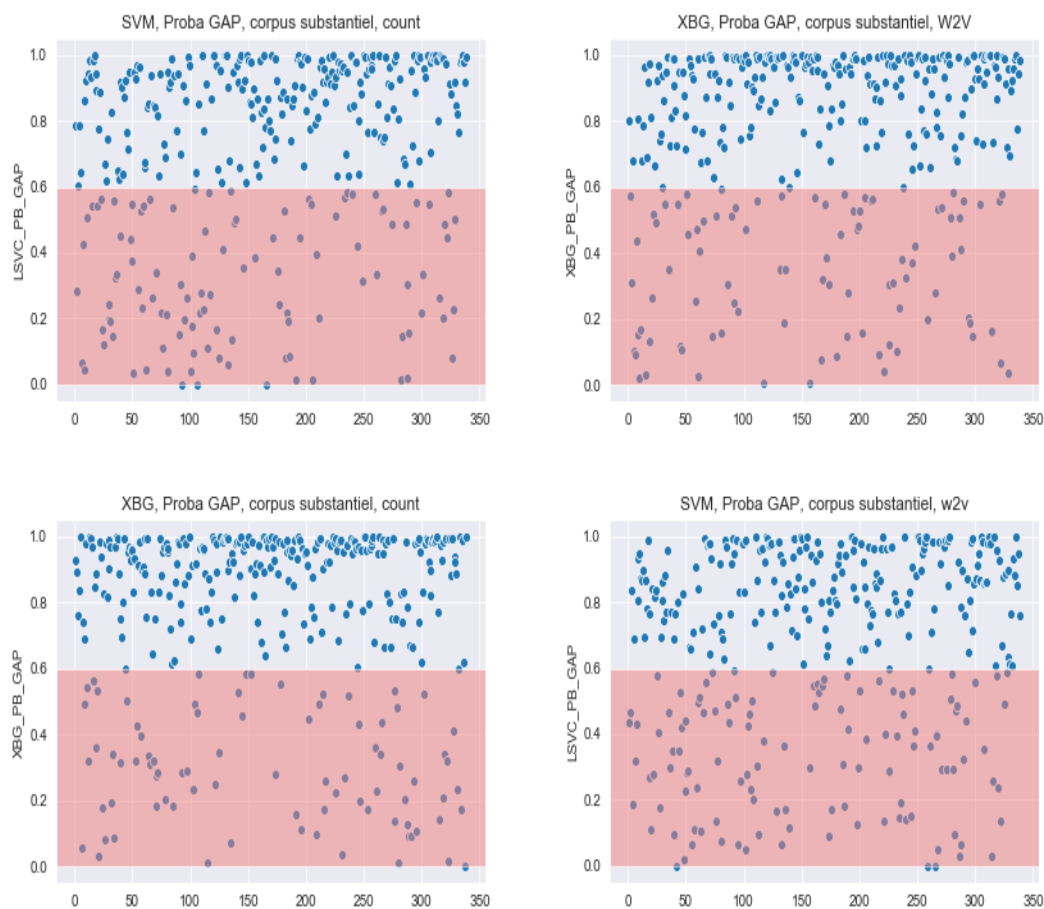
Tableau 39 Évaluation des algorithmes supervisés appliqués à la classification romantique-moderniste et Résultat de la prédiction du style des poèmes symboliques (CORPUS SUBSTANTIEL)

<i>SVM classifier, score : 0.9941860465116279</i>					<i>XBG classifier, score : 0.9186046511627907</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>M</i>	1,00	0,99	0,99	93	<i>M</i>	0,98	0,87	0,92	93
<i>R</i>	0,99	1,00	0,99	79	<i>R</i>	0,87	0,97	0,92	79
<i>accuracy</i>	0,99	0,99	0,99	172	<i>accuracy</i>	0,92	0,92	0,92	172
<i>macro avg</i>	0,99	0,99	0,99	172	<i>macro avg</i>	0,92	0,92	0,92	172
<i>weighted avg</i>	0,99	0,99	0,99	172	<i>weighted avg</i>	0,92	0,92	0,92	172
Romantisme : 193, et Modernisme : 145					Romantisme : 181, et Modernisme : 157				
<i>SVM classifier (W2V), score: 0.9302325581395349</i>					<i>XBG classifier (W2V), score : 0.9593023255813954</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>M</i>	0,96	0,91	0,93	93	<i>M</i>	0,98	0,95	0,96	93
<i>R</i>	0,90	0,95	0,93	79	<i>R</i>	0,94	0,97	0,96	79
<i>accuracy</i>	0,93	0,93	0,93	172	<i>accuracy</i>	0,96	0,96	0,96	172
<i>macro avg</i>	0,93	0,93	0,93	172	<i>macro avg</i>	0,96	0,96	0,96	172
<i>weighted avg</i>	0,93	0,93	0,93	172	<i>weighted avg</i>	0,96	0,96	0,96	172
Romantisme : 222, et Modernisme : 116					Romantisme : 225, et Modernisme : 113				

Tableau 40 Distribution des prédictions sur le style du symbolisme par poète (CORPUS SUBSTANTIEL)

POÈTES	LSVC (Count)		XBG (Count)		LSVC (W2V)		XBG (W2V)	
	Mode	Rom	Mode	Rom	Mode	Rom	Mode	Rom
Paul Verlaine	21	101	34	88	26	96	28	94
Stéphane Mallarmé	12	17	15	14	8	21	8	21
Arthur Rimbaud	34	22	28	28	37	19	34	22
Albert Samain	2	18	3	17	1	19	3	17
Jean Moréas	1	5	1	5	2	4	2	4
Jules Laforgue	58	28	63	23	31	55	24	62
Remy de Gourmont	17	2	13	6	11	8	14	5

Figure 39 Distribution probabilistique de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS SUBSTANTIEL, S vs RM)



3.3.2 Baudelaire aux références romantiques-modernistes

Ici, nous évaluons le style de Baudelaire au cours de la métamorphose du romantisme vers le modernisme. Nous reprenons le classifieur romantique-moderniste entraîné à 3.3.1, et l'appliquons sur les poèmes des *Fleurs du Mal*, les résultats obtenus sont les suivants :

1) Corpus intégral

Tableau 41 Résultat de la prédiction du style baudelairien par le classifieur romantique-moderniste (CORPUS INTÉGRAL)

<i>Classifieurs</i>	<i>Nombre de poèmes classés romantiques</i>	<i>Nombre de poèmes classés moderniste</i>
<i>SVM (0.977, count)</i>	184	10
<i>XBG (0.988, count)</i>	159	35
<i>NB (0.924, count)</i>	194	0
<i>Fast-Text (0.971, count)</i>	186	8
<i>SVM (0.905, w2v)</i>	173	21
<i>SVM (0.948, w2v)</i>	161	33

Figure 40 Distribution probabilistique de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS INTÉGRAL, B vs RM)

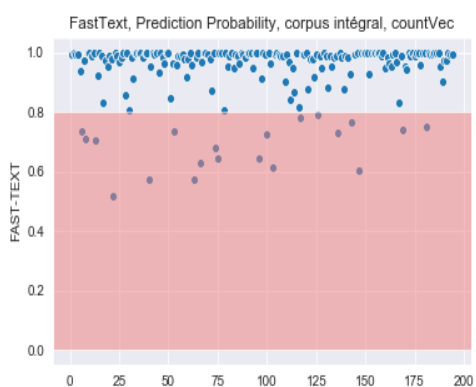
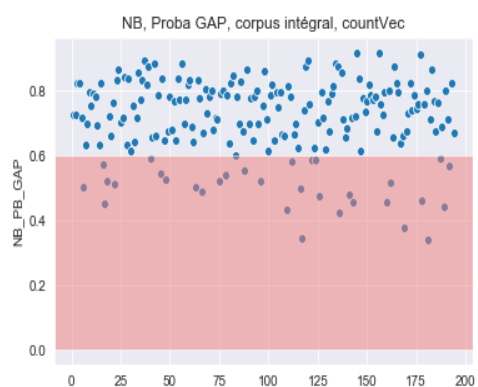
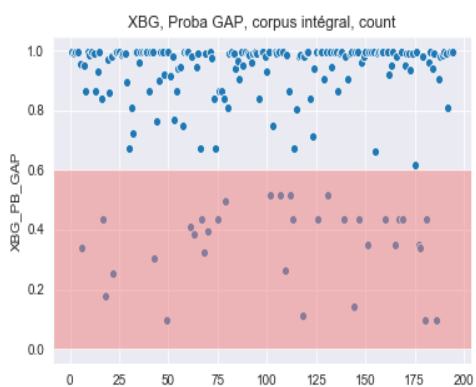
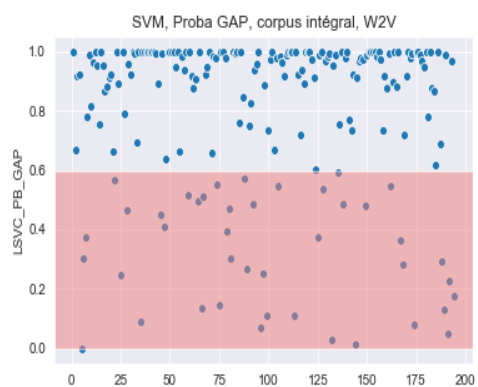
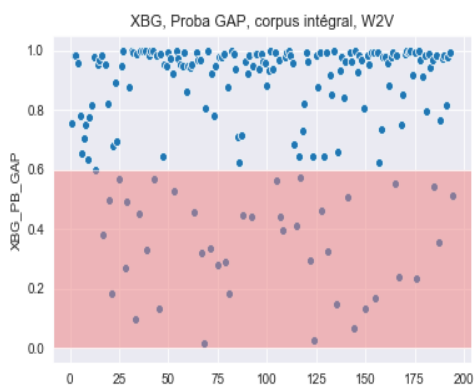
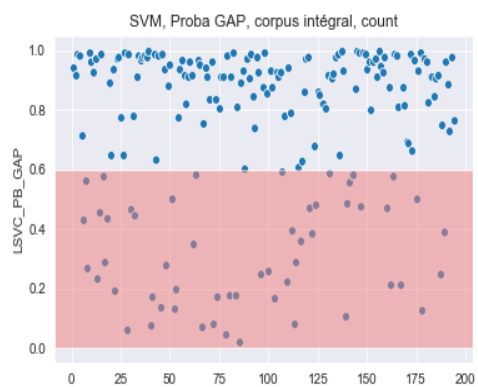


Tableau 42 Style des poèmes baudelairiens évalués par le classifieur romantique-moderniste (CORPUS INTEGRAL)

	SVM (countVec)		XBG (countVec)		NB (countVec)		Fast-Text (countVec)		SVM (W2V)		XBG (W2V)	
	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba_Gap
<i>celle-qui-est-trop-gaie</i>	R	0,9450	R	0,9970	R	0,7260	R	0,9928	R	1,0000	R	0,7550
<i>m-antony-bruno</i>	R	0,9250	R	0,9930	R	0,7240	R	0,9979	R	0,6740	R	0,9810
<i>m-eugene-fromentin</i>	R	0,9880	R	0,9960	R	0,8240	R	0,9956	M	0,9230	M	0,9820
<i>propos-d'un-impertun</i>	R	0,9850	R	0,9960	R	0,8220	R	0,9957	M	0,9270	M	0,9560
<i>sainte-beuve</i>	R	0,7350	R	0,9530	R	0,7190	R	0,9390	R	0,0000	R	0,7800
<i>theodore-de-banville</i>	R	0,3830	R	0,3370	R	0,5010	R	0,7379	M	0,3130	R	0,6520
<i>a-une-dame-creole</i>	R	0,5900	R	0,9480	R	0,6340	R	0,9739	R	0,3760	R	0,7050
<i>a-une-heure-du-matin</i>	R	0,3070	R	0,8660	R	0,6990	R	0,7086	M	0,7920	R	0,7500
<i>a-une-madone</i>	R	0,9940	R	0,9940	R	0,7960	R	0,9999	R	0,9920	R	0,6360
<i>a-une-malabaraise</i>	R	0,9650	R	0,9840	R	0,7530	R	0,9978	R	0,8190	R	0,7750
<i>a-une-mendicante</i>	R	0,9310	R	0,9940	R	0,7930	R	0,9889	R	0,9670	R	0,8150
<i>a-une-passante</i>	R	0,9770	R	0,9920	R	0,7800	R	0,9996	R	1,0000	R	0,9770
<i>alchimie-de-douleur</i>	R	0,2810	R	0,8650	R	0,6930	R	0,7098	R	0,9560	R	0,5990
<i>allegorie</i>	R	0,4930	R	0,9290	R	0,6340	R	0,9217	R	0,7570	R	0,9520
<i>au-lecteur</i>	R	0,9870	R	0,9970	R	0,8220	R	0,9996	R	1,0000	R	0,9700
<i>avec-ses-vetements</i>	R	0,6070	M	0,8400	R	0,5720	R	0,9912	R	0,9550	R	0,9830
<i>bien-loin-d'ici</i>	R	0,2420	R	0,4360	R	0,4530	R	0,8324	M	0,8730	M	0,3810
<i>bohemiens-en-voyage</i>	R	0,4740	R	0,1770	R	0,5220	R	0,9759	R	0,8870	R	0,9510
<i>bribes</i>	R	0,8980	R	0,9720	R	0,7230	R	0,9516	R	0,9170	R	0,8220
<i>brumes-et-pluies</i>	R	0,6720	M	0,8600	R	0,6600	R	0,9906	R	0,9250	R	0,4960
<i>causerie</i>	R	0,9410	R	0,9830	R	0,7620	R	0,9796	R	0,6690	M	0,1850
<i>chacun-sa-chimere</i>	R	0,1450	R	0,2540	R	0,5100	M	0,5144	M	0,5770	M	0,6810
<i>chanson-d'apres-midi</i>	R	0,9740	R	0,9970	R	0,8320	R	0,9981	R	1,0000	R	0,8940
<i>chant-d'automne</i>	R	0,9790	R	0,9970	R	0,8640	R	0,9892	R	0,8980	R	0,6930
<i>chatiment-de-lorgueil</i>	R	0,7930	R	0,9960	R	0,7020	R	0,9663	R	0,2470	R	0,5670
<i>ciel-brouille</i>	R	0,6720	R	0,9870	R	0,7160	R	0,9820	R	1,0000	R	0,9460
<i>confession</i>	R	0,9950	R	0,9930	R	0,8410	R	0,9995	R	0,7980	R	0,9970
<i>correspondances</i>	R	0,0000	R	0,9890	R	0,6330	R	0,8611	M	0,4750	M	0,2700
<i>danse-macabre</i>	R	0,9870	R	0,8940	R	0,8400	R	0,9974	R	0,9590	R	0,4900
<i>de-profundis-clamavi</i>	R	0,5030	R	0,6700	R	0,6140	R	0,8085	R	0,9280	R	0,8770
<i>don-juan-aux-enfers</i>	R	0,7980	M	0,8070	R	0,7540	R	0,9813	R	1,0000	R	0,9980
<i>duellum</i>	R	0,4820	R	0,7230	R	0,6420	R	0,9142	R	0,9950	R	0,9940
<i>elevation</i>	R	0,9180	R	0,9940	R	0,7190	R	0,9975	R	0,6990	M	0,0960
<i>epigraphe-pour-livre</i>	R	0,9860	R	0,9960	R	0,8580	R	1,0000	R	1,0000	R	0,9880
<i>epitre-a-sainte-beuve</i>	R	0,9710	R	0,9620	R	0,7750	R	0,9975	R	0,0880	R	0,4500
<i>femmes-damnees-1</i>	R	0,9790	R	0,9940	R	0,8320	R	0,9994	R	1,0000	R	0,9980
<i>femmes-damnees-2</i>	R	0,9820	R	0,9970	R	0,8930	R	0,9820	R	1,0000	R	0,9980
<i>femmes-damnees</i>	R	0,9770	R	0,9940	R	0,8210	R	0,9993	R	1,0000	R	0,9970
<i>franciscae-maeae</i>	R	1,0000	R	0,9970	R	0,8750	R	1,0000	R	1,0000	M	0,3280
<i>harmonie-du-soir</i>	R	0,1260	R	0,8650	R	0,5890	R	0,5762	R	1,0000	R	0,9850

PARTIE II – CHAPITRE III : BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES SUPERVISÉE

<i>horreur-sympathique</i>	R	0,1250	M	0,9940	R	0,6560	R	0,9559	R	1,0000	R	0,9990
<i>hymne-a-la-beaute</i>	R	0,9870	R	0,9970	R	0,8860	R	0,9968	R	1,0000	R	0,9980
<i>hymne</i>	R	0,6570	M	0,3020	R	0,6620	R	0,9960	R	0,9940	R	0,5680
<i>incompatibilite</i>	R	0,9820	R	0,7610	R	0,7860	R	0,9987	R	0,8970	R	0,9840
<i>j'ai-plus-de-souvenirs</i>	R	0,1830	R	0,9020	R	0,5440	R	0,9335	M	0,4610	M	0,1340
<i>j'aime-le-souvenir</i>	R	0,9890	R	0,9940	R	0,8390	R	0,9982	R	0,9940	R	0,9910
<i>pas-pr-maitresse</i>	R	0,9390	R	0,9940	R	0,6480	R	0,9830	R	0,4110	R	0,6420
<i>je-suis-comme-le-roi</i>	R	0,3140	R	0,9180	R	0,5260	R	0,9651	R	0,6450	R	0,9520
<i>je-tadore-a-legal</i>	R	0,8880	M	0,0960	R	0,6740	R	0,9996	R	1,0000	R	0,9490
<i>je-te-donne-ces-vers</i>	R	0,9550	R	0,9970	R	0,7820	R	0,9990	R	1,0000	R	0,9930
<i>l'ame-du-vin</i>	R	0,5330	R	0,9160	R	0,6820	R	0,8489	R	1,0000	R	0,9730
<i>l'etranger</i>	R	0,0840	M	0,9830	R	0,7660	R	0,9614	R	1,0000	R	0,9250
<i>l'heautonti</i>	R	0,2470	M	0,7690	R	0,6460	R	0,7371	R	0,9490	R	0,5260
<i>l'homme-et-la-mer</i>	R	0,7920	R	0,8650	R	0,8370	R	0,9584	R	1,0000	R	0,9990
<i>l'horloge-ii</i>	R	0,9440	R	0,9410	R	0,7720	R	0,9910	M	0,6760	R	0,9740
<i>l'horloge</i>	R	0,9680	R	0,9440	R	0,8860	R	0,9865	R	0,9860	R	0,9540
<i>la-beatrice</i>	R	0,9250	M	0,7490	R	0,7000	R	0,9957	R	0,9390	R	0,9460
<i>la-beaute</i>	R	0,8320	R	0,9950	R	0,7740	R	0,9805	R	1,0000	R	0,9940
<i>la-chambre-double</i>	R	0,9170	R	0,9970	R	0,8170	R	0,9205	R	0,5220	R	0,8610
<i>la-chevelure</i>	R	0,9630	R	0,9970	R	0,8320	R	0,9763	R	1,0000	R	0,9480
<i>la-cloche-felee</i>	R	0,9250	M	0,4110	R	0,6910	R	0,9987	R	0,9180	R	0,9450
<i>la-destruction</i>	R	0,3880	R	0,9790	R	0,6430	R	0,9567	R	0,8820	R	0,9520
<i>la-fausse-monnaie</i>	M	0,5450	R	0,3820	R	0,5040	M	0,5693	M	0,9120	M	0,4580
<i>la-femme-sauvage</i>	R	0,9700	R	0,9460	R	0,8310	R	0,9858	R	0,4960	R	0,9930
<i>la-fin-de-la-journee</i>	R	0,9580	R	0,9920	R	0,7780	R	0,9999	R	1,0000	R	0,9660
<i>la-fontaine-de-sang</i>	R	0,0200	R	0,6700	R	0,4870	R	0,6304	R	0,1420	M	0,9700
<i>la-geante</i>	R	0,7720	R	0,4360	R	0,6710	R	0,9706	R	0,5150	R	0,3200
<i>la-lune-offensee</i>	R	0,9460	M	0,3230	R	0,8070	R	0,9994	R	0,9250	M	0,0140
<i>la-mort-des-amants</i>	R	0,9180	R	0,9930	R	0,7310	R	0,9991	R	0,9510	R	0,8060
<i>la-mort-des-artistes</i>	R	0,8460	M	0,3960	R	0,7800	R	0,9955	R	1,0000	R	0,9980
<i>la-mort-des-pauvres</i>	R	0,9630	R	0,9950	R	0,8000	R	0,9783	R	0,6630	R	0,3370
<i>la-muse-malade</i>	R	0,1310	M	0,9770	R	0,6790	R	0,8713	R	0,9860	R	0,9250
<i>la-muse-venale</i>	R	0,8480	M	0,8400	R	0,7150	R	0,9991	R	0,9800	R	0,7820
<i>la-musique</i>	R	0,2220	R	0,6700	R	0,7110	R	0,6843	R	0,5580	R	0,9500
<i>la-pipe</i>	M	0,7830	R	0,4360	R	0,5230	M	0,6446	R	0,1550	M	0,2800
<i>la-priere-d'un-paien1</i>	R	0,9190	R	0,8650	R	0,7900	R	0,9997	R	1,0000	R	0,9780
<i>la-priere-d'un-paien</i>	R	0,9180	R	0,8650	R	0,8020	R	0,9996	R	1,0000	R	0,9790
<i>la-rancon</i>	R	0,0000	R	0,8400	R	0,5400	R	0,8070	M	0,9800	M	0,9880
<i>la-servante-au-coeur</i>	R	0,9850	M	0,4950	R	0,7860	R	0,9999	R	0,3960	R	0,2880
<i>la-vie-anterieure</i>	R	0,2270	M	0,8070	R	0,6360	R	0,9543	R	0,4720	R	0,8770
<i>la-voix</i>	R	0,9200	R	0,9920	R	0,8260	R	0,9880	R	0,3020	M	0,1810
<i>lamour-du-mensonge</i>	R	0,9950	R	0,9970	R	0,8460	R	0,9997	R	1,0000	R	0,9980
<i>lamour-et-le-crane</i>	R	0,2270	M	0,9930	R	0,6010	R	0,9509	R	0,9920	R	0,9880

<i>laube-spirituelle</i>	R	0,8260	R	0,9420	R	0,7830	R	0,9960	R	1,0000	R	0,9400
<i>lavertisseur</i>	R	0,0280	M	0,9630	R	0,6980	R	0,9863	M	0,7670	M	0,7090
<i>le-balcon</i>	R	0,8980	M	0,9030	R	0,8280	R	0,9631	R	1,0000	R	0,6250
<i>le-beau-navire</i>	R	0,9370	R	0,9970	R	0,6760	R	0,9978	R	0,8500	R	0,7140
<i>le-cadre</i>	R	0,6270	R	0,9480	R	0,5550	R	0,9916	M	0,5850	M	0,4450
<i>le-calumet-de-paix</i>	R	0,9760	R	0,9970	R	0,8680	R	0,9829	R	0,2680	R	0,9630
<i>le-chat-i</i>	R	0,9120	R	0,9930	R	0,6970	R	0,9997	R	0,7530	R	0,9210
<i>le-chat-ii</i>	R	0,9900	R	0,9840	R	0,7770	R	0,9994	R	0,8320	R	0,9810
<i>le-chien-et-le-flacon</i>	R	0,8550	R	0,9620	R	0,6480	R	0,9995	M	0,4950	R	0,4420
<i>le-confiteur-lartiste</i>	R	0,7600	R	0,9930	R	0,7800	R	0,9479	R	0,9390	R	0,9490
<i>le-coucher-du-soleil</i>	R	0,9790	R	0,9970	R	0,8010	R	0,9994	R	0,9620	R	0,9910
<i>le-couvercle</i>	R	0,9300	R	0,9900	R	0,6980	R	0,9997	R	1,0000	R	0,9900
<i>crepuscule-du-matin</i>	R	0,2910	R	0,8400	R	0,5210	R	0,6511	R	0,0760	M	0,9390
<i>le-crepuscule-du-soir</i>	R	0,8840	R	0,9970	R	0,7550	R	0,9142	R	0,2520	R	0,9900
<i>le-cygne</i>	R	0,9930	R	0,9960	R	0,8630	R	0,9983	R	0,8920	R	0,9650
<i>desespoir-de-vieille</i>	R	0,8680	R	0,9820	R	0,7100	R	0,9937	R	0,1200	R	0,9600
<i>le-desir-de-peindre</i>	R	0,3000	R	0,9300	R	0,6130	R	0,7255	R	0,7400	M	0,8820
<i>le-flacon</i>	R	0,9390	R	0,9970	R	0,7860	R	0,9964	R	0,9750	R	0,9340
<i>le-flambeau-vivant</i>	R	0,8860	R	0,5180	R	0,8200	R	0,9640	R	1,0000	R	0,9970
<i>le-fou-et-la-venus</i>	R	0,1170	R	0,7470	R	0,6460	R	0,6151	R	0,6740	R	0,9400
<i>le-goot-du-neant</i>	R	0,9330	R	0,9950	R	0,7970	R	0,9929	R	0,9800	R	0,9950
<i>le-gouffre</i>	R	0,9190	R	0,9920	R	0,7490	R	0,9984	R	0,5520	R	0,5610
<i>le-gout-du-neant</i>	R	0,9330	R	0,9950	R	0,7960	R	0,9929	R	0,9820	R	0,9680
<i>le-guignon</i>	R	0,6200	R	0,5180	R	0,6670	R	0,9907	R	0,9640	R	0,4400
<i>le-jeu</i>	R	0,7960	R	0,9970	R	0,6600	R	0,9903	R	0,9230	R	0,3960
<i>le-joujou-du-pauvre</i>	R	0,2740	R	0,2650	R	0,4310	R	0,9027	M	0,9910	M	0,9790
<i>le-lethe</i>	R	0,9470	R	0,9870	R	0,8140	R	0,9956	R	1,0000	R	0,9950
<i>le-masque</i>	R	0,8040	R	0,8650	R	0,7820	R	0,9704	R	1,0000	R	1,0000
<i>le-mauvais-moine</i>	R	0,3400	R	0,5180	R	0,5840	R	0,8450	R	1,0000	R	0,9860
<i>le-miroir</i>	R	0,1290	R	0,4360	R	0,6640	R	0,9460	R	0,1070	R	0,9580
<i>le-mort-joyeux</i>	R	0,3340	R	0,6700	R	0,7000	R	0,8676	R	1,0000	R	0,6870
<i>le-parfum</i>	R	0,6330	M	0,8050	R	0,6230	R	0,9986	R	0,9250	R	0,4120
<i>le-poison</i>	R	0,3080	M	0,9810	R	0,4990	R	0,8169	R	0,7240	M	0,6450
<i>le-port</i>	M	0,5920	M	0,9850	R	0,3470	R	0,7831	M	0,9400	M	0,5710
<i>le-portrait</i>	R	0,8710	R	0,1140	R	0,7410	R	0,9946	R	0,8950	R	0,7320
<i>le-possede</i>	R	0,9750	R	0,9830	R	0,8740	R	0,9946	R	1,0000	R	0,8190
<i>le-rebelle</i>	R	0,9800	R	0,9970	R	0,8950	R	0,9990	R	1,0000	R	0,9920
<i>le-reniement-de-sp</i>	R	0,5050	R	0,9950	R	0,7610	R	0,8786	R	1,0000	R	0,9620
<i>revenant</i>	R	0,4220	M	0,8400	R	0,5880	R	0,9786	R	0,9740	M	0,2940
<i>serpent-qui-danse</i>	R	0,7030	M	0,7120	R	0,6220	R	0,9766	R	0,9130	R	0,6440
<i>soleil</i>	R	0,5130	R	0,9420	R	0,5850	R	0,9201	M	0,6150	R	0,0270
<i>squelette-laboureur</i>	R	0,8690	R	0,9970	R	0,7030	R	0,9934	R	0,3750	R	0,9810
<i>tonneau-de-la-haine</i>	M	0,8320	R	0,4360	R	0,4740	M	0,7896	R	0,9920	R	0,8780

PARTIE II – CHAPITRE III : BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES SUPERVISÉE

<i>le-vampire</i>	R	0,8340	R	0,9950	R	0,7980	R	0,9904	R	1,0000	R	0,9920
<i>le-vin-de-lassassin</i>	R	0,8330	R	0,9950	R	0,7190	R	0,9488	R	0,5400	R	0,4600
<i>le-vin-des-amants</i>	R	0,8190	M	0,9030	R	0,6170	R	0,9987	R	0,9690	R	0,6420
<i>vin-des-chiffonniers</i>	R	0,9210	R	0,9970	R	0,7690	R	0,9876	R	0,9830	R	0,9960
<i>le-vin-du-solitaire</i>	R	0,6160	R	0,5180	R	0,6740	R	0,8828	R	1,0000	R	0,3250
<i>le-voyage</i>	R	0,9150	R	0,9960	R	0,7900	R	0,9901	R	0,0360	M	0,9170
<i>le-voyage2</i>	R	0,9280	R	0,9440	R	0,8160	R	0,9524	R	0,9560	R	0,8530
<i>le-voyage3</i>	R	0,9790	R	0,9970	R	0,8850	R	0,9828	R	0,9890	R	0,9990
<i>le-voyage4</i>	R	0,9870	R	0,9960	R	0,8770	R	0,9880	R	0,5970	R	0,1490
<i>lennemi</i>	M	0,6150	R	0,8650	R	0,4260	M	0,7254	R	0,7600	M	0,6580
<i>les-aveugles</i>	R	1,0000	R	0,9920	R	0,8560	R	0,9999	R	1,0000	R	0,9330
<i>les-bijoux</i>	R	0,9390	R	0,9940	R	0,7120	R	0,9825	R	0,4890	R	0,9800
<i>les-chats</i>	R	0,1580	R	0,4360	R	0,6560	R	0,8778	R	0,9790	R	0,8420
<i>deux-bonnes-soeurs</i>	R	0,5210	M	0,9810	R	0,6840	R	0,9892	R	1,0000	R	0,9630
<i>les-fenêtres</i>	R	0,5890	M	0,9030	R	0,4780	R	0,9855	M	0,7800	R	0,5060
<i>les-foules</i>	R	0,6100	R	0,9910	R	0,7180	R	0,9264	R	0,7400	R	0,9960
<i>les-hiboux</i>	M	0,5450	M	0,9940	R	0,4580	R	0,7683	R	0,9280	R	0,9620
<i>metamorphoses</i>	R	0,8810	M	0,1420	R	0,7230	R	0,9916	R	0,0220	M	0,0660
<i>les-petites-vieilles</i>	R	1,0000	R	0,9960	R	0,9180	R	0,9949	R	0,9140	R	0,9980
<i>les-phares</i>	R	0,9940	R	0,9940	R	0,8400	R	0,9993	R	0,9680	R	0,9270
<i>plaintes-d'un-icere</i>	M	0,4340	R	0,4360	R	0,6150	M	0,6023	R	0,9790	R	0,9860
<i>les-promesses</i>	R	0,9920	R	0,9620	R	0,7780	R	1,0000	R	0,9750	R	0,9680
<i>les-sept-vieillards</i>	R	0,9880	R	0,9830	R	0,7360	R	0,9990	R	0,4830	M	0,8060
<i>les-tenebres</i>	R	0,9400	R	0,9950	R	0,7680	R	0,9989	R	0,9920	R	0,1310
<i>les-yeux-de-berthe</i>	R	0,9640	R	0,3500	R	0,8190	R	0,9998	R	1,0000	R	0,9850
<i>lesbos</i>	R	0,8130	R	0,9960	R	0,7850	R	0,9277	R	1,0000	R	0,9520
<i>lexamen-de-minuit</i>	R	0,9660	R	0,9970	R	0,7740	R	0,9993	R	1,0000	R	0,9920
<i>lexamen-de-minuit</i>	R	0,9730	R	0,9970	R	0,7820	R	0,9994	R	1,0000	R	0,9920
<i>lideal</i>	R	0,9170	M	0,6600	R	0,6730	R	0,9998	R	0,9870	M	0,1660
<i>l'imprevu-epigraphe</i>	R	1,0000	R	0,9920	R	0,9170	R	0,9994	R	1,0000	R	0,9950
<i>l'invitation-au-voyage</i>	R	0,9520	R	0,9970	R	0,7570	R	0,9975	R	0,9750	R	0,6250
<i>l'irremediable</i>	R	0,9300	R	0,9970	R	0,7240	R	0,9868	R	0,7380	R	0,7340
<i>l'irreparable</i>	R	0,9790	R	0,9970	R	0,7980	R	0,9970	R	0,9220	R	0,9800
<i>lola-de-valence</i>	M	0,4280	R	0,4360	R	0,4570	R	0,9486	M	0,8780	M	0,9800
<i>lxxix-obsession</i>	R	0,8850	R	0,9940	R	0,8020	R	0,9830	R	0,9950	R	0,9590
<i>lxxvii-spleen</i>	R	0,2600	R	0,9180	R	0,5180	R	0,9617	R	0,5490	R	0,8830
<i>lxxviii-spleen</i>	R	0,6050	R	0,9480	R	0,6550	R	0,9532	R	0,9020	R	0,9770
<i>madrigal-triste</i>	R	0,9880	R	0,9970	R	0,8750	R	0,9959	R	1,0000	R	0,9930
<i>moesta-et-errabunda</i>	R	0,9860	R	0,3500	R	0,8230	R	0,9998	R	0,8870	R	0,5550
<i>obsession</i>	R	0,8220	R	0,9800	R	0,7960	R	0,9678	R	1,0000	R	0,9840
<i>parfum-exotique</i>	R	0,2610	R	0,4360	R	0,6380	R	0,8340	R	0,3640	M	0,2400
<i>paysage</i>	R	0,8870	R	0,9940	R	0,6610	R	0,9909	M	0,2920	M	0,7480
<i>pluvieuse-irrite</i>	M	0,7960	R	0,4360	R	0,3760	M	0,7387	R	0,7240	R	0,8500

<i>quand-le-ciel-bas</i>	R	0,7170	R	0,9480	R	0,6730	R	0,9540	R	0,9230	R	0,9910
<i>que-diras-tu-ce-soir</i>	R	0,7130	R	0,9890	R	0,7330	R	0,9432	R	1,0000	R	0,9980
<i>recueillement</i>	R	0,9890	R	0,9930	R	0,8260	R	0,9993	R	0,9780	R	0,9950
<i>remords-posthume</i>	R	0,6850	R	0,9370	R	0,7400	R	0,9903	R	1,0000	R	0,9980
<i>reve-parisien</i>	R	0,9680	R	0,9920	R	0,7880	R	0,9974	R	0,0740	R	0,9190
<i>reversibilite</i>	R	0,5360	R	0,6160	R	0,7470	R	0,9879	R	1,0000	R	0,9960
<i>sed-non-satiata</i>	R	0,9370	R	0,9970	R	0,7610	R	0,9994	R	1,0000	R	0,2320
<i>semper-eadem</i>	R	0,9930	R	0,3500	R	0,9100	R	0,9996	R	0,9910	R	0,9970
<i>sepulture</i>	R	0,0750	R	0,3370	R	0,4590	R	0,9575	R	0,9710	R	0,9670
<i>sisina</i>	R	0,9750	R	0,9830	R	0,7580	R	0,9998	R	0,9530	R	0,9110
<i>sonnet-d'automne</i>	R	0,9650	M	0,0960	R	0,8000	R	0,9993	R	1,0000	R	0,9850
<i>spleen</i>	M	0,8040	R	0,4360	R	0,3390	M	0,7502	R	0,7870	R	0,7950
<i>sur-le-tasse-prison</i>	R	0,9180	R	0,9620	R	0,7140	R	0,9994	R	1,0000	R	0,9900
<i>sur-debuts-damina</i>	R	0,9190	R	0,9950	R	0,8670	R	0,9954	R	0,8830	R	0,9450
<i>tout-entiere</i>	R	0,8590	R	0,9420	R	0,7670	R	0,9921	R	0,8700	R	0,9660
<i>tristesses-de-la-lune</i>	R	0,9110	R	0,9930	R	0,6740	R	0,9982	R	0,6200	R	0,5430
<i>tu-mettrais-lunivers</i>	R	0,9250	M	0,0960	R	0,7620	R	0,9975	R	1,0000	R	0,9850
<i>un-cabaret-folatre</i>	R	0,2890	M	0,9030	R	0,5920	R	0,9993	R	0,6940	M	0,3570
<i>un-cheval-de-race</i>	R	0,7670	R	0,9820	R	0,6900	R	0,9533	R	0,2940	R	0,7640
<i>un-plaisant</i>	R	0,3390	M	0,9840	R	0,4440	R	0,9015	R	0,1370	R	0,9740
<i>un-voyage-a-cythere</i>	R	0,9660	R	0,9970	R	0,8010	R	0,9757	R	0,9890	R	0,9840
<i>une-charogne</i>	R	0,8950	R	0,9900	R	0,7100	R	0,9713	R	0,0550	R	0,8160
<i>une-gravure</i>	R	0,7500	M	0,8070	R	0,5660	R	0,9980	M	0,2350	R	0,9780
<i>une-martyre</i>	R	0,9810	R	0,9940	R	0,8240	R	0,9947	R	0,9700	R	0,9950
<i>vers-pour-le-portrait</i>	R	0,7830	R	0,9940	R	0,6700	R	0,9913	R	0,1760	M	0,5100

2) Corpus substantiel

Tableau 43 Résultat de la prédiction du style baudelairien par le classifieur romantique-moderniste (CORPUS SUBSTANTIEL)

<i>Classifieurs</i>	<i>Nombre de poèmes classés romantiques</i>	<i>Nombre de poèmes classés moderniste</i>
<i>SVM (0.994, count)</i>	80	114
<i>XBG (0.919, count)</i>	89	105
<i>SVM (0.930, w2v)</i>	159	35
<i>SVM (0.959, w2v)</i>	146	48

Figure 41 Distribution probabilistique de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS SUBSTANTIEL, B vs

RM)

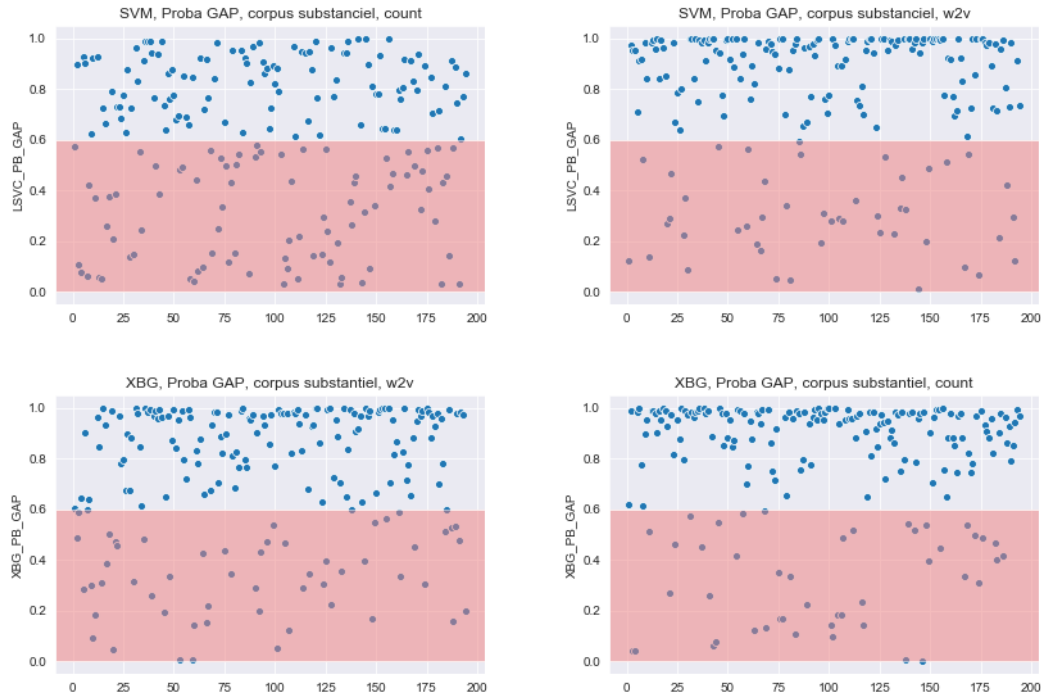


Tableau 44 Style des poèmes baudelairiens évalués par le classifieur romantique-moderniste (CORPUS SUBSTANTIEL)

	SVM (countVec)		XBG (countVec)		SVM (W2V)		XBG (W2V)	
	<i>TAG</i>	<i>Proba_Gap</i>	<i>TAG</i>	<i>Proba_Gap</i>	<i>TAG</i>	<i>Proba_Gap</i>	<i>TAG</i>	<i>Proba_Gap</i>
<i>celle-qui-est-trop-gaie</i>	M	0,6090	M	0,6170	R	0,1180	R	0,6040
<i>m-antony-bruno</i>	R	0,8790	R	0,9900	R	0,9730	R	0,4850
<i>m-eugene-fromentin</i>	M	0,1740	R	0,0400	M	0,9530	M	0,5880
<i>propos-d'un-importun</i>	M	0,0000	R	0,0400	M	0,9560	M	0,6430
<i>sainte-beuve</i>	R	0,9150	R	0,9840	R	0,7090	R	0,2820
<i>theodore-de-banville</i>	M	0,9100	M	0,9990	R	0,9160	R	0,9000
<i>a-une-dame-creole</i>	M	0,1270	M	0,7770	R	0,9190	M	0,5980
<i>a-une-heure-du-matin</i>	M	0,4720	M	0,6110	M	0,5260	M	0,6380
<i>a-une-madone</i>	R	0,5710	M	0,8950	R	0,9830	R	0,2970
<i>a-une-malabaraise</i>	R	0,9080	R	0,9530	M	0,8420	R	0,0920
<i>a-une-mendicante</i>	R	0,3040	M	0,5110	R	0,1370	M	0,1840
<i>a-une-passante</i>	M	0,9330	M	0,9860	R	0,9850	R	0,9600
<i>alchimie-de-douleur</i>	M	0,0140	M	0,9860	R	1,0000	R	0,8480
<i>allegorie</i>	M	0,0180	M	0,9770	R	0,9600	R	0,3070
<i>au-lecteur</i>	R	0,6830	R	0,9010	R	1,0000	R	0,9990
<i>avec-ses-vetements</i>	M	0,6960	M	0,9870	R	0,8450	R	0,9330
<i>bien-loin-d'ici</i>	M	0,3170	M	0,9510	M	0,9960	R	0,3850
<i>bohemiens-en-voyage</i>	M	0,4270	M	0,9960	R	0,9620	R	0,5000
<i>bribes</i>	R	0,7540	R	0,9880	R	0,8540	R	0,9860

<i>brumes-et-pluies</i>	M	0,2690	R	0,9290	R	0,2700	M	0,0450
<i>causerie</i>	R	0,3190	R	0,2670	R	0,2900	R	0,4720
<i>chacun-sa-chimere</i>	M	0,7530	M	0,9710	M	0,4690	R	0,4560
<i>chanson-d'apres-midi</i>	R	0,6900	R	0,8150	R	0,9850	R	0,9660
<i>chant-d'automne</i>	R	0,6390	R	0,4630	R	0,6710	R	0,7800
<i>chatiment-de-lorgueil</i>	M	0,7950	M	0,9540	R	0,7860	R	0,7940
<i>ciel-brouille</i>	M	0,6630	M	0,8770	M	0,6450	M	0,6750
<i>confession</i>	R	0,8560	R	0,9970	R	0,8000	R	0,8990
<i>correspondances</i>	M	0,0680	M	0,7960	M	0,2270	M	0,6730
<i>danse-macabre</i>	R	0,6840	M	0,9900	R	0,3700	M	0,8830
<i>de-profundis-clamavi</i>	M	0,0780	M	0,9710	R	0,0850	M	0,3150
<i>don-juan-aux-enfers</i>	R	0,9550	R	0,5730	R	1,0000	R	0,9970
<i>duellum</i>	M	0,8480	M	0,9830	R	1,0000	R	0,9780
<i>elevation</i>	R	0,4940	M	0,9640	R	0,8430	R	0,8440
<i>epigraphe-pour-livre</i>	M	0,1710	M	0,9800	R	1,0000	R	0,6140
<i>epitre-a-sainte-beuve</i>	R	0,8940	R	0,9880	R	0,7520	R	0,4820
<i>femmes-damnees-1</i>	R	0,9880	R	0,9990	R	0,9950	R	0,9980
<i>femmes-damnees-2</i>	R	0,9880	R	0,4500	R	0,9860	R	0,9830
<i>femmes-damnees</i>	R	0,9890	R	0,9990	R	0,9940	R	0,9950
<i>franciscae-meae</i>	M	0,9460	M	0,9770	R	0,9120	M	0,2570
<i>harmonie-du-soir</i>	M	0,7880	M	0,9870	R	0,9850	R	0,9670
<i>horreur-sympathique</i>	R	0,4360	R	0,2580	R	1,0000	R	0,9890
<i>hymne-a-la-beaute</i>	R	0,9240	R	0,8870	R	1,0000	R	0,9560
<i>hymne</i>	R	0,3190	R	0,0600	R	1,0000	R	0,9930
<i>incompatibilite</i>	R	0,9840	M	0,0740	R	0,9540	R	0,9640
<i>j'ai-plus-de-souvenirs</i>	M	0,7590	M	0,5470	M	0,5780	M	0,1920
<i>j'aime-le-souvenir</i>	R	0,5890	R	0,9960	R	0,9440	R	0,6490
<i>pas-pr-maitresse</i>	R	0,8370	R	0,9790	R	0,7750	R	0,9690
<i>je-suis-comme-le-roi</i>	R	0,7210	M	0,8530	R	0,6970	R	0,3340
<i>je-tadore-a-legal</i>	M	0,8820	M	0,9780	R	1,0000	R	0,8690
<i>je-te-donne-ces-vers</i>	R	0,7380	M	0,8790	R	1,0000	R	0,9950
<i>l'ame-du-vin</i>	M	0,7100	R	0,9510	R	0,9190	R	0,8420
<i>l'etranger</i>	R	0,6480	R	0,8440	R	1,0000	R	0,9510
<i>l'heautonti</i>	M	0,5280	M	0,8720	R	0,8860	M	0,0040
<i>l'homme-et-la-mer</i>	R	0,4320	R	0,4170	R	1,0000	R	0,9880
<i>l'horloge-ii</i>	M	0,8660	M	0,9910	M	0,2480	R	0,7970
<i>l'horloge</i>	R	0,6420	R	0,9860	R	0,8440	M	0,7180
<i>la-beatrice</i>	R	0,6130	M	0,5850	R	0,9410	R	0,9910
<i>la-beaute</i>	M	0,0200	M	0,9790	R	1,0000	R	0,9610
<i>la-chambre-double</i>	M	0,8600	M	0,6980	R	0,2570	R	0,0040
<i>la-chevelure</i>	M	0,1080	R	0,7710	R	0,5660	M	0,1430
<i>la-cloche-felee</i>	R	0,3750	R	0,9480	R	0,7630	R	0,8310
<i>la-destruction</i>	M	0,0140	R	0,8770	R	0,8940	R	0,7780

PARTIE II – CHAPITRE III : BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES SUPERVISÉE

<i>la-fausse-monnaie</i>	M	0,9310	R	0,1220	M	0,8260	M	0,8780
<i>la-femme-sauvage</i>	M	0,0280	R	0,9850	M	0,1920	R	0,4280
<i>la-fin-de-la-journee</i>	M	0,7450	M	0,9790	R	0,9810	R	0,6580
<i>la-fontaine-de-sang</i>	M	0,9230	M	0,9390	R	0,1610	M	0,1500
<i>la-geante</i>	R	0,7260	R	0,9920	R	0,2920	R	0,2200
<i>la-lune-offensee</i>	R	0,5030	M	0,5910	R	0,4370	M	0,6740
<i>la-mort-des-amants</i>	M	0,0840	R	0,1330	R	0,9580	R	0,9300
<i>la-mort-des-artistes</i>	R	0,8150	R	0,9950	R	0,9870	R	0,9830
<i>la-mort-des-pauvres</i>	R	0,9790	R	0,8600	R	0,9800	R	0,9830
<i>la-muse-malade</i>	M	0,1750	M	0,7510	R	0,9500	R	0,7020
<i>la-muse-venale</i>	R	0,4700	M	0,7150	R	0,9390	R	0,8880
<i>la-musique</i>	R	0,2740	M	0,9160	R	0,0520	R	0,8190
<i>la-pipe</i>	R	0,6210	M	0,3500	M	0,8770	M	0,4380
<i>la-priere-d'un-paien1</i>	M	0,5410	R	0,1700	R	1,0000	R	0,8980
<i>la-priere-d'un-paien</i>	M	0,1790	R	0,1700	R	1,0000	R	0,9700
<i>la-rancon</i>	M	0,4810	M	0,9640	M	0,7010	M	0,3460
<i>la-servante-au-coeur</i>	R	0,9420	R	0,6550	R	0,3410	R	0,8100
<i>la-vie-anterieur</i>	M	0,2170	M	0,9830	R	0,8800	R	0,6850
<i>la-voix</i>	M	0,5450	M	0,3370	R	0,0430	M	0,8240
<i>lamour-du-mensonge</i>	M	0,5830	M	0,9550	R	0,9520	R	0,7630
<i>lamour-et-le-crane</i>	M	0,9560	R	0,1070	R	0,9780	R	0,9860
<i>laube-spirituelle</i>	R	0,5750	M	0,9860	R	1,0000	R	0,9980
<i>lavertisseur</i>	M	0,9310	M	0,9760	M	0,5940	R	0,7960
<i>le-balcon</i>	R	0,8840	M	0,7530	R	0,5450	R	0,7630
<i>le-beau-navire</i>	M	0,1350	M	0,7960	M	0,6550	M	0,9590
<i>le-cadre</i>	M	0,8420	M	0,9800	M	0,9630	M	0,9520
<i>le-calumet-de-paix</i>	R	0,9630	R	0,2220	R	0,6720	R	0,9700
<i>le-chat-i</i>	M	0,5740	M	0,9380	M	0,9690	M	0,2910
<i>le-chat-ii</i>	M	0,6160	R	0,7760	R	0,7750	R	0,9010
<i>le-chien-et-le-flacon</i>	M	0,9860	M	0,9620	M	0,9800	M	0,1990
<i>le-confiteor-lartiste</i>	M	0,5920	M	0,9950	R	0,9320	R	0,4310
<i>le-coucher-du-soleil</i>	R	0,8910	R	0,9510	R	0,9940	R	0,9650
<i>le-couvercle</i>	M	0,8730	M	0,9980	R	1,0000	R	0,9300
<i>crepuscule-du-matin</i>	M	0,8930	R	0,9780	M	0,1950	M	0,4690
<i>le-crepuscule-du-soir</i>	R	0,5940	R	0,9540	M	0,3130	M	0,8540
<i>le-cygne</i>	R	0,6800	R	0,9850	R	0,7650	R	0,9710
<i>desespoir-de-vieille</i>	M	0,9010	M	0,9970	M	0,7060	M	0,5350
<i>le-desir-de-peindre</i>	M	0,8340	M	0,9980	R	0,7790	M	0,7720
<i>le-flacon</i>	R	0,8630	R	0,1400	R	0,2760	M	0,0530
<i>le-flambeau-vivant</i>	R	0,7590	M	0,0960	R	1,0000	R	0,9950
<i>le-fou-et-la-venus</i>	M	0,5830	M	0,9980	R	0,9740	R	0,9780
<i>le-goot-du-neant</i>	M	0,1000	R	0,1850	R	0,8940	R	0,9750
<i>le-gouffre</i>	M	0,1940	R	0,9370	R	0,2900	M	0,4650

<i>le-gout-du-neant</i>	M	0,1570	R	0,1850	R	0,8950	R	0,9780
<i>le-guignon</i>	M	0,2640	M	0,4850	R	0,2780	R	0,1200
<i>le-jeu</i>	M	0,4850	M	0,9500	R	0,9190	R	0,8210
<i>le-joujou-du-pauvre</i>	M	0,9710	M	0,9950	M	0,9900	M	0,9820
<i>le-lethe</i>	R	0,5630	R	0,9550	R	1,0000	R	0,9770
<i>le-masque</i>	M	0,0190	M	0,9580	R	1,0000	R	0,9910
<i>le-mauvais-moine</i>	M	0,2750	R	0,5150	R	1,0000	R	0,9390
<i>le-miroir</i>	M	0,9510	M	0,8830	R	0,3580	R	0,8300
<i>le-mort-joyeux</i>	R	0,5050	R	0,9680	R	0,7590	R	0,2890
<i>le-parfum</i>	M	0,9450	M	0,9770	M	0,7380	M	0,9720
<i>le-poison</i>	M	0,7030	M	0,2310	R	0,8130	R	0,6770
<i>le-port</i>	M	0,9540	M	0,1420	M	0,7040	M	0,3430
<i>le-portrait</i>	R	0,8530	R	0,9050	R	0,9530	R	0,9270
<i>le-possede</i>	M	0,2030	M	0,6490	R	0,9890	R	0,9310
<i>le-rebelle</i>	R	0,9880	R	0,9820	R	1,0000	R	0,9990
<i>le-reniement-de-sp</i>	R	0,7260	R	0,8090	R	1,0000	R	0,9980
<i>revenant</i>	M	0,6530	M	0,9850	R	0,9440	R	0,8610
<i>serpent-qui-danse</i>	M	0,2100	R	0,9160	R	0,6510	R	0,6260
<i>soleil</i>	R	0,2290	M	0,8450	R	0,2970	M	0,3050
<i>squelette-laboureur</i>	M	0,6010	M	0,9390	R	0,2340	M	0,3950
<i>tonneau-de-la-haine</i>	M	0,2980	M	0,9730	R	1,0000	R	0,9950
<i>le-vampire</i>	M	0,1810	M	0,9420	R	1,0000	R	0,9990
<i>le-vin-de-lassassin</i>	M	0,9640	R	0,7210	R	0,5350	R	0,2210
<i>le-vin-des-amants</i>	M	0,7910	M	0,9470	R	0,9540	R	0,7260
<i>vin-des-chiffonniers</i>	R	0,8110	R	0,8820	R	0,9930	R	0,9510
<i>le-vin-du-solitaire</i>	M	0,2560	R	0,9120	R	0,9920	R	0,8850
<i>le-voyage</i>	M	0,0400	M	0,8620	R	0,2290	R	0,7060
<i>le-voyage2</i>	M	0,1210	R	0,9810	R	0,9720	M	0,3540
<i>le-voyage3</i>	R	0,9290	R	0,9730	R	0,9950	R	0,9990
<i>le-voyage4</i>	R	0,9330	M	0,7520	R	0,3320	R	0,6470
<i>lennemi</i>	M	0,9920	M	0,9850	M	0,4570	M	0,8380
<i>les-aveugles</i>	R	0,2940	R	0,7950	R	1,0000	R	0,9920
<i>les-bijoux</i>	M	0,1900	R	0,0060	R	0,3230	R	0,5960
<i>les-chats</i>	R	0,3680	M	0,5420	R	1,0000	R	0,9770
<i>deux-bonnes-soeurs</i>	R	0,3960	M	0,9790	R	1,0000	R	0,9050
<i>les-fenêtres</i>	M	0,9970	M	0,9830	M	0,9600	M	0,9180
<i>les-foules</i>	R	0,6090	M	0,5170	R	0,9870	R	0,9680
<i>les-hiboux</i>	M	0,0340	R	0,7860	R	1,0000	R	0,6300
<i>metamorphoses</i>	R	0,2510	M	0,9560	M	0,0110	R	0,3960
<i>les-petites-vieilles</i>	R	1,0000	R	0,9780	R	0,9420	R	0,9970
<i>les-phares</i>	R	0,8760	M	0,0030	R	0,9810	R	0,9690
<i>plaintes-d'un-icare</i>	M	0,1600	M	0,9810	R	1,0000	R	0,9860
<i>les-promesses</i>	M	0,8300	M	0,5350	R	0,1990	M	0,1660

<i>les-sept-vieillards</i>	R	0,2760	M	0,3950	R	0,4890	M	0,5450
<i>les-tenebres</i>	R	0,7440	R	0,9010	R	1,0000	R	0,6650
<i>les-yeux-de-berthe</i>	R	0,7450	M	0,7020	R	0,9890	R	0,9830
<i>lesbos</i>	R	0,9190	R	0,9640	R	1,0000	R	0,9940
<i>lexamen-de-minuit</i>	M	0,6760	R	0,9910	R	1,0000	R	0,9980
<i>lexamen-de-minuit</i>	M	0,6760	R	0,9910	R	1,0000	R	0,9980
<i>lideal</i>	R	0,4660	R	0,4470	R	0,9930	R	0,5600
<i>limprevu-epigraphe</i>	R	1,0000	R	0,9980	R	1,0000	R	0,9980
<i>linvitation-au-voyage</i>	M	0,4640	R	0,7530	R	0,7790	R	0,7020
<i>lirremediable</i>	M	0,5110	M	0,6490	R	0,5140	R	0,9520
<i>lirreparable</i>	M	0,6700	R	0,8790	R	0,9250	R	0,8160
<i>lola-de-valence</i>	M	0,6690	M	0,9770	M	0,9180	M	0,8640
<i>lxxix-obsession</i>	M	0,8130	M	0,8810	R	0,7710	R	0,5890
<i>lxxvii-spleen</i>	R	0,7210	M	0,8530	R	0,6970	R	0,3340
<i>lxxviii-spleen</i>	R	0,7760	R	0,7430	R	0,7150	R	0,8250
<i>madrigal-triste</i>	R	0,9020	R	0,9670	R	1,0000	R	0,9970
<i>moesta-et-errabunda</i>	R	0,4020	M	0,9790	R	0,9250	M	0,7160
<i>obsession</i>	M	0,5930	M	0,8810	R	0,8360	R	0,7730
<i>parfum-exotique</i>	M	0,9210	M	0,3330	R	0,0970	R	0,6560
<i>paysage</i>	M	0,8470	M	0,5370	M	0,6180	M	0,8830
<i>pluvieuse-irrite</i>	M	0,5390	R	0,8210	R	0,5440	M	0,4500
<i>quand-le-ciel-bas</i>	R	0,7640	R	0,7430	R	0,7240	R	0,9460
<i>que-diras-tu-ce-soir</i>	R	0,9230	R	0,7790	R	1,0000	R	0,9950
<i>recueillement</i>	M	0,3840	M	0,4950	R	0,8560	R	0,9690
<i>remords-posthume</i>	R	0,4140	M	0,9670	R	1,0000	R	0,9860
<i>reve-parisien</i>	M	0,9020	R	0,3100	R	0,0630	R	0,3020
<i>reversibilite</i>	R	0,5030	M	0,9880	R	1,0000	R	0,9960
<i>sed-non-satiata</i>	M	0,4570	R	0,4880	R	1,0000	R	0,9840
<i>semper-eadem</i>	R	0,8200	R	0,9340	R	0,9820	R	0,8800
<i>sepulture</i>	M	0,7290	M	0,9050	R	0,9740	R	0,9690
<i>sisina</i>	M	0,2080	R	0,8820	R	0,9810	R	0,9250
<i>sonnet-d'automne</i>	M	0,6060	M	0,9570	R	0,8920	R	0,9750
<i>spleen</i>	M	0,7410	R	0,8210	R	0,7250	R	0,7010
<i>sur-le-tasse-prison</i>	M	0,0400	R	0,4660	R	0,9780	R	0,9580
<i>sur-debuts-damina</i>	M	0,4790	M	0,4010	R	0,7160	R	0,7800
<i>tout-entiere</i>	M	0,8260	R	0,9010	M	0,2170	M	0,5130
<i>tristesses-de-la-lune</i>	M	0,5040	M	0,9750	R	0,9570	R	0,5960
<i>tu-mettrais-lunivers</i>	M	0,0720	R	0,4170	R	0,9920	R	0,9940
<i>un-cabaret-folatre</i>	M	0,9220	M	0,9600	M	0,8110	M	0,5290
<i>un-cheval-de-race</i>	M	0,6060	M	0,8630	M	0,4270	R	0,1600
<i>un-plaisant</i>	M	0,8980	M	0,9280	R	0,7300	R	0,5330
<i>un-voyage-a-cythere</i>	R	0,7050	R	0,7920	R	0,9850	R	0,9790
<i>une-charogne</i>	M	0,1000	R	0,8490	M	0,2960	M	0,4740

<i>une-gravure</i>	M	0,6410	M	0,9410	M	0,1250	R	0,9850
<i>une-martyre</i>	R	0,7330	R	0,9930	R	0,9150	R	0,9720
<i>vers-pour-le-portrait</i>	M	0,8760	M	0,9690	R	0,7360	R	0,1970

3.3.3 Baudelaire aux références romantiques-symboliques

Le symbolisme, dont Baudelaire est un précurseur, s'inscrit dans la littérature de la « *fin-de-siècle* » ; il a vécu un panorama poétique très tumultueux où de divers « *-ismes* » se croisent. Dans un certain sens, à partir de Baudelaire, la poésie française entre dans une phase plus particulière que jamais, qui résume philosophiquement « *l'esprit créatif* » 'du platonisme au romantisme, et qui impose, en même temps, un changement esthétique vers un art tout neuf. Au cours de cette « *transition* », les symbolistes ont marqué tout le trajet, sous de divers titres indicatifs, tels que le « *décadentisme* » (*Verlaine*), le « *mysticisme* » (*Rimbaud*) ou « *l'hermétisme* » (*Mallarmé*).

Pourtant, tout au long de la « *fin-de-siècle* », et comparé aux écoles décadente et mystique, le symbolisme est le seul courant poétique, littéraire et artistique qui bénéficie d'un statut « *orthodoxe* » et indépendant. Pourtant, d'un point de vue stylométrique, le style symbolique nous paraît ambigu : s'agit-il d'une manière d'expression ? ou concerne-t-il vraiment un renouvellement du concept créatifs ? Si oui, dans quel sens ?

Et Baudelaire ? une figure primordiale en « *modernité poétique* », un « *archétype du poète moderne* », un poète-initiateur des *correspondances* symboliques et un rebelle fidèle au « *coucher du soleil romantique* », s'il était plus romantique que moderniste, serait-il plus symbolique que romantique ?

Résumons ce que nous avons vu : 1) Dans la première expérience (3.3.1), les symbolistes montrent une transitivité évidente au niveau du lexique (*Tableaux 39, 40*), mais ils adoptent un style d'écrire fortement romantique (*Tableaux 37, 38*). 2) Et la deuxième expérience (5.3.2) confirme, sans doute, l'attachement de Baudelaire à sa racine romantique (*Tableaux 41, 42*), et nous voyons la même tendance sur le plan lexical (*Tableaux 43, 44*). 3) Il est donc assez facile de remarquer une évolution stylistique entre Baudelaire et les symbolistes, et ces derniers évoquent également une *transition moderniste* plus forte que le *poète maudit*.

Ainsi, dans le suivant, nous allons évaluer le style de Baudelaire dans l'évolution romantique-symbolique, si cette évolution existe vraiment. Étant donné le rapprochement équivoque entre le symbolisme et le romantisme (*Tableaux 37, 39*), l'exactitude des classifieurs pourrait être plus ou

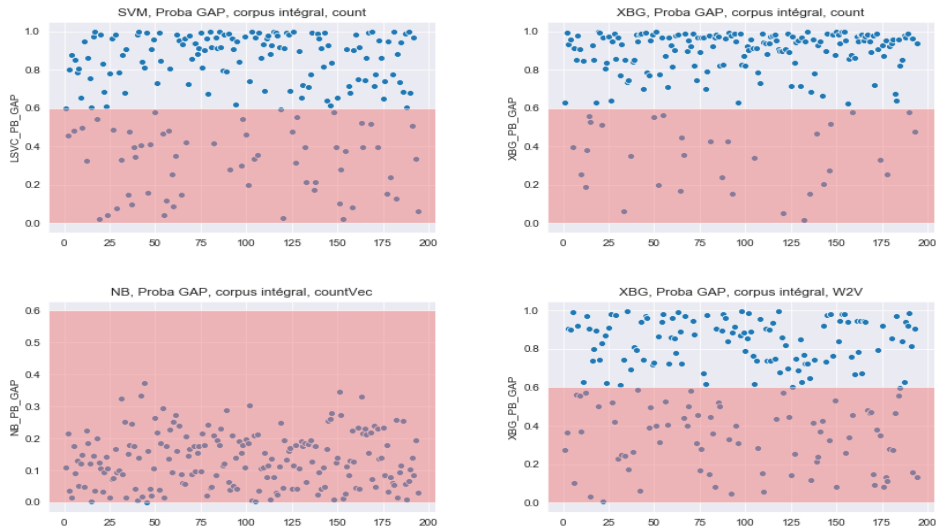
moins compromise. Ainsi, nous allons choisir, parmi les algorithmes, ceux qui prouvent une précision supérieure à 0.9 (*corpus intégral*) et à 0.88 (*corpus substantiel*).

1) Corpus intégral

Tableau 45 Évaluation des algorithmes supervisés appliqués à la classification romantique-symbolique et Résultat de la prédiction du style des poèmes baudelairiens (CORPUS INTÉGRAL)

<i>SVM classifier, score : 0.9532163742690059</i>					<i>XBG classifier, score : 0.9181286549707602</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>R</i>	0,96	0,96	0,96	90	<i>R</i>	0,92	0,92	0,92	90
<i>S</i>	0,95	0,95	0,95	81	<i>S</i>	0,91	0,91	0,91	81
<i>accuracy</i>	0,95	0,95	0,95	171	<i>accuracy</i>	0,92	0,92	0,92	171
<i>macro avg</i>	0,95	0,95	0,95	171	<i>macro avg</i>	0,92	0,92	0,92	171
<i>weighted avg</i>	0,95	0,95	0,95	171	<i>weighted avg</i>	0,92	0,92	0,92	171
41 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 153 in Symbolism					88 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 106 in Symbolism				
<i>NB classifier, score : 0.9005847953216374</i>					<i>XBG classifier (W2V), score : 0.9122807017543859</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>R</i>	0,84	1,00	0,91	90	<i>R</i>	0,94	0,89	0,91	90
<i>S</i>	1,00	0,79	0,88	81	<i>S</i>	0,88	0,94	0,91	81
<i>accuracy</i>	0,90	0,90	0,90	171	<i>accuracy</i>	0,91	0,91	0,91	171
<i>macro avg</i>	0,92	0,90	0,90	171	<i>macro avg</i>	0,91	0,91	0,91	171
<i>weighted avg</i>	0,92	0,90	0,90	171	<i>weighted avg</i>	0,91	0,91	0,91	171
161 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 33 in Symbolism					88 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 106 in Symbolism				

Figure 42 Probabilité de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS INTÉGRAL, B vs RS)



2) Corpus substantiel

Tableau 46 Évaluation des algorithmes supervisés appliqués à la classification romantique-symbolique et Résultat de la prédiction du style des poèmes baudelairiens (CORPUS SUBSTANTIEL)

<i>SVM classifier, score : 0.9766081871345029</i>					<i>SVM classifier (W2V), score : 0.8800929824561403</i>				
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>		<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>
<i>R</i>	0,98	0,98	0,98	90	<i>R</i>	0,93	0,83	0,88	90
<i>S</i>	0,98	0,98	0,98	81	<i>S</i>	0,83	0,93	0,88	81
<i>accuracy</i>	0,98	0,98	0,98	171	<i>accuracy</i>	0,88	0,88	0,88	171
<i>macro avg</i>	0,98	0,98	0,98	171	<i>macro avg</i>	0,88	0,88	0,88	171
<i>weighted avg</i>	0,98	0,98	0,98	171	<i>weighted avg</i>	0,88	0,88	0,88	171
16 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 178 in Symbolism					86 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 108 in Symbolism				
<i>XBG classifier (W2V), score : 0.9005847953216374</i>									
	<i>precision</i>	<i>recall</i>	<i>f1-score</i>	<i>support</i>					
<i>R</i>	0,91	0,90	0,91	90					
<i>S</i>	0,89	0,90	0,90	81					
<i>accuracy</i>	0,90	0,90	0,90	171					
<i>macro avg</i>	0,92	0,90	0,90	171					
<i>weighted avg</i>	0,92	0,90	0,90	171					
86 poems of Baudelaire classified in Romanticism, and 108 in Symbolism									

Figure 43 Probabilité de la prédiction et les zones de confusions (CORPUS SUBSTANTIEL, B vs RS)

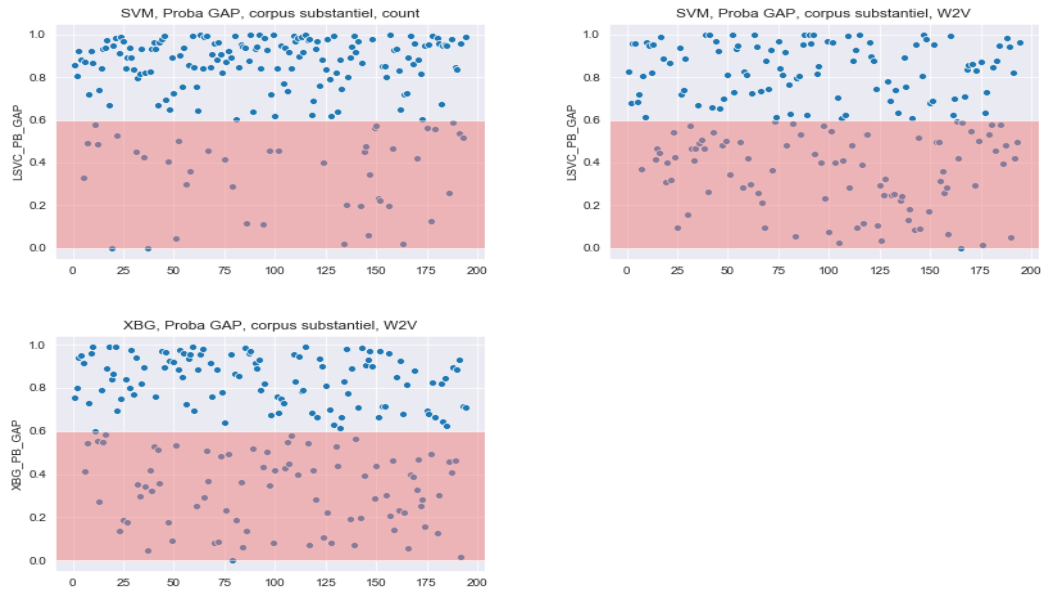


Tableau 47 Style des poèmes baudelairiens évalués par le classifieur romantique-symbolique

	CORPUS INTEGRAL						CORPUS SUBSTANTIEL					
	SVM (countVec)		XBG (countVec)		XBG (W2V)		SVM (countVe)		SVM (W2V)		XBG (W2V)	
	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba_Gap
<i>celle-qui-est-trop-gaie</i>	S	0,5980	S	0,6280	S	0,2740	S	0,8580	S	0,8260	S	0,7560
<i>m-antony-bruno</i>	R	0,4580	R	0,9910	R	0,3650	S	0,8070	R	0,6800	R	0,7990
<i>m-eugene-fromentin</i>	R	0,8000	R	0,9310	S	0,9050	S	0,9230	S	0,9580	S	0,9380
<i>propos-d'un-importun</i>	R	0,8760	R	0,9560	S	0,9000	S	0,8840	S	0,9560	S	0,9530
<i>sainte-beuve</i>	S	0,4810	S	0,3940	S	0,9900	S	0,3300	S	0,6820	S	0,9130
<i>theodore-de-banville</i>	S	0,8530	S	0,9140	S	0,1040	S	0,8710	S	0,7180	R	0,4140
<i>a-une-dame-creole</i>	S	0,7840	R	0,8490	S	0,5640	S	0,4930	S	0,3690	S	0,5430
<i>a-une-heure-du-matin</i>	S	0,8040	R	0,9790	S	0,9220	S	0,7220	S	0,8080	S	0,7300
<i>a-une-madone</i>	S	0,6520	S	0,9060	S	0,5570	S	0,9220	S	0,6130	S	0,9620
<i>a-une-malabaraise</i>	S	0,4970	S	0,2560	S	0,3720	S	0,8680	S	0,9630	S	0,9920
<i>a-une-mendiante</i>	S	0,9500	R	0,8460	R	0,6280	S	0,5790	S	0,9470	S	0,5980
<i>a-une-passante</i>	R	0,3250	S	0,1900	R	0,5710	S	0,4870	R	0,8190	R	0,5510
<i>alchimie-de-douleur</i>	S	0,8630	R	0,3780	R	0,9720	S	0,7380	R	0,9510	R	0,2720
<i>allegorie</i>	S	0,7570	S	0,5580	S	0,9040	S	0,8430	S	0,4150	S	0,7900
<i>au-lecteur</i>	R	0,6040	S	0,5290	S	0,0330	S	0,9310	S	0,4650	R	0,5500
<i>avec-ses-vetements</i>	S	0,9730	S	0,9260	S	0,7410	S	0,9380	R	0,4470	S	0,5820
<i>bien-loin-d'ici</i>	S	1,0000	S	0,8520	S	0,7990	S	0,9740	S	0,9880	S	0,8920
<i>bohemiens-en-voyage</i>	S	0,5410	S	0,6300	R	0,8950	S	0,6700	R	0,8870	R	0,9900
<i>bribes</i>	S	0,0210	R	0,9980	R	0,4990	S	0,0000	S	0,3090	S	0,8410
<i>brumes-et-pluies</i>	S	0,9820	S	0,9930	S	0,7430	S	0,9470	S	0,4000	S	0,8650
<i>causerie</i>	S	0,8310	R	0,5130	S	0,8300	S	0,9830	S	0,8690	S	0,9890
<i>chacun-sa-chimere</i>	S	0,6870	R	0,9690	R	0,0070	S	0,5290	S	0,3210	R	0,6940

<i>chanson-d'apres-midi</i>	S	0,6090	S	0,8050	R	0,8680	S	0,9100	S	0,5410	R	0,1340
<i>chant-d'automne</i>	S	0,0410	R	0,8350	S	0,6250	S	0,9910	S	0,4270	S	0,7500
<i>chatiment-de-lorgueil</i>	S	0,7800	R	0,9730	R	0,9130	S	0,9660	R	0,0950	S	0,1890
<i>ciel-brouille</i>	S	0,9640	S	0,6370	S	0,9820	S	0,8390	S	0,9380	S	0,8420
<i>confession</i>	R	0,4870	R	0,9490	S	0,5200	S	0,8900	S	0,7220	R	0,1790
<i>correspondances</i>	S	0,9850	S	0,9880	S	0,4220	S	0,9380	S	0,7380	S	0,8020
<i>danse-macabre</i>	R	0,0750	S	0,8550	S	0,9750	S	0,8920	S	0,8860	S	0,9740
<i>de-profundis-clamavi</i>	S	0,7860	R	0,9650	S	0,2270	S	0,8360	R	0,1580	S	0,7680
<i>don-juan-aux-enfers</i>	S	0,3310	S	0,7710	R	0,6120	S	0,4490	R	0,5730	R	0,9410
<i>duellum</i>	S	0,8790	S	0,9320	S	0,2490	S	0,7980	R	0,4660	R	0,3520
<i>elevation</i>	S	0,6810	R	0,0620	S	0,7460	S	0,8160	R	0,4090	R	0,2990
<i>epigraphe-pour-livre</i>	S	0,9060	S	0,8500	R	0,2440	S	0,9330	S	0,4660	S	0,8220
<i>epitre-a-sainte-beuve</i>	R	0,1460	S	0,7320	S	0,9980	S	0,4240	S	0,6680	S	0,8960
<i>femmes-damnees-1</i>	S	0,4760	S	0,7430	R	0,1700	S	0,8220	R	0,4930	R	0,3410
<i>femmes-damnees-2</i>	R	0,0980	S	0,3510	R	0,6920	S	0,0000	R	0,5070	R	0,0470
<i>femmes-damnees</i>	S	0,3970	S	0,8400	S	0,2620	S	0,8240	R	0,4660	R	0,4200
<i>franciscae-mae</i>	S	0,3460	R	0,8490	S	0,8100	S	0,9340	S	1,0000	S	0,3230
<i>harmonie-du-soir</i>	S	0,9820	R	0,9840	S	0,7930	S	0,9610	R	0,2630	S	0,5290
<i>horreur-sympathique</i>	S	1,0000	S	0,9480	R	0,5880	S	0,9350	R	0,9980	R	0,7610
<i>hymne-a-la-beaute</i>	R	0,4050	R	0,9830	R	0,0600	R	0,6680	R	0,6610	R	0,5130
<i>hymne</i>	S	0,8420	S	0,9880	S	0,9400	S	0,9610	R	0,5400	R	0,3590
<i>incompatibilite</i>	R	0,8110	S	0,6970	R	0,7420	R	0,9790	R	0,9680	R	0,9710
<i>j'ai-plus-de-souvenirs</i>	S	0,9930	S	0,9910	S	0,9730	S	0,9940	S	0,9220	S	0,8950
<i>j'aime-le-souvenir</i>	R	0,1580	S	0,7870	S	0,9610	S	0,6920	S	0,6540	S	0,9650
<i>pas-pr-maitresse</i>	S	0,4130	S	0,7700	S	0,3900	S	0,4030	S	0,4790	R	0,1780
<i>je-suis-comme-le-roi</i>	S	0,9090	S	0,9520	S	0,4940	S	0,6480	S	0,6980	S	0,9260
<i>je-tadore-a-legal</i>	S	0,9560	S	0,9800	R	0,7200	S	0,8920	R	0,5010	R	0,0900
<i>je-te-donne-ces-vers</i>	S	0,5790	S	0,5540	R	0,7270	R	0,7250	R	0,8130	R	0,9200
<i>l'ame-du-vin</i>	S	0,7310	R	0,9970	R	0,3990	S	0,0460	R	0,3430	R	0,5310
<i>l'etranger</i>	S	0,9920	S	0,1990	S	0,8650	R	0,5030	R	0,9990	R	0,8850
<i>l'heautonti</i>	S	0,8480	S	0,7760	S	0,3150	S	0,9000	S	0,7310	S	0,9750
<i>l'homme-et-la-mer</i>	S	0,4660	R	0,9670	R	0,9430	S	0,7570	R	0,9350	R	0,8490
<i>l'horloge-ii</i>	R	0,0410	S	0,5600	S	0,9830	S	0,9390	S	0,9480	S	0,9620
<i>l'horloge</i>	R	0,1150	R	0,8710	S	0,5240	R	0,2980	S	0,4940	S	0,7230
<i>la-beatrice</i>	S	0,4820	S	0,7100	R	0,4050	R	0,8570	R	0,2840	R	0,9340
<i>la-beaute</i>	S	0,8070	R	0,9690	R	0,7230	S	0,3590	R	0,8270	R	0,9580
<i>la-chambre-double</i>	R	0,2540	R	0,9250	S	0,8620	S	0,9920	S	0,8100	S	0,9900
<i>la-chevelure</i>	S	0,0850	R	0,8140	S	0,9610	S	0,8440	S	0,4180	S	0,6950
<i>la-cloche-felee</i>	S	0,3520	S	0,9040	R	0,8560	S	0,7570	R	0,2990	S	0,2530
<i>la-destruction</i>	S	0,9850	R	0,9780	S	0,7770	S	0,6430	S	0,7270	S	0,8870
<i>la-fausse-monnaie</i>	S	0,9550	R	0,9800	S	0,9900	S	1,0000	S	1,0000	S	0,9580
<i>la-femme-sauvage</i>	R	0,1480	S	0,1700	S	0,8890	S	0,8400	S	0,9430	S	0,9810
<i>la-fin-de-la-journee</i>	S	0,9350	R	0,4440	S	0,7220	S	0,9880	S	0,2580	R	0,2940

PARTIE II – CHAPITRE III : BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES SUPERVISÉE

<i>la-fontaine-de-sang</i>	S	0,9630	S	0,3530	R	0,4420	S	0,9940	S	0,7340	S	0,5090
<i>la-geante</i>	S	0,4210	R	0,9900	R	0,9710	S	0,4570	S	0,2140	R	0,3680
<i>la-lune-offensee</i>	S	0,7250	S	0,8980	R	0,4000	S	0,8470	R	0,0970	R	0,9160
<i>la-mort-des-amants</i>	S	0,9780	S	0,9540	R	0,5000	S	0,9050	R	0,8770	R	0,7610
<i>la-mort-des-artistes</i>	S	0,8580	S	0,9240	R	0,5800	S	0,9570	R	0,7470	S	0,0810
<i>la-mort-des-pauvres</i>	R	0,9400	R	0,9900	R	0,9480	S	0,8800	R	0,9260	R	0,8840
<i>la-muse-malade</i>	S	0,9400	S	0,8190	S	0,8730	S	0,9650	S	0,3660	S	0,0860
<i>la-muse-venale</i>	S	0,8800	S	0,7440	R	0,3080	S	0,9060	S	0,5930	S	0,4810
<i>la-musique</i>	S	0,9150	R	0,9650	R	0,4540	S	0,8200	R	0,6140	R	0,7820
<i>la-pipe</i>	S	0,9950	R	0,8900	S	0,1670	S	0,4160	S	0,9690	S	0,6380
<i>la-priere-d'un-paien1</i>	S	0,8090	S	0,9660	S	0,2770	S	0,8730	R	0,8400	R	0,2340
<i>la-priere-d'un-paien</i>	S	0,9040	S	0,9660	S	0,6730	S	0,9220	R	0,8120	R	0,4920
<i>la-rancon</i>	S	0,9650	S	0,6970	S	0,6150	S	0,8930	S	0,9160	S	0,9560
<i>la-servante-au-coeur</i>	R	0,6750	S	0,7900	R	0,9780	S	0,2890	S	0,4820	R	0,0030
<i>la-vie-anterieure</i>	S	1,0000	S	0,9780	S	0,1490	S	0,9940	R	0,7630	R	0,8630
<i>la-voix</i>	S	0,9200	S	0,4270	R	0,4470	S	0,6050	S	0,6270	R	0,1870
<i>lamour-du-mensonge</i>	R	0,4180	R	0,9230	R	0,3580	S	0,8450	S	0,5810	S	0,8550
<i>lamour-et-le-crane</i>	S	0,9680	S	0,9690	S	0,0820	S	0,9510	S	0,0550	R	0,3610
<i>laube-spirituelle</i>	S	0,9120	S	0,9850	S	0,9070	S	0,9440	R	0,7980	S	0,0590
<i>lavertisseur</i>	S	1,0000	S	0,9710	R	0,5210	S	0,9400	S	0,8080	S	0,9840
<i>le-balcon</i>	S	0,9160	S	0,8230	S	0,5030	S	0,1170	S	0,5330	R	0,1340
<i>le-beau-navire</i>	S	0,7960	R	0,2370	R	0,8960	S	0,8760	S	0,9550	S	0,9630
<i>le-cadre</i>	S	0,9810	R	0,8260	S	0,9800	S	1,0000	S	1,0000	S	0,9720
<i>le-calumet-de-paix</i>	R	0,7930	R	0,9600	R	0,9630	R	0,6400	R	0,6240	R	0,5190
<i>le-chat-i</i>	S	0,9870	S	0,4260	S	0,8420	S	0,9330	S	1,0000	S	0,9160
<i>le-chat-ii</i>	R	0,2770	R	0,9930	S	0,3270	S	0,9450	S	0,9570	S	0,8880
<i>le-chien-et-le-flacon</i>	S	0,9620	S	0,9790	R	0,0470	S	1,0000	S	1,0000	S	0,9290
<i>le-confiteor-lartiste</i>	S	0,9060	R	0,1520	S	0,8840	S	0,8400	S	0,4420	S	0,7910
<i>le-coucher-du-soleil</i>	S	0,6180	R	0,9890	R	0,9140	S	0,1100	R	0,8180	R	0,4310
<i>le-couvercle</i>	S	0,9470	S	0,9460	S	0,3980	S	0,9820	R	0,8520	R	0,8180
<i>crepuscule-du-matin</i>	S	0,8440	R	0,6290	S	0,3080	S	0,9300	S	0,4020	S	0,5050
<i>le-crepuscule-du-soir</i>	R	0,3010	R	0,9900	R	0,8700	R	0,4550	S	0,5740	R	0,3460
<i>le-cygne</i>	R	0,5420	R	0,8250	R	0,9980	S	0,7190	R	0,2340	R	0,6730
<i>desespoir-de-vieille</i>	S	0,9710	R	0,8700	S	0,8830	S	1,0000	S	0,9700	S	0,0790
<i>le-desir-de-peindre</i>	S	0,4640	R	0,8200	R	0,7890	S	0,6190	R	0,0740	S	0,4160
<i>le-flacon</i>	S	0,1970	R	0,9200	S	0,8540	S	0,8390	S	0,5450	S	0,7620
<i>le-flambeau-vivant</i>	R	0,7410	R	0,9040	R	0,9890	S	0,4570	R	0,9650	R	0,6850
<i>le-fou-et-la-venus</i>	S	1,0000	S	0,9590	S	0,8890	S	0,9490	R	0,4010	S	0,7500
<i>le-goot-du-neant</i>	S	0,3350	R	0,9100	R	0,7620	S	0,7680	S	0,7030	S	0,7270
<i>le-gouffre</i>	S	0,9660	R	0,3400	R	0,6150	S	0,9370	S	0,0220	S	0,4290
<i>le-gout-du-neant</i>	S	0,3570	R	0,9100	R	0,7380	S	0,7340	S	0,6070	S	0,5490
<i>le-guignon</i>	S	0,9940	S	0,7840	S	0,2860	S	0,9200	S	0,4080	S	0,4470
<i>le-jeu</i>	S	0,8620	R	0,7280	S	0,9560	S	0,8400	S	0,6230	S	0,5810

<i>le-joujou-du-pauvre</i>	S	0,9330	S	0,9860	S	0,1500	S	0,9940	S	0,9920	S	0,9580
<i>le-lethe</i>	S	0,6900	R	0,9430	S	0,0550	S	0,9660	S	0,2840	S	0,8300
<i>le-masque</i>	S	0,9640	R	0,9370	S	0,9060	S	0,9830	S	0,4810	R	0,3960
<i>le-mauvais-moine</i>	S	0,9800	S	0,8820	R	0,7410	S	0,8960	R	0,8770	R	0,9440
<i>le-miroir</i>	S	0,8810	R	0,9390	S	0,9000	S	0,9910	S	0,9290	S	0,7830
<i>le-mort-joyeux</i>	S	0,9270	R	0,9700	S	0,7390	S	0,9200	S	0,0930	S	0,7900
<i>le-parfum</i>	S	1,0000	S	0,9790	S	0,9370	S	1,0000	S	1,0000	S	0,9920
<i>le-poison</i>	S	0,9930	S	0,9850	S	0,7480	S	0,9730	S	0,3920	S	0,5450
<i>le-port</i>	S	0,9790	S	0,9500	R	0,4370	S	0,9790	S	0,1160	S	0,0730
<i>le-portrait</i>	S	0,9190	S	0,9090	S	0,9960	S	0,6230	S	0,5340	S	0,6860
<i>le-possede</i>	R	0,5930	R	0,8940	R	0,6780	S	0,6870	R	0,5300	R	0,4190
<i>le-rebelle</i>	R	0,0260	R	0,8980	R	0,8590	S	0,9310	R	0,9630	R	0,2820
<i>le-reniement-de-sp</i>	S	0,9130	S	0,0530	R	0,5730	S	0,9680	R	0,8950	R	0,6620
<i>revenant</i>	S	0,9920	S	0,9090	R	0,8200	S	0,7610	R	0,8750	R	0,9340
<i>serpent-qui-danse</i>	S	0,9860	S	0,9890	S	0,7000	S	0,8810	S	0,7470	S	0,8980
<i>soleil</i>	S	0,6890	S	0,8910	S	0,4480	S	0,4010	S	0,1050	S	0,1080
<i>squelette-laboureur</i>	S	0,4780	R	0,7140	S	0,1400	S	0,8360	S	0,2910	S	0,8110
<i>tonneau-de-la-haine</i>	S	1,0000	S	0,9740	R	0,6040	S	0,9800	S	0,0340	R	0,2240
<i>le-vampire</i>	S	0,3140	R	0,8350	R	0,2530	S	0,7900	R	0,2460	R	0,6970
<i>le-vin-de-lassassin</i>	S	0,5520	R	0,9420	S	0,7480	S	0,6200	S	0,3220	R	0,0810
<i>le-vin-des-amants</i>	S	0,8990	S	0,9530	S	0,6870	S	0,9930	R	0,7790	S	0,6300
<i>vin-des-chiffonniers</i>	S	0,6550	S	0,7130	R	0,8510	S	0,8230	R	0,6890	R	0,5270
<i>le-vin-du-solitaire</i>	S	0,7190	R	0,9670	S	0,6290	S	0,6360	S	0,2460	S	0,4400
<i>le-voyage</i>	S	0,3970	R	0,0160	R	0,7680	S	0,8810	S	0,2540	R	0,6140
<i>le-voyage2</i>	S	0,2150	R	0,9460	R	0,7260	S	0,7470	R	0,7390	R	0,6620
<i>le-voyage3</i>	R	0,7120	R	0,9990	R	0,7230	S	0,0200	R	0,6310	R	0,8300
<i>le-voyage4</i>	R	0,7750	S	0,1500	R	0,6500	R	0,2010	R	0,2230	R	0,9790
<i>lennemi</i>	S	0,9940	S	0,6850	R	0,1160	S	0,8030	R	0,2430	S	0,7760
<i>les-aveugles</i>	R	0,1710	R	0,9590	R	0,4170	S	0,8920	R	0,8940	R	0,1910
<i>les-bijoux</i>	S	0,2130	S	0,7780	S	0,7450	S	0,9430	S	0,7540	S	0,8890
<i>les-chats</i>	S	0,9880	R	0,4640	R	0,2110	S	0,9940	R	0,1310	R	0,0690
<i>deux-bonnes-soeurs</i>	S	0,9650	S	0,9260	R	0,2390	S	0,9150	R	0,1840	S	0,5610
<i>les-fenêtres</i>	S	0,9110	S	0,9490	R	0,3680	S	0,9690	S	0,6090	S	0,7110
<i>les-foules</i>	S	0,8150	R	0,6660	R	0,4260	S	0,1980	S	0,0830	S	0,1960
<i>les-hiboux</i>	S	0,9950	S	0,2050	R	0,9220	S	0,8660	R	0,9540	R	0,9880
<i>metamorphoses</i>	S	0,6370	S	0,8970	S	0,7320	R	0,4500	S	0,5180	S	0,3930
<i>les-petites-vieilles</i>	R	0,9280	R	0,9870	R	0,9760	R	0,4750	R	0,0880	R	0,9050
<i>les-phares</i>	R	0,6160	S	0,2740	S	0,3250	S	0,0620	R	0,8070	R	0,9280
<i>plaintes-d'un-icare</i>	S	0,8390	R	0,5170	R	0,9810	R	0,3450	R	0,9980	R	0,9730
<i>les-promesses</i>	S	0,5760	S	0,9800	S	0,7630	S	0,9780	S	0,9760	S	0,8990
<i>les-sept-vieillards</i>	R	0,3950	S	0,8760	R	0,5340	S	0,5640	S	0,1710	R	0,2860
<i>les-tenebres</i>	S	0,6530	R	0,9960	S	0,0800	S	0,5740	R	0,6810	S	0,4360
<i>les-yeux-de-berthe</i>	S	0,1000	S	0,9810	R	0,8420	R	0,2340	R	0,6880	R	0,6660

PARTIE II – CHAPITRE III : BAUDELAIRE - EXPÉRIENCES SUPERVISÉE

<i>lesbos</i>	S	0,2790	R	0,9360	R	0,9440	R	0,2210	R	0,9530	R	0,9690
<i>lexamen-de-minuit</i>	S	0,0220	R	0,9970	R	0,9820	S	0,8530	R	0,4960	R	0,7160
<i>lexamen-de-minuit</i>	R	0,3770	R	0,9970	R	0,9820	S	0,8530	R	0,4960	R	0,7160
<i>lideal</i>	S	0,9100	S	0,9500	S	0,2600	S	0,8010	R	0,3160	S	0,3000
<i>l'imprevu-epigraphe</i>	R	0,7150	S	0,6220	S	0,9430	R	0,1980	R	0,3590	R	0,9610
<i>l'invitation-au-voyage</i>	S	0,6810	R	0,8570	S	0,3410	S	1,0000	S	0,2560	R	0,2060
<i>l'irremediable</i>	R	0,0840	R	0,8760	R	0,7600	S	0,4680	R	0,2810	R	0,4650
<i>l'irreparable</i>	R	0,9040	S	0,5760	R	0,4550	S	0,9260	R	0,0660	R	0,1430
<i>lola-de-valence</i>	S	0,9850	R	0,8620	S	0,6680	S	0,9340	S	0,9950	S	0,8490
<i>lxxix-obsession</i>	S	0,7510	R	0,9720	R	0,9450	S	0,8320	R	0,6220	R	0,2310
<i>lxxvii-spleen</i>	S	0,9200	S	0,9470	S	0,7820	S	0,6480	S	0,6980	S	0,9260
<i>lxxviii-spleen</i>	S	0,5200	R	0,9820	R	0,9440	S	0,0200	R	0,5930	R	0,6770
<i>madrigal-triste</i>	R	0,3980	R	0,9830	S	0,6750	S	0,7200	R	0,4220	S	0,2220
<i>moesta-et-errabunda</i>	R	0,7460	S	0,9530	S	0,9450	S	0,7240	R	0,0000	S	0,8160
<i>obsession</i>	S	0,8610	R	0,9720	R	0,9390	S	0,8940	R	0,5890	R	0,0580
<i>parfum-exotique</i>	S	0,9930	R	0,9830	S	0,4810	S	0,9920	S	0,7110	S	0,3970
<i>paysage</i>	S	0,5190	R	0,9490	R	0,4640	S	0,8640	R	0,8370	S	0,3900
<i>pluvieuse-irrite</i>	S	1,0000	S	0,8890	S	0,4720	S	0,9560	S	0,8570	S	0,8810
<i>quand-le-ciel-bas</i>	S	0,7160	R	0,9750	R	0,1490	S	0,4190	R	0,5450	S	0,3290
<i>que-diras-tu-ce-soir</i>	S	0,7740	S	0,7190	R	0,0900	S	0,8810	R	0,8630	R	0,4680
<i>recueillement</i>	R	0,3980	R	0,9870	R	0,3820	S	0,8140	S	0,2920	R	0,2510
<i>remords-posthume</i>	S	0,9530	S	0,9090	R	0,7930	S	0,6040	R	0,8320	R	0,2800
<i>reve-parisien</i>	S	0,8630	R	0,3310	S	0,3480	S	0,9480	R	0,4990	S	0,1560
<i>reversibilite</i>	S	0,6470	S	0,9280	S	0,9190	S	0,5620	R	0,8740	R	0,6960
<i>sed-non-satiata</i>	S	0,7410	R	0,8730	S	0,0790	S	0,9540	R	0,0150	S	0,6810
<i>semper-eadem</i>	S	0,1540	S	0,9500	S	0,1320	S	0,1270	S	0,6350	S	0,4930
<i>sepulture</i>	S	0,9490	R	0,2550	S	0,1110	S	0,9920	S	0,7300	S	0,8270
<i>sisina</i>	S	0,2390	S	0,9240	R	0,2790	S	0,5580	R	0,5330	R	0,6660
<i>sonnet-d'automne</i>	S	0,7760	S	0,9370	S	0,8540	S	0,9860	S	0,5750	R	0,1270
<i>spleen</i>	S	1,0000	S	0,9550	S	0,2720	S	0,9560	S	0,8490	S	0,3010
<i>sur-le-tasse-prison</i>	R	0,1270	S	0,6720	R	0,4650	S	0,6760	R	0,4540	R	0,8210
<i>sur-debuts-damina</i>	S	0,8830	S	0,6390	S	0,9700	S	0,9460	S	0,8760	S	0,6460
<i>tout-entiere</i>	S	0,7350	S	0,9570	R	0,5570	S	0,9530	S	0,9470	S	0,8460
<i>tristesses-de-la-lune</i>	S	0,9430	S	0,8230	S	0,5970	S	0,9470	S	0,5770	S	0,6250
<i>tu-mettrais-lunivers</i>	S	0,6850	S	0,8530	R	0,8390	R	0,2570	S	0,3940	S	0,4570
<i>un-cabaret-folatre</i>	S	0,9890	S	0,9790	S	0,6290	S	0,9790	S	0,4830	S	0,4100
<i>un-cheval-de-race</i>	S	0,6050	R	0,9650	S	0,9400	S	0,5880	S	0,9830	S	0,8970
<i>un-plaisant</i>	S	1,0000	S	0,9900	S	0,9210	S	0,8490	S	0,9420	S	0,4650
<i>un-voyage-a-cythere</i>	S	0,6780	S	0,5790	S	0,9860	S	0,8380	R	0,0480	S	0,8860
<i>une-charogne</i>	S	0,5050	S	0,9600	S	0,8140	S	0,5380	S	0,8200	S	0,9280
<i>une-gravure</i>	S	0,9670	S	0,9640	S	0,1560	S	0,9570	R	0,4210	R	0,0160
<i>une-martyre</i>	R	0,3340	R	0,4780	S	0,9070	S	0,5190	S	0,4960	S	0,7140
<i>vers-pour-le-portrait</i>	S	0,0600	R	0,9390	R	0,1300	S	0,9880	S	0,9610	S	0,7100

CHAPITRE IV BAUDELAIRE – ANALYSES SYNTHETIQUES

Les expériences agglomératives et supervisées s’engagent à examiner le style esthétique de Baudelaire sur la transition du romantisme ver le modernisme, en passant par le symbolisme. Tout ceci est déployé avec deux méthodes de vectorisation : par fréquence (*count vectorisation*) et le plongement de mots (*Word2Vec*), qui donnent des résultats largement concordants.

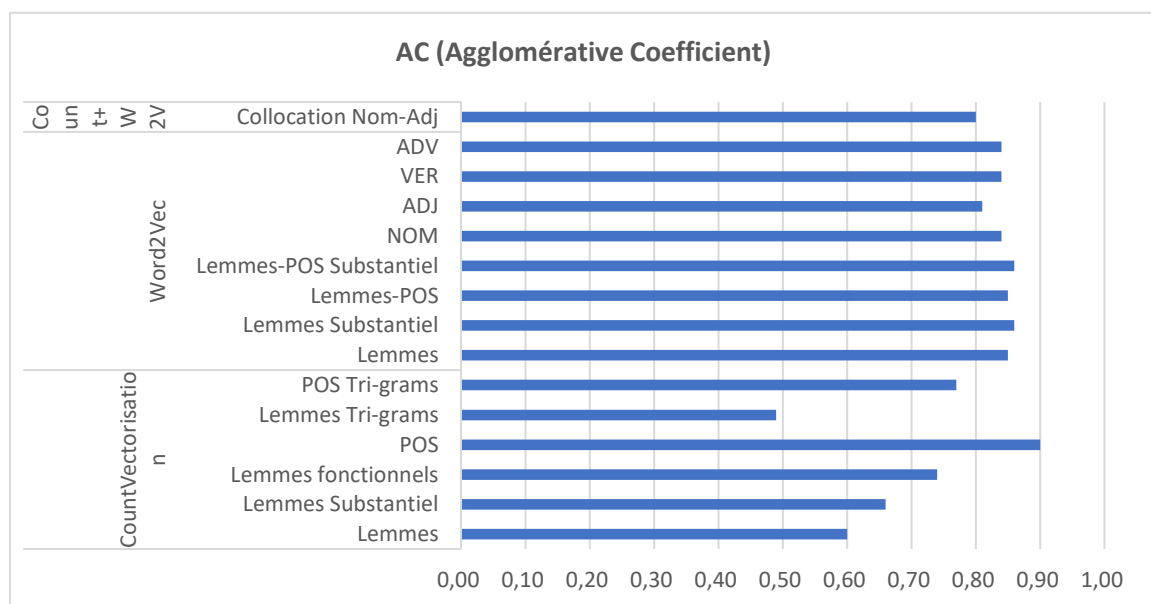
4.1 OBSERVATIONS DU CLUSTERING

Ici, nous allons résumer les résultats obtenus par les expériences agglomératives :

4.1.1 Clusterabilité (*Clusterability*)

Les données sont généralement très clusterables :

Figure 44 Performance des algorithmes agglomératifs et des données vectorisées sur les variables modélisées



Ceci nous confirme que :

- A. La modélisation proposée dans le *CHAPITRE I* est applicable au corpus poétique, les variables choisies sont habiles à identifier les « *features* » stylistique du langage poétique ;
- B. La pureté des « *clusters* » détectés est directement proportionnelle au AC (*Agglomerative Coefficient*). Donc, au niveau du lexique thématique (0.60) et substantiel (0.66), et des séquences syntaxiques (0.49), la distinction stylistique dans les corpus poétiques est relativement moins évidente ;
- C. La vectorisation fréquentielle (AC en moyenne : 0.693) est relativement moins efficace que le plongement de mots (AC en moyenne : 0.839).

4.1.2 De la particularité d'un poète vers l'homogénéité du courant

L'objectif du présent travail consiste à récupérer au maximum les caractéristiques les plus représentatives du style poétique, ce sont des caractéristiques à la fois collectives et individuelles. C'est-à-dire, il faut que le calcul soit capable de maximaliser la différence entre les courants poétiques, et en même temps, de minimiser le décalage causé par les particularités des auteurs au sein d'un même courant.

L'examen de la « *clusterabilité* » ci-dessus nous confirme l'efficacité des variables choisies, mais cette efficacité se montre à quel côté ? collectif ou individuel ? C'est une question très importante. Et ceci influence largement l'interprétabilité des résultats sortis sous chaque variable.

Ici, nous cherchons à déterminer le meilleur K (*best K : nombre optimal de clusters naturellement détectables*), en mesurant le coefficient de silhouette¹, afin d'examiner la répartition théorique des « *clusters* » dans le cas optimal :

¹ Le coefficient de silhouette est une mesure de qualité d'une partition d'un ensemble de données, qui calcule deux indices d'un échantillon x : la « *cohésion* » avec les autres échantillons d'un même cluster, et la « *séparation* » avec les échantillons des clusters voisins.

Figure 45 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMEs THÉMATIQUES)

Table: The cluster tendency of given dataset themecount is 0.62919
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 16

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
4	1.270416	0.9441110	1.338727	1.325182	B_B, B_B, B_B, B_B
4	1.292665	0.9463527	1.309864	1.325436	M_A, M_A, M_A, M_A
3	1.286760	0.8481379	1.291784	1.293488	M_B, M_B, M_B
3	1.081329	0.7136997	1.095404	1.293488	M_E, M_E, M_E
4	1.292447	0.9586929	1.338863	1.338199	M_G, M_G, M_G, M_G
4	1.253742	0.9265890	1.263572	1.314503	M_P, M_P, M_P, M_P
4	1.268366	0.9045248	1.335752	1.225710	R_H, R_H, R_L, R_L
1	0.000000	0.0000000	0.000000	1.328710	R_H
3	1.267271	0.8112045	1.267288	1.225710	R_H, R_L, R_L
4	1.246984	0.9310690	1.289892	1.251974	R_M, R_M, R_M, R_M
4	1.270898	0.9257155	1.318964	1.270708	R_N, R_N, R_N, R_N
2	1.185639	0.5928193	1.185639	1.255016	R_V, R_V
2	1.206336	0.6031681	1.206336	1.255016	R_V, R_V
4	1.231307	0.8923485	1.284294	1.325182	S_M, S_M, S_M, S_M
4	1.328920	0.9819775	1.379870	1.314503	S_R, S_R, S_R, S_R
4	1.180504	0.8504149	1.251324	1.342024	S_V, S_V, S_V, S_V

Figure 46 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMEs SUBSTANTIELS)

Table: The cluster tendency of given dataset substancecount is 0.71808
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 15

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
4	1.389895	1.0418223	1.400086	1.402638	B_B, B_B, B_B, B_B
1	0.000000	0.0000000	0.000000	1.414198	M_A
3	1.410436	0.9388875	1.414073	1.414198	M_A, M_A, M_A
3	1.402077	0.9324507	1.404439	1.406548	M_B, M_B, M_B
3	1.365330	0.9090106	1.381764	1.406548	M_E, M_E, M_E
4	1.405475	1.0468868	1.412036	1.416535	M_G, M_G, M_G, M_G
4	1.407222	1.0489203	1.407222	1.415747	M_P, M_P, M_P, M_P
6	1.352327	1.0924792	1.394096	1.363347	R_H, R_H, R_L, R_L, R_L, R_L
1	0.000000	0.0000000	0.000000	1.398699	R_H
5	1.392370	1.0959712	1.419746	1.363347	R_H, R_V, R_V, R_V, R_V
4	1.384291	1.0284131	1.402288	1.373221	R_M, R_M, R_M, R_M
4	1.392735	1.0260661	1.399653	1.368886	R_N, R_N, R_N, R_N
4	1.383000	1.0073276	1.403480	1.402638	S_M, S_M, S_M, S_M
4	1.410373	1.0538236	1.423453	1.416867	S_R, S_R, S_R, S_R
4	1.398085	1.0471911	1.401316	1.416867	S_V, S_V, S_V, S_V

Figure 47 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (POS TRIGRAMMES)

Table: The cluster tendency of given dataset pos3gram is 0.6692
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 2

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
36	1.423250	1.305432	1.482512	1.408678	B_B, B_B, B_B, B_B, R_H, R_H, R_H, R_H, R_L, R_L, R_L, R_L, R_M, R_M, R_M, R_M, R_N, R_N, R_N, R_N, R_V, R_V, R_V, R_V, S_M, S_M, S_M, S_M, S_R, S_R, S_R, S_R, S_V, S_V, S_V, S_V
18	1.376058	1.172357	1.401839	1.408678	M_A, M_A, M_A, M_A, M_B, M_B, M_B, M_B, M_E, M_E, M_E, M_E, M_G, M_G, M_G, M_G, M_P, M_P, M_P, M_P

Figure 48 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMES FONCTIONNELS)

Table: The cluster tendency of given dataset stopcount is 0.65422
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 15

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
4	1.196393	0.8574929	1.403175	1.237676	B_B, B_B, B_B, S_M
2	1.184827	0.5924134	1.184827	1.218235	B_B, R_L
4	1.082461	0.7771537	1.125071	1.151317	M_A, M_A, M_A, M_A
4	1.193362	0.8485713	1.242171	1.183443	M_B, M_E, M_E, M_E
2	1.149908	0.5749539	1.149908	1.183443	M_B, M_B
4	1.206836	0.8675341	1.218452	1.151317	M_G, M_G, M_G, M_G
4	1.243585	0.7874714	1.246852	1.179990	M_P, M_P, M_P, M_P
3	1.159057	0.7609581	1.241181	1.144977	R_H, R_H, R_H
4	1.248097	0.8367990	1.332571	1.144977	R_H, R_L, R_L, R_L
4	1.212544	0.8594949	1.218109	1.168079	R_M, R_M, R_M, R_M
4	1.196583	0.8447955	1.316006	1.168271	R_N, R_N, R_N, R_N
4	1.097237	0.7794930	1.166102	1.168271	R_V, R_V, R_V, R_V
3	1.193131	0.7427441	1.207738	1.237676	S_M, S_M, S_M
4	1.258190	0.8759615	1.281426	1.179990	S_R, S_R, S_R, S_R
4	1.185305	0.8638692	1.211696	1.249381	S_V, S_V, S_V, S_V

Figure 49 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (POS)

Table: The cluster tendency of given dataset poscount is 0.675
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 10

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
6	0.8531093	0.5271301	1.1861854	0.7854822	B_B, B_B, B_B, B_B, S_M, S_M
8	0.9574346	0.5800718	1.1413574	0.8405944	M_A, M_A, M_A, M_A, M_G, M_G, M_G, M_G
6	0.7199245	0.4334175	0.7526036	0.8405944	M_B, M_B, M_B, M_E, M_E, M_E
4	0.9408936	0.6420255	1.1413992	0.8666383	M_P, M_P, M_P, M_P
6	0.9254529	0.6026453	1.0316886	0.8033922	R_H, R_M, R_M, R_M, R_M, R_N
7	0.9085408	0.6216839	1.2327335	0.6134666	R_H, R_H, R_H, R_N, R_N, R_N, S_R
5	0.9980765	0.5981335	1.1619048	0.6134666	R_L, R_L, R_L, R_L, R_V
4	0.7612675	0.4668196	0.8878048	0.9453248	R_V, R_V, R_V, S_M
4	1.0024130	0.7107741	1.2986233	0.8889158	S_M, S_R, S_R, S_R
4	0.6030668	0.4282844	0.6618110	0.9572146	S_V, S_V, S_V, S_V

Figure 50 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (COLLOCATIONS NOM-ADJ)

Table: The cluster tendency of given dataset nomadj is 0.67565
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 14

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
3	0.0962647	0.0624322	0.1066777	0.1320561	M_a, M_a, M_a
5	0.1163507	0.0893995	0.1226045	0.1438229	B_b, B_b, B_b, B_b, B_b
1	0.0000000	0.0000000	0.0000000	0.1956223	M_b
2	0.0940391	0.0470195	0.0940391	0.1320561	M_e, M_e
2	0.1208516	0.0604258	0.1208516	0.1467788	M_g, M_g
6	0.1113019	0.0882732	0.1152136	0.1367964	R_h, R_h, R_h, R_h, R_h, R_h
2	0.1031757	0.0515878	0.1031757	0.1537447	R_l, R_l
2	0.1166861	0.0583430	0.1166861	0.1563981	R_m, R_m
3	0.1072631	0.0689914	0.1116292	0.1453856	R_n, R_n, R_n
3	0.1048995	0.0662824	0.1077611	0.1459025	M_p, M_p, M_p
4	0.1095958	0.0809529	0.1182984	0.1367964	R_v, R_v, R_v, R_v
2	0.1068350	0.0534175	0.1068350	0.1338760	S_r, S_r
2	0.1214582	0.0607291	0.1214582	0.1390032	S_m, S_m
2	0.1141647	0.0570824	0.1141647	0.1756943	S_v, S_v

Figure 51 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES W2V)

Table: The cluster tendency of given dataset lemmaw2v is 0.6895
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 4

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
17	0.1305180	0.0900580	0.1795570	0.0794167	B_B, B_B, B_B, B_B, R_H, R_H, R_H, R_H, R_L, R_L, R_L, R_L, R_N, S_M, S_M, S_M
20	0.1130717	0.0809972	0.1476379	0.0592450	M_A, M_A, M_A, M_A, M_B, M_B, M_B, M_E, M_E, M_E, M_G, M_G, M_G, M_P, M_P, M_P, S_R, S_R, S_R
13	0.1027538	0.0760696	0.1466713	0.0592450	M_G, R_M, R_M, R_M, R_M, R_N, R_N, R_N, S_R, S_V, S_V, S_V, S_V
4	0.1012190	0.0649936	0.1334721	0.0940160	R_V, R_V, R_V, R_V

Figure 52 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES SUBSTANTIELS W2V)

Table: The cluster tendency of given dataset substancew2v is 0.65986
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 2

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
24	0.1814814	0.1379942	0.2763479	0.0939819	B_B, B_B, B_B, B_B, R_H, R_H, R_H, R_H, R_L, R_L, R_L, R_L, R_M, R_N, R_N, R_N, R_V, R_V, R_V, R_V, S_M, S_M, S_M, S_M
30	0.1964124	0.1354122	0.3107280	0.0939819	M_A, M_A, M_A, M_A, M_B, M_B, M_B, M_E, M_E, M_E, M_G, M_G, M_G, M_G, M_P, M_P, M_P, M_P, R_M, R_M, R_M, R_N, S_R, S_R, S_R, S_R, S_V, S_V, S_V, S_V

Figure 53 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES-POS W2V)

Table: The cluster tendency of given dataset taggedw2v is 0.67552
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 3

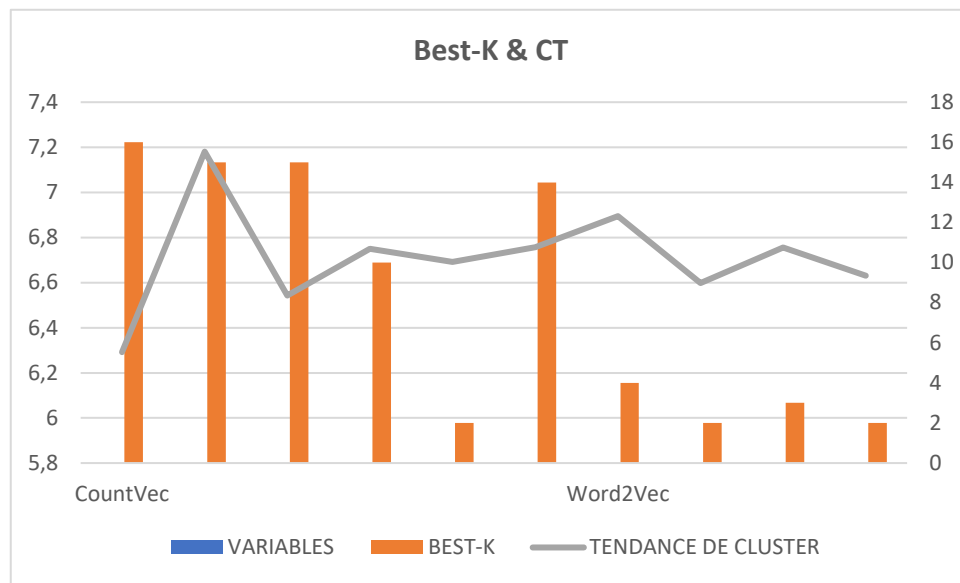
size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
21	0.1187403	0.0902346	0.1761004	0.0706938	B_B, B_B, B_B, B_B, R_H, R_H, R_H, R_H, R_L, R_L, R_L, R_L, R_N, R_V, R_V, R_V, R_V, S_M, S_M, S_M, S_M
25	0.1189018	0.0903293	0.1938396	0.0706938	M_A, M_A, M_A, M_A, M_G, M_G, M_G, M_G, M_P, M_P, M_P, M_P, R_M, R_M, R_M, R_M, R_N, R_N, R_N, S_R, S_R, S_V, S_V, S_V, S_V
8	0.1264058	0.0771563	0.1701763	0.0818895	M_B, M_B, M_B, M_E, M_E, M_E, S_R, S_R

Figure 54 Répartition des clusters sous le coefficient de silhouette optimal (LEMMES-POS SUBSTANTIELS W2V)

Table: The cluster tendency of given dataset subtaggedw2v is 0.66303
the number of clusters estimated by optimum average silhouette width is 2

size	max_diss	av_diss	diameter	separation	Members
23	0.1734776	0.1415440	0.2791331	0.1204674	B_B, B_B, B_B, B_B, R_H, R_H, R_H, R_H, R_L, R_L, R_L, R_L, R_N, R_N, R_N, R_V, R_V, R_V, R_V, S_M, S_M, S_M, S_M
31	0.2028909	0.1412539	0.3196260	0.1204674	M_A, M_A, M_A, M_A, M_B, M_B, M_B, M_E, M_E, M_E, M_G, M_G, M_G, M_G, M_P, M_P, M_P, M_P, R_M, R_M, R_M, R_M, R_N, S_R, S_R, S_R, S_R, S_V, S_V, S_V, S_V

Figure 55 Evolution de K et de CT en fonction de variables



Ceci nous confirme que :

- A. Généralement, les tendances des *clusters* (via *Hopkins' statistic*)¹ sont toutes supérieures à 0.6, elles restent relativement stables, ce qui confirme que nos modélisations, ainsi que les deux méthodes de vectorisation, sont statistiquement valables ;
- B. Sur la convergence des *clusters*, Word2vec prouve une très bonne efficacité qui correspond parfaitement à notre attente, en maximalisant la différence entre les clusters et en minimisant le décalage causé par les individualités des échantillons. Alors que l'approche fréquentielle accentue largement les particularités personnelles des poètes, mais échoue à garder une homogénéité communautaire ;
- C. Les résultats de Word2vec semblent plus fiables pour une interprétation générale, c'est parce que, 1) comme analysé ci-dessus, il calcule un *vecteur textuel* pondéré à partir des *vecteurs lexicaux* construits sur un corpus externe référentiel, toutes valeurs extrêmes sont contrebalancées par une opération en moyenne ; 2) la projection spatiale permet de contrôler la dimension de la matrice sortie, pour éviter le phénomène du « *fléau de dimension* » qui dévalorise l'efficacité des fonctions de distance ; 3) il ne s'adresse pas aux formes morphologique, mais cible à la similarité sémantique, par exemple, « *dieu* » et « *seigneur* » ne sont plus traités différemment, mais calculés en moyenne pour extraire la notion commune latente : « *jésus* » ;

¹ Le « *Hopkins statistic* » est un indice développé à mesurer la faisabilité du « *clustering* » des données. Une valeur, supérieure à 0.5, confirme que les données examinées sont « *clusterables* ».

D. Alors que l'approche fréquentielle nous dévoile les préférences morphosyntaxiques d'un poète, il traite chaque unité lexicale comme un « *attribut* » indépendant, ceci apporte un incrément exponentiel des informations. C'est pourquoi la vectorisation par fréquence exagérerait la distance entre les textes au niveau sémantique, et favoriserait les particularités individuelles du poète.

4.2 STYLE DU SYMBOLISME BAUDELAIRIEN

Comme confirmé dans le travail de LIANG (2020), Baudelaire est clairement un romantique et un symboliste. De plus, les expériences *agglomératives* (I, II, III) et *supervisées* (3.3) menées aux chapitres précédents prouvent que les symbolistes montrent une « *transitivité* » stylistique plus remarquable que le *poète maudit*.

Ci-annexé un état récapitulatif qui résume le style du symbolisme calculé par les expériences agglomératives :

Tableau 48 Style du symbolisme calculé par les expériences agglomératives sur les variables modélisés

VARIABLES	AGGLOMÉRATION ROMANTIQUE		MODERNISME
	<i>ROMANTISME</i>	<i>INDÉPENDANT</i>	
LEMES THÉMATIQUES	Mallarmé (4/4) Verlaine (4/4)	---	Rimbaud (4/4)
LEMES SUBSTANTIELS	---	---	Mallarmé (4/4), Verlaine (4/4), Rimbaud (4/4)
LEMES FONCTIONNELS	Mallarmé (1/4)	Mallarmé (3/4), Verlaine (4/4), Rimbaud (4/4)	---
POS	Mallarmé (4/4), Verlaine (4/4), Rimbaud (4/4)	---	---
LEMES TRI-GRAMS	---	Mallarmé (4/4), Verlaine (4/4), Rimbaud (4/4)	---
POS TRI-GRAMS	Mallarmé (4/4), Verlaine (4/4), Rimbaud (4/4)	---	---
LEMES W2V	Mallarmé (4/4), Verlaine (4/4), Rimbaud (1/4)	---	Rimbaud (3/4)

LEMES SUBSTANTIELS W2V	Mallarmé (4/4)	---	Verlaine (4/4), Rimbaud (4/4)
LEMES-POS	Mallarmé (4/4), Verlaine (4/4), Rimbaud (1/4)	---	Rimbaud (3/4)
LEMES-POS SUBSTANTIEL	Mallarmé (4/4)	---	Verlaine (4/4), Rimbaud (4/4)
NOMs	Mallarmé (4/4), Verlaine (4/4)	---	Rimbaud (4/4)
ADJs	Mallarmé (4/4), Verlaine (4/4)	---	Rimbaud (4/4)
VERs	Mallarmé (4/4)	---	Verlaine (4/4), Rimbaud (4/4)

Au niveau synthétique, les symbolistes français, surtout Mallarmé et Verlaine, se placent principalement sous l'influence romantique, leur « *esprit moderne* » se confirme plutôt sur les « *lemmes substantiels* ».

Ici, nous allons répondre à trois questions :

1) Par quoi se justifie le rapprochement stylistique entre le romantisme et le symbolisme ?

Selon le tableau 48, les œuvres romantiques et symboliques se mélangent complètement sur les variables : « *lemmes thématiques* », « *POS* » et « *POS en trigrammes* » ; alors le décalage se manifeste plutôt sur les « *lemmes substantiels* » et les « *lemmes-POS substantiels* ». Nous allons les analyser une par une.

Tableau 49 Attributs nominaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste

	<i>R</i>	<i>S (V+M)</i>		<i>M</i>	
dieu	5.300131	grace	3.893390	rue	4.655919
autel	4.860346	méchant	3.014490	ville	4.390219
cieux	4.841764	souci	2.730330	cheval	4.198759
âme	4.295272	azur	2.637440	chien	3.996384
soupir	4.115833	or	2.473690	porte	3.860229
temple	4.048314	haine	2.084250	pluie	3.782503
rayon	3.941298	foi	-	midi	3.708110
empire	3.937122	raison	-	bout	3.622481

vainqueur	3.929349	vœu	-	tête	3.538391
patrie	3.890229	clarté	-	chambre	3.530936

Tableau 50 Attributs adjectifs les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste

<i>R</i>		<i>S (V+M)</i>		<i>M</i>	
sublime	4.448962	cher	4.003835	petit	4.394681
sublime	4.448962	fier	3.315193	rouge	4.199197
céleste	3.951881	méchant	3.014488	bleu	3.694893
divin	3.320498	bon	2.521066	vert	3.627246
noble	3.136859	dur	2.333462	gris	3.136125
mortel	3.014817	affreux	2.291407	joli	3.076384
éternel	2.915932	juste	2.044788	immobile	2.356476
doux	2.669986	sage	-	nouveau	2.334369
vaste	2.279591	fort	-	énorme	2.239253
heureux	2.166815	mauvais	-	haut	2.131011

Tableau 51 Attributs verbaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste

<i>R</i>		<i>S (V+M)</i>		<i>M</i>	
gémir	4.963801	bénir	2.791962	tourner	4.404212
entendre	4.161685	consoler	2.598782	arriver	3.706396
briller	4.126803	prier	2.215158	retrouver	3.215691
élancer	3.719113	exhaler	-	entrer	3.099491
respirer	3.420152	ravir	-	abandonner	3.034707
frémir	3.323618	éclater	-	tirer	2.981428
contempler	3.310565	luire	-	manger	2.891213
effacer	3.258536	plaire	-	être êtres	2.870477
admirer	3.109626	charmer	-	regarder	2.844339

craindre	3.052587	aimer	-	jouer	2.827390
----------	----------	-------	---	-------	----------

Les tableaux 49-51 indiquent que :

- a. Mesuré sur l'emploi des noms et des adjectifs, le modernisme se met clairement à part par une neutralité sentimentale et un écart thématique ;
- b. Les champs lexicaux des corpus romantique et symbolique sont assez concentrés, ils se déploient sur deux axes : 1) l'une de concordance, où « *dieu* », « *autel* », « *ciel* », et « *temple* » s'harmonisent avec « *vœu* », « *foi* », « *clarté* » et « *grâce* » ; et l'autre du contraste, où « *noble* », « *doux* » et « *heureux* » s'opposent aux « *méchant* », « *affreux* » et « *mauvais* ». Le dualisme sémantique implique des « *duos* » rapprochés avec des sens fortement interdépendants.
- c. Le lexique moderniste est souvent narratif et descriptif, il s'adresse aux objets phénoménaux, visuels et tangibles. Par exemple, les mots, tels que « *arriver* », « *regarder* », « *retrouver* », « *entrer* », « *petit* », « *gris* », « *neuf* », sont tous des termes indicatifs qui rend le style plus objectif et plus matérialiste ;
- d. Les styles romantique et symbolique semblent plus subjectifs et plus dominants, les termes sont largement expressifs et judiciaires, ce qui montre une intention de contrôler et de communiquer. 1) D'une part, les poètes cherchent à argumenter une existence émotionnelle ou sensorielle par un lyrisme évident ; 2) d'autre part, au lieu de garder une distance, ils profitent du droit d'interprétation en définissant directement l'itinéraire du raisonnement pour les lecteurs.
- e. Les données textuelles du symbolisme ici proviennent surtout de Mallarmé et de Verlaine, elles sont classées dans l'agglomération romantique avec Baudelaire (voir Fig 19). L'absence des valeurs (Tableaux 49, 50, 51) indique que les poèmes symboliques partagent un grand lexique avec les vers baudelairiens.

Tableau 52 Attributs fonctionnels les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste

<i>R</i>	<i>S</i>	<i>M</i>
son	tel	le
ton	selon	de
ainsi	vôtre	dans

notre	aucun	se
votre	sinon	y
et	parce que	à
je	environs	entre
contre	outré	qui
malgré	son	en
qui	toi	devant

- f. Sur les agencements morphosyntaxiques, les unités prépositionnelles occupent une place considérable dans les œuvres modernistes, ceci prouve que : *primo*, le modernisme adopte une écriture grammaticalement et syntaxiquement plus complète, même si les poèmes sont formellement versifiés, la rédaction s'organise plutôt en prose ; *secundo*, les séquences nominales y sont abondantes, le tableau 53 confirme bien ce point, surtout que les « *p-values* » des POS ont connu une chute évidente de « *NOM* » à « *PRP* », et de « *PRP* » à « *DET* ».

Tableau 53 Attributs grammaticaux (POS) les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique, symbolique et moderniste

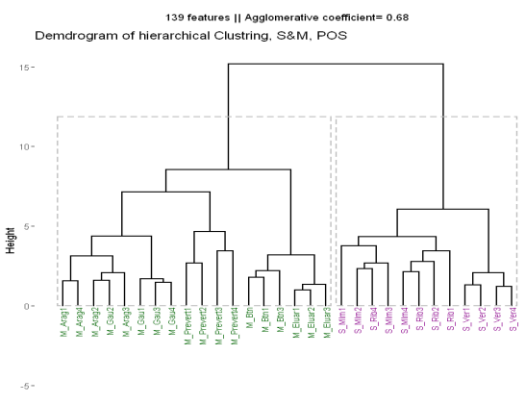
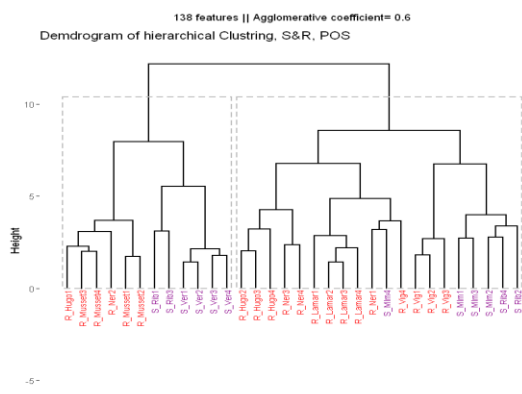
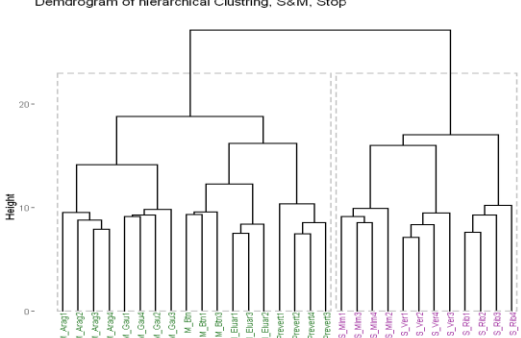
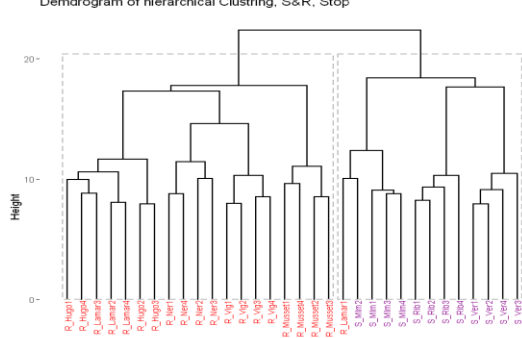
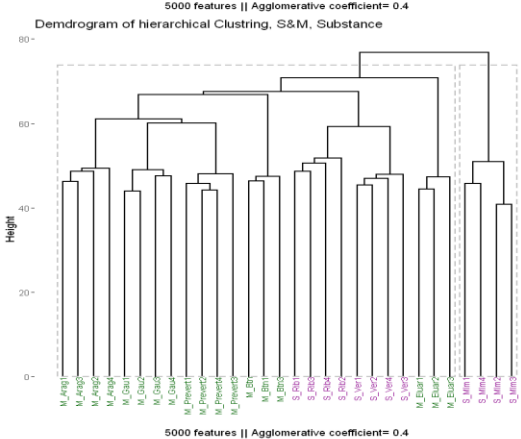
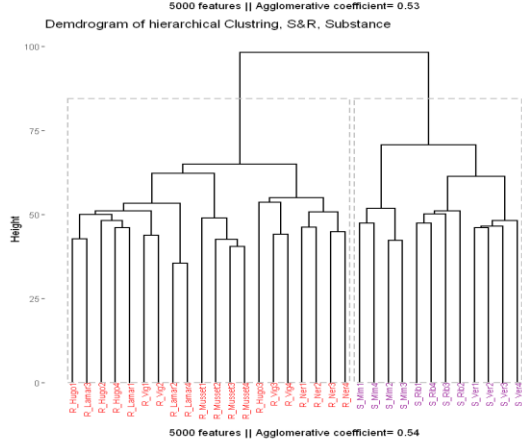
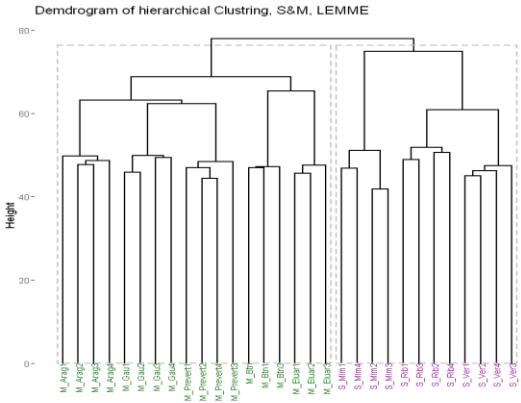
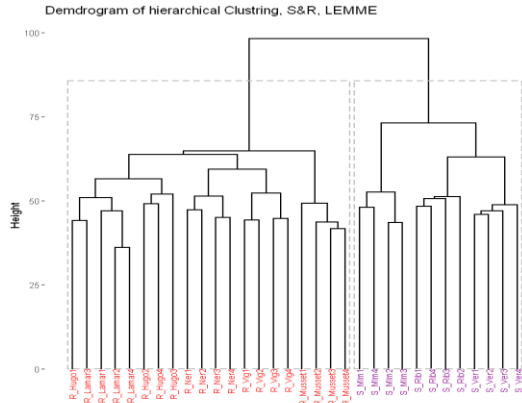
<i>R+S</i>		<i>S</i>		<i>M</i>	
PUN	1.930748e-11	ADJ	4.858870e-02	NOM	9.551784e-09
SENT	6.477492e-10	KON	4.561672e-05	PRP	4.739561e-08
INT	2.942938e-05	ADV	2.071489e-02	DET	2.894469e-04
PRO	1.866394e-02			ADV	2.048522e-03
VER	4.616132e-03			VER	4.616132e-03
ADV	2.048522e-03			PRO	1.866394e-02

- g. De plus, à partir du symbolisme, nous voyons un abandon progressif des signes de ponctuations, et des mots exclamatifs. Le lyrisme s'affaiblit.

2) Le symbolisme montre-t-il une indépendance ?

Pour mieux analyser l'indépendance stylistique du symbolisme, nous refaisons des « *clusterings* » binaires : 1) entre les corpus romantique et symbolique, et 2) entre les corpus moderniste et symbolique. Ce procédé « *binnaire* » consiste à minimiser le bruit causé par les grandes dimensions des données.

Figure 56 Dendrogrammes des clusterings binaires sur les corpus romantique-symbolique et moderniste-symbolique



Les symbolistes se classent souvent dans l'agglomération romantique (Fig. 19, 21, 23, 24, 25, 28), mais la Figure 56 prouve également que leur style bénéficie d'une interdépendance évidente, et qu'ils se

mélangent avec les romantiques sur le savoir-écrire (*la distribution des POS*), mais se rapprochent des modernistes sur l'élargissement du lexique (*les lemmes substantiels*).

3) Comment le symbolisme se distingue-t-il du romantisme et s'évolue-t-il vers le modernisme ?

Ici, on s'intéresse à la variable « *lemmes intégraux* » dans deux « *clusterings binaires* » (R/S et S/M), pour examiner les lexiques qui distinguent les symbolistes de leurs collègues romantiques, et qui les rapprochent des modernistes :

Tableau 54 Attributs nominaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique et symbolique

R		S		
LEMME	COEFF	LEMME	COEFF S/R	COEFF S/R/M
dieu	3.585216	chair	4.057250	-
jour	3.344159	fin	3.731826	-
terre	3.280904	paysage	3.727031	-
bras	3.278332	peau	3.611818	-
douleur	3.267006	juin	3.574870	-
peine	3.212709	poète	3.433963	-
cieux	2.874639	bête	3.278575	-
main	2.854359	jambe	3.228804	-
vent	2.819740	horloge	3.225527	-
soupir	2.797065	drap	3.222617	-

Tableau 55 Attributs adjectifs les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique et symbolique

R		S		
LEMME	COEFF	LEMME	COEFF S/R	COEFF S/R/M
divin	2.439033	clair	4.261777	-3.188799
vain	2.372975	subtil	3.731741	-
beau	2.322819	blême	3.619614	-
fécond	2.228820	splendide	3.612202	-
insensé	2.159286	dur	3.319541	-

entier	2.152704	actuel	3.251667	-
craintif	2.110520	banal	3.245666	-
rapide	2.016497	civil	3.233588	-
passager	2.007146	sale	3.170163	-
docile	1.982744	bleu	3.145881	-3.077603

Tableau 56 Attributs verbaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus romantique et symbolique

R		S		
<i>LEMES</i>	<i>COEFF</i>	<i>LEMES</i>	<i>COEFF S/R</i>	<i>COEFF S/R/M</i>
venir	3.471331	amuser	4.253505	-
gémir	3.113154	damner	3.663766	-
entendre	3.107740	feindre	3.230971	-
briser	3.092178	soûler	3.228353	-
répandre	3.019365	sculpter	3.216696	-
contempler	2.934667	exalter	3.209503	-
frapper	2.885893	figurer	3.102612	-
passer	2.866732	élire	3.059156	-
tomber	2.822926	tisonner	3.043916	-
laisser	2.789920	mentir	3.036945	-

En comparant les *tableaux 54-56* aux ceux *49-51*, nous remarquons que les attributs corrélatifs du romantisme restent largement stables, alors que ceux du symbolisme changent complètement, ce qui indique que :

- La divergence stylistique entre le romantisme et le symbolisme est apportée plutôt par ce dernier ;
- Les termes qui distinguent le symbolisme du romantisme sont des unités avec des coefficients bas, voir nuls, ceci concerne des mots substantiels à basse fréquence qui s'emploient rarement chez les romantiques ;
- Un élargissement ou un renouvellement du lexique poétique se voit dans l'évolution stylistique du romantisme vers le symbolisme ;

- d. Dans la *Figure 56*, les « *clusterings binaires* » échouent de récupérer la distinction entre le romantisme et le symbolisme, mais réussissent à différencier le symbolisme du modernisme, ce qui confirme encore une fois que les symbolistes gardent le même savoir-écrire que les romantiques.

Tableau 57 Attributs nominaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus symbolique et moderniste

M			S		
<i>LEMMES</i>	<i>COEFF</i>	<i>COEFF S/R/M</i>	<i>LEMMES</i>	<i>COEFF S/R</i>	<i>COEFF S/R/M</i>
jour	3.632658	-	or	4.122809	2.473695
nuit	3.444476	3.288906	extase	3.323131	-
oreille	3.243503	-	génie	3.285198	-
cheval	3.166247	4.198756	juin	3.277170	-
tête	3.081037	3.538391	méchant	3.250856	3.014488
terre	3.069952	-	farouche	3.218159	-
homme	3.039801	3.387444	esprit	3.156729	2.176584
vent	2.970966	-	mystique	3.124857	-
visage	2.932521	2.133866	prière	3.057166	-
pluie	2.806522	3.82503	haine	3.052800	2.084245

Tableau 58 Attributs adjectifs les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus symbolique et moderniste

M			S		
<i>LEMMES</i>	<i>COEFF</i>	<i>COEFF S/R/M</i>	<i>LEMMES</i>	<i>COEFF S/R</i>	<i>COEFF S/R/M</i>
beau	3.852133	1.988384	hideux	3.342703	-
autre	2.913944	3.641856	gai	3.183766	2.631273
grand	2.631721	2.064081	serein	3.120530	-
petit	2.075047	4.394681	splendide	3.088820	-
lacté	1.974070	-	vil	2.961759	3.462105
doux	-1.967828	-3.770301	actuel	2.955817	-
juste	-1.990261	-2.094507	idéal	2.944272	-

féroce	-1.994682	-	subtil	2.931833	-
candide	-1.994932	-	magnifique	2.789942	-
funèbre	-2.010502	-2.870649	dur	2.783173	2.333462

Tableau 59 Attributs verbaux les plus corrélatifs aux courants poétiques examinés dans le regroupement hiérarchique entre les corpus symbolique et moderniste

M			S		
LEMES	COEFF	COEFF S/R/M	LEMES	COEFF S/R	COEFF S/R/M
jouer	3.102661	2.827390	plaindre	3.112233	-
avoir	3.016521	-	régaler	2.913537	-
passer	3.014783	-	attester	2.911244	-
laisser	2.929073	-	fier	2.903226	3.315193
abandonner	2.889970	3.034707	éprendre	2.809760	-
entendre	2.735954	-	enivrer	2.792254	2.882765
ouvrir ouvrir	2.722361	-	exalter	2.785312	-
abattre	2.700883	-	prier	2.784994	2.215158
entrer	2.619393	3.099491	bénir	2.743551	2.791962
regarder	2.614025	2.844339	tisonner	2.726484	-

En comparant les *tableaux 57-59* à ceux *49-51*, nous trouvons une situation plus compliquée :

Les attributs nominaux et verbaux chez les modernistes sont majoritairement neutralisés et dispersés, avec des termes plus narratifs, tels que « avoir », « passer », « laisser », « terre », « vent ». Et ils restent assez stables. Alors que le lexique symboliste semble fortement émotif, ceci manifeste une tendance lyrique d'un type romantique. Ainsi, nous proposons d'examiner la distribution de chaque attribut symbolique dans l'ensemble du répertoire lexical (*Corpus contrôlé, le nombre et le volume des échantillons sont équilibrés*) :

Tableau 60 Distribution des attributs symboliques dans l'ensemble du répertoire lexical

NOM	M	R	S	VERBE	M	R	S	ADJ	M	R	S
<i>or</i>	31	48	98	<i>plaindre</i>	1	10	11	<i>hideux</i>	0	5	9
<i>extase</i>	1	4	9	<i>régaler</i>	0	0	5	<i>gai</i>	4	3	19

<i>génie</i>	3	19	20	<i>attester</i>	0	2	5	<i>serein</i>	0	2	7
<i>juin</i>	0	0	6	<i>fier</i>	6	11	36	<i>splendide</i>	3	3	13
<i>méchant</i>	0	2	18	<i>éprendre</i>	0	1	12	<i>vil</i>	1	5	11
<i>farouche</i>	1	4	18	<i>enivrer</i>	0	15	8	<i>actuel</i>	0	0	5
<i>esprit</i>	9	42	39	<i>exalter</i>	2	1	15	<i>idéal</i>	0	2	12
<i>mystique</i>	0	1	7	<i>prier</i>	4	16	22	<i>subtil</i>	1	1	16
<i>prière</i>	0	15	14	<i>bénir</i>	3	9	22	<i>magnifique</i>	0	2	9
<i>haine</i>	2	11	15	<i>tisonner</i>	0	0	6	<i>dur</i>	7	7	19

- Sur l'emploi des noms et des verbes, le symbolisme se distingue du modernisme par des termes fréquents et thématiques. Alors ces termes sont partagés entre le romantisme et le symbolisme ;
- Au niveau des adjectifs, le style symbolique est très particulier ; pourtant, les adjectifs occupent une place marginale chez les modernistes : 4 attributs sur 6 sont affectés aux valeurs nulles ou négatives ;
- Donc, jugés sur leur préférence lexicale, les symbolistes sont des successeurs « *néoromantiques* » ou « *postromantiques* » ;

Comme conclu plus haut, c'est le renouvellement lexicale qui marque la différence romantique-symbolique, il est ainsi naturel de se demander si ceci constitue une tendance au cours de la modernisation créative ? La réponse est bien affirmative.

Sur les corpus contrôlés et équilibrés, un calcul s'est effectué pour compter les occurrences des mots uniques à chaque courant :

Tableau 61 Les occurrences des mots uniques à chaque courant

Romantisme	Symbolisme	Modernisme
948	2682	2805

Un autre calcul pour compter les occurrences des mots partagées entre deux courants :

Tableau 62 Les occurrences des mots partagées entre deux courants

R&M	R&S	S&M
509	634	1119

Si le symbolisme et le modernisme partagent un grand nombre des mots, pourquoi nos expériences numériques montrent le contraire ?

Parce que ces mots communs sont souvent des unités à basse fréquence, qui portent moins de poids dans la détection des « *clusters* » :

	R&M	R&S	S&M
Médian de fréquences	4.25	7.18	4.46

Tout ceci prouve encore une fois que le symbolisme, le style baudelairien y inclus, reste proche du romantisme sur les mots thématiques et fréquents, mais il s'évolue vers le modernisme grâce à une introduction des unités néologiques.

CHAPITRE V LA NOUVELLE POESIE - EXPERIENCES NUMERIQUES ET ANALYSES

La *modernisation poétique* en Chine est assumée par la *Nouvelle poésie*, elle se divise en deux cycles relativement indépendants : 1) l'un se gère par un *évolutionnisme littéraire*, avec *l'occidentalisation esthétique*, la *transplantation théorique* et *l'imitation textuelle* ; l'autre initie une « *autonomie moderne* » avec un esprit rebelle, en poursuivant une « *intériorisation* » philosophique contextualisée.

Les deux cycles poétiques sont séparés par la *Révolution culturelle*, ils 'sont à la fois autonomes et interdépendants :

Le *Premier Cycle* témoigne l'apparition du *modernisme poétique* chinois : 1) la *Nouvelle poésie* cherche d'abord à renouveler la création poétique avec une vulgarisation du langage ; 2) son style évolue sous des influences externes et diversifiées, en suivant trois orientations créatives : un « *traditionalisme européen* », un « *libéralisme américain* » et un « *révolutionnisme soviétique* » ; 3) la philosophie poétique se bascule constamment entre la tradition et la modernité, ce qui donne des œuvres à caractère hybride ; 4) les traces *modernistes* sont très fragiles face aux concurrences d'un « *réalisme prolétarien* » et d'un « *romantisme révolutionnaire* ».

L'intervalle entre deux cycles est dominé par un « *lyrisme hymnique* », la création conspire à nouveau avec le pouvoir, ce qui est transcendant, métaphysique, idéaliste, ou simplement

« *moderniste* », connaît une marginalisation, un renoncement, et enfin une condamnation. Néanmoins, la *Nouvelle poésie* conflue avec la *littérature souterraine*.

Le *Second Cycle* marque un nouveau départ : 1) la *poésie obscure*, engendrée dans la « *pastorale rouge* », commence à contredire la *paternité politique* avec un *complexe baudelairien* ; 2) les *poètes obscurs* choisissent de reprendre le style de la *Nouvelle poésie*, et de le contextualiser dans la particularité historique de leur temps ; 3) la réconciliation esthétique *tradition-moderne* dans les *écrits obscurs* produit un « *modernisme* » autonome et autosuffisant ; 4) le retour du *modernisme occidental* à l'*époque postcoloniale* dirige la philosophie poétique chinoise vers un *postmodernisme* chaotique.

Ainsi, aux yeux des chercheurs domestiques, la *Nouvelle poésie (Premier Cycle)* marque le commencement du « *modernisme* » chinois, alors que la *poésie obscure* est considérée comme une reprise ou une réorientation.

Evidemment, la *poésie obscure* relie les deux cycles poétiques avec une « *transitivité* » à la Baudelaire. Nous rappelons ici la deuxième problématique de la présente PARTIE :

Qu'est-ce le style obscur ? S'agit-il d'une simple reprise de la Nouvelle poésie ou d'une inauguration moderniste ? Quel est son rôle dans la trajectoire de la modernisation poétique en Chine ?

Afin d'éclairer la distribution interne de la *Nouvelle poésie*, et de positionner précisément la *poésie obscure* sur la trajectoire de la modernisation poétique, nous proposons des expériences numériques en reprenant les algorithmes agglomératifs.

5.1 PRÉTRAITEMENT DU CORPUS

Le prétraitement ici concerne principalement deux démarches : la tokenisation et l'étiquetage grammatical.

Le chinois est une langue isolante qui montre un haut degré d'analytisme¹, les rapports syntaxiques s'expriment en général à l'aide de mots-outils indépendants et de l'ordre des mots. De plus, les caractères, qui se collent l'un à l'autre, sont phonétiquement monosyllabiques et formellement insécables. Et un mot, au sens lexical, pourrait se composer d'un seul caractère ou d'une séquence.

Donc, la tokenisation cherche à identifier et à extraire les mots au sein d'une suite de caractères :

Tableau 63 Exemple de la tokenisation de la langue chinoise

<i>Forme initial</i>	<i>TRANS</i>	<i>Tokens</i>
波德莱尔是个伟大的法国诗人	--->	波德莱尔, 是, 个, 伟大的, 法国, 诗人
Baudelaire est un grand poète français		Baudelaire, est, un, grand, poète, français

En outre, le chinois s'équipe d'un système des *annotations grammaticales* plus ou moins particulières², des étiquettes spécifiques y sont attribuées.

Les deux démarches sont réalisées avec une librairie Python en licence libre : « *jieba* »³.

5.2 MODÉLISATION

Tenant en compte la particularité linguistique du chinois, nous reprenons partiellement les variables choisies au cas de Baudelaire : les « *tokens thématiques* », les « *tokens substantiels* », les « *tokens fonctionnels* » et les « *POS* ». Pourtant, la *Nouvelle poésie* est une écriture *hybride*, ceci compliquerait l'identification stylistique et le traitement automatique. En ce sens, l'efficacité des algorithmes développés au *chapitre I* est ainsi contestable. Des modifications sont prévues.

¹ L'analytisme et le synthétisme sont des traits des langues pris en compte dans leur classification du point de vue du nombre de morphèmes qui constituent un mot.

² Voir <https://github.com/fxsjy/jieba>

³ *Ibid.*

5.2.1 Échantillons composés

Dans les expériences agglomératifs (*I, II, III*) effectuées aux chapitres précédents (2.3, 2.4, 2.5) :

- 1) chaque courant regroupe plusieurs poètes ;
- 2) chaque poète est représenté par quelques textes ;
- 3) chaque texte est un échantillon à examiner ;
- 4) et chaque échantillon est un assemblage de poèmes.

Cette hiérarchie est prouvée efficace dans l'identification stylistique des poètes français. Pourtant, elle ne serait pas applicable aux corpus chinois, ceci s'explique par deux points :

1) *Chaos du style*

Dans la littérature française, l'évolution poétique se définit par l'émergence de courants successifs, et chaque courant regroupe des poètes autour d'une certaine dimension créative commune. Le « *-isme* » est plutôt un titre indicatif décerné par les chercheurs littéraires, il cherche à classer les œuvres selon leurs caractères stylistiques et esthétiques. C'est une référence tolérante qui ne veut ni orienter les écritures, ni défendre un principe, ni imposer un savoir-écrire.

En Chine, toute la *Nouvelle poésie* est placée dans la *littérature moderne*, et les poètes s'organisent souvent volontairement dans des « *groupes* », des « *associations* » ou des « *publications* » pour soutenir une quelconque théorie occidentale. Dans ce cas-là, le « *courant* » chinois n'est pas un concept créatif, la distinction entre les écoles poétiques chinoises n'est pas basée sur la différence stylistique, mais plutôt sur des revendications « *politiquement* » et « *préalablement* » reformulées.

Ainsi, il est très fréquent que le style d'un poète chinois ne correspond pas au courant auquel il s'adhère.

Par exemple, La cohabitation des écoles au *Premier Cycle* nous donne un panorama poétique « *chaotique* », le style d'un poète montre souvent une certaine transivité instable, il se bascule entre plusieurs théories, ou même plusieurs courants. WEN Yiduo et XU Zhimo sont

deux représentants de l'école de la *Lune Croissante*, leurs poèmes sont symboliques si jugés sur la suggestivité du langage, mais ils sont aussi romantiques par un lyrisme « *objectif* », ils pourraient être même traditionnels avec des agencements prosodiques structurés.

Un autre exemple, la *Lune croissante* s'appelle aussi *l'Ecole de nouvelle prosodie*. C'est une école *moderniste*, mais elle s'oppose aux *vers libres*. Les poètes cherchent à restaurer une « *musicalité rythmique* » pour la versification. C'est un principe formaliste qui n'influence pas la constitution des symboles et des lexiques, donc, les variables modélisées, telles que les « *tokens thématiques* » et « *tokens substantiels* », ne pourraient pas différencier cette école des autres.

2) Chaos du mot

Ici, nous traitons le phénomène d'un *détachement sémantique*, causé par la *tradition symbolique chinoise*. Dans la *PARTIE I*, nous avons déjà abordé ce sujet en comparant les deux « *symbolismes* » :

Le procédé symbolique dans la *poésie classique* chinoise est basé sur une « *projection référentielle* », les symboles sont souvent conceptualisés avec un prérequis socio-culturel défini par la communauté intellectuelle ou par le contexte historique ; Alors que la « *correspondance* » française s'appuie essentiellement sur une implication métaphysique, une suggestion transcendante et une résonance entre le présent et l'absent, en laissant le droit d'interprétation aux lecteurs. Ce sont deux savoir-faire complètement différents.

Par conséquent, dans la création poétique chinoise, le sens d'un symbole (*mot*) ne correspond pas toujours à sa définition dans le dictionnaire, c'est-à-dire, le contenu sémantique se détache de la forme morphologique, ceci impose un problème épineux dans le traitement automatique de textes. Nous proposons de lire un poème de WEN Yiduo, intitulé « *l'Eau morte* », il nous offre un exemple typique pour expliquer le « *chaos du mot* » :

*C'est un caniveau d'eau stagnante privé d'espoir,
La brise n'y peut soulever un semblant de ride.
Autant y jeter quelques ferrailles rouillées,
Et même y vider vos détritits et vos restes.*

这是一沟绝望的死水，
清风吹不起半点漪沦。
不如多扔些破铜烂铁，
爽性泼你的剩菜残羹。

*Peut-être le vert de gris du cuivre y deviendra émeraude,
Les boîtes de conserve s'orneront-elles de fleurs de pêcher ;
Laissez aussi la graisse y tisser une fine couche de gaze,
Les bactéries y développer des nuages colorés.*

也许铜的要绿成翡翠，
铁罐上锈出几瓣桃花；
再让油腻织一层罗绮，
霉菌给他蒸出些云霞。

*Laissez les eaux stagnantes fermenter en vin vert,
Où flottera de la bave en forme de perles ;
Du rire de ces perles naîtront d'autres plus grandes,
Détruites à leur tour par des moustiques voleurs.*

让死水酵成一沟绿酒，
漂满了珍珠似的白沫；
小珠们笑声变成大珠，
又被偷酒的花蚊咬破。

*Un tel caniveau d'eau stagnante privé d'espoir,
Peut, lui aussi, se vanter d'un certain éclat.
Si les grenouilles n'en supportent pas le silence,
Disons que l'eau stagnante jouera une chanson.*

那么一沟绝望的死水，
也就夸得上几分鲜明。
如果青蛙耐不住寂寞，
又算死水叫出了歌声。

*C'est un caniveau d'eau stagnante privé d'espoir,
Ici assurément n'habite pas la beauté,
Autant donc laisser la laideur la défricher,
Et voyons quel monde elle saura y créer.*

这是一沟绝望的死水，
这里断不是美的所在，
不如让给丑恶来开垦，
看它造出个什么世界。

À travers des symboles, des adjectifs descriptifs, et une imagination picturale, le poète crée des connexions métonymiques, en nous montrant un tableau multicolore. Il exprime la beauté en travaillant la laideur, ceci ressemble, dans un certain sens, à l'ambition baudelairienne dans les *Fleurs du Mal* : « *Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or* ».

Pourtant, 1) chez Baudelaire, « *le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant.* »¹ Le mal est honoré, car il est la source du beau. 2) Alors chez WEN, la laideur n'est qu'un outil de dénoncer, il veut que la douleur soit plus aiguë, que la peine soit plus féroce, que l'image soit plus « *naturaliste* ». Il faut que le mal soit tellement méprisable que le pessimisme lyrique et l'accusation sociale s'expriment plus inexorablement.

Du point de vue d'un taliste, les symboles baudelairiens parlent d'eux-mêmes, leurs sens originaux contribuent à la conceptualisation du sujet. Pourtant, les symboles de WEN demandent une « *revalidation* » extra-phrastique ou une « *revalorisation* » extralinguistique. Par exemple, Les mots, « *cuivre* », « *émeraude* », « *fleurs de pêcher* », « *gaze* », « *nuages colorés* », « *vin vert* », « *la bave* », sont des unités neutres et descriptif, ils n'évoquent aucun lien avec le style du poème. Pourtant, ce champ lexical, une fois associé à *l'Eau morte*, produit une implication externe : soit une déception vers la société réelle d'une Chine au XX^e siècle.²

Ainsi, les algorithmes qui s'intéresse aux occurrences morphologiques sont non applicables à traiter les corpus poétiques chinois. Quand le « *token* » ne réfère pas au « *signifié* » du mot, le « *thème* » du texte ne serait pas récupérable d'une telle façon.

3) Solution

Dans les expériences suivantes, un assemblage de tous les poèmes d'une même école sera traité comme un échantillon-corpus, pour que les corpus en mégadonnées contrebalancent les exceptions éventuelles, et que la similarité collective couvre la particularité individuelle.

5.2.2 Lacunes algorithmiques

¹ BAUDELAIRE Charles, *Les liaisons dangereuses*, dans *L'art romantique*, op. cit., p. 211

² Il faut noter que ceci ne s'agit pas d'une interprétation supplémentaire de nous, mais du poète lui-même. Ce poème s'inspire de la crise vécue par la société chinoise à cette époque-là, et il manifeste l'engagement social du poète. Aux yeux du poète, l'image de l'eau stagnante est un reflet de la Chine, un caniveau d'eau stagnante rempli d'ordures et de pourriture. En 1925, à l'occasion du *Mouvement du 30 Mai*, et à la confrontation des conflits nationaux et hiérarchiques, le poète écrit ce poème.

Le *Regroupement hiérarchique* est une méthode non-supervisée, il est basé sur le calcul de la *distance spatiale* entre les échantillons (*des vecteurs lexicalisés dans notre cas*). Ainsi, cet algorithme privilège les « *clusters* » ayant les plus grands décalages. C'est à dire :

Supposons que nous avons une base de n échantillons à regrouper, ces échantillons sont initialement répartis en n classes, $\{\{m_1\}, \{m_2\}, \dots, \{m_i\}, \dots, \{m_j\}, \dots, \{m_{n-1}\}, \{m_n\}\}$. Une matrice de distance interne D s'établie :

Figure 57 Schéma de la matrice de distance

	A	B	C	D	E	F	G
A	0	B → A	C → A	D → A	E → A	F → A	G → A
B	A → B	0	C → B	D → B	E → B	F → B	G → B
C	A → C	B → C	0	D → C	E → C	F → C	G → C
D	A → D	B → D	C → D	0	E → D	F → D	G → D
E	A → E	B → E	C → E	D → E	0	F → E	G → E
F	A → F	B → F	C → F	D → F	E → F	0	G → F
G	A → G	B → G	C → G	D → G	E → G	F → G	0

Schéma de la Matrice de distance

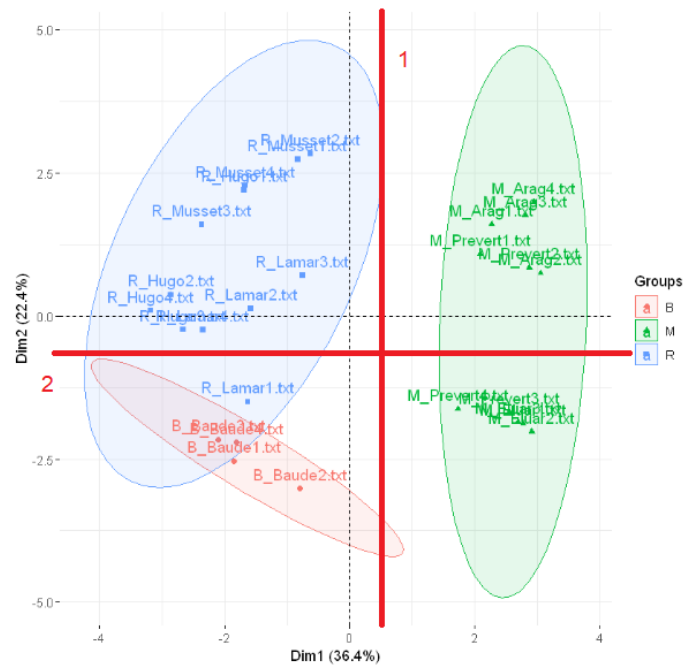
Notre tâche s'engage à réduire itérativement la valeur n , en unissant $\{m_i\} \cup \{m_j\} (dist(m_i, m_j) = \min(D))$ pour former un nouveau nœud $\{m_{i,j}\}$, jusqu'à ce que $n = 1$.

Évidemment, le processus agglomératif est géré par deux *fonctions de distance*, une entre les échantillons $dist(m_i, m_j)$, l'autre entre les nœuds $dist(m_{i,j}, m_{k,l})$.

Pourtant, notre objectif ne concerne pas une tâche de classification, mais une observation littéraire assistée par l'analyse des « *mots* » *paramétriques* à la sortie du regroupement. Une question se pose ainsi : *comment peut-on assurer que les « clusters » les plus distinctifs sont ceux séparés par les différences thématiques ou stylistiques ?*

Par exemple, dans le suivant, c'est un PCA hypothétique qui montre une distribution possible des échantillons-corpus examinés :

Figure 58 Distribution hypothétique des corpus examinés



Sans regarder les étiquettes des échantillons, et par instinct, nous remarquons deux façons de regrouper les données : horizontalement (2) et verticalement (1). Dans ce cas, c'est le (1) qui remporte la concurrence avec un décalage plus évident.

Pourtant, nous ne pouvons pas nous assurer que le (1) marque exactement la distanciation thématique ou stylistique entre les corpus. Théoriquement, il faut encore examiner les *mots (attributs) paramétriques* pour décider si le regroupement correspond à nos attentes.

Heureusement, le regroupement hiérarchique appliqué sur le corpus français nous a donné des résultats assez satisfaisants, mais ce ne serait pas le même cas dans le corpus chinois, à cause d'une évolution du langage poétique. Nous allons analyser ce point en détail dans les résultats.

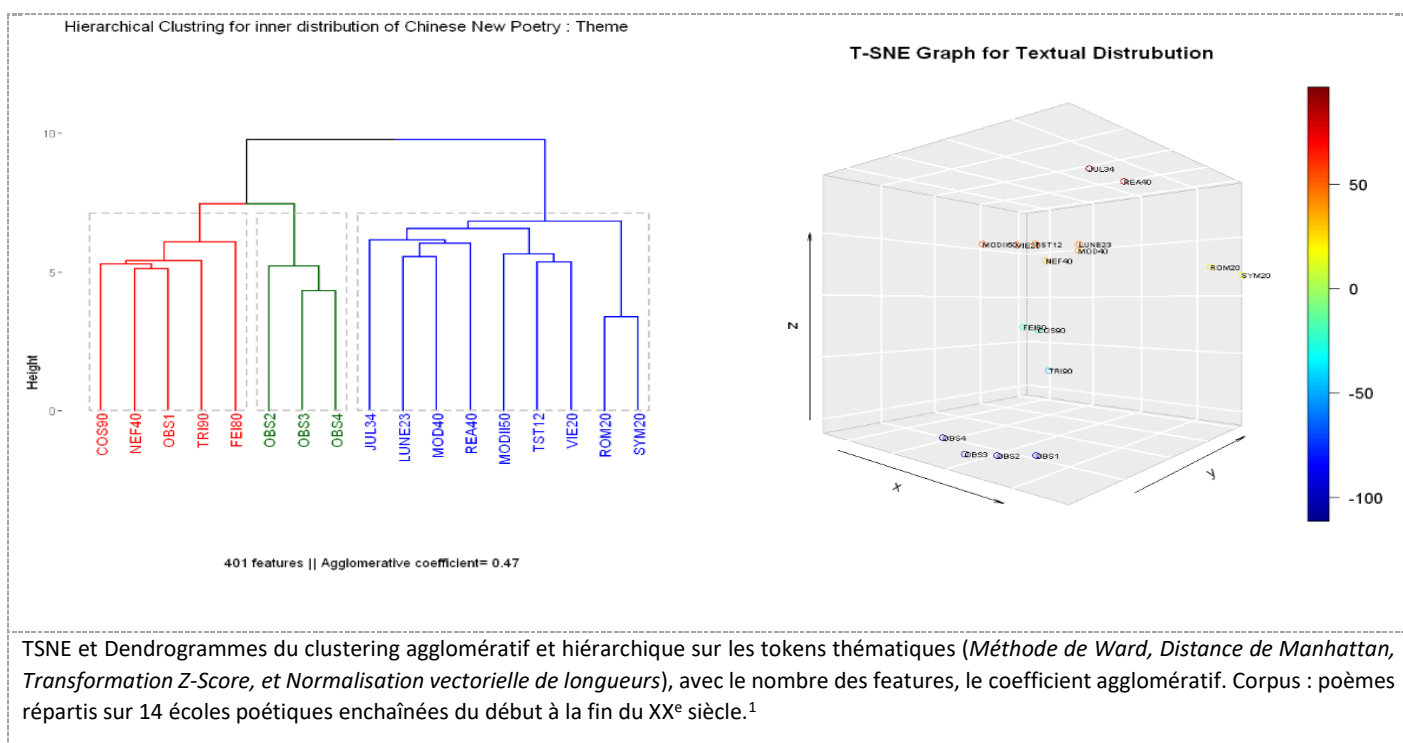
En fait, cette lacune pourrait être évitée par un contrôle subtil des paramètres (*surtout les métriques aux fonctions de distance*), mais les approches seront très coûteuses. Et en tout, l'identification de thèmes n'est pas notre objectif principal. Ainsi, nous allons quand même adopter les « *tokens thématiques* » et les « *tokens substantiels* », et nous verrons ce que les expériences nous donnent.

5.3 RÉSULTATS

5.3.1 Niveau lexical

1) Tokens thématiques

Figure 59 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la *Nouvelle poésie chinoise* (TOKENS THEMATIQUES)



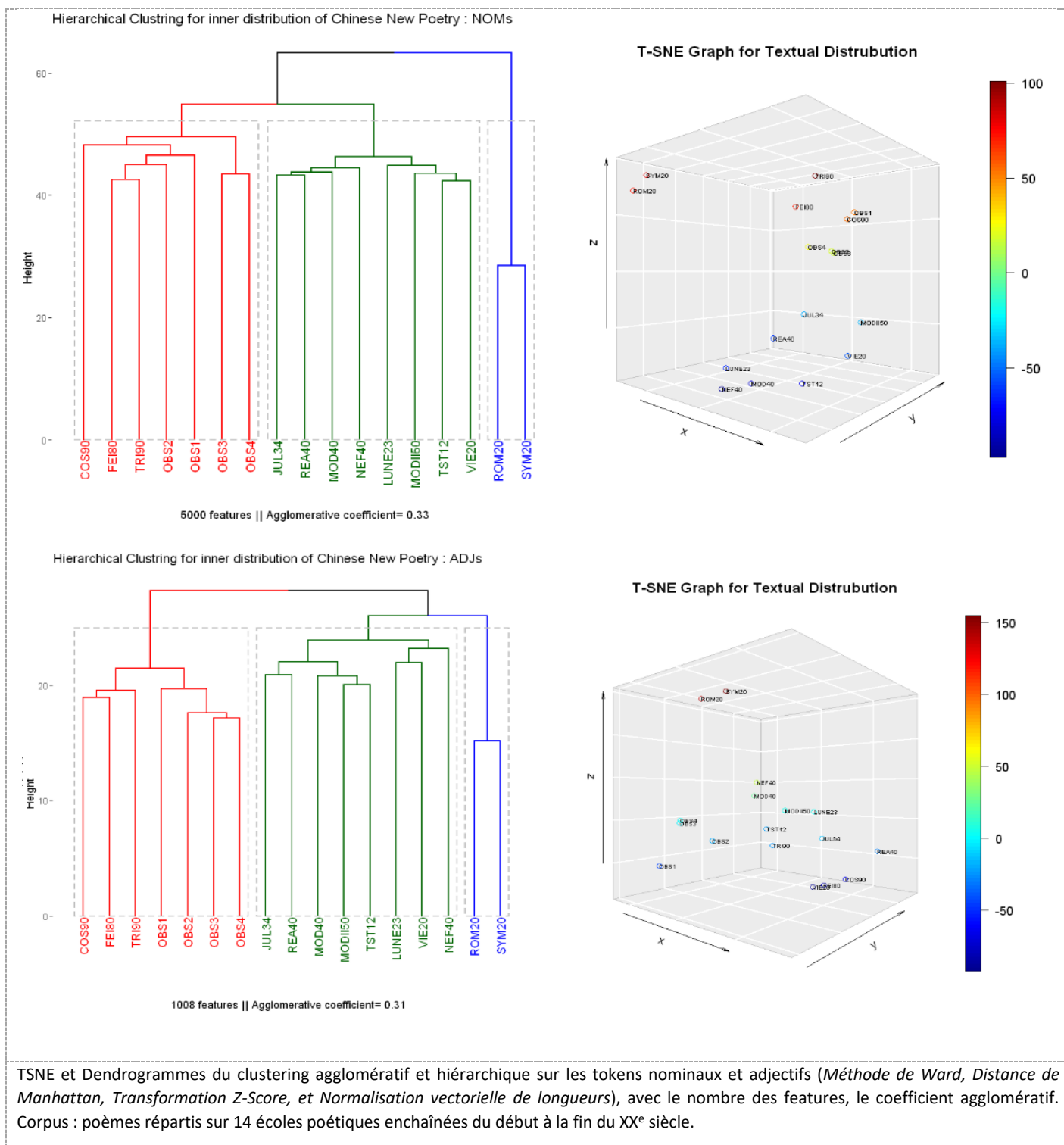
¹ Codes simplifiés des courants poétiques chinois du XX^e siècle : TST (尝试派, l'École des expériences, 1910s-1920s), VIE (人生派, l'École de vie, 1920s), ROM (创造社浪漫派, l'École de création, romantique, 1920s), SYM (前期象征主义, les Symbolistes, 1920s), LUNE (新月派, l'École de lune croissante, 1920s-1930s), JUL (七月派, l'École de juillet, 1930s-1940s), NEF (九叶派, l'École des feuilles, 1940s), MOD (现代派, l'École moderniste, 1940s), REA (现实派, l'École réaliste, 1940s-1950s), MODII (新现代派, la Nouvelle école moderniste, 1950s), OBS (朦胧诗, la poésie obscure, 1970s-1980s), FEI (非非主义, l'École de non-non, 1980s), TRI (第三条道路写作, l'Écriture de la troisième voie, 1990s), COS (知识分子写作, l'Écriture des intellectuels, 1990s).

Sur le plan thématique, 1) les 14 écoles de la *Nouvelle poésie* sont regroupées en trois blocs : le *Premier Cycle* (1920s-1950s), la *poésie obscure* (1970s-1980s) et les *écritures de la Nouvelle époque*¹ (1985s-1990s), ceci correspond largement aux différentes étapes de la *modernisation poétique* en Chine ; 2) la *poésie obscure* se distingue clairement des écoles antérieures à la *Révolution culturelle*, et se rapproche de la création des années 1990, celle-ci concerne, selon les critiques domestiques, des écrits « *modernistes* », « *d'avant-garde* », ou même « *post-modernistes* » ; 3) les écoles du *Premier cycle* se mélangent en générale, c'est-à-dire, les sujets traités ne montrent pas de différences évidentes.

La distribution ci-dessus nous invite à examiner en détail les composants des *termes thématiques* de chaque bloc. Le sujet d'un écrit littéraire s'exprime souvent par les mots nominaux et adjectifs. Ainsi, des regroupements spécifiques sont indispensables :

Figure 60 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la *Nouvelle poésie* chinoise (NOM et ADJ)

¹ Les écritures de la *Nouvelle époque* concerne une notion générale qui englobe les écoles poétiques après la *poésie obscure* : FEI (非非主义, l'École de non-non, 1980s), TRI (第三条道路写作, l'Écriture de la troisième voie, 1990s), COS (知识分子写作, l'Écriture des intellectuels, 1990s).



En examinant les noms et les adjectifs thématiques, on constate que 1) les 14 écoles de la *Nouvelle poésie* sont regroupées en deux agglomérations, ceci confirme notre jugement sur la distinction de deux *cycles poétiques* ; 2) le *Premier Cycle* se divise encore en deux, avec les écoles symboliques et romantiques mises à côté ; 3) la *poésie obscure* se colle à la création de

la *Nouvelle époque (1985s-1990s)*, les deux se mélangent complètement sur les noms, mais gardent une certaine indépendance sur les adjectifs.

Maintenant, nous construisons les tableaux des termes thématiques relatifs à chaque « *cluster* » détecté :

Tableau 64 Attributs nominaux les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la *Nouvelle poésie* chinoise

PREMIER CYCLE				SECOND CYCLE	
SYM+ROM		Écoles (1920s-1940s)			
TOKEN	COEFF	TOKEN	COEFF	TOKEN	COEFF
荣华 gloire et fortune	3.994420	江南 sud du fleuve Yangtsé	2.849228	天空 ciel	3.264637
尘雾 poussière épaisse	3.990752	人间 monde terrestre	2.665283	文字 mot	3.154016
中酒 ivresse légère	3.990752	茅屋 chaumière	2.367689	鸽子 pigeon	2.854273
名都 capitale célèbre	3.990752	太空 cosmos	2.301673	情人 amant	2.776860
装饰画 peinture de décoration	3.990752	个人 individu	2.224715	陌生人 inconnu	2.641629
雄威 grandiose et puissant	3.990752	野兽 bête sauvage	2.201350	果园 verger	2.641102
公民 citoyen	3.990752	眼光 éclaire de l'œil	2.190306	白杨 peuplier	2.639449
双生儿 jumelle	3.990752	热情 enthousiasme	2.147032	谎言 mensonge	2.611692
幽梦 rêve serain	3.990752	火热 ardeur	2.120908	泪水 larme	2.571671
巴尔干 Balkan	3.990752	花酒 fleur et vin	2.119958	旗帜 drapeau	2.589700

Tableau 65 Attributs adjectifs les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la *Nouvelle poésie* chinoise

PREMIER CYCLE				SECOND CYCLE	
SYM+ROM		Écoles (1920s-1940s)			
TOKEN	COEFF	TOKEN	COEFF	TOKEN	COEFF
衰腐 décadent et pourri	3.946986	高 haut	2.561204	突然 soudain	2.787059
恼人 énervant	3.946986	一般 ordinaire	2.424187	孤独 solitaire	2.718689
弱弱 faible et défaillant	3.946986	漂亮 joli	2.407302	晴朗 serein	2.551101

奇巧 curieux et adroit	3.946986	绿 vert	2.336399	耐心 patient	2.182677
散淡 discursif et insipide	3.946986	黄 jaune	2.329475	明亮 clair	2.122429
虚虚 néant	3.946986	愚蠢 stupid	2.311823	昏暗 sombre	2.116435
绚烂 rayonnant et splendide	3.946986	粗 gros	2.279385	肮脏 sordide	2.112592
渺渺 lointain	3.946986	轻 léger	2.157728	脆弱 fragile	1.987644
宏壮 grandiose et majestueux	3.946986	傻 bête	2.071837	隐秘 dérobé	1.970416
残朽 défectueux et pourri	3.946986	残忍 cruel	2.066480	神奇 fantastique	-2.004789

Dans les attributs nominaux, aucun champ thématique ne nous semble extractible, les données sont sémantiquement dispersées. En fait, on voit ici un bon exemple du *Chaos du mot* (5.2.1), c'est-à-dire que le style métaphorique s'exprime à travers des « symboles » sémantiquement distants, reformulés avec des détours euphémiques. C'est un procédé rhétorique fréquent dans la création chinoise.

Dans le suivant, nous citons comme exemples trois poèmes, un hugolien, un baudelairien, et un chinois qui abordent tous le sujet de la « mort » :

道路要引向一个终点,
 Tout chemin aboutit à un terminus,
 旅程要走向最后的恬静,
 Tout voyage se finit dans un calme,
 生涯的最后是坟墓,
 Toute vie se dirige vers un tombeau
 人的归宿是山中的睡眠.....
 Et nous, enfin, des dormeurs dans les
 montagnes.

- « *Contemplation* » (Sonnet)

TANG Ti

La rose dit à la tombe :
 - Que fais-tu de ce qui tombe
 Dans ton gouffre ouvert toujours ?
 La rose dit : - Tombeau sombre,
 De ces pleurs je fais dans l'ombre
 Un parfum d'ambre et de miel.
 La tombe dit : - Fleur plaintive,
 De chaque âme qui m'arrive
 Je fais un ange du ciel !

- « *Le Tombe dit à la Rose* »

Victor Hugo

Je hais les testaments et je hais les tombeaux ;
 Plutôt que d'implorer une larme du monde,
 Vivant, j'aimerais mieux inviter les corbeaux
 A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.
 Ô vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
 Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;
 Philosophes viveurs, fils de la pourriture,
 A travers ma ruine allez donc sans remords,
 Et dites-moi s'il est encor quelque torture
 Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi

- « *Le Mort Joyeux* »

Charles Baudelaire

1) Hugo s'entretient avec la « mort » par une attitude amicale, il relie les mondes céleste, humain et infernal, son « *dualisme philosophique* » est exprimé par des paires antithétiques, tels que le « *tombeau sombre* » et la « *fleur plaintive* », « *l'ombre* » et le « *ciel* ». 2) Baudelaire choisit de s'adresser à la « mort » d'un ton orgueilleux, en versant une vivacité inéluctable dans les « *testaments* », les « *carcasses* » et les « *ruines* ». Une dualité domine également le monologue : « *un mort libre et joyeux* » et les « *philosophes viveurs* » s'opposent aux « *filis de la pourriture* », ceci prouve encore une similarité esthétique entre les deux poètes. 3) Pourtant, ce qui les distingue, c'est que chez Hugo, la tradition romantique reconduit « *l'âme tombé* » vers l'éternel, mais Baudelaire préfère inviter « *les corbeaux à saigner tous les bouts de ma carcasse immonde* ». 4) Malgré tout, chez tous les deux, la « mort » est traitée avec une franchise directe, concrétisée par des champs lexicaux intensivement corrélatifs.

Dans les vers de TANG, la « mort » se cache derrière des termes métaphoriques : le « *terminus (终点)* », le « *calme (恬静)* », « *l'aboutissement (归宿)* » ou le « *sommeil (睡眠)* », ce qui correspond aux procédés *symboliques* de la tradition poétique chinoise. Cette tradition cherche souvent à 1) atténuer des sujets « *philosophiquement sensibles et lourds* », 2) et à affaiblir la visibilité directe des sentiments, des ambitions ou des opinions. Dans ce cas-là, la « *vie* » se reformule en « *chemin* » et en « *voyage* ». Ainsi, les mots ne sont pas employés dans leurs sens propres, mais ils impliquent des « *substances connotatives* » conformément à des fonctionnalités pragmatiques encodées dans la culture.

Revenons aux tableaux 64 et 65, les attributs adjectifs et nominaux ne montrent pas de différences thématiques évidentes entre les « *clusters* » détectés, donc, comment se distinguent-ils l'un des autres ? Qu'est-ce que le critère du regroupement ?

C'est plutôt l'évolution linguistique qui gère la distinction parmi le *Premier Cycle*, la *poésie obscure* et les écritures de la *Nouvelle époque*.

Dans le *Premier Cycle*, la modernisation poétique accentue trois processus essentiels : 1) la vulgarisation du langage (3.1.2), 2) la libération stylistique (3.1.2) et 3) l'occidentalisation théorique. Ainsi, aux premières années de la *Nouvelle poésie*, nous voyons une certaine

assimilation des expressions exotiques qui sont inadmissibles à la tradition littéraire, ceci donne une création linguistiquement hybride. Du début à la fin du XX^e siècle, nous pouvons retracer clairement cette évolution (*ou modernisation*) langagière.

Chez les poètes symboliques et romantiques (1910s-1920s), les poèmes sont remplis des locutions moitié chinoises et moitié occidentales. Par exemple, « 中酒 (*ivresse légère*) », « 幽梦 (*rêve serein*) », « 渺渺 (*lointain et indistinct*) », « 奇巧 (*curieux et adroit*) », « 残朽 (*défectueux et pourri*) » sont tous des expressions classiques, chaque mot est un segment binaire qui marie deux caractères monosyllabiques, indépendamment conceptualisés. Ce genre de lexiques sont très fréquents aux écritures littéraires traditionnelles, où le raffinement structural du langage est un facteur incontournable. Pourtant, en même temps, les poètes s'invitent intentionnellement à adopter un néologisme emprunté ou traduit qui n'existe pas dans le contexte culturel : « 公民 (*citoyen*) », « 装饰画 (*peinture de décoration*) » et « 巴尔干 (*Balkan*) ».

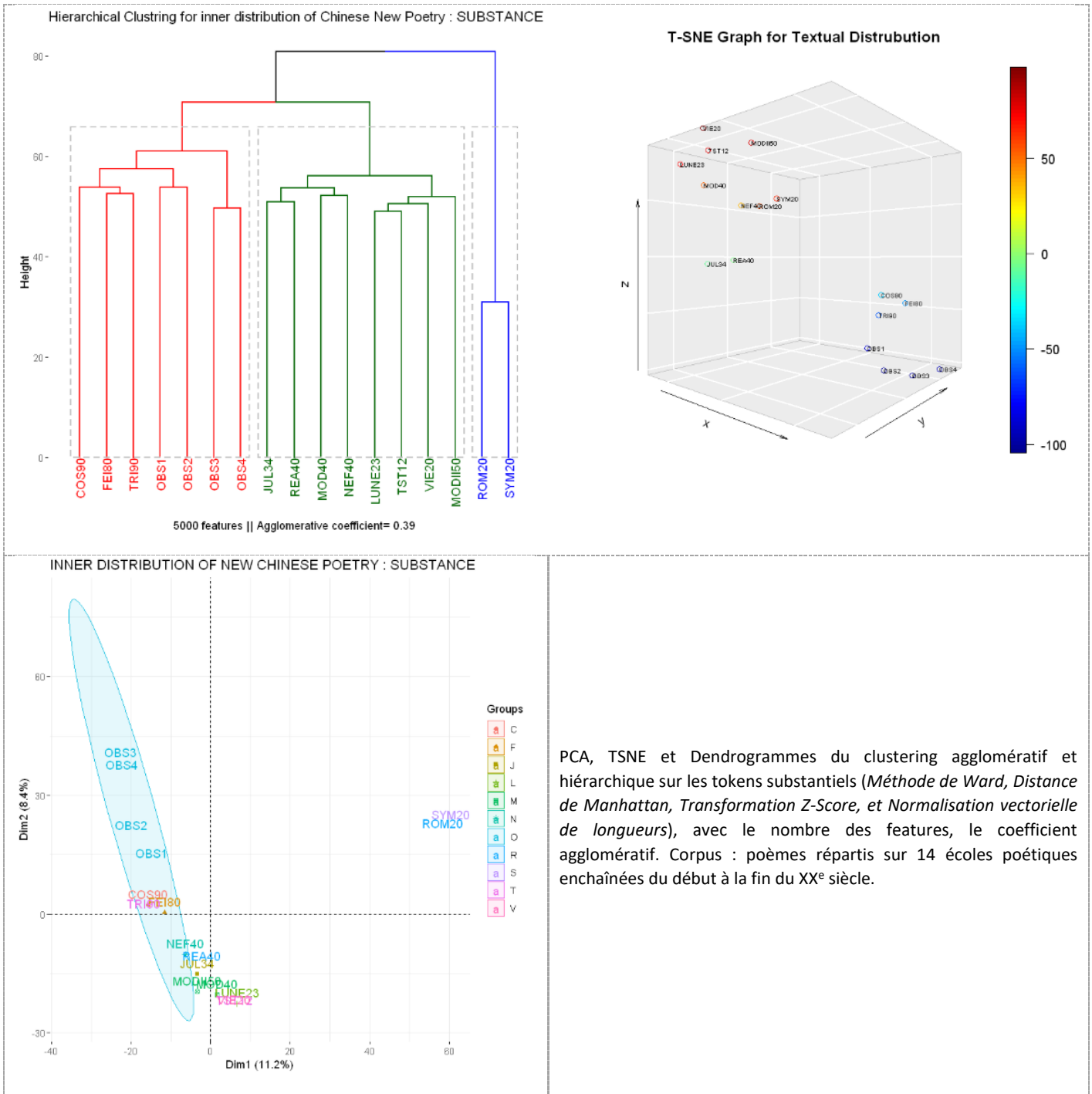
Au cours des années 1920-1940, les expressions classiques sont progressivement abandonnées, et des termes plus abstraits, plus sophistiqués ou simplement plus récents sont introduits : « 太空 (*cosmos*) », « 个人 (*individu*) ». C'est pourquoi au niveau nominal (FIG. 58), les poèmes symboliques et romantiques se mettent entièrement à part.

Alors que la *poésie obscure* et les *écritures de la Nouvelle époque* adoptent un langage complètement modernisé. Bien que les mots employés soient toujours des segments binaires (*pour satisfaire au rythme habituel de la lecture*), chacun pourrait se traduire en un seul mot français.

Par conséquent, il nous paraît que la variable « *tokens thématiques* » est inefficace dans l'identification des sujets aux corpus de la *Nouvelle poésie*, ceci est justifiable, car la création poétique du *Premier Cycle* constitue une sorte de transplantation hybride qui s'inspire des sources diverses. Néanmoins, ces expériences confirment quand même l'évolution langagière, et les résultats en « *tokens substantiels* » nous montrent quasiment la même tendance :

2) Tokens substantiels

Figure 61 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la *Nouvelle poésie* chinoise (TOKENS SUBSTANTIELS)

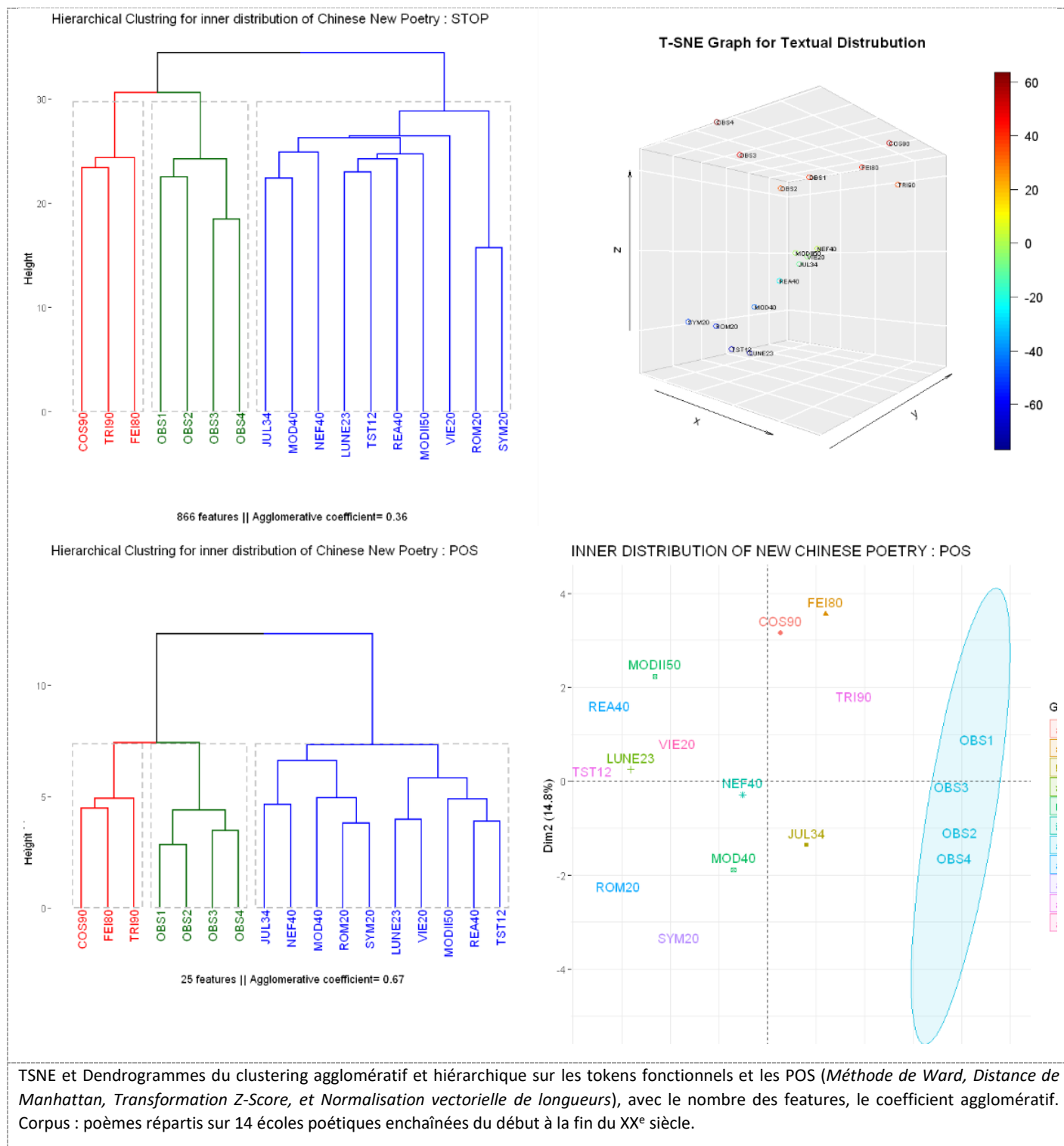


PCA, TSNE et Dendrogrammes du clustering agglomératif et hiérarchique sur les tokens substantiels (*Méthode de Ward, Distance de Manhattan, Transformation Z-Score, et Normalisation vectorielle de longueurs*), avec le nombre des features, le coefficient agglomératif. Corpus : poèmes répartis sur 14 écoles poétiques enchaînées du début à la fin du XX^e siècle.

Nous observons ici la même répartition des écoles que dans les regroupements des noms et des adjectifs (Fig. 60). De plus, jugé sur le graphe de T-SNE et de PCA : 1) le décalage entre les deux cycles poétiques sont très visibles ; 2) le décalage entre les échantillons de la *poésie obscure* est également très évident.

5.3.2 Niveau stylistique

Figure 62 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la *Nouvelle poésie* chinoise (TOKENS FONCTIONNELS et POS)



Selon notre modélisation textuelle au cas de Baudelaire, les « *tokens fonctionnels* » et les « *POS* » sont des indices incontestables dans *l'ingénierie caractéristique (Feature engineering)*, car ils montrent bien le savoir-écrire du poète et son mécanisme stylistique (1.4.1 et 1.4.2). De plus, si le lexique poétique était issu d'un choix généralement raffiné et attentif, les POS se forment plutôt d'une manière inconsciente, ils reflètent le style auquel le poète s'adhère. Par conséquent, les POS sont censés capables de minimiser la particularité du poète, mais de maximaliser en même temps l'homogénéité du courant poétique.

Sur les deux variables, 1) les 14 écoles de la *Nouvelle poésie* chinoise sont regroupées en trois blocs : le *Premier Cycle (1920s-1950s)*, la *poésie obscure (1970s-1980s)* et les *écritures de la Nouvelle époque*¹ (1985s-1990s), ceci correspond largement aux différentes étapes de la *modernisation poétique* en Chine ; 2) les cycles poétiques se distinguent l'un de l'autre par un décalage très clair ; 3) la *poésie obscure* s'inclut toujours dans l'agglomération de la *Nouvelle époque*, mais elle garde en même temps une certaine indépendance ; 4) le CA (*agglomerative coefficient*, 0.67) ici est relativement supérieure à celui dans les regroupements lexicaux (5.3.1), ceci indique que parmi les 14 écoles de la *Nouvelle poésie*, il existe une distinction plus claire au niveau stylistique.

Tableau 66 Attributs fonctionnels les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la *Nouvelle poésie* chinoise

PREMIER CYCLE		POESIE OBSCURE		NOUVELLE ÉPOQUE	
TOKEN	COEFF	TOKEN	COEFF	TOKEN	COEFF
不要 falloir pas	3.078481	上升 augmenter	3.517924	作为 comme	3.561182
来 venir	2.738245	另 autre	3.357381	此时 à ce moment	3.555909
觉得 penser	2.567337	上 dessus	3.324897	是否 si	3.404898
可是 mais	2.566974	被 être-VERB	3.321307	那时 à ce moment-là	3.394955
无 non	2.556905	一起 ensemble	3.217267	这时 sur ce	3.372049
啊 ah	2.467287	保持 garder	3.145086	一直 toujours	3.328203
可 capable	2.455598	来自 venir de	3.121339	总是 comme d'habitude	3.263431
望 espérer	2.346923	失去 perdre	3.012194	有点 un peu	3.183966
若 si	2.313228	进入 entre	2.993152	本身 soi	3.183966

¹ Les écritures de la *Nouvelle époque* concerne une notion générale qui englobe les écoles poétiques après la *poésie obscure* : FEI (非非主义, l'École de non-non, 1980s), TRI (第三条道路写作, l'Écriture de la troisième voie, 1990s), COS (知识分子写作, l'Écriture des intellectuels, 1990s).

且 et	2.300250	所有 tout	2.949724	大量 nombreux	3.183966
------	----------	---------	----------	-------------	----------

La distribution des *attributs fonctionnels* prouve de nouveau l'évolution langagière au long des deux cycles poétiques. Le « *cluster* » du *Premier Cycle* est pondéré par des mots classiques : « 望 (*espérer*) », « 可 (*capable*) », « 若 (*si*) » et « 且 (*et*) ». Les mots monosyllabiques sont très usuels dans la poésie classique pour satisfaire aux paternes prosodiques imposés par le formalisme traditionnel. Même si la création entre les années 1930-1950 adopte déjà un langage « *vulgarisé* », les traces classiques survivaient inconsciemment dans le savoir-écrire des poètes.

À partir des années 1950, la politique artistique extrême-gauchiste a fixé le « *chant folklorique* » comme le prototype de la « *poésie socialiste* ». Dans le « *Mouvement de la Nouvelle Chanson (新民歌运动)* »¹, « *le public ouvrier-paysan* » est devenu le sujet principal de la création poétique. De plus, la majorité absolue des *poètes souterrains*, y compris les *obscurs*,

¹ Le Mouvement de la Nouvelle Chanson (新民歌运动) n'est pas un phénomène littéraire au sens strict, c'est un « *annexe* » subordonné aux exigences politiques (*Communes Populaires 人民公社*) et économiques (*Grand Bond en avant 大跃进*).

Le 22 mars 1958, lors d'une séance de travail, MAO a abordé le sujet de la poésie : « *Il me paraît que la poésie chinoise n'aurait que deux issues : 1) la généralisation avec le chant folklorique ; 2) le retour au classicisme, il nous faut harmoniser tous les deux pour créer un nouveau modèle. [...] La nouvelle poésie, entre guillemets, [...] a un goût occidental, et [...] elle est écartée du grand public, [...] elle n'est donc pas en bonne forme. En associant le folklore au classique, se produirait un troisième type, qui adopterait un style national, combinant le réalisme prolétarien et le romantisme révolutionnaire.* »

Le mai 1958, le chef du Département de l'information du Comité central CPC a donné un rapport intitulé « *Le chant folklorique a inauguré une nouvelle voie pour la création poétique* » : « *le chant folklorique est une poésie aux usines et aux champs, une arme puissante dans les activités de la production, et un art créé par la grande masse, pour la grande masse, l'esprit socialiste y intègre, il inaugure une nouvelle ère pour la chanson, et une nouvelle voie pour la poésie. [...] la poésie de la grande masse va se prospérer, il aura de nombreux chanteurs et poètes qui occuperont un rôle considérable aux milieux poétiques, dans ce cas-là, les intellectuels ne se distinguent plus de la grande masse, chacun serait un poète, et la poésie serait créée pour tous.* »

Bien que le Mouvement de la Nouvelle Chanson touche bientôt à sa fin en 1960 suite à « *La grande famine en Chine* » et à la contestation de MAO (1959), mais il a accéléré, d'un point objectif, la modernisation du langage poétique.

sont nés après le régime de 1949, avec une éducation « *locale* » et « *nouvelle* »¹, sans aucune expérience étrangère, leur création s’est débarrassée ainsi entièrement des influences occidentales et traditionnelles.

C’est pourquoi les mots « *duos* » (TABL 66) dominent la *poésie obscure* et les *écritures de la Nouvelle époque*.

Tableau 67 Attributs grammaticaux (POS) les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la *Nouvelle poésie* chinoise

PREMIER CYCLE		POESIE OBSCURE		NOUVELLE ÉPOQUE	
POS	COEFF	POS	COEFF	POS	COEFF
x ²	3.519867	n (NOM)	3.247618	M (NUM)	2.964208
z (ADJ2) ³	2.560408	p (PRP)	3.038723	c (KON)	2.211248
a (ADJ)	2.209422	v (VER)	2.789166	h ⁴	2.078426
g (Morphème) ⁵	2.127601	f (ADV2) ⁶	2.572143		
t (ADV3) ⁷	-2.151070	t (ADV3)	2.475339		

¹ Surtout après la « *simplification des sinogrammes traditionnels* » en 1956, la culture traditionnelle a été beaucoup affaiblie dans l’enseignement à l’école, et l’intérêt général de l’éducation se réoriente vers la politique et les sciences exactes.

² x : élément non-morphématique, un cas relativement rare dans le chinois ancien. Ici, à cause du fonctionnement irrégulier de l’étiqueteur (*jieba*), certains signes de ponctuations se classent également dans cette catégorie.

³ ADJ2 : adjectif descriptif qui définit un état statique d’un objet, il est différent de « *l’adjectif qualitatif (ADJ)* », il n’accepte pas certains « *modificateurs* », tels que « *ne* » et « *très* ».

⁴ h : préfixes sémantiques, en générale, ils s’emploient pour inverser le sens d’un mot (*similaires aux préfixes négatifs, comme « anti- », « a- », « non- »*), ou pour modifier le degré et la portée d’un adjectif (*similaires aux suffixes adverbiaux, comme « inter- », « supra- » ou « trans- »*).

⁵ g : plus précisément, morphème lexical. Le chinois est un langage analytique, un élément morphématique y est très rarement, ici, il s’agit plutôt des cas exceptionnels dans le chinois ancien.

⁶ ADV2 : adverbe locatif qui décrit le positionnement d’un objet. Chez les langues indo-européennes, la localisation se dit par une structure combinatoire : *PRP + (ART) + NOM*, ceci existe aussi en chinois moderne. Pourtant, il y a des termes, souvent nominaux, qui pourraient s’employer directement après un nom ou avant un verbe, sans « *préposition fonctionnelle* », pour exprimer une notion locative.

⁷ ADV3 : adverbe temporel, il est assez difficile de le catégoriser avec le critère grammatical occidental, car ce sont des noms qui se servent des adverbes par des usages pragmatiques, ce qui, pourtant, ne concerne pas des « *glissements linguistiques* ».

l ¹	-2.243556	b ²	2.364358		
p (PRP)	-2.737769	k ³	2.179635		
f (ADV2)	-2.874355	x	-2.889416		
n (NOM)	-3.212129				
v (VERB)	-3.274520				

Au niveau de POS, nous remarquons ici une tendance similaire à celle dans l'évolution stylistique romantique-baudelairienne-moderniste :

- a. Le *Second Cycle* semble plus narratif avec une abondance de noms et de verbes, les poèmes versifient des objets phénoménaux, visuels et tangibles. Alors que le *Premier Cycle* apparaît plus subjectif avec une forte dominance adjectivale, pourtant, ces adjectifs sont plus descriptifs (2.0560) que qualitatifs (2.2090), ainsi, le lyrisme n'est pas si évident que chez les poètes romantiques ;
- b. Comme les modernistes, les poètes du *Second Cycle* préfèrent des termes nominaux, sans même compter les noms qui se servent des adverbes locatifs et temporels ;
- c. Le poids élevé des verbes justifie de nouveau les caractéristiques narratives du *Second Cycle*, c'est un signe du savoir-écrire contemporain. En fait, dans la poésie classique, les agencements syntaxiques s'organisent souvent autour d'un assemblage des séquences séparées, ceci donne un effet artistique à travers la collision des symboles. Nous pourrions encore voir une telle trace dans les vers du *Premier Cycle* ;
- d. L'emploi des unités prépositionnelles et conjonctionnelles affirme que le *Second Cycle*, comme chez les modernistes, préfère une structure morphosyntaxique plus complète, le

¹ l : des expressions toute faites, ou des termes phraséologiques, ils sont construits souvent de quatre caractères lexicaux, c'est un phénomène à la fois linguistique et culturel, l'interprétation demanderait quelque fois des références historiques ou contextuelles. L'étiqueteur les classe indépendamment, parce que leurs rôles grammaticaux sont parfois très flexibles.

² b : adjectif distinctif, il n'accepte pas certains modificateurs, tels que « ne » et « très », il ne se sert que d'un déterminant.

³ k : suffixes sémantiques, en générale, ils s'emploient pour définir un « type » et un « genre », ou pour transformer un singulier en pluriel.

poème s'écrit ainsi souvent en prose. De plus, les signes de ponctuations sont de moins en moins présents ;

- e. Tout ceci prouve que la *poésie obscure*, comme les écrits de Baudelaire, marque un tournant lexical et stylistique au long de l'évolution stylistique.

5.4 CONTRÔLE DE CORPUS

5.4.1 *Corpus raffinés*

Comme analysé plus haut (2.4), le « *clustering* » a une lacune algorithmique : les résultats dépendent de la constitution des corpus, parce que la vectorisation fréquentielle est gérée par l'interdépendance entre les objets examinés, c'est-à-dire, un réarrangement des corpus pourrait aboutir à des sorties instables.

Ce problème n'est pas évident dans les expériences numériques sur Baudelaire, car les distinctions thématiques et stylistiques entre les corpus sont suffisamment fortes pour contrebalancer les interférences causées par l'interdépendance. Néanmoins, à cause de l'évolution langagière, le traitement automatique de la *Nouvelle poésie* serait largement affecté par cette lacune.

Ainsi, nous nous engageons à raffiner les corpus d'objet, en supprimant les écoles qui sont inscrites, entièrement ou partiellement, dans la « *Révolution littéraire* » (1919-1930), pour que les poèmes choisis soient tous écrits en chinois « *moderne* ».

Donc, sont exclu : l'École des expériences (尝试派, TST, 1910s-1920s), l'École de vie (人生派, VIE, 1920s), l'École de la création romantique (创造社浪漫派, ROM, 1920s), les Symbolistes (前期象征主义, SYM, 1920s), et l'École de la lune croissante (新月派, LUNE, 1920s-1930s).

Et sont admis : l'École de juillet (七月派, JUL, 1930s-1940s), l'École des feuilles (九叶派, NEF, 1940s), l'École moderniste (现代派, MODI, 1940s), l'École réaliste (现实派, REA, 1940s-1950s), la Nouvelle école moderniste (新现代派, MODII, 1950s), la poésie obscure (朦胧诗, OBS, 1970s-

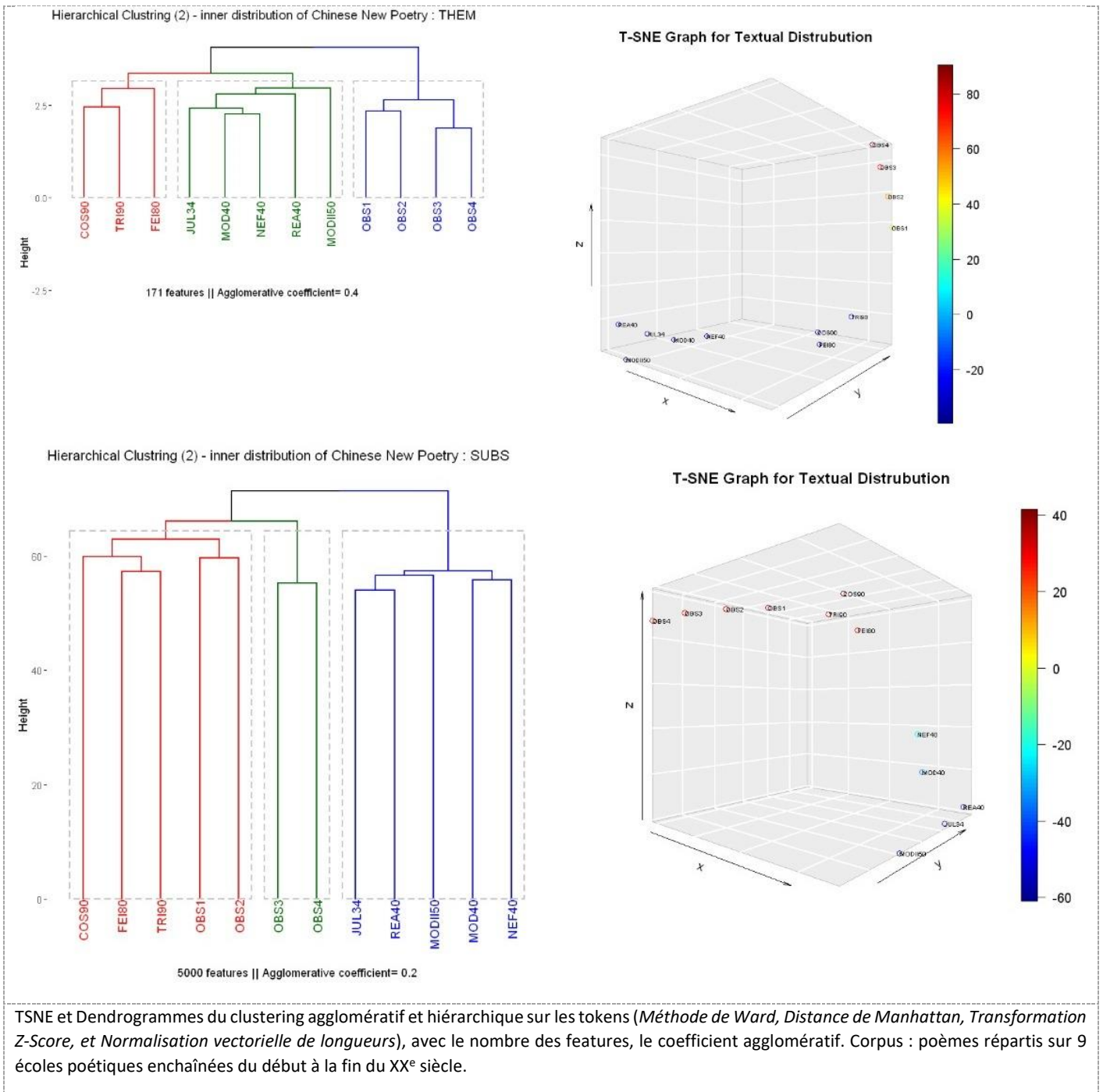
1980s), l'École de non-non (非非主义, FEI, 1980s), l'Écriture de la troisième voie (第三条道路写作, TRI, 1990s), l'Écriture des intellectuels (知识分子写作, COS, 1990s).

Et en même temps, pour mettre en évidence la particularité de la *poésie obscure*, nous formulons un préalable hypothétique que *les échantillons admis seraient regroupés en trois « clusters »*, tout en fixant la valeur de k à 3 dans les visualisations par dendrogramme : le Premier cycle (JUL, NEF, NEF, MODI, MODII, REA), la *poésie obscure* (OBS), et la Nouvelle époque (FEI, TRI, COS).

5.4.2 Rôle de la poésie obscure

1) Niveau lexical

Figure 63 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la *Nouvelle poésie* chinoise (TOKENS, CORPUS RAFFINES)



Sur les « *tokens fréquents* » : 1) trois « *clusters* » sont clairement détectés sans aucun mélange, la pureté agglomérative atteint donc 100% ; 2) la *poésie obscure* bénéficie d’une indépendance remarquable, il se met entièrement à côté ; 3) les écoles « *modernistes* » et les poèmes des années 1980-1990 se trouvent côte à côte, ils sont liés par une certaine similarité lexicale.

Sur les « *tokens substantiels* » : 1) c'est plutôt le décalage entre deux cycles qui gère le regroupement ; 2) une confusion se voit à l'intérieure du *Second Cycle*, entre la *poésie obscure* et les vers de la *Nouvelle époque*.

Tableau 68 Attributs lexicaux les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la *Nouvelle poésie* chinoise (CORPUS RAFFINES)

PREMIER CYCLE		POESIE OBSCURE		NOUVELLE ÉPOQUE	
TOKEN	COEFF	TOKEN	COEFF	TOKEN	COEFF
投入 jeter dans	3.029958	仪式 cérémonie	3.308569	第一 en premier	3.315583
不要 ne...pas	2.885394	摘下 cueillir	3.114524	谈论 discussion	3.315583
,	2.785570	博物馆 musée	3.084814	外面 dehors	3.186545
虽 mais	2.768367	钟声 son de cloche	2.917538	蚂蚁 fourmi	3.062255
模样 apparence	2.754564	骤然 soudainement	2.902806	是否 si	3.015272
唱起 chanter	2.754564	深渊 abîme	2.892021	此时 maintenant	2.927946
埋伏 embusquer	2.746988	上升 s'élever	2.887174	一辆 un(e)	2.914284
。	2.702314	冬天 hier	2.884486	那时 alors	2.894336
无穷的 infini	2.631467	撕碎 déchirer	2.833678	雪 neige	2.891748
:	2.629973	搅乱 désordonner	2.802393	事物 chose	2.875554
)	2.555491	阴影 ombre	2.793262	作为 comme	2.868827
愚蠢 stupide	2.554453	水中 dans l'eau	2.769998	总是 toujours	2.803314
(2.545660	泡沫 écume	2.769128	仍然 quand même	2.802208
高空 de haut	2.540431	袖口 poignet	2.741450	一直 toujours	2.801972
南方 sud	2.537685	正午 midi	2.741450	之外 outre	2.781083

Comme prévu, aucun champ thématique a été identifié, et la distribution lexicale se montre très dispersée. Le *Premier Cycle* et les *écritures de la Nouvelle époque* se rapprochent l'un de l'autre sur les signes syntaxiques (les *signes de ponctuations* et les « *tokens* » *grammaticaux*), ce point attend une future confirmation de la part des analyses stylistiques.

La *poésie obscure* se met à l'écart grâce à des symboles « *sentimentaux* », tels que « *abîme* (深渊) », « *déchirer* (撕碎) », « *hiver* (冬天) », « *désordonné* (搅乱) », « *ombre* (阴影) », « *écume* (泡沫) ». Sur ce point, le rôle esthétique de la *poésie obscure* ressemble à celui de Baudelaire avec un certain lyrisme plus ou moins péjoratif.

Evidemment, la *poésie obscure* montre une certaine *attitude passive*, et cette « *passivité* » est alimentée par un « *pessimisme introspectif* » après la « *décennie calamiteuse* »¹, c'est un cas typique dans la « *Littérature des cicatrices* ». Donc, en quelque sorte, la *poésie obscure* est lyrique, voire émotionnellement sensible, mais à cause du *Chaos du mot* (5.2.1), les « *tokens* » cités dans le *Tableau 68* sont insuffisants à donner une vision panoramique. À ce point-là, le style « *obscur* » n'est pas strictement moderniste.

La « *passivité* » de la *poésie obscure* se montre à deux dimensions :

L'une ressemble à celle de Baudelaire.

不再绽放出蔚蓝的花朵

Les fleurs, privées désormais d'azur

原木搁浅在河滩上

Les bois échoués sur les rives

象放逐的命运和被遗弃的爱情

Comme un destin exilé ou un amour abandonné

萎缩着干瘪的乳房的草垛

Un tas d'herbes, avec des seins ratatinés

招来一群怨气冲天的麻雀.

Où stationnent une bande de moineaux indignés

- « *Février* »

LUO Genye

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;

Valse mélancolique et langoureux vertige !

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,

Du passé lumineux recueille tout vestige !

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...

Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !

- « *Harmonie du soir* »

Baudelaire

En apparence, les deux morceaux descriptifs se marque d'un lyrisme *hermétique*. Le sujet expressif se rend invisible, caché derrière une objectivité « *symbolisée* », c'est-à-dire, les adjectifs sentimentaux sont employés pour déterminer une entité tangible : les « *seins ratatinés* », les « *moineaux indignés* », la « *valse mélancolique* », le « *néant vaste et noir* ».

¹ La *Décennie calamiteuse*, ainsi que la « *Décennie de trouble* », sont des surnoms pour la *Révolution culturelle* qui s'est déroulée entre 1966 et 1976.

C'est bien ce procédé qui couronne Baudelaire comme « *prototype du poète moderne* », et qui sort la *poésie obscure* du « *romantisme révolutionnaire* ».

Certainement, la différence est également évidente. 1) Chez Baudelaire, nous voyons une quête pure du beau à travers des symboles plus métaphysiques : le « *néant* », le « *passé* » ou le « *souvenir* », et la description ne se limite pas dans une tangibilité visuelle, elle est aussi associée à une imagination audacieuse. 2) Alors chez LUO, le « *mal* » est au cœur de ses vers, créant un monde poétique, sans se débarrasser de la « *morale intellectuelle* », ceci s'inscrit quand même dans l'esthétique traditionnelle.

L'autre est réalisée par une narration interlocutoire :

不，我不是即兴创作	<i>Non, ce n'est pas une tragédie du Rome antique</i>
一个古罗马的悲剧	<i>Ni une création théâtrale impromptue</i>
我请求人们和我一道沉思	<i>Je vous demande une méditation</i>
我爷爷的身价	<i>Mon grand-père, ne vaut qu'un litre du riz</i>
曾是地主家的二升小米	<i>Chez le propriétaire du terrain</i>
我父亲为了一个大写的“人”字	<i>Mon père, pour un HOMME en majuscule</i>
用胸膛堵住了敌人的火力	<i>Bouche de sa poitrine la meurtrière des ennemies</i>
难道我仅仅比爷爷幸运些	<i>Et moi ? avec plus de chance que mon grand-père</i>
值两个铆钉，一架机器	<i>Ma vie égale à deux rivets ? ou une machine ?</i>
- « 风暴过去之后 »	- « <i>Après la tempête</i> »
舒婷	SHU Ting

« *Après la tempête* »¹ est un poème narratif qui invite les lecteurs à réfléchir sur la valeur d'un individu face à l'intérêt collectif. Dans le poème, la douleur du drame ne se traduit pas par des

¹ Titre intégral : « *Après la tempête : commémoration aux victimes dans le naufrage de BOHAI-II* ». Le 25 novembre 1979, un navire de forage a coulé dans le Golfe de Bohai, faisant 72 morts, avec une perte de 37 millions RMB. C'est le plus grand accident dans l'industrie pétrolière de RPC. Le lendemain, les victimes ont été couronnés « *martyrs loyaux aux biens de l'Etat* » par le *Bureau de la Prospection pétrolière marine*. Les autorités essaient de cacher la vraie cause du naufrage par une simple « *forces majeures* », ce qui a suscité de nombreuses critiques dans la société, car sous le « *sacrifice*

symboles « *lourds* » ou des adjectifs « *accusateurs* », mais avec un monologue calme, une interrogation introspective et une exclamation pâle. Cette « *passivité* » est différente du dynamisme hugolien et de l'impunité baudelairien, elle est fréquente et typique aux *écrits obscurs*, il s'agit d'une attitude ambiguë coincée entre, 1) l'un côté, l'aspiration de la justesse libre, 2) l'autre côté, l'étouffement du contexte politique.

Ainsi, jugé sur son lexique (*Figure 63*), la *poésie obscure* est « *moderniste* », mais aux couches sémantiques et pragmatiques, le cas est bien au contraire. Quel que soit le motif de la création, le sujet abordé, ou la logique dominante, les *poèmes obscurs* montrent un style très particulier, un type unique, non-reproductible, une forme qui n'appartient qu'à cette époque-là. Et sa « *modernité* » ne se trouve pas aux jeux de signes, elle échappe largement au traitement automatique, elle dépasse au-delà de la sémantique, et elle touche au plus profond de la mentalité créative et de la philosophie poétique.

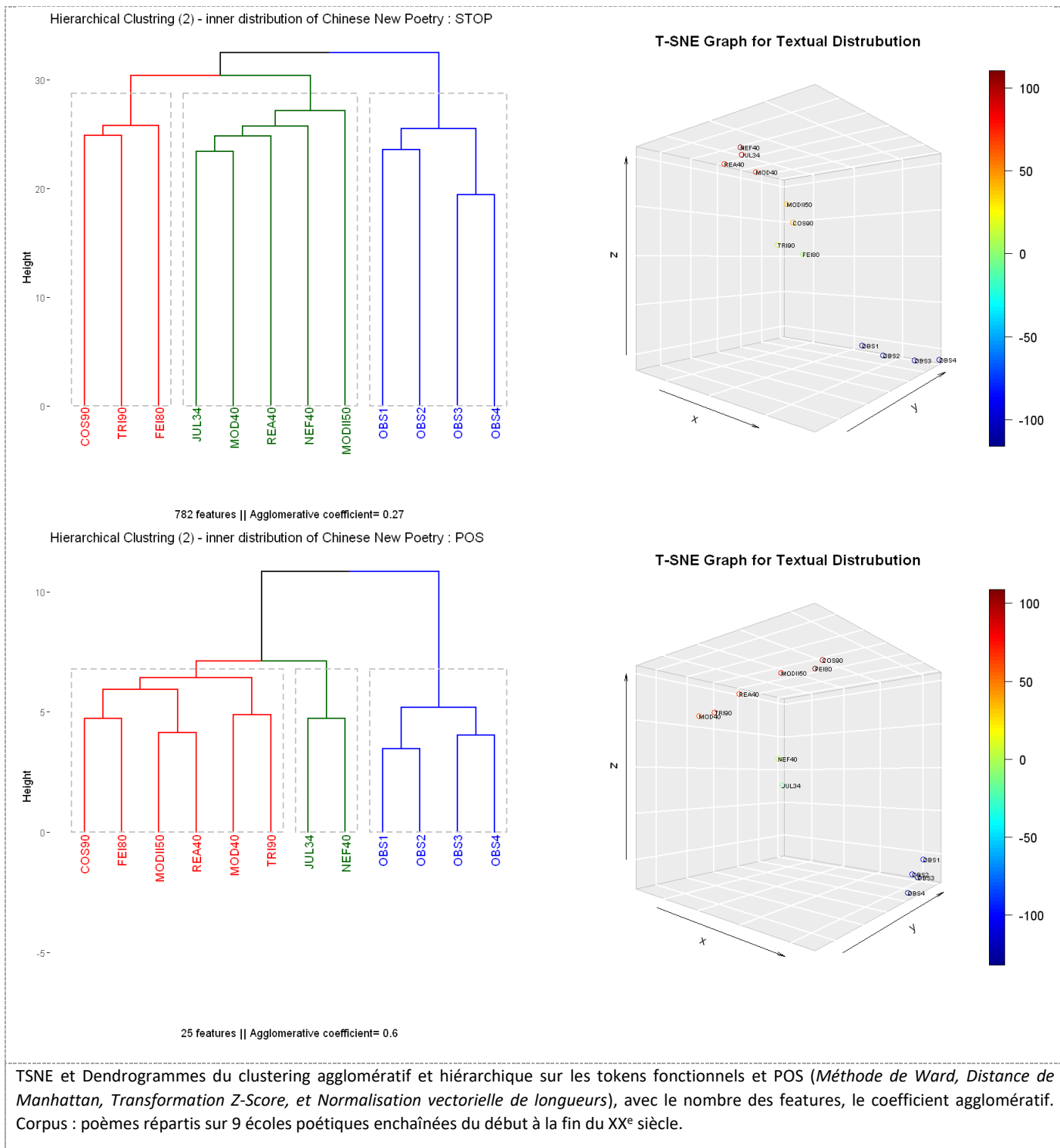
Revenons à la *Figure 63*, et nous constatons dans toutes les deux expériences une même distribution interne de la poésie obscure : la séparation entre (*OBS1, OBS2*) et (*OBS3, OBS4*). Ainsi, les premiers deux apparaissent-ils plus « *modernistes* » ? En fait, la *poésie obscure* s'organise en trois périodes et avec trois styles évolutifs, et la division des échantillons respecte dans l'ensemble cette évolution : *OBS1* et *OBS2* contiennent principalement les écrits « *post-obscurs* » (1980s-1985s), alors que *OBS3* et *OBS4* comprennent plutôt les *poètes souterrains*, du groupe Baiyangdian et de l'Ecole « *Aujourd'hui* ».

Pour conclure, la *poésie obscure* emploie des « *tokens fréquents* » très particuliers, les sujets abordés sont historiquement contextualisés, mais en même temps, elle embrasse un néologisme diversifié, en y introduisant un grand nombre de termes contemporains. Dans ce sens-là, ce choix ressemble au rôle de Baudelaire dans la transition romantique-moderniste.

révolutionnaire », c'est une indifférence à la vie d'un individu. Juillet 1980, une enquête a été finalement ouverte par le *Comité central pour l'inspection disciplinaire* de PCC, suite à laquelle, un Vice-Premier Ministre a reçu un blâme administratif, et le Ministre de l'Industrie pétrolière a été révoqué. Alors, toute la société était indignée de l'injustice, les gens ont commencé à réfléchir sur la valeur d'un individu face à l'intérêt collectif.

2) Niveau stylistique

Figure 64 PCA et Dendrogrammes du clustering sur les écoles poétiques de la *Nouvelle poésie* chinoise (TOKENS FONCTIONNELS et POS, CORPUS RAFFINES)



Sur les « *tokens fonctionnels* » et les « *POS* », qui sont censés montrer le savoir-écrire et le style du poète, nous voyons la *poésie obscure* se placer ségréativement, en gardant la séparation entre (*OBS1, OBS2*) et (*OBS3, OBS4*), comme cela observé au niveau lexical. Et il est nécessaire de noter encore que, sur les « *POS* », les écoles « *modernistes* » du *Premier Cycle*, *MOD40* et *MOD150*, se mélangent entièrement avec les *écritures de la Nouvelle époque*. Ensuite, il nous faut répondre à la question suivante :

Comment la poésie obscure est-elle un courant très particulier sur le plan stylistique ? et quelles sont les spécificités qui la séparent des écrits dits « modernistes » ?

Tableau 69 Attributs fonctionnels les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la *Nouvelle poésie* chinoise (CORPUS RAFFINES)

PREMIER CYCLE		POESIE OBSCURE		NOUVELLE ÉPOQUE	
<i>TOKEN</i>	<i>COEFF</i>	<i>TOKEN</i>	<i>COEFF</i>	<i>TOKEN</i>	<i>COEFF</i>
不要 ne pas vouloir	2.849807	上升 monter	2.856513	是否 si	3.013387
虽 mais	2.724165	上 sur	2.781123	此时 à ce moment	2.921401
且 et	2.555823	被 mode passive	2.737510	作为 comme	2.914181
一般 généralement	2.551262	另 autre	2.670914	那时 à ce moment-là	2.878882
为什么 pourquoi	2.501704	在 locatif	2.583838	这时 à ce moment	2.751176
吗 (suffixe d'interrogation)	2.441089	一起 ensemble	2.563941	仍然 quand même	2.736028
有 avoir	2.425276	那 donc	2.456270	别的 autre	2.735555
哪 où	2.378360	进入 entrer	2.428976	一直 toujours	2.727506
进来 entrer	2.310989	们 pluriel	2.391518	总是 toujours	2.683572
从不 jamais	2.279860	所有 tout	2.360443	就 donc	2.637718
粗 gros	2.279860	以前 auparavant	2.235690	这些 ceci	2.615510
啊 ah	2.266261	从 de...	2.234191	本身 lui-même	2.600121
忽然 soudainement	2.263006	沿着 au long de	2.087484	有点 un peu	2.600121
竟 par surprise	2.212113	不已 très	2.081505	大量 un grand nombre	2.600121
可 mais	2.209940	沿 au long de	2.070343	宁愿 préférer	2.600121

Les termes fonctionnels ci-dessus ne semblent pas assez argumentatifs pour élaborer les critères précis du « *clustering* », et la distinction apparaît plutôt catégorielle.

Tableau 70 Attributs grammaticaux (POS) les plus corrélatifs aux écoles poétiques examinées dans le regroupement hiérarchique sur la *Nouvelle poésie* chinoise (CORPUS RAFFINES)

BLOCS		POÉSIE OBSCURE	
<i>POS</i>	<i>COEFF</i>	<i>POS</i>	<i>COEFF</i>
x	2.584308	n (NOM)	2.923229
d	2.148777	P (PRP)	2.688424
		v (VER)	2.360840
		k (suffixe)	2.310108
		f (ADV2)	2.158104
		t (temporel)	2.127052
		d (ADV)	-2.148777
		x	-2.584308

Sur la distribution des « *POS* », les « *features* » qui mettent à l'écart la *poésie obscure* sont « *x* » (*signes de ponctuation*) et « *d* » (*adjectifs*). Pourtant, ceci ne justifie pas une différence majeure, car les deux gardent une concordance sur les autres attributs : « *NOM* », « *ADJ* » et « *VER* ». Et cette concordance sur les *POS substantiels* explique pourquoi l'algorithme classe la *poésie obscure* au écrits « *modernistes* ».

De plus, pourquoi « *NEF40* » et « *JUL34* » montrent une particularité à l'intérieur de la première agglomération ? Voici le résultat :

Tableau 71 Attributs grammaticaux (POS) les plus corrélatifs aux écoles modernistes examinées dans le regroupement hiérarchique sur la *Nouvelle poésie* (CORPUS RAFFINES et PARTIELS)

MODERNISME		NEF40+JUL34	
<i>POS</i>	<i>COEFF</i>	<i>POS</i>	<i>COEFF</i>
r (PRO)	2.636754	a (ADJ)	2.927080
q (spécificatif)	2.622532	r (PRO)	-2.336861
d (ADV)	2.150723		
f (ADV2)	-1.960933		
n (NOM)	-2.159324		
p (PRP)	-2.264653		
k (suffixe)	-2.268273		

« *NEF40* » et « *JUL34* » se caractérisent par une abondance d'adjectifs (« *ADJ* »), ceci est déterminé par leurs principes créatifs :

En fait, *l'École de Neuf-Feuilles (NEF40)* aurait dû être strictement « *moderniste* », car la majorité des poètes membres sont des étudiants de *l'Université nationale associée du Sud-Ouest*¹, ils ont reçu une éducation occidentalisée, et donc une influence artistique du modernisme « *orthodoxe* ». Ainsi, ces poètes défendent une littérature « *de l'homme, du peuple et de la vie* », en proposant une « *révolution perceptionniste* » à la *Nouvelle poésie* pour fusionner « *le réel, le symbole et le métaphysique* ». Evidemment, cette ambition créative est une expression moderniste. Pourtant, vivant un contexte guerrier et une crise nationale, leurs écritures portent inévitablement une certaine moralité et responsabilité, ce « *modernisme* » est ainsi contrebalancé par des inspirations réalistes et classicistes. C'est pourquoi sur l'art poétique, ils s'opposent non seulement à « *l'utilitarisme littéraire* », mais aussi à « *l'art pour l'art* ».

Donc, d'une part, la « *NEF40* » accentue une expression individuelle, une représentation existentielle, et une exploration rationnelle ; d'autre part, elle s'attache étroitement au réel, à la dénonciation de la crise et à la subjectivité consciente. Ainsi, parmi leurs poèmes, 1) nous voyons non seulement un « *mort significatif et joyeux* » dans le « *vice éternel* », où la « *liberté finale* » est un « *jeu sérieux* » ; 2) mais nous voyons aussi un « *peuple de l'angoisse infinie* », vivant dans un « *orage cruel* » et dans des « *jours misérables* », où « *la force naissante est opprimée, torturée, pour qu'on continue sur le chemin de la stupidité, ni mal de futur, ni inquiétude au cœur* »².

En conséquence, il est raisonnable que la « *NEF40* » soit plus lyrique que les écoles modernistes avec une abondance d'adjectifs.

¹ En 1938, pour protéger l'éducation nationale sous l'occupation japonaise pendant la *Guerre antifasciste* (1937-1945), l'Université de Pékin, l'Université Tsinghua et l'Université de Nankai ont fusionné pour former *l'Université nationale associée du sud-ouest* à Kunming, au sud-ouest de la Chine dans la province du Yunnan. Après la guerre, les universités sont revenues dans leurs lieux d'origine et ont repris leur fonctionnement.

² Les citations-ci sont tous des vers écrits par les poètes de *l'École de Neuf-Feuilles*.

Quant à l'*École de juillet (JUL34)*, c'est un courant développé aux « Zones blanches »¹ où l'idéologie est dominée par un occidentalisme, et où la création s'inspire du modernisme euro-américain. Les poètes s'engagent à adopter la prose ou les *vers libres*. Pourtant, c'est aussi une école inscrite dans l'*Association des Auteurs et des Artistes de Résistance chinoise*², une organisation politiquement centre-gauche avec un lien potentiel à certains communistes. Donc, cette école rassemble aussi des auteurs des « Zones rouges », où les influences soviétiques tirent les rênes. C'est pourquoi à part leur vocation moderniste, nous voyons aussi les traces du « romantisme prolétarien » et du « réalisme révolutionnaire ».

Dans ce cas-là, la « JUL34 » accentue, en même temps, la particularité individuelle et la subjectivité engagée. En générale, les poètes choisissent un style narratif et historique, ils cherchent un art métaphysique, mais ils ne rejettent pas l'utilitarisme littéraire. C'est pourquoi leurs styles pourraient être « modernistes », mais les sujets abordés restent largement « réalistes ».

Ceci montre de nouveau « l'hybridité » de la *Nouvelle poésie* chinoise.

5.5 DEUX MODERNISATIONS A COMPARER

Dans l'ensemble, la modernisation poétique en Chine au XX^e siècle diffère largement de celle initiée par Baudelaire en France :

Tout d'abord, le « pré-modernisme » baudelairien est un choix à la fois contingent et déterministe : 1) Face à l'épuisement des ressources créatives (*Sainte-Beuve, 1857*),

¹ Dans les recherches historiques, un système de « zonage » est employé pour décrire la situation politique en Chine pendant la Guerre sino-japonaise (1937-1945). Les régions gouvernées par le Régime nationaliste (KMT) sont classifiées dans les « Zones blanches » ou les « Zones démocratiques », alors que celles contrôlées par le Régime communiste (PCC) sont appelées « Zones libérés » ou « Zones rouges », et enfin, les territoires occupés par les fascistes japonais sont ainsi des « Zones occupées » ou des « Zones tombées ».

² L'Association des Auteurs et des Artistes de Résistance chinoise (*National Resistance Association of Literary and Art Workers*) est une organisation littéraire et artistique, fondée en 1938, avec une lignée politique centre-gauche.

Baudelaire devient un « *homme singulier* », « [il] ne veut pas d'une réputation honnête et vulgaire ; [il] veut écraser les esprits, les étonner, comme Byron, Balzac ou Chateaubriand »¹ ; 2) Vivant dans une époque où « *la grande tradition s'est perdue, et [...] la nouvelle n'est pas faite* », Baudelaire rejette l'esthétique traditionnelle en honorant un art du « *présent* » et de « *l'instantanéité* », un art dit « *moderne* ». En ce sens, cette modernisation poétique concerne non seulement un choix individuel du *poète maudit*, mais aussi un renouvellement intrinsèque de la littérature. Ce renouvellement s'engage à réorienter progressivement les caractéristiques stylistiques (Fig. 21 et 22), à élargir successivement le lexique poétique (Fig. 19), à enrichir graduellement les sujets abordés (Fig. 20), et à réformer, étape par étape, la dimension créative au sens général. C'est pourquoi nous avons pu clairement retracer une certaine « *transitivité* » aux écrits baudelairiens et symboliques dans presque tous les aspects examinés (Fig. 21-29).

Alors que la modernisation poétique en Chine est motivée par un « *évolutionnisme littéraire* », ce processus est géré par un objectif sociopolitique et une manipulation forcée, il est réalisé par l'occidentalisation esthétique, la transplantation théorique et l'imitation textuelle. Evidemment, il ne s'agit pas d'un renouvellement naturel, mais une mutation brutale. C'est pourquoi peu de différence majeure a été identifiée sur les plans thématique ou stylistique (Fig. 63 et 64) entre les *écoles modernes* (1930-1950) et les écritures de la *Nouvelle époque* (1985-1990). En outre, cette modernisation pourrait aussi s'expliquer par une libéralisation du langage littéraire (Fig. 59, 60 et 61).

Quant à la *poésie obscure*, elle marque la reprise de la modernisation poétique en Chine après la *Révolution culturelle*. Ce qui est intéressant, ce que les *poètes obscurs* montrent un rôle similaire à Baudelaire au cours de la métamorphose stylistique. Pourtant, la *poésie obscure* se met à l'écart des écrits « *modernistes* » dans les aspects thématiques, stylistiques et lexicaux.

¹ BAUDELAIRE Charles. *Lettre du 19 février 1858*. In *Correspondance*, Paris : Gallimard. Coll. Bibliothèque de la Pléiades, t. I, 1975, p. 451

Tout ceci prouve que la *poésie obscure* est une création très singulière qui erre entre l'esprit moderne et le complexe traditionnel (Fig. 63 et 64).

Ensuite, la modernisation poétique occidentale constitue une « *transition* » linéaire, mais le développement de la *Nouvelle poésie* semble être un « *basculement* » en spirale.

Tout au long de la littérature de la « *fin-de-siècle* », le baudelairien, le décadentisme, le mysticisme et le symbolisme montrent deux processus parallèles : l'*individualisation* et l'*intériorisation*. Et de Baudelaire à Mallarmé, nous voyons un trajet à sens unique, une concrétisation du « *prototype* » du « *poète moderne* », et une diversification stylistique regroupée sous le même drapeau du « *modernisme* ».

La *Nouvelle poésie* a vécu une évolution beaucoup plus compliquée, au cours de laquelle le « *modernisme* » devient, dès le premier page, un « *complexe* » inapaisable, une « *ambition* » destinatoire, un « *puzzle* » à reconstituer, et surtout, une question à répondre dans le « *concours* » littéraire. Pourtant, les *candidats* sont tous issus d'une formation classique, avec une identité traditionnelle, ils veulent furieusement le réussir, mais ils se trouvent toujours coincés entre l'aspiration et l'existential. Ainsi, ce dilemme binaire rend la modernisation poétique en Chine pleine de conflits et de contradictions, dont deux sont les plus remarquables :

Au niveau thématique, le « *réalisme* » s'oppose au « *modernisme* ». Dans la création classique, la poésie devrait être « *réaliste* » (*descriptive ou narrative*) et « *lyrique* », et le symbole est toujours associé à une référence historique ou culturelle. La *Nouvelle poésie* est originellement née avec une « *moralité* » sociale, surtout à partir des années 1930, la crise nationale exige l'intervention des poètes « *engagés* », mais les écoles modernistes (*MOD40*, *MOD150*) défendent quand même la pureté de l'art, et insistent sur un « *plaisir de l'évasion* ». Ceci concerne, en fait, la confrontation de deux idéologies, traditionnelle et moderne, orientale et occidentale.

Il faut noter que le « *réalisme* », prolétarien ou révolutionnaire, se distingue strictement des vers modernes à la *Première Guerre Mondiale*. Les *poèmes guerriers*, ceux d'Apollinaire par exemple, cherche à établir une réflexion universelle par une expérience objective des individus, alors que les poètes chinois choisissent d'intervenir, d'encourager et de dénoncer.

Au niveau stylistique, les vers « *prosodiques* » s'opposent aux vers « *libres* ». En Chine ou en Europe, la « *musicalité* » se trouve toujours au centre de la création poétique. Chez les modernistes, il s'agit plutôt d'une résonance phonétique, un effet latent créé à travers les collisions de mots ou les agencements des syntagmes. La rime n'est pas le seul moyen. Pourtant, dans la *Nouvelle poésie*, surtout les écoles de la « *nouvelle prosodie* », la musicalité implique souvent le même nombre de mots par vers, le même nombre de vers par strophe, et elle impose, dans un certain degré, un emploi des lexiques plus soutenus, voire plus classiques.

En tout, les deux oppositions ci-dessus sont expliquées par le conflit entre le principe du modernisme « *orthodoxe* » et l'esthétique traditionnelle chinoise. Donc, au cours de la modernisation poétique en Chine, nous y voyons des reculs et des réserves. En quelque sorte, la *poésie obscure* est elle-même un « *revers* », car sa modernité n'existe pas dans les niveaux textuels ou stylistiques, mais à l'esprit, c'est un rebelle baudelairien qui initie un modèle « *moderne* » unique aux contextes chinois.

**TROISIEME PARTIE : MODERNISMES CROISÉS – BAUDELAIRE ET
OBSCURS**

CHAPITRE I POESIE OBSCURE

1.1 MODERNITÉ OBSCURE

La fin des années 70 s'inscrit dans un champ contextuel¹ multi-dimensionnellement complexe, instablement métamorphosable et potentiellement dangereux : 1) la *Nouvelle République* souffre d'immenses bouleversements ; 2) la société est affligée d'une crise profonde sur les valeurs et les croyances² ; 3) la libéralisation potentielle³ fait sortir progressivement les « *ruisseaux poétiques*

¹ La fin des années 70 constitue un « tournant » brutal dans l'histoire contemporaine chinoise : en 1976, la *Révolution culturelle* s'est terminée ; en 1977, le système du *Gao Kao* (*bac*) a été restauré ; en 1978, *PCC* a décidé d'abandonner la « lutte hiérarchique » de *Mao* en mettant au centre du travail le développement économique ; à partir de 1979, la réhabilitation des victimes persécutés a commencé.

² En 1978, une crise séparatiste s'est produite au sein du *PCC* entre les conformistes qui défendent la ligne de *Mao*, et les réformistes qui proposent à renouveler le régime actuel. Le 10 mai, un article, intitulé « *La pratique est le seul critère à évaluer la vérité* » (实践是检验真理的唯一标准), rédigé par un professeur de l'*Université de Nankin*, a été publié sur le « *Journal des Lumières* » (光明日报), il demande à auto-critiquer la ligne politique depuis des décennies et à rectifier les erreurs du *PCC* commis sous la direction de *MAO*. Cet article a suscité un gigantesque débat aux milieux politiques et intellectuels. Ceci, d'une part, préparait une libération spirituelle, d'autre part, a mis en doute du communisme radical dont le pays avait cru depuis 30 ans, provoquant une crise des valeurs dans la société.

³ A la fin de l'année 1978, les réformistes remportent le *débat national*. Et le 18 décembre 1978, lors de la troisième *session du Comité central* (十一届三中全会), *PCC* a décidé de réformer l'architecture économique avec une ouverture progressive vers l'extérieur et une libéralisation partielle sur la pensée. En même temps, la politique de *Mao* dans la *Révolution Culturelle* a été entièrement renversée, l'État se place de nouveau, au moins théoriquement, sous la « *Démocratie populaire* » (人民民主专政), et le pouvoir législatif a été stabilisé et restauré. De plus, pour rectifier les erreurs de *Mao*, une réhabilitation des victimes persécutés s'effectuait chez tous les milieux sociaux.

souterrains » de « *l'ombre rouge* », ce qui donne naissance à une école (?!) « *quasi-moderniste* »¹ intitulée la « *poésie obscure* ».

En décembre 1978, des poètes se sont rassemblés à Beijing pour proclamer la création du journal *Aujourd'hui*², ce dernier est devenu plus tard *l'avant-poste des écrits obscurs*. Dans la préface s'écrit ce qui suit :

*L'Histoire nous accorde finalement cette opportunité pour libérer la mélodie empoisonnée au fond du cœur depuis dix ans, sans avoir peur des coups de foudre. On ne peut plus attendre, car l'attente implique un recul, et l'Histoire s'avance déjà. [...] aujourd'hui, quand nous relevons les yeux, les regards s'orientent non seulement sur la diachronie de nos héritages millénaires, mais se jettent aussi sur un horizon synchronique. Ainsi, nous pouvons alors connaître vraiment nos propres valeurs, évitant tout refus du soi, ainsi que toute arrogance.*³

Évidemment, les *poètes obscurs* inscrivent volontairement leurs créations dans la généalogie poétique (*la Nouvelle poésie*) établie depuis le « 4 Mai » (1920s), ils posent leur regard sur le croisement entre les « *héritages verticaux* » de la tradition historique et « *l'implantation horizontale* » de la modernité occidentale pour atteindre une transcendance absolue. Ainsi, par la *poésie obscure*, un *modernisme chinois* s'est mis de nouveau (?!)⁴ sur la route.

¹ La *poésie obscure* a une identité discutable sur le plan stylistique, et nous allons aborder ce sujet en détails à la section 1.2.2 du présent chapitre.

² Ce journal n'a existé à peine deux ans. A la fin de décembre 1980, il a été censuré par le *Bureau de la sécurité publique* du Beijing, et la demande de révision s'est fait rejeter. En 1990, une dizaine de poètes chinois se sont rassemblés à Oslo, capitale du *Royaume de Norvège*, pour déclarer la réapparition du journal. À partir de 2005, une version numérique s'est mise à la publication en ligne (voir <https://www.jintian.net/>).

³ BEI Dao, *Aux lecteurs* (1978), cité par HONG Zicheng, *Histoire de la littérature chinoise (1945-1999)*. Tome II. Wuhan : Arts et Lettres de Changjiang. 2002, p. 573

⁴ Sans doute, la *poésie obscure* constitue une reprise de la « *modernisation poétique* » déclenchée par le *Premier cycle*, mais son rôle sur l'histoire poétique chinoise est plus ou moins indécis : Certains chercheurs pensent que ce sont les poètes du *Premier cycle* qui « *avaient avancer la Nouvelle poésie vers le modernisme en passant par une renaissance romantique* », et les écoles des années 40 « *écrivaient dans le cadre du modernisme, surtout à l'instar de Rilke, Yeats, Valéry, et les*

Ainsi, la création obscure, comme celle du *Premier Cycle*, est un *enfant hybride*. Pourtant, au lieu d'adhérer « loyalement » à l'*occident-centrisme*, elle choisit d'abandonner le *darwinisme social* avec un retour à l'esthétique traditionnelle. Il s'agit d'un phénomène justifiable, même inévitable :

Une culture, ainsi que son esthétique, ne disparaîtront jamais à cause de la réception des « modèles » extérieurs. Dans la plupart des cas, les auteurs pourraient accepter des formes, des thèmes, des styles, même des concepts, pourtant, le champ magnétique traditionnel est toujours implicite, il contrôle la validité du modèle externe, parfois sans qu'on ne s'en aperçoive. [...] Si la vocation de la poésie était avant tout expressive ou sentimentale, elle s'appuie alors non sur la pensée, mais sur la sensation individuelle, c'est une démarche non reproductible et irremplaçable au sens strict. Ainsi, penser avec une langue étrangère serait plus facile que sentir dans une autre. C'est pourquoi aucune forme littéraire n'est plus adhérent à son identité nationale que la création poétique.¹

précurseurs symbolistes français. [...] Les poètes de l'époque avaient mis à côté des concepts nocifs des auteurs occidentaux, mais en même temps, ils avaient assimilé leurs styles et esthétiques, poussant la Nouvelle poésie vers un autre sommet : le modernisme poétique chinois. » (YUAN Kejia, La littérature moderniste occidentale en Chine (西方现代主义文学在中国), In Critique littéraire (文学评论), 1992 (4)).

Certains autres insistent que « *la poésie obscure se distingue largement de la Nouvelle poésie du Premier cycle par son conscience subjective, son esthétique émotionnelle et son hauteur artistique. Les écoles modernistes des années 40 évoquent des préférences partiales : soit pour les intérêts stylistiques de l'Occident, soit pour des héritages traditionnels. [...] Il ne s'agit ainsi pas d'une écriture autonome moderniste. » (QIN Yanzhen, Étude comparative entre la poésie obscure et le modernisme occidental [Thèse] (朦胧诗与西方现代主义诗歌的比较), Suzhou : Université de Suzhou, 2004, p. 2)*

Et il ne manque pas des opinions à « *mi-chemin* » qui argumentent que « *la poésie obscure est une entreprise innovatrice incomparable, elle représente un nouveau début poétique au sens moderniste. [Les deux cycles poétiques] se sont séparés d'un décalage non négligeable. Sur ce, la poésie moderne en Chine pourrait avoir deux commencements, l'un, de l'Essai (尝试集) au Recueil des Neuf Feuilles (九叶集), l'autre initié par la poésie obscure qui a duré jusqu'à nos jours. » (SANG Ke, L'interview avec Sang : le dernier poète romantique (桑克访谈录：最后一个浪漫主义者), 2000)*

¹ YE Weilian. À la recherche des règles communes des littératures sino-occidentales (中西文学发展的共同规律). In *De la théorie poétique moderne occidentale* (西方现代诗歌理论). Ed. YANG Kuanghan et LIU Fuchun. Guangzhou : Édition de ville des fleurs. 1988, p. 87-92

En tout, l'apparition de la *poésie obscure* a remblayé la plus grande rupture dans l'évolution de la *Nouvelle poésie*, elle a mis fin au recul esthétique vers un « *classicisme hymnique et politisé* »¹, et elle a largement favorisé la restauration et le redémarrage de la *modernisation* de la littérature chinoise. Ainsi, « *Le rideau de fer* » disparaît en création, la philosophie poétique embrasse de nouveau le monde extérieur avec un esprit plus ouvert, une attitude plus tolérante et un pluralisme plus dynamique. La *poésie obscure* chasse lui-même « *l'obscurité* » et nous apporte le premier jet de lumière « *moderniste* » :

La domination du « lyrisme direct » dans le domaine poétique se termine, les poètes et les lecteurs abandonnent la fantaisie ivre du style hymnique, pastoral et épique. Le romantisme exagéré, le classicisme restreint et le modernisme extérieur se croisent d'une façon assimilée, renouvelant et promouvant la philosophie littéraire, la logique créative et l'esthétique artistique. La poésie obscure, au-delà de l'expression sentimentale, sensorielle et passionnante, se lance vers un raisonnement plus calme, une réflexion plus interrogative et une contemplation plus « scientifique ». Elle traite des thèmes « modernes », tels que la rupture de logique, le bouleversement du phénomène, l'absurdité de l'existence, l'éphémère des objets et la conscience de la subjectivité. Surtout, la ré-interrogation sur la valeur de la vie et sur l'identité de l'individu font de la poésie obscure un initiateur du modernisme poétique en Chine.²

Comme Baudelaire, la *poésie obscure* constitue ainsi une « *borne kilométrique* » sur la trajectoire historique de la littérature chinoise, sa portée artistique et philosophique nous paraissent inestimables. De plus, elle provoque une *controverse idéologique et artistique* dans les milieux intellectuels pendant presque deux décennies ; et cette *controverse* suscite à son tour une introspection sur l'état existentiel de l'*Homme indépendant*, une

¹ XIE Mian, *La Nouvelle Poésie chinoise du XXe siècle : 1978-1989*, In *Recherche du poème*, 1995 : 4

² SUN Zhaozhen, *Un choix historique : au XXe anniversaire de la poésie obscure*, In *Journal littéraire*, 1998 : 12.

reconfirmation sur les consciences subjectives et une reconceptualisation plus perspicaces sur la dualité *individuelle-collective*.

1.1.1 Une naissance subculturelle

La *poésie obscure*, y compris son *précurseur souterrain*¹, est née dans une *subculture*² avec un « *vacuum politique* »³ :

Un nombre majeur des *précurseurs obscurs* étaient issus des classes « *dirigeantes* » ou intellectuelles souvent opprimées dans les mouvements politiques. Ils ont vécu une adolescence instable, où la crise familiale a détruit leur « *idéalisme* » en les mettant dans des souffrances physiques et psychologiques. La constitution de leur identité personnelle se fait exiler entre la reconnaissance sociale et la valorisation individuelle.

¹ Dans un certain sens, la *Poésie souterraine* dans la *Révolution culturelle* se considérait également comme une phase *précurseur* de la *création obscure*, car les carrières de la majorité des *poètes obscurs* datent de la fin des années 1960, surtout celle de SHI Zhi (GUO Lusheng) qui « *symbolise une transformation conceptuelle* », c'est-à-dire, « *d'une philosophie hiérarchique et politique à une subjectivité individuelle et consciente, ceci aide à restaurer la dignité de l'Homme et de la poésie [...]* Ses poèmes fournissaient un modèle tout neuf à l'école de Baiyangdian [*poésie obscure*] ». (SONG Haiquan, *Mémoires sur Baiyangdian* (白洋淀诗琐忆), In *Recherche poétique* (诗探索), 1994 (4).)

² Selon Graham Murdock (« *Mass communication and construction of meaning* »), la subculture, nommée aussi la « *sous-culture* », est un système de concept exclusivement valable chez un certain milieu social, elle se définit par son « *hétérogénéité* » par rapport à la culture dominante (*dites improprement* « *mainstream* »). D'un côté, la subculture cherche à conclure un compromis, au nom d'un collectif, avec le système principal ; et de l'autre, elle y propose un défi, une concurrence, voire une confrontation pour se définir, s'exprimer et se défendre.

³ Dans la *Révolution culturelle*, les jeunes étudiants, surtout les « *Gardes rouges* », avaient pu bénéficier d'une « *démocratie* » excessive et anormale avec un droit libéral à l'expression, à l'association et à la manifestation. De plus, cette liberté, dans certain cas, se transformerait même en un « *pouvoir* » exécutif et judiciaire. Pourtant, ceci ne s'agit que d'une « *liberté* » injustifiée, elle est investie par le désordre du *Régime*, elle ne cherche donc pas à défendre, mais à piétiner les droits humains. Néanmoins, dans la *création obscure*, ou *souterraine*, l'impact de ce « *vacuum politique* » est plutôt positif, car il favorise l'apparition des *clubs poétiques* ou des *salons littéraires*, organisés par les jeunes, dans lesquels, la circulation des documents « *modernistes* » et l'échanges des idées sont protégés d'une manière cachée. C'est pourquoi même à l'époque la plus contrôlée, il existait des groupes poétiques en activité.

Dans un certain sens, la poésie était ainsi une voie pour s'exprimer et pour se sauver, elle permet aux *écrivains obscurs* de se défendre dans le désordre, la misère et le désespoir, de justifier leurs propres existences dans un monde du *hors-delà*, et de former une idéologie indépendante, différente de ce qui est imposée. Tout ceci se traduit par un *antagonisme* envers les autorités :

Deux des caractéristiques les plus typiques de la subculture des jeunes sont la marginalité et la subversivité. La marginalité se réfère non seulement aux statuts sociaux des jeunes, mais aussi à leurs attitudes factieuses en traitant les relations sociales. Et ceci pourrait bien expliquer la subversivité. [...] La subculture se produit souvent chez les jeunes qui sont en conflit idéologique avec le système dominant, ainsi, la révolte, le désaccord ou l'opposition deviennent alors une arme pour se défendre. Néanmoins, il nous semble que tout comportement rebelle de la subculture n'est qu'une attitude théorique, son objectif consiste plutôt à se valoriser.¹

C'est pourquoi, au lieu de lancer une confrontation directe vers le *régime oppressant*, les poètes de l'époque choisissaient plutôt une dimension « *obscure* » avec un style suggestif et symbolique, comme ZHANG Langlang a dit plus tard dans un interview : « *Nous ne luttons pas contre le régime en vigueur par la poésie, car nous n'étions ni révolutionnaires ni antirévolutionnaire, nous n'étions que des non-révolutionnaires* ».²

En générale, la *poésie obscure* prend pour sources d'inspiration 1) les vers du *Premier cycle*, 2) le modernisme occidental et 3) les écrits « *révolutionnaires* ». C'est au « *milieu* » de ces trois que se produit un « *modernisme alternatif* » contextualisé dans la philosophie chinoise. Ce

¹ SU Wenqing, *Exploration sur la subculture des jeunes* (青年亚文化探索), In *Journal académique de l'Université Hanjiang (Version SHS)* (汉江大学学报人文社科版), 2006 (4).

² ZHANG Langlang. *La légende du Brigade Soleil* (太阳纵队的传说及其他), In *Dépravation de l'autel sacré* (沉沦的圣殿), Ürümqi : Édition des jeunes, 1999, p. 47

modernisme poétique cible alors à une intériorisation systématique où un nouvel état d'âme se fait progressivement reformuler, c'est un esprit jugé « moderne » :

Chaque poète obscur a reçu des influences différentes, en générale, c'est le « moi » subjectif aux vers des années 1930 qui compte le plus. SHU Ting suit les écrits de DAI Wangshu et XU Zhimo [les symbolistes] ; BEI Dao et GU Cheng ont lu des pamphlets occidentaux ; pour moi, ce n'est ni poèmes étrangers, ni écoles modernistes des 1930-1940, mais plutôt AI Qing et GUO Moruo [les romantiques]. De plus, je vois aussi les traces réaliste-politique dans la création obscure, surtout celles de GONG Liu et GUO Xiaochuan.¹

Primo, la création *obscur*, malgré un statut séparé, fait partie de la *Nouvelle poésie*, elle succède « naturellement »² aux écoles symboliques (1920s-1930s) et modernistes (1930s-1940s). C'est une reprise de ce qui avait été interrompu. La poétique *obscur* se progressait et se renouvelait ainsi avec toute *accumulation historique* depuis la *Révolution littéraire* (1920s), y compris le critère, le concept et le style, tous étroitement liés au *modernisme occidental*.

C'est pourquoi dans la préface (« Aux Lecteurs ») du journal *Aujourd'hui*, le rédacteur en chef rend hommage aux prédécesseurs poétiques du « 4 Mai » : « auparavant, les poètes d'anciennes générations [au Premier cycle] ont laissé de nombreuses œuvres avec le stylo et le sang, c'est un grand exploit dans l'Histoire littéraire depuis le 4 mai 1919. [...] on suit leurs pas. [...] mais aujourd'hui, ils sont en retard, c'est nous, la nouvelle génération, qui devons prendre la responsabilité de faire revivre notre monde. [...] le passé disparu, le futur au loin, pour nous, c'est aujourd'hui, il ne s'agit qu'aujourd'hui »³.

¹ Remarques de LIANG Xiaobing, cité par WANG Guangming, *l'Orientation de l'époque* (时代的指向), Beijing : Édition Art et Lettre, 1993, p. 53

² *Ibid.*, p. 53

³ Les Rédacteurs, *Aux lecteurs* [en ligne], In *Aujourd'hui*, 1987 (1), consulté le 9 avril 2019 sur <https://www.jintian.net/today/?action-viewnews-itemid-14922>

Secundo, les poètes obscurs doivent largement leurs concepts créatifs aux lectures modernistes¹ :

La lecture [moderniste] de l'époque a un sens significatif et direct pour la création des poètes obscurs, [...] ils passent progressivement d'un « romantisme » vers le « modernisme ». Cette transition a eu lieu dans la première moitié des années 1970, où GEN Zi, MANG Ke, DUO Duo, BEI Dao, JIANG He, LIN Mang et FANG Han ont connu un « tournant » dans leurs savoir-penser, savoir-exprimer et savoir-faire. Les influences du modernisme occidental y sont considérables.²

¹ Les lectures modernistes ici concernent principalement les « *documents internes* ».

A partir de 1952, la *socialisation économique* s'est achevée, la *nouvelle République* a connu une série des radicalisations anti-droitistes, la société se trompait dans une frénésie utopique du collectivisme, ce qui impose une unification absolue sur le plan idéologique. L'année 1958 marque la fin de la politique artistique relativement tolérante depuis 1949, le contrôle et la censure ont commencé à s'imposer dans les domaines de la création littéraire et des informations publiques. Pour répondre à cet enjeu, à part des ouvrages soviétiques, la plupart des livres étrangers sont peu à peu interdits, ainsi que leurs publications, circulations et lectures. Pourtant, un catalogue des centaines de livres occidentaux restent quand même accessibles aux hautes fonctionnaires, ils servent des « *références internes* » ou des « *exemples négatifs* ». Cette approche s'arrête au lendemain de la proclamation de la *Révolution Culturelle*.

La majorité des *poètes obscurs* étaient des jeunes issus des familles fonctionnaires, mais touchés plus tard par des campagnes politiques répressives. Ils ont eu donc la possibilité de consulter des œuvres modernistes, et c'était eux qui avaient organisé des clubs ou des salons littéraires en cachette au cours des temps les plus pénibles. De plus, certains ont même sacrifié leurs vies pour la circulation libre des ouvrages occidentaux. C'est également grâce à eux que la *modernisation poétique* n'était pas entièrement éteinte par l'obscur, la flamme de la *Nouvelle poésie* s'est maintenue pour que l'incendie « *obscur* » s'agrandisse à la fin des années 70.

Les « *documents internes* » se classent en deux types : les *livres gris* (des écrits politiques occidentaux) et les *livres jaunes* (la littérature moderniste) :

« Dans les années 1960, chaque livre jaune ne s'est publié qu'en 900 exemplaires, [...] la liste des lecteurs autorisés étaient bien contrôlée : les hauts fonctionnaires et quelques écrivains célèbres. » (HUANG Fusheng, *Connaissances sur la publication des livres jaunes*, In *Journal de lecture chinoise*, 23 août 2006)

Les *livres jaunes* constituaient les sources d'inspirations modernistes pour les *poètes obscurs*.

² WANG Shiqiang, *La poésie pré-obscur dans les années 1960-1970* [Thèse] (1960-1970 前朦胧诗研究), Beijing : Université normale de capitale. 2009

Le modernisme du XX^e siècle montre une tendance philosophique particulière, il vise à représenter l'aliénation sévère à l'intérieur de l'individu, surtout le lien interpersonnel entre le « moi » et « l'autre », l'opposition entre « l'interne » et « l'externe », ainsi que la crise spirituelle et le traumatisme mental qui en résultent.

Ceci correspond à l'état d'âme des poètes rebelles et des jeunes turbulents dans l'époque *révolutionnaire*. Ils subissaient des doutes, des désespoirs, des pessimismes et des déchirements causés par l'effondrement des morales traditionnelles et par la méfiance des valeurs dites « socialistes ». La « *Décennie de crise* » avait imposé à la Chine une aliénation générale, plus sévère que l'Occident ; et le concept moderniste y offrait, sous un certain angle, un remède virtuel, une sortie émotionnelle, un palliatif temporaire, et enfin une inspiration créative.

De plus, les philosophies modernes : l'*existentialisme* de Sartre, l'*historisme* de Toynbee et le *pouvoir absolu* de Hayek sont aussi indispensables dans la constitution identitaire des *poètes obscurs*, elles les aident largement à diversifier leurs réflexions idéologiques.

Tertio, la *poésie obscure* évoque un lien incontournable avec la littérature « rouge ».

La poésie obscure s'oppose largement au lyrisme politique, elle s'en distingue par un caractère « hétérogène » sur les plans idéologique et artistique. Comparé aux « chœurs excitants » du « main stream », elle reste plutôt un « solo » ou un « murmure », calme et rationnel. [...] Dans de nombreux aspects, les deux prennent des positions entièrement opposées. [...] Pourtant, la poésie politisée était une existence forte et dominante, elle définissait le contexte et l'atmosphère que les obscurs ont vécu. [...] et ils [les poètes obscurs] étaient obligés à conclure un certain compromis avec la politique. Ainsi, [...] l'opposition maintenue entre les deux n'est pas absolue, leur relation se gère plus ou moins par une sorte d'interdépendance indispensable.¹

¹ *Ibid.*, p. 158

En conclure, à cause de la diversité des ressources d'inspiration, l'identité stylistique de la *poésie obscure* nous paraît plus ou moins discutable. Par exemple, LIANG Xiaobing (1985) refuse de la soumettre aux influences occidentales car « *cet acte serait une dévalorisation artistique* »¹ ; alors XI Yunshu (1994) insiste qu'elle ne s'agit qu'un « *modernisme superficiel* » avec un « *héroïsme humanitaire* » au fond² ; en revanche, GONG Liu (1983) préfère de la tremper dans « *les larmes et les sangs du réalisme* »³ ; de plus, ZHANG Daotong (1998) l'exclut de la création moderniste, car aucune des quatre qualités du modernisme définies par M. Bradbury (1992) ne s'y trouve : *l'urbanisation, l'intellectualité, l'internationalité et l'explorativité*.

Alors, qu'est-ce que la *poésie obscure* ?

1.1.2 Un concept faux

L'identité conceptuelle de la *poésie obscure* évoque une sorte d'incertitude.

En fait, c'est un cas général dans la *Nouvelle poésie chinoise*, surtout au *Second cycle*. Pourtant, aucun autre ne pourrait, comme celui-ci, causer *une controverse esthétique*⁴ pendant une quinzaine d'années.

¹ QIN Yanzhen, *op. cit.*, p. 5

² XI Yunshu, *De la poésie obscure* (论朦胧诗), In Journal académique de l'Université de Yangzhou (SHS) (扬州大学学报人文社科版), 1994 (4)

³ GONG Liu, *Des points essentiels sur la Nouvelle poésie* (关于新诗的一些基本观点), In *Critique littéraire* (文学评论), 1983 (4)

⁴ Le décembre 1978, des poètes publient une centaine des journaux poétiques, intitulés « *Les Lumières : Symphonie d'Héphaïstos* », sur les lieux d'affichage publiques partout à Pékin. Du décembre au mars suivant, des œuvres et des recueils sont successivement auto-éditées, distribuées et circulées parmi les lecteurs, tels que « *Les bêtes sauvages non ivres* », « *Poèmes d'un sourd-muet* ».

Le 23 décembre 1978, le premier numéro du journal « *Aujourd'hui* » se publie, ainsi que sa célèbre préface « *Au lecteurs* ». Ce journal a vécu 9 numéros, 3 documents littéraires et 4 recueils, avant son arrêt par une censure politique. Les auteurs principaux sont BEI Dao, MANG Ke, SHI Zhi, JIANG He, FANG Han, GU Cheng, TIAN Xiaoqing, SHU Ting, YANG Lian, YAN Li, QI Yun, XU Jingya, etc.

Le mars 1979, le poème « *Réponse* », écrit par BEI Dao, est republié par le « *Journal des poèmes* », ce dernier est l'organe de l'Association des auteurs chinois. Avant cela, les œuvres des jeunes poètes (nommés plus tard *obscurs*) ont été également reproduites par un grand nombre des revues littéraires.

L'octobre 1979, une critique littéraire, intitulée « *Un nouveau sujet : quelques poèmes de GU Cheng* », se publie sur un journal poétique « *Étoiles* ». En 1980, « *Arts et Lettres* » le reproduit dans son premier numéro avec un commentaire du rédacteur en chef : « *cet article nous expose un problème primordial dans la vie sociale et dans notre entreprise artistique : comment doit-on répondre à l'émergence de la jeune génération poétique, comme*

GU Cheng ? Ils sont idéologiquement affranchis et courageusement exploratoires, mais leurs idées nous semblent parfois inappropriées, au moins controversées. [...] il faut une guide correctrice et une évaluation objective. »

À compter de 1980, une vingtaine de revues littéraires, dont des journaux officiels, ont successivement réservé des rubriques spéciales à la discussion sur « *le chemin du développement de la nouvelle poésie* » et sur « *le jugement des jeunes poètes* ». Cette controverse a duré jusqu'à la fin de l'année 1987.

Le 7 mai 1980, le « *Journal d'éclaircissement* », organe de la *Ligue Démocratique chinoise*, publie un des discours principaux prononcés au *Colloque poétique national du 7 avril* : « *Devant une nouvelle tendance naissante* », ce discours propose de ne pas « *guider* » ou « *corriger* » les poèmes qui semblaient « *étranges* » ou « *excentriques* », il faut d'abord « *écouter, regarder, réfléchir* » avant d'agir éventuellement, « *les nouveaux poèmes, brumeux, mélancoliques, passionnants ou incompréhensibles sont étranges pour ceux habitués au style de la nouvelle poésie depuis 1919, mais ceci constitue une tentative exploratoire* ».

L'août 1980, le « *Journal poétique* » publie un article de recherche, « *les obscurs irritants* », qui désapprouve les poèmes obscurs en la considérant incompréhensible et nébuleuse, car « *[la poésie obscure] a reçu une influence mauvaise du modernisme occidental, elle montre une signification excessive de l'individualisme, une sémantique connotative vague, une teinte absurde captieuse, et une tonalité déprimée et décadente* ». C'est d'où vient le nom de la « *poésie obscure* », et cette nomination fait l'objet de discussion et de dispute dans une longue période.

Le 12 septembre 1980, le *Bureau municipal de Sécurité publique du Pékin* interdit toute activité éditoriale du journal « *Aujourd'hui* », selon les *Règles administratives de l'Édition et de la Publication* qui prohibe toute revue non enregistrée et sans dépôt légal.

Le novembre 1980, face à de nombreuses attaques des auteurs « *officiels* », les obscurs réagissent en déclarant que « *l'homme est condamné à mourir, c'est aussi le cas pour le poème. [...] nous devons incinérer et enterrer les conservacionnistes démodés.* »

En 1981, ZANG Kejia, un écrivain réaliste et « *révolutionnaire* », indique dans son article « *De poésie obscure* » que les « *soi-disant* » écritures obscures à l'époque est une « *tendance malsaine* », un « *contre-courant à l'évolution des arts et des lettres socialistes* ». De plus, en même temps, un autre article, « *Développement de la Nouvelle poésie et les Poèmes étranges* », critique également que « *la "poésie obscure" est un nom inexact, une mention nielle qui cache le problème au fond [...] il faut l'appeler franchement poèmes nébuleux ou abscons. [...] ce n'est pas une écriture réaliste, même anti-réaliste, elle s'écarte du réel, de la vie, de l'époque et du peuple.* »

Le mars 1981, lors de la publication d'un essai, « *L'Apparition d'un nouveau principe esthétique* », le rédacteur du « *Journal poétique* » insiste que « *la littérature devrait rendre service au peuple, au socialisme et à l'esthétique marxiste* ». Ainsi, BIAN Zhilin fait une analyse, dans son article « *Les problèmes artistiques de la Nouvelle poésie* », la tendance obscure « *part d'un extrême vers un autre, avec une particularité initiative, c'est un avancement digne du respect. [...] l'adoption du style "moderniste" n'implique pas une "occidentalisation", et on ne devrait pas rejeter ce que l'on ne connaît pas. [...] quant au futur de la Nouvelle poésie, [...] il est raisonnable de conserver "l'esprit nationale" dans le cadre artistique, [...] avec un style moderne, [...] sans idolâtrie occidentale. [...] De plus, le style poétique depuis 4 mai 1919 est devenu une nouvelle tradition, une bonne référence pour la création.* »

Le 12 mai 1981, le « *Journal Wenhui* » publie la critique d'Al Qing, « *De la poésie obscure* », dans lequel il conclut que « *ils (poètes obscurs) ont réussi à faire table rase de toute idolâtrie superstitieuse, ils méprisent tout pouvoir autoritaire à cause des souffrances vécues, l'écriture devient alors une sortie de la haine. [...] le langage se fait une énigme sans solution, mais au fond de la devinette, c'est vide. [...] En tout, la poésie obscure n'est qu'un simple phénomène littéraire, très probablement court, mais ce qui nous étonne, c'est qu'elle est divinisée par certains auteurs, qu'elle a été baptisée comme le porteur du futur de la Nouvelle poésie.* »

En automne du 1982, des jeunes poètes au sud-ouest renoncent au titre « *obscur* », et se déclarent « *poètes de la troisième génération* ». Ils pensent que la *poésie obscure*, représentée par BEI Dao, est déjà démodée. Des slogans, par exemple, « *A bas BEI Dao* », « *Passe BEI Dao* », sont ensuite proposés. Ils créent une écriture disant « *expérimentale* » avec un style symbolique, d'humour noir, impressionniste, voir délibérément mécanique, pour que la création se renaisse d'une racine trop réaliste. Ainsi, cette tendance est nommée « *post-obscur* » ou « *d'avant-garde* ». En quelque sorte, c'est une séparation interne, par laquelle l'école obscure se divise en deux, un adhérant à la tradition, l'autre au postmodernisme.

À partir de l'année 1983, les opposants, ceux qui sont « *politiquement corrects* », commencent progressivement à remporter la controverse autour de la *poésie obscure*. Le 4 octobre, la *Session poétique* de l'*Association des Auteurs chinois* se convoque à Chongqing, au cours de laquelle, une conclusion s'est consentie : « *les poètes obscurs, ainsi que les critiques partisans, se sont éloignés de plus en plus de notre ligne artistique du socialisme, c'est une crise plus sévère, plus audacieuse et plus complète que d'autres problèmes littéraires, apportant un désordre théorique et un risque inestimable à la création poétique* ». Le 5 mars 1984, XU Jingya, un des poètes obscurs les plus représentatifs, publie une autocritique, intitulée « *Ne jamais oublier la direction artistique et littéraire du socialisme : une autocritique sur la poésie obscure* », ce qui signifie la soumission, un compromis au moins, de certains poètes au pouvoir autoritaire.

La *poésie obscure* est ainsi une *nomenclature* hors de la typologie littéraire, son identité esthétique ne s'est établie ni par une référence externe, ni par une redéfinition posthume, il s'agit plutôt d'une notion historique-littéraire mesurée par des critères linéaires et irréversibles, ou d'un processus en spirale basculé entre les reproches et les appréciations.

Son identité porte essentiellement sur deux axes, l'un synchronique qui interroge l'étendue de son domaine constituant ; l'autre diachronique qui accentue la profondeur de son existence temporelle. Cependant, l'incertitude touche tous les deux, car la *poésie obscure* a vécu un réseau contextuel beaucoup plus complexe, où elle coïncide avec la *troisième con-coordination*¹ sino-mondiale :

Du début du XX^e siècle, la littérature chinoise s'est placée déjà dans un « *système isologue* » avec la communauté internationale, il s'agit d'un « *effet du débordement* » qui pourrait détruire complètement la linéarité, l'égoцентриté et l'autosuffisance d'une histoire littéraire. La création se fait ainsi gérer par un « *Diaspora* »² à la fois linguistique et conceptuel. Depuis

Dorénavant, les poèmes de la jeune génération sont successivement recueillis, documentés et publiés. En 1988, « Le Panorama poétique du modernisme chinois » est apparu, dans le Tome I, s'emploie, pour la première fois, « École obscure », dont les membres incluent BEI Dao, SHI Zhi, MANG Ke, SHU Ting, FANG Han, DUO Duo, YAN Li, JIANG He, TIAN Xiaoqing, YANG Lian, GU Cheng, LIANG Xiaobing, WANG Xiaoni, LUO Gengye, WANG Jiaxin, SUN Wujun et XU Jingya.

¹ Nous constatons trois *con-coordinations* dans l'histoire de la littérature mondiale : 1) De l'Empire carolingien à la Chute byzantine, l'Europe continentale a achevé une certaine intégration créative en incluant le monde juif avec les Croisades ; 2) Des Grandes Découvertes au milieu du XIX^e siècle, l'établissement des empires coloniaux favorise un premier « *monopole* » culturel, au moins une « *oligarchie* », dans le monde ; 3) Du début du XX^e, c'est la troisième *con-coordination*, celle-ci est plutôt motivée par des guerres inter-régionales et la tendance de la mondialisation.

En même temps, nous constatons aussi trois *con-coordinations* dans l'histoire de la littérature chinoise : 1) à l'époque du « 4 mai », la Révolution littéraire a établi des principes modernes à l'instar de l'Occident. Et la majorité des nouveaux poètes étaient des étudiants de retour de l'étranger ; 2) à l'époque post-guerrière (Chine continentale) et aux années 50-60 (Taïwan), cette « *Diaspora* » est marqué plutôt par une « *exportation* », formant une « *littérature de séjours* » à l'étranger ; 3) aux années 1980, le contexte sociopolitique particulier a fait « *exiler* » des écrivains, parmi lesquels des poètes obscurs.

² Diaspora, étymologiquement du grec, désigne la manière reproductive des plants en dispersant « *les pollens aux vent* ». Plus tard, il s'emploie originalement pour désigner la dispersion d'une communauté ethnique, surtout le peuple juif après « *L'exil à Babylone* ».

Dans les activités créatives et culturelles contemporaines, la Diaspora obtient un nouveau sens, il se réfère aux phénomènes tels que l'échange transnational, la

alors, les frontières des civilisations ont été complètement¹ franchies, ce qui impose une crise culturelle au monde littéraire avec des conflits, des rejets, des fusions et des assimilations. C'est dans un tel contexte que la redéfinition identitaire de la littérature chinoise a pris son premier pas, un pas « *audacieux* » mais aussi « *indécis* ».

Partagé entre la tradition et la modernité, ce « *trouble du soi* » est traduit par une « *hybridité esthétique désordonnée* » en littérature, il a hanté la *Nouvelle poésie* au long du *Premier cycle*, et s'aggrave aux premières traces de la *poésie obscure*, parce que cette dernière était censée redéfinir, au tournant de la nouvelle ère, l'orientation créative des activités poétiques avec une aventure du langage :

La littérature d'une époque devrait correspondre à la logique innée du langage, c'est le motif de son avancement et de son renouvellement. Dans ce sens-là, elle ressemble au parfum de la rose, elle regroupe les écrivains sous un pressentiment sérieux, grâce auquel, la poésie contemporaine deviendrait à la fois rationnellement diverse et intrinsèquement concentré. [...] La poésie obscure est donc un trajet dangereux vers le meilleur paysage du langage, on y

traduction transculturelle, l'exile littéraire, etc. Elle ressemble aussi à la « nomade thinking » chez G. Deleuze dans la philosophie moderne. (TONG Ming, La Diaspora (飞散), In Littérature étrangère (外国文学), 2004(6))

¹ La troisième *con-coordination* mondiale est une *restructuration* plus subversive qu'avant. Avant celle-là, le monde occidental, et surtout l'Europe, avait presque déjà achevé l'intégration culturelle à l'interne : 1) un *contexte d'intertextualité* a été bien confirmé, 2) la *modernisation littéraire* (depuis Baudelaire) se stabilise sous un partage de parole ; sauf que la sphère *arabo-islamique* restait plus ou moins enfermée avec une réserve fortement religieuse, De plus, à la fin du XIX^e siècle, le *régime colonial* s'est installé depuis plus d'un siècle, la redéfinition culturelle des pays colonisés s'est déjà affermie soit par une soumission quasiment absolue, comme en *Afrique subsaharienne*, soit par un compromis modéré avec une réception partiellement assimilée, comme en Inde ou en *Afrique du Nord*. Alors que le monde sino-tibétain se trouvait au bord de la falaise avec un Japon sous la « *Dés-asianisation* ». À l'isolement d'une *Chine affaiblie*, arrive un Occident avec une parole forte et un critère moderniste imposé. Ainsi, la modernisation poétique sort de sa civilisation, elle se bascule entre la perte et le gain, à la recherche du temps perdu.

*voit plus que des vers, mais aussi la mélodie qui bat pour l'époque, et pour le « nous » qui y vit.*¹

À part l'incertitude identitaire, la *poésie obscure* est aussi un concept nominalement et ontologiquement faux.

Sur la sémantique, le mot « *obscur* »² décrit un « *phénomène du langage qui adopte un mécanisme souvent astucieux et trompant* »³. « *Une œuvre se dit 'obscur' quand l'expression de l'auteur échappe à la compréhension directe, ceci se traduirait, soit par un malentendu, soit par une interprétabilité infinitive* ».⁴

Pourtant, la plupart des *poèmes obscurs* ne sont pas « *obscurs* ».

¹ ZHANG Zhao, *Un voyage dangereux vers le langage : la position de versification et la méta-structure de poésie contemporaine en Chine*. In *Extraits du Recueil de ZHANG*. Beijing : Littérature du Peuple. 2012, pp. 171-175

² En dépit d'un décalage sémantique causé par le transcodage de la traduction, le mot « *obscur* », « 朦朧 » en chinois, veut dire « *ce qui est ambigu au sens* ».

³ William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), New York : Riverhead Books, 2005 :

*Empson uses the term ambiguity 'in an extended sense', to refer to 'any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions to the same piece of language'. The first, or simplest, type of ambiguity he defines as simple metaphor, 'a word or a grammatical construction effective in several ways at once'. The second occurs 'when two or more meanings are resolved into one' (as by 'Double Grammar' in Shakespeare); the third consists of two apparently disconnected meanings given simultaneously, as in a pun, or, by extension, in allegory or pastoral, where reference is made to more than one 'universe of discourse'; the fourth occurs when 'alternative meanings combine to make clear a complicated state of mind in the author' (with examples from Shakespeare, Donne, and G. M. Hopkins); the fifth consists of what Empson calls 'fortunate confusion', with examples from Shelley and Swinburne, suggesting the possibility that 19th-cent. technique is 'in part the metaphysical tradition dug up when rotten'; the sixth occurs when a statement in itself meaningless or contradictory forces the reader to supply interpretations; and an account of the seventh, which 'marks a division in the author's mind', is accompanied by quotations from Freud and illustrations from Crashaw, Keats, and Hopkins. (Commentaire dans *The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English*)*

⁴ *Ibid.*, p. 4

En fait, le concept de la « *poésie obscure* » vient tout simplement d'un article de critique :

*Sous une certaine d'influence étrangère, quelques auteurs cherchent à mystifier les vers avec un style bizarre, même après plusieurs lectures, nous ne pouvons avoir qu'une impression brumeuse et vague, [...] voire troublante et incompréhensible. [...] En évitant un jugement arbitraire, j'emploie ici le mot « obscur » pour le définir, et ce style, c'est ainsi le style obscur.*¹

Et « *l'obscurité* » de la *poésie obscure* est plutôt une observation relative comparée aux écrits « *politisés* » dans la *Révolution culturelle*, nous proposons une analyse comparative :

在云中闪出一姑娘——
新提的公社书记上任来
姑娘才满二十三
青春革命放光彩
---佚名

*Dans les nuages se voit une fille
C'est notre nouveau secrétaire de la commune
Elle n'a que 23 ans
Mais les lumières révolutionnaires la couronnent*
--- Anonyme (1970s)

在向你挥舞的各色花帕中
是谁的手突然收回
紧紧捂住自己的眼睛
当人们四散离去，谁
还站在船尾
衣裙漫飞，如翻腾不息的云

*Parmi les mouchoirs de toutes couleurs, agités envers toi
Lequel se retire soudainement
Couvrant fermement les yeux
Quand la foule s'est dispersée, qui
Se tient encore à la poupe
Robe flottant au vent, comme des nuages bouillonnants*

江涛
高一声
低一声
美丽的梦留下美丽的忧伤
人间天上，代代相传
但是，心
真能变成石头吗

*Les vagues
Hurlant et Murmurant
Le bon rêve laisse du chagrin merveilleux
Au ciel et sur terre, survivant au temps
Néanmoins, le cœur
Se transformerait-il vraiment en pierre*

沿着江岸
金光菊和女贞子的洪流
正煽动新的背叛
与其在悬崖上展览千年
不如在爱人肩上痛哭一晚

*Au long de la rive
Rudbeckie et ligustrum lucidum se poussent en prospère
Provoquant de nouvelles révoltes
Au lieu de s'exposer éternellement au précipice
Pleure sur les épaules de l'amant dans une nuit*

¹ ZHANG Ming, *L'obscur troublant* (令人气氛的朦胧), In *Périodique poétique* (诗刊), 1980 (8)

--- 神女峰, 舒婷

--- *Mont de la déesse, SHU Ting (1981)*

Les poèmes ci-dessus chantent tous la « *libération des femmes* » :

Le premier crée un portrait d'une jeune fille, qui est promue *secrétaire* de la *Commune populaire*¹, pour faire l'éloge de l'égalité de deux sexes sous le régime « *révolutionnaire* ». Le poète adopte un langage « *plat* » avec un style descriptif. Et le dernier vers, « *Mais les lumières révolutionnaires la couronnent* », rend tout le poème « *politiquement correct* ».

Le deuxième² est un *écrit obscur*, qui emploie un style dit « *obscur* » et demande une imagination individualisée :

Au début, le « *mouchoir* » symbolise les *obligations morales* des femmes. Et la « *retraite soudaine* » implique le réveil des *consciences féministes*, une telle question se pose à la fin de la deuxième strophe - « *le cœur / Se transformerait-il vraiment en pierre* » - pour mettre en doute le choix³ de la « *déesse* ».

Ainsi, à travers « *de nouvelles révoltes* », le « *mont* » choisit de renoncer à sa divinité morale comme une « *déesse* », et d'embraser la banalité humaine comme une fille : « *Pleure sur les épaules de l'amant dans une nuit* ».

En conséquent, le *Mont de déesse*, ainsi que d'autres *poèmes obscurs*, était jugé « *obscur* » au sens qu'il nous paraît plus « *poétique* » que les vers poétisés de l'époque.

John Stuart Mill nous dit : quand « *poet's act of utterance is not itself the end, but a means to an end --- viz., by the feelings himself expresses to work up on the feelings, or upon the belief,*

¹ La *Commune populaire* était un niveau d'administration dans les zones rurales chinoises entre 1958 et 1984. Ce nom rend hommage à la *Commune de Paris*,

² Ce poème a été écrit lors d'un voyage touristique. Le *Mont de fée* se trouve au bord des *Trois Gorges* (Fleuve Yangzi).

³ Selon une légende locale, à la *Période des Royaumes combattants* (Ve à 221 av. J. -C), une fille tomba amoureux avec un jeune roi et l'attendit au bord du fleuve. Ce dernier ne revint plus, et la fille se transforma, un jour, en un mont de roche, et continua l'attente éternelle. Et cet acte correspond aux mœurs traditionnelles imposées aux femmes : le « *vertu loyal* ».

or the will, of another, --- when the expression of his emotions ... is tinged also by that purpose, by that desire of making an impression upon another mind the it ceases to be poetry, and becomes eloquence ». ¹ Évidemment, le premier poème, comme d'autres vers « révolutionnaires » de l'époque, devrait être un « écrit d'éloquence », car « *the more persuasive the writing, the greater its potential for political intervention.* »²

Puisque les *poèmes obscurs* (« *Le Mont de déesse* », par exemple) s'engagent aussi souvent dans une certaine « éloquence » (*la libération féministe*, par exemple), pourquoi sont-ils plus « poétiques » que les vers poétisés ?

C'est à cause de son « obscur », une approche « symbolique » basée sur un langage « référentiel », ceci donne au poème « *the power of CREATING scenery, in keeping with some state of human feeling ; so fitted to it as to be the embodied symbol of it, and to summon up the state of feeling itself, with a force not to be surpassed by anything but reality* »³. Dans ce sens-là, « l'obscur » invente une méthode d'expression dans le cadre artistique, en définissant une « subjectivité corrélative », c'est-à-dire, « *a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula to evoke the imagination ; such that when the external facts, which must terminate sub sensory experience.* »⁴

Par la méthode « obscure », « l'éloquence » s'est ainsi admise à « l'esprit moderne », et la poésie se met toujours « *at work imagining its own origin, or telling a persuasive lie about itself, to itself. Poetic strength ensues when such lying persuades the reader that his own origin has been reimagined by the poem. Persuasion, in a poem, is the work of rhetoric, and again Vico is the best of guides, for he convincingly relates the origins of rhetoric to the origins of what he calls poetic logic, or what [we] would call poetic misprision ...* »

¹ Cité par M. H. Abramsn, *Introduction : Orientation of Critical Theories* [1972], In David Lodge (Ed.), *Twentieth Century Literary Criticism*, Londres : Routledge, 1989, p. 25

² SINFIELD Alan, *Reading Dissidence*, In K. M. Newton (Ed.), *Twentieth Century Literary Theory : A Reader* (1988), Londres : Macmillan Education, 1997, 250

³ ABRAMSN M. H., *op. cit.*, p. 25

⁴ *Ibid.*, p. 25

En conséquence, « *l'obscur* » est un jugement relatif et arbitraire (*même si ZHANG refuserait de le reconnaître*), il s'agit d'un choix stylistique et rhétorique, grâce auquel, la *poésie obscure* qualifie un *tempérament hétérogène* en se rendant techniquement et ontologiquement « *moderniste* ».

1.2 IDENTITÉ DISCUTABLE

1.2.1 Un désordre diachronique

Comme nous l'avons vu, *l'incertitude identitaire* de la *poésie obscure* touche deux axes : l'un synchronique qui interroge l'étendue de son domaine constituant et l'autre diachronique qui accentue la profondeur de son existence temporelle.

Et sur ce, il faut avant tout définir le champ de notre étude-ci, en précisant les poètes et les écoles de *la poésie obscure*. Pourtant, même jusqu'aujourd'hui, très peu de consensus sont atteints sur ce point, la divergence reste difficile à résoudre :

Table 1 Les poètes obscurs définis par de différents ouvrages poétiques.

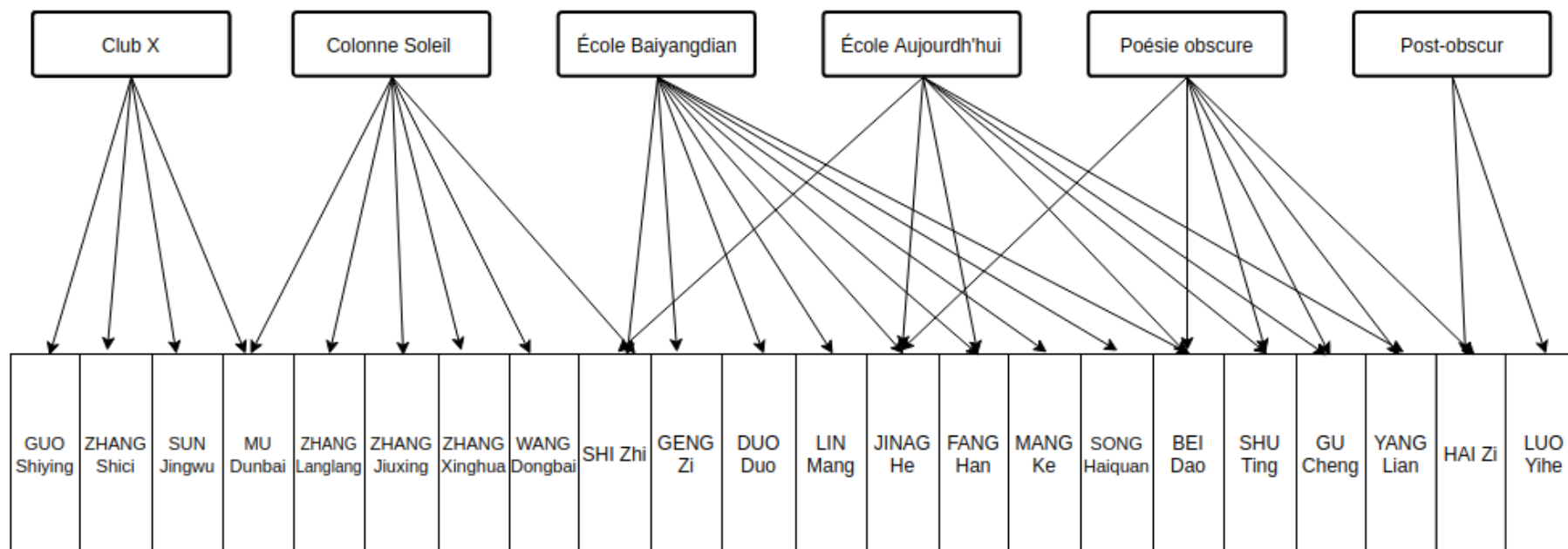
Année	Ouvrage	Auteur/Éditeur	Membres inclus
1982	<i>Œuvres choisies de poésie obscure</i>	Université de Liaoning	SHU Ting, MANG Ke, BEI Dao, GU Cheng, JIANG He, YANG Lian, LIANG Xiaobing, WANG Xiaoni, LV Guipin, XU Jingya, DU Yunxie, FU Tianlin
1983	<i>Renaissance d'une génération poétique</i>	XU Jingya	SHU Ting, BEI Dao, GU Cheng, JIANG He, YANG Lian, LIANG Xiaobing, WANG Xiaoni, FU Tianlin, SUN Wujun
1985	<i>Recueil choisi des poèmes obscurs</i>	YAN Yuejun	SHU Ting, MANG Ke, BEI Dao, GU Cheng, JIANG He, YANG Lian, LIANG Xiaobing, WANG Xiaoni, LV Guipin, XU Jingya, FU Tianlin, SUN Wujun
1988	<i>Panorama des Écoles poétiques du Modernisme chinois : 1986-1988</i>	Université de Tongji	BEI Dao, JIANG He, MANG Ke, DUO Duo, SHU Ting, YANG Lian, GU Cheng, LUO Genye, LIANG Xiaobing, WANG Xiaoni, WANG Jiaxin, XU Jingya
1990s	<i>Histoire de Littérature moderne</i> <i>Histoire de Nouvelle Poésie</i>	--	BEI Dao, SHU Ting, GU Cheng, JIANG He, YANG Lian

	<i>(La plupart des manuels d'enseignement)</i>		
1996	<i>Poèmes choisis des cinq Auteurs</i>	Éditions des Auteurs	BEI Dao, SHU Ting, GU Cheng, JIANG He, YANG Lian
2000	<i>Œuvres choisies de poésie obscure</i>	Université de Liaoning	BEI Dao, SHU Ting, GU Cheng, JIANG He, YANG Lian, SHI Zhi, DUO Duo

De plus, il ne manque non plus de chercheurs qui essaient de retracer la lignée de descendance entre les « *sous-groupes* » (Fig. 1) de la *création obscure*.

En parlant des « *écoles* » ou des « *groupes* », nous n'avons aucune intention de procéder une autre « *division classificatoire* » sur cette *nomenclature* intégrale, parce que :

Figure 65 La répartition des poètes et des sous-écoles de la poésie obscure



Sous-écoles : Club X (x 小组), Colonne Soleil (太阳纵队), École Baiyangdian (白洋淀诗群), École Aujourd'hui (今天派), poésie obscure (朦胧诗), Post-obscur (后朦胧诗)

Primo, en littérature, « *there is no simple, automatic relationship between the esthetic function of a text and its internal organization : the formula of the relationship between these two structural principles takes shape differently in each type of culture, depending on the most general ideological models.* »¹ et « *The inevitable oscillations in borderline cases only strengthen the principle itself, [...] In this sense, our conception of literature logically, although not historically, precedes literature itself* »² ;

Secundo, la *poésie obscure* ne pourrait pas se limiter dans le cadre d'un quelconque courant poétique³, cette notion nous semble plus conceptuelle qu'esthétique, car elle « *met en scène 'lumineuse' une vue nocturne* »⁴. Comparée à la création « *moderniste* » des années 1930 et 1940, la *poésie obscure* constitue plutôt un « *lyrisme individualisé et diversifié* », et les poètes se regroupent par un état d'âme similaire. Ils partent ainsi en « *voyage dangereux vers le langage* », ils veulent rapporter « *un jet de lumière qui aide aux jeunes de retrouver une nouvelle passion afin de réagir contre la pression : l'appel du soi, la création et rébellion, l'idéal romantique et l'illusion héroïque* », et ils rejettent toute « *institutionnalisation* » et toute « *assimilation* » avec « *un néologisme, une nouvelle prosodie, même un autre 'gauchisme'* ».⁵

¹ LOTMAN Yury M., *The Content and Structure of the Concept of Literature*, In K. M. Newton (Ed.), *Twentieth Century Literary Theory: A Reader* (1988), op. cit., p. 102

² *Ibid.*, p. 104

³ Certains poètes obscurs rejettent la « *poésie obscure* » :

GU Cheng pense que « *En fait, avant ce nom, les poèmes de ce genre existent déjà, même s'ils n'étaient pas encore 'baptisés'. Cette poésie a vécu son enfance tout anonyme [...] Plus tard, on lui a donné plusieurs noms : obscur, moderniste ou bizarre, [...] La controverse s'éclate ainsi, il faut un nom commun, et tant bien que mal, 'l'obscur' remporte la concurrence* » ;

BEI Dao avait de l'antipathie pour ce nom, « *ce n'est qu'une étiquette imposée, [...] nous avons ni choix, ni voie de recours* » ;

Alors DUO Duo insiste que « *la poésie obscure n'existe pas, c'est un concept imposé, si vous demandez quiconque d'entre nous, aucun ne consentirait à cette appellation* ».

⁴ CUI Chun, *Discussion sur BEI Dao et l'évolution d'Aujourd'hui* [Thèse] (论北岛及《今天》的文学流变), Jinan : Université de Shandong, 2014, p. 48

⁵ BAI Hua, *À gauche : Poètes lyrique à l'époque de Mao* (左边——毛泽东时代的抒情诗人), Hong Kong : Oxford University Press, 2001, p. 37

Pourtant, ceci ne nie pas la successivité diachronique et la continuité esthétique entre les sous-écoles :

Les groupes poétiques et les salons littéraires existent, les écritures secrètes des jeunes intellectuels¹ forment déjà un courant souterrain à l'époque. [...] SHI Zhi est le fondateur de la Nouvelle poésie depuis les années 60², sans lui, il n'y aurait pas eu le « Commencement » de BEI Dao ; et sans connaître MANG Ke du groupe Baiyangdian, BEI Dao ne serait pas devenu obscur ; Ainsi de suite, s'il n'y avait pas de « feu bleu de l'orage » chez MANG Ke, GEN Zi n'aurait pas pu nous impressionner avec « Mars et apocalypse » ; et sans lire les vers de YUE Zhong, DUO Duo n'aurait même pas écrit. C'est grâce à la diffusion de ces « chants décadents » [...] que le système sémiologique du chinois est animé par la vitalité de la jeunesse, et que toute hétérogénéité linguistique pourrait survivre à la censure.³

¹ Le *Jeune intellectuel* (知青 en chinois) fait référence à un phénomène politique et économique entre 1968 et 1978. En 1966, pour lutter contre le chômage urbain et le bouleversement social, causé par l'abolition du bac, PCC a « encouragé » (forcé ?) les jeunes de recevoir « une rééducation aux activités agricoles » dans les régions rurales, souvent reculées. En fait, la plupart d'entre ces « intellectuels » n'ont qu'un niveau primaire ou secondaire.

Baiyangdian était un lieu de recrutement, où se groupaient de futurs *Poètes obscurs*, tels que MANG Ke, DUO Duo, GEN Zi, LIN Mang, FANG Han. Ce lieu est devenu une agglomération poétique, et BEI Dao, YAN Li et JIANG He y rejoignent plus tard. C'était le berceau de l'École *Baiyangdian*.

Ainsi, certains vers écrits à l'âge révolutionnaire, surtout ceux de SHI Zhi, appartiennent non seulement à la littérature souterraine, mais aussi à la création obscure.

² BEI Dao, *Voyage : La langue chinoise est mon seul bagage* (游历——中文是我唯一的行李), In *Livre d'Échec* (失败之书), Shantou : Université de Shantou, 2004, pp. 284-295

³ DUO Duo, *Les poètes enterrés* (被埋葬的中国诗人) (1970-1978), In *Dépravation de l'autel sacré* (沉沦的圣殿) - *Panorama postérieur de la Poésie souterraine chinoise aux années 70 du XXe siècle* (中国二十世纪七十年代地下诗歌遗照), Ürümqi : Édition des jeunes, 1999, pp. 195-202

Ici, cette « *successivité diachronique* » est plutôt gérée par une « *transition évolutive* », elle part d'un « *modernisme prématuré* » ou d'une « *renaissance humaniste* »¹ pour explorer une nouvelle esthétique en harmonisant la symphonie sino-occidentale :

*La poésie obscure [...] avait restauré le dynamisme de la poétique chinoise, mais il a violé, en même temps, le tabou du modernisme, en adoptant « une philosophie dualiste » [tout comme Baudelaire]. BEI Dao a dit : « notre écriture à l'époque évoque un lien étroit avec la poésie révolutionnaire, elle s'écrit d'un ton haut, avec des mots prétentieux et par une violence du langage. C'était normal, c'est la marque du temps que nous avons vécu, une marque inéludable, [...] pour notre génération, cette influence nous hante jusqu'à la mort ».*²

*Pourtant, [...] une réorientation majeure sur les forces imaginaires a été aussi constatée au sein de la poésie obscure : Après 1984, [...] BEI Dao quitte la critique idéologique pour l'exploration de l'aliénation humaine ; YANG Lian entre dans un domaine épique de la « culture-existence-langage » ; DUO Duo se concentre, de plus en plus, sur le détachement chair-esprit ; MANG Ke cherche à traiter le vide et l'absurdité d'un être euphorique face au contexte moderne et antiromantique. [...]*³

Malgré tout, la *poésie obscure* représente une intégralité conceptuelle dans un désordre chronique, une ontologie métaphysique de toute opération poétique à l'époque, et un individualisme diversifié qui renverse le contrôle du pouvoir sur le langage.

¹ SUN Zhenzhao, *La dispute de la poésie obscure et moi* (我与朦胧诗之争) [Interview non publié], cité par CUI Chun, *Discussion sur BEI Dao et l'évolution d'Aujourd'hui* [Thèse] (论北岛及《今天》的文学流变), *op. cit.*, p. 60

² BEI Dao, *op. cit.*, pp. 284-295

³ CHEN Chao, *La poésie d'avant-garde de vingt ans: transformation des forces imaginaires* (先锋诗歌二十年 - 想象力方式的转变), In *Journal académique de l'Université Yanshan (Version SHS)* (燕山大学学报人文社科版), 2009 (4)

En fin, le désordre chronique s'explique surtout par deux « *diasporas* » : l'une linguistique, l'autre culturelle.

1) *Diaspora linguistique*

Chaque langue humaine représente une instantanéité symbolique d'un métalangage (*Friedrich Holderlin, 1799*) ; en dehors de l'exprimable, elle implique aussi des éléments inexprimables, dont la substance interne se soutient par la réalisation créative du « *soi* » au cours de toute évolution éventuelle (*Walter Benjamin, 1991*)¹. À l'aide du métalangage, les *poètes obscurs* cherchaient ainsi à saisir l'insaisissable (*DAI Wangshu, 1983*), à transmettre l'incompréhensible (*Hugo Friedrich, 1974*)², et à défendre tout ce qui est audacieux, dynamique, subtile, intelligent et transcendantal (*Roland Barthes, 1953-1960*) :

*Du moment où l'on [le poète obscur] avait choisi la poésie pour exprimer avec un langage illusoire, on s'est soumis depuis alors à la manipulation du langage, et on se ridiculise. Étant donné le contexte spécial que nous avons vécu en Chine, l'exil commence dès ce moment, c'est un exil du langage aussi magnifique que végétatif, aussi ardent que non-significatif.*³

L'exil-ci, ou la « *diaspora* », est au sens linguistique, il est dû au décalage qui sépare les expériences existentielles du contexte spatio-temporel ; selon Edward Saïd (2000), il s'agit d'une « *sense of dissonance engendered by estrangement, distance, dispersion, years of lostness and disorientation—and, just as important, the precarious sense of expression by which what “normal”, [then we] find easy and natural to do requires in exile an almost*

¹ BENJAMIN Walter, *La tâche du traducteur* (Die Aufgabe des Übersetzers), In *Recueil des écrits de Walter Benjamin* (Walter Benjamin Gesammelte Schriften), Vol. IV-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. s. 19

² FRIEDRICH Hugo, *The structure of modern poetry from the mid-nineteenth century to the mid-twentieth century* (1974), Evanston: Northwestern University Press, 2011, p. 92

³ MAI Wen, *Colloque de littérature chinoise à l'étranger* (中国文学在国外研讨会), In *Journal d'Aujourd'hui* (今天), 1993 (1)

excessive deliberation, effort, expenditure of intellectual energy at restoration, reiteration, and affirmation that are undercut by doubt and irony. »¹

La « *diaspora* » chez Edward Saïd est un concept au sens abstrait, elle implique une perte définitive de foi sur les « *autorités* » et les « *valeurs* ». Dans ce cas-là, un *littéraire exilé* ne pourrait plus se procurer même une moindre consolation spirituelle ; mais en revanche, il serait donc en mesure de résister contre toute tentative de capitulation avec la force critique, de sorte que 1) « *l'éternité illusoire* » et « *l'essence hypocrite* » du monde extérieur s'effondrent complètement, 2) et que les éléments « *atomiques* », qui définissent le « *moi* » aux références d'un « *autre* », soit entièrement libérés de la conjuration du langage. Ainsi, cet exilé connaîtrait la « *VERITE* » hors de tout *Essentialisme*.

C'est bien le cas des *poètes obscurs*, ils cherchent à accomplir « *la tâche la plus cruciale* »² d'un exil, cette tâche consiste à « *remain somehow skeptical and always on guard [...] with the intellectual vocation, which also refuses the jargon of specialization, the blandishments of power, and—just as much to the point—the quietism of non-involvement* »³.

Ainsi, leur « *obscurité* » sert plutôt à réagir contre la douleur de la réconciliation⁴, la réconciliation avec le « *soi* » face à une modernité devenue étrangère. Ils cherchent donc un langage adéquat, souvent non reconnu, mais si particulier, pour que les lecteurs arrivent au-delà du verbalisme rigide, et pour avoir « *an awareness of how language is about experience and not just about itself* »⁵. Et enfin, par ceci, une synchronisation empathique soit atteinte entre le poète et le lecteur.

¹ SAID Edward William, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 28

² *Ibid.*, p. 28

³ *Ibid.*, p. 28

⁴ Les parcours poétiques de certains *poètes obscurs* ont mal fini. SHI Zhi était touché par une maladie dépressive et schizophrénique ; GU Cheng s'est pendu dans le désespoir après une tragédie familiale ; HAI Zi s'est suicidé en se couchant sur le chemin de fer ...

⁵ *Ibid.*, p. 12

2) *Diaspora culturelle*

没有海不滑入诗的空白
用早已死亡的光关切过孩子们
停止
这是从岸边眺望自己出海之处

---杨炼

*Aucune mer n'échappe au vide poétique
Soucieux des enfants, avec les lumières défuntes
Arrête, C'est sur le quai d'ici,
Que l'on témoigne son propre embarquement*

--- YANG Lian (1988)

« *L'on témoigne son propre embarquement* », telle est la situation fréquente pour les *poètes obscurs*, certains d'entre eux ont choisi de quitter leur pays natal après 1985¹, et de réinscrire les *écritures obscures* dans un cadre international et « *moderniste* »². C'est une « *diaspora* » à la fois linguistique et culturelle, la *poésie obscure* se jette ainsi dans un courant plus grand : la *littérature d'immigration*.

*For our profession human condition, which we call exile, primarily linguistic event: ejected from the native language, he retreats into it. And because of his, let us say, sword tongue turns into his shield, in his capsule. the, what began as a private, an intimate relationship with language, in exile becomes destiny — even before, you become an obsession or a duty. living language, by definition, a centrifugal propensity — and power; He tries to cover as much as possible and fill the space as much as possible voids.*³

Cette « *diaspora* » marque une réorientation stylistique des *poètes obscurs* en exile, et en même temps, la chute de la *poésie obscure* commence, car l'exil provoque un « *refus d'identité* » :

¹ GU Cheng a quitté la Chine pour Nouvelle Zélande en 1985 ; YANG Lian a séjourné en Australie depuis 1988 ; BEI Dao a mené une vie « *nomade* » en toute Europe depuis 1989.

² Mai 1990, le Journal « *obscur* », *Aujourd'hui*, est réapparu en Norvège sous la direction de BEI Dao. Selon la mémoire de LI Tuo, il s'est redéfinie comme « *une revue pour la poésie chinoise en exile, inscrite dans la littérature internationale* ».

³ BRODSKY Joseph, *Condition, which we call exile, or co-recto*, In *On Grief and Reason*, New York: FSG, 1997, p. 22

On the twentieth-century scale, exile is neither aesthetically nor humanistically comprehensible: at most the literature about exile objectifies an anguish and a predicament most people rarely experience [...]

To see a poet in exile—as opposed to reading the poetry of exile—is to see exile’s antinomies embodied and endured with a unique intensity. [...]

So, the exiled poets and writers lend mostly dignity to a condition legislated to deny dignity, -- to deny an identity¹

Dans un certain sens, la *poésie obscure* ne pourrait se conceptualiser que dans l’identité historico-culturelle de la génération « *survivante* »², c’est grâce à ceci que le « *modernisme* » poétique chinois se justifie avec son indépendance, son autonomie et surtout sa particularité non-reproductible.

Cependant, quand leur « *identité obscure* » se compromet par les « *embodied and endured antinomies* », les *poètes obscurs* en exil trouveraient l’accès « *officiel* » au *modernisme* « *orthodoxe* ». Par contre, leurs poèmes, un fois détachés de son contexte original, perdrait ce qui coule dans les *veines obscures* : une esthétique spéciale issue du renouvellement de la philosophie poétique chinoise.

Avec la « *diaspora* » culturelle, la *poésie obscure* s’est disparue, des *modernistes* se renaissent de ses cendres, des *modernistes* occidentaux, mais pas chinois.³

¹ *Ibid.*, p. 23

² En 1988, des *poètes obscurs* ont fondé le « *Club des poètes survivants* » (幸存者诗人俱乐部), c’était la première association poétique officielle depuis la censure du journal *Aujourd’hui* en 1980. Et ils ont créé la « *Revue poétique des survivants* » (幸存者诗刊), dont l’éditorial du numéro 01 indique que « *les survivants désignent ceux qui sont capables de refuser et de surmonter la mort spirituelle* ». Au sens plus général, le terme, « *génération survivante* », est souvent employé pour représenter les poètes qui restent actifs pendant la décennie 1978-1990.

³ Ici, nous proposons de faire quelques points sur la « *diaspora culturelle* », car c’est un facteur incontournable dans l’évolution de la *Nouvelle poésie*. De plus une comparaison s’effectuerait entre

les *poètes obscurs* et ses homologues des années 1930 pour résumer le rôle des influences occidentales dans la modernisation poétique chinoise.

La *Révolution littéraire (1917-1925)* déclenche l'intégration de la littérature chinoise aux littératures mondiales. Et aux années 1930, les milieux poétiques étaient largement gérés par d'anciens étudiants qui avaient séjourné à l'étranger, par exemple, XU Zhimo avait rapporté le « *romantisme Lakiste* » du *Royaume Uni*, LI Jinfa et DAI Wangshu avaient introduit le « *symbolisme* » de France, et WEN Yiduo avait défendu un « *modernisme américain* », etc.

Pourtant, il nous semble que ce phénomène est plutôt une simple « *influence* » sous la restructuration systématique du monde, il ne s'agit pas forcément d'une « *diaspora* » ou d'un « *exile* », car les poètes n'avaient subi qu'un désordre esthétique ou stylistique, et « *l'antinomie identitaire* » était toujours contrôlée par la continuité de l'esthétique chinoise. Même dans la quête parfois excessive d'une « *modernité stricte* » ou d'un « *modernisme absolu* », la majorité des *nouveaux poètes* choisissent quand même de concrétiser la création au fond du contexte historico-culturelle de l'époque.

C'est aussi le cas chez les *poètes obscurs* avant 1985, sauf que « *l'influence* » occidentale avait été minimisée par le contrôle idéologique. Comparée à la « *diaspora* » qui est censée être « *nomadique* », « *décentrée* » et « *contrapuntique* » (Edward Saïd, 2000), la *création obscure* suivait fermement les poulx de l'époque. Ainsi, son évolution constitue plus ou moins un renouvellement interne, et plus, nous nous permettrions de la définir comme une « *réincarnation* » autonome de la philosophie moderniste.

Quant aux *poètes obscurs* après 1985, c'est un cas très particulier en Chine, mais fréquent au monde entier, car ils sont plutôt « *des hommes licenciés par l'Etat, qui, après un midi léthargique aux canicules, s'immerge au fond de l'eau. [...] la génération de 'NOUS' devient un seul 'moi' à l'étranger* » (CUI Chun, 2014). YANG Lian a dit que « *De Chine à l'étranger [Australie], le voyage semble une discipline plus large et plus profonde, qui amènerait chacun chez soi* ».

La « *diaspora* » leur a imposé une vie « *nomadique* » (BEI Dao avait séjourné dans 7 pays européens), une identité « *décentrée* » (les *confrontations sino-centrique et euro-centrique*) et une création « *contrapuntique* » :

东方与西方	Orient et Occident
一个切成两半的水果	Une pomme coupée en deux
我挂网捕鸟	Une nasse pour prendre des oiseaux
在自己吐核栽种的	Sous l'arbre planté avec mon propre pépin
树下,等了多年?	Combien d'années avais-je attendu ?
---北岛	--- YANG Lian (1988)

Chez eux, une « *antinomie identitaire* » était tellement évidente :

D'une part, « *la tradition est un appel du sang caché dans les veines, on serait conscient de sa puissance irrésistible à un moment inattendu, la tradition, vaste et profonde, est un vent fort, qui souffle sur un petit bateau, fragile et individuel ; seulement les marins qui connaissent bien le vent pourraient voyager au loin* ». (BEI DAO, *Je cherche l'orientation dans l'écriture – interview de BEI Dao* (我一直在写作中寻找方向——北岛访谈录), In *Recherche poétique* (诗探索), 2003 : Z2) ;

D'autre part, « *faut d'une créativité individualiste, la tradition ne serait pas digne de son titre, ce n'est alors qu'un 'passé' long et inutile* ». (YANG Lian, *D'un autre actif – Correspondances avec Adonis* (再谈主动的他者——与阿多尼斯笔谈), In *La seule langue maternelle – YANG Lian : Echanges poétiques*

1.2.2 Un déchirement stylistique

Dans la présente partie, nous n’abordons qu’un seul sujet : le concept créatif de la *poésie obscure* est-il un modernisme ? ou au moins un modernisme dérivé ?

En fait, il ne s’agit pas d’une simple question stylistique de la *poésie obscure*, car la réponse devrait s’étendre sur la valorisation générale de la *Nouvelle poésie* depuis le début du siècle

globaux (唯一的母语——杨炼：诗意的全球对话), Shanghai : Est-China Normal University Press, 2012, p. 51) ;

Certainement, il ne manque jamais la voix « *au milieu* », par exemple :

DUO Duo pense que « *la poésie classique chinoise représente un sommet artistique de la littérature humaine, un autre sommet est le modernisme poétique occidental. Les deux constituent ensemble la source de ma pression, un problème qui a géré, gère et gèrerait la création jusqu’à ma disparition.* » (DUO Duo, *Interview avec DUO Duo : Je demande une réincarnation dans un autre corps poétique* (多多访谈——我主张借诗还魂), In *Journal urbain du Sud* (南方都市报), 09 avril 2005) ;

Et ZHANG Zao défend aussi une « *harmonisation sino-occidentale* » (中西兼顾) : « *nous ne pouvons ni écrire comme les poètes capitalistes [...] qui s’abandonnent aux goûts exotiques avec une condescendance colonialiste, ni suivre le modèle [traditionnel] de l’ermite qui traite notre quotidien avec une indifférence. Il faut en tout se mettre dans la peau d’un exilé, qui erre entre les deux intériorités, ainsi, l’écriture se modernise et se justifie.* » (SONG Lin, *Le nom d’un lutin – ZHANG Zhao* (精灵的名字——论张枣), In *Chère ZHANG Zao* (亲爱的张枣), SONG Lin, BAI Hua (Ed.), Nankin : Lettres et Arts de Jiangsu, 2010, p. 159)

En fait, cet état d’âme correspond parfaitement à la description de la « *diaspora culturelle et créative* » définie par Edward Saïd :

There is a popular but wholly mistaken assumption that being exiled is to be totally cut off, isolated, hopelessly separated from your place of origin. Would that surgically clean separation were true, because then at least you could have the consolation of knowing that what you have left behind is, in a sense, unthinkable and completely irrecoverable. The fact is that for most exiles the difficulty consists not simply in being forced to live away from home, but rather, given today's world, in living with the many reminders that you are in exile, that your home is not in fact so far away, and that the normal traffic of everyday contemporary life keeps you in constant but tantalizing and unfulfilled touch with the old place. The exile therefore exists in a median state, neither completely at one with the new setting nor fully disencumbered of the old, beset with half-involvements and half-detachments, nostalgic and sentimental on one level, an adept mimic or a secret outcast on another. Being skilled at survival becomes the main imperative, with the danger of getting too comfortable and secure constituting a threat that is constantly to be guarded against. (Edward Saïd, *Intellectual Exile : Expatriates and Marginals* [1994], In *Representations of the Intellectual : The 1993 Reith Lectures*, New York : Vintage Books, 1996, p. 49)

dernier. Dans un certain sens, que ce soit le *Premier cycle* ou le *Second cycle*, ils sont tous situés dans un système *isologue* avec la littérature mondiale :

*A distinctive period of Chinese literature which began with the Literary Revolution of 1917 has come to a close. While this period is readily distinguishable from the earlier periods [classical times] by its systematic use of the vernacular and its adoption of Western literary forms and techniques. [...] the more recent writers on the mainland have not departed to an appreciable extent from the linguistic and literary conventions of the immediate past.*¹

Ainsi, ces « *linguistic and literary conventions* » sont-elles suffisantes de justifier le caractère moderniste de la *Nouvelle poésie*, ou plus, de la littérature chinoise du XX^e ?

Aux yeux de la plupart des chercheurs occidentaux, dont C. T. Hsia, la réponse est généralement négative. Hsia essaie d'attaquer toute idéologie fondamentale de la création « *moderne* » chinoise avec un regard comparatiste, et il propose son explication dans une célèbre formule – « *Obsession with China* » :

If anything, the concern of modern Western literature with the individual psyche has betrayed its rebellious stance against the modern environment. In his challenging essay "On the Modern Element in Modern Literature", Lionel Trilling has identified that element with the "the disenchantment of our culture with culture itself – it seems to me that the characteristic element of modern literature or at least of the most highly developed modern literature, is the bitter line of hostility to civilization which runs through it." By citing such spiritual progenitors of modern literature as Nietzsche, Frazer, and Freud, [...] Trilling is able to define the intensely spiritual but subversive character of modern literature, with its celebration of the primal, non-ethical energies and its distrust or repudiation of the pieties and assumptions underlying Western

¹ HSIA C. T., *Obsession with China: The moral burden of Chinese literature* [1999], In *A History of Modern Chinese Fiction* [1961], 3rd ed., Bloomington, Indiana University Press, 1999, pp. 536-537.

literature. Trilling has not dwelt upon the future point, but he would certainly agree that it is precisely the impersonal environment of modern man that has made possible this modern literature of nihilism and irrationality. [...]

[But] what distinguishes this “modern” phase of Chinese literature alike from the traditional [...] phase is rather its burden of moral contemplation: its obsessive concern with China as a nation afflicted with a spiritual disease and therefore unable to strengthen itself or change its set ways of inhumanity. All the major writers [...] – novelists, playwrights, poets, essayists – are enkindled with this patriotic passion. [...] So, there is a sense in which modern Chinese literature is modern because it stands for progress and modernization. [...]

Insofar as modern Chinese literature implicitly endorses the rational ideals of democracy and science it would seem to have little in common with modern Western literature as Trilling defines it. There has been no modern Chinese writer consumed with the passion of Dostoevsky or Tolstoy, of Conrad or Mann, to probe the illness of modern civilization. But at the same time every important modern Chinese writer is obsessed with China and spares no pain to depict its squalor and corruption. It would seem that he is equally concerned with spiritual sickness, but whereas every modern writer of England, France, and Germany (and the rule also applies to a few exceptional writers in Soviet Russia) automatically identifies the sick state of his country with the state of man in modern world, the Chinese writer sees the condition of China as peculiarly Chinese and not applicable elsewhere. He shares with the modern Western writer a vision of disgust if not despair, but since his vision does not extend beyond China, at the same time he leaves the door open for hope, for importation of modern Western and Soviet ideas and systems that would transform his country from its present state of decadence. If he had the courage or insight to equate the Chinese scene with the condition of modern man, he would have been in the mainstream of modern literature. But he dared not to

do so, since to do so would have blotted out hope for the betterment of life, for the restoration of human dignity. The price he pays for his obsession with China is therefore a certain patriotic provinciality and a naiveté of faith with regard to better condition elsewhere. But so long as he is at his proper task – the impassioned depiction of China as a land of darkness – he is producing a literature which shares a spiritual affinity with the most significant modern Western literature, despite its explicit denial of universality.¹

De plus, Wolfgang Kubin, après avoir évalué la « maîtrise du langage », le « renouvellement de la forme » et la « perspicacité de l'individualisme » de la Nouvelle poésie, confirme la formule d'Hsia :

« L'obsession de la Chine » définit, [chez les poètes modernes], une entreprise unanime, qui inclut toutes pensées et toutes actions, de sorte que d'autres sujets non-corrélés soient souvent ignorés. Cette attitude, plutôt une obligation morale, évoque-t-elle un patriotisme soumis à l'art, ou un régionalisme limité aux complexes nationaliste ? Les deux ! Une telle revendication, plus ou moins politisée, explique la dominance d'un réalisme qui place le contenu sur la forme. Ainsi, la littérature chinoise du XXe siècle s'associe étroitement à son temps, en prenant une dimension historique, ce qui est à l'encontre du concept littéraire de l'Occident, car ce dernier cherche toujours à dépasser un certain temps ou une certaine communauté, en créant une littérature universellement effective à tous. Harmoniser une littérature écrite pour la Chine avec les intérêts des lecteurs étranger est rarement réussi.²

En fait, Kubin a bien identifié la détresse créative que les poètes chinois du XX^e avaient vécue : comme « *Traditionally the Chinese have regarded themselves as the inheritors of human*

¹ *Ibid.*, pp. 536-537

² KUBIN Wolfgang, *Histoire de Littérature chinoise du XXe siècle* (Die Chinesische Literatur Im 20. Jahrhundert) [2005], Berlin: De Gruyter, 2014, p. 5

civilization, guided by the Confucian precepts for moral self-discipline »¹, ils honorent la création comme une « *puissance spirituelle* », qui, pourtant, se lie étroitement aux engagements sociaux. C'est pourquoi la *modernisation poétique* en Chine n'est pas une quête pure en art, mais un narratif intentionnel dans la sociologie. Il est donc logique que la *Nouvelle poésie* soit rapidement dominée par des écrits « *révolutionnaires* » ou « *prolétariens* » à partir des années 1940.

Selon Kubin, le modernisme attend trois choses de l'individu : « *Eigenbestimmung* » (Autodétermination), « *Ich-Stärke* » (Puissance de l'ego) et « *Durchhaltevermögen* » (Persévérance) ; pourtant, la Chine est quasiment un « *Etat-Nation* » qui confond la notion juridique avec l'ordre ethnique, ce qui permet à son citoyen de s'identifier par une « *Fremdbestimmung* » (Détermination externe), et ceci devient très effectif au temps de la crise : les cas des écoles « *gauchistes* » et de la *poésie obscure*.

Pourtant, même Kubin ne pourrait pas nier la « *modernité* » de la *Nouvelle poésie* au moins dans un cadre textuel :

In the '30s and '40s, modern Chinese writers were much more advanced than many, many writers in Europe. You should not forget it was not only Germany or Italy or Spain who changed, who turned to fascism ; there were nine countries that were called fascist, and they had no modern literature at all, no modern art. From the May Fourth movement in 1919 up to '49, China produced world literature. It's a pity that only a few people know this. In '49, modernity vanished from China's literature as China turned to some kind of so-called socialist literature. Modern literature has the advantage of writers who can think for themselves, and that they are critical of any kind of society and so they go their own way, but socialist literature meant that the writers had to go together with the party. They had to be the mouthpiece of the party, and this means that a writer is not independent and that he or she does not think for him- or herself at all. So, in '79 when people like GU Cheng 顾城 or BEI Dao 北岛

¹ HSIA C. T., *op. cit.*, p. 534

*who had been trained by modern Chinese literature started writing poetry, they continued that kind of modernity that was not asked for anymore after '49. They rescued not only China's literature—at the same time they also rescued the Chinese language and the Chinese mind.*¹

Certains pensent que « *Obsession with China* » est un concept inscrit encore dans la pensée de « *l'après-guerre froide* »², il montre une arrogance postcoloniale et un « *logos* » eurocentrique³. Alimenté par le conflit idéologique, la psychologie commercialisée et une

¹ STALLING Jonathan, Wolfgang Kubin, *An Interview with Wolfgang Kubin* [en ligne], In *Chinese Literature Today*, 16 Décembre 2018, consulté le 26 mars 2021 sur <https://clt.oucreate.com/interviews/an-interview-with-wolfgang-kubin/>

² Sebastian Veg, *Editorial*, In *China Perspectives* [En ligne] [2010], mis en ligne le 05 août 2010, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/chinaperspectives/5265>.

Dans cet article, l'auteur fait une référence à « *Obsession with China* » qui « *characterizes modern Chinese literature [and] allows it, at best, to share –“a spiritual affinity with the most significant modern Western literature, despite its explicit denial of universality.”* », en ajoutant un tel commentaire en bas : « *It is unfortunate that while this study, which bears a deep imprint of Cold War aesthetics, is viewed with increasing circumspection in the West, it has gained wide currency in China as the standard “Western” narrative of the rise of modern Chinese literature.* »

³ L'eurocentrisme, plus exactement « *Western-centrism* », est un phénomène implicite mais épidémique dans les milieux de recherche culturelle et transculturelle ; il date d'une centaine d'années, plus précisément, après la restructuration littéraire au sein du cycle judéo-chrétien à la fin du XIX^e siècle. Il marque l'établissement d'une intertextualité internationale, et montre le déséquilibre du pouvoir culturel causé par le post-colonialisme et le néo-colonialisme.

Objectivement dire, la critique du *modernisme* ne serait pas, et ne pourrait pas être, épargnée par cet eurocentrisme, car la *modernité* est étymologiquement occidentale, et sa connotation a été figurée, transférée ou adaptée dans les domaines socio-économiques. Malheureusement, le *modernisme littéraire*, qui était censé regrouper tout ce qui hors du cadre standard, risque de devenir un prétexte de la poursuite d'un « *unitarisme idéologique* ». C'est pourquoi, dans la plupart de travaux comparatistes, on témoigne toujours dans la conclusion : 1) une infériorité préjugée imposée à la création des anciennes colonies, et 2) une arrogance préétablie pour la littérature occidentale.

Par exemple, bien que le statut moderniste de la *poésie obscure* soit bien confirmé grâce à son introspection de l'existence et sa reconnaissance des valeurs individualistes, elle est souvent jugée « *quand même insuffisante au niveau de la pensée, incomparable à Baudelaire, qui dévoile le vice profond inné de l'humanité. Le parcours vers l'interne est la destination fataliste du développement littéraire et artistique* ».

En fait, il s'agit ici d'un *déterminisme économique*, c'est-à-dire, la puissance économique décide le pouvoir culturel, il est similaire à l'*évolutionnisme littéraire* et au *darwinisme social*. Ce concept s'engage à fixer le modernisme occidental comme critère absolu. Au sens plus large, c'est une tragédie de la nature humaine, car la notion moderniste libère le poète pour qu'il puisse être ce qu'il

« *political correctness* »¹, il s'engage à nier fondamentalement la philosophie traditionnelle racinée aux caractères nationaux de l'ethnie chinoise ;

veut, mais la divinisation d'un tel concept restaure et réaffirme la tyrannie du dualisme, imposant une crise paradoxale à la création artistique.

À ce point, des chercheurs défendent souvent cet *unitarisme* avec des citations philosophiques, par exemple, Ernst Cassirer a confirmé dans son « *Essai sur l'Homme* » : « *The initial steps toward man's intellectual and cultural life may be described as acts which involves a sort of mental adjustment to the immediate environment. But as human culture progresses we very soon meet with an opposite tendency of human life. From the earliest glimmering of human consciousness, we find an introvert view of life accompanying and complementing this extrovert view. The farther we trace the development of human culture from these beginnings the more this introvert view seems to come to the force. [...] Henceforth self-knowledge is not conceived as a merely theoretical interest. It is not simply a subject of curiosity or speculation; it is declared to be the fundamental obligation of man.* » Effectivement, ce que Cassirer traite ici, c'est « *l'intériorisation* » et « *l'individualisation* » de la pensée moderniste. Pourtant, celles-ci ne devraient être qu'une tendance à confirmer, ou un choix dans nos paniers, mais non une assertion, sans mentionner que le modernisme orthodoxe n'est pas, et ne sera pas, le seul moyen d'y parvenir.

Certainement, Baudelaire prend un pas de plus vers le « *moi* » interne que les *poètes obscurs*, c'est parce que l'introspection individualiste était un savoir-faire au monde judéo-chrétien depuis des dizaines de siècles, alors que la philosophie chinoise reste au niveau plus communautaire et plus collectif. Ce n'est pas juste de faire la critique des valeurs sur une base biaisée. Si l'on insiste sur la création mentalement libre avec le modernisme, il faut tout d'abord que cette « *libéralisation* » ne soit pas stéréotypé par elle-même. Car la liberté n'est rien d'autre qu'un choix autonome.

¹ Ironiquement, même si la *Nouvelle poésie*, surtout la *création obscure*, était condamnée chez certaines critiques occidentales à cause d'une « *obligation morale* » ou d'un « *narratif engagé* », pour ne pas être artistiquement pure et esthétiquement moderne, les poètes chinois « *exilés* » sont souvent reconnu « *modernistes* » grâce à leur position « *démocratique* » qui défie le régime politique. Par exemple, BEI Dao n'aurait pas pu avoir une telle « *acceptabilité* » sans une attitude rebelle, et le regard publique se repose souvent sur ses premiers écrits, évoquant un lien fort avec l'époque révolutionnaire.

Dans un interview littéraire, BEI Dao a exprimé son refus à tout titre non créatif :

But Bei Dao was quick to take issue with one premise of my question, denying that he is a "leader" of any movement. When he and Mang Ke began their poetry journal, they were careful to make it a purely literary forum. "It contained no political statements whatsoever. Naturally I met people from other magazines who were much more political. But if I saw myself as a leader at all, it was as an artistic one. The problem for China in the last half century has been what exactly politics means.

"On the other hand, it is also true to say that everything that I have done has always been interpreted politically. And this, for me, is an enormous problem to deal with... Naturally, for Western readers, they're very happy to feel that I belong to the Democracy Movement as a 'leader.' But I see myself, first and foremost, as a creative

Alors pour certains autres, cette formule reste près du « *Weltliteratur* »¹ chez Goethe, qui propose de réviser une « *littérature nationale* » avec un regard croisé, une mentalité ouverte et un critère universel. C'est-à-dire, la *Nouvelle poésie* n'est pas une création moderniste, c'est parce qu'elle reste hors de la littérature mondiale avec un motif nationaliste. Et la « *littérature moderne* » est avant tout un espace-temps, nourri des circulations, transferts et relations d'homologie ou d'opposition entre différents sites, et dans le même temps, tuilé par le réseau des dialogues, échanges et emprunts intellectuels entre différents écrivains et penseurs.

D'un esprit comparatiste, la *réorientation esthétique* de la littérature chinoise s'est faite par l'opposition entre le « *soi* » (*la tradition*) et les « *autres* » (*les courants occidentaux*) ; ainsi, au

artist, as a poet." (Steven Ratiner, *Reclaiming the Word: A Conversation with Bei Dao* [en ligne] [2001], In *AGNI*, mise en ligne le 15 octobre 2001, consulté le 29 janvier 2021, URL: <https://agnionline.bu.edu/interview/reclaiming-the-word-a-conversation-with-bei-dao>)

¹ La Littérature mondiale, la notion a été lancée par Goethe dans l'espace culturel européen au cours des années 1820, elle saluerait les échanges entre les différentes littératures comme un phénomène positif et enrichissant :

*Le principe de l'échange – des biens matériels aussi bien que des biens symboliques – réside pour Goethe dans la diversité : on n'échange pas ce qu'on a déjà. La tolérance réciproque, voire la reconnaissance, tient au respect du particulier en chaque homme et en chaque peuple, même si ce qui a de la valeur « appartient à toute l'humanité ». Ce qui est échangé ou échangeable se distingue par un aspect double : la dimension particulière qui le rend intéressant, mais aussi une dimension universelle, de telle sorte que ce qui s'échange ne se définit pas exclusivement par sa particularité. Cette double perspective caractérise selon Goethe la *Weltliteratur*. (Joseph Jurt, *Du concept de Weltliteratur à la théorie d'un champ littéraire international*, In *CONTEXTES* [En ligne], [2020], mis en ligne le 29 septembre 2020, consulté le 29 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/9266>)*

En même temps, cette proposition a été aussi condamnée comme une « *instrumentalisation hégémonique* » :

*Si l'humanité parvient à survivre aux bouleversements qu'entraîne un processus de concentration si brutal, si impétueux et si mal préparé dans les consciences, il faudra s'habituer à l'idée que, sur une terre organisée de façon homogène, seule une unique culture littéraire, voire, dans des délais relativement courts, seules quelques rares langues littéraires, bientôt une seule, peut-être, resteront en vie. Ce qui serait tout à la fois la réalisation et la ruine de l'idée de littérature mondiale (Erich Auerbach, *Philologie der Weltliteratur*, Diane Meur (Trad.), In *Philologie de la littérature mondiale - dans Où est la littérature mondiale ?* Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (Dir.), Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 26.)*

cours de la revalorisation littéraire, les références externes seraient des facteurs incontournables. Pourtant, la *redéfinition identitaire* demande un retour chez « soi » et un renouvellement interne. En ce sens, « *Obsession with China* » indique la « *lacune individualiste* » de la poétique chinoise, mais elle néglige sa particularité philosophique.

Malgré tout, ici, nous ne voulons que faire deux constats :

1) *L'analyse esthétique de la poésie obscure devrait s'effectuer dans un comparatisme absolu, libéré de tout complexe discriminatif :*

Tout d'abord, il faudrait admettre que « *la littérature chinoise du XX^e, une fois mise hors du contexte occidental, serait incompréhensible* » (Kubin, 2005). Effectivement, les premières *traces modernistes* chinoises ont été établies avec les influences externes, mais c'est aussi le cas de la littérature contemporaine en occident, car le *modernisme* lui-même n'est pas un phénomène « *autarcique* », il est né dans une « *intertextualité transculturelle* ». Par exemple, la modernité baudelairienne est issue d'une fusion de la philosophie allemande, de la poétique américaine et du romantisme français.

Ainsi, « *l'orthodoxie moderniste* » n'existe pas ; et même s'il existe, il n'est non applicable à l'interprétation de la *poésie obscure*, car cette dernière s'est produite au sein d'un enfermement pensif, et ses thèmes sont presque tous dédiés à la particularité historique qu'elle avait vécue.

Donc, notre étude comparative entre Baudelaire et les *poètes obscurs* ne chercherait surtout pas à retracer leurs similarités « *héritières* » ou « *génétiques* », mais à valoriser les divergences psychologiques et philosophiques dues aux mentalités spécifiques, voire contradictoires.

2) *L'idéologie traditionnelle dans les vers obscurs, par exemple, « Obsession with China », ne donnerait-elle pas la suite favorable à un « modernisme » hétérogène ? ou le moderne serait-il toujours un anti-traditionnel ?*

Les louangeurs du « *Weltliteratur* » oublient, ou ignorent, souvent que la poésie constitue, plus ou moins, un art « *artisanal* », dont le « *code génique* » est chiffré dans le langage, ce qui impose une corrélation verticale parmi les *vers classiques*, la *Nouvelle poésie*, les *écrits révolutionnaires* et les *obscurs*, ce code dépasse entièrement la gestion stylistique ou l'agencement morphosyntaxique.

Dans le *Second Cycle*, la « *modernisation* » (« *re-modernisation* » ?!) de la philosophie poétique est soutenue par une évolution interne du langage et un auto-renouvellement du concept « *traditionnel* », c'est une révision linguistique et esthétique sur les écoles précédentes avec un scepticisme universel. C'est sur le passé (*la tradition*) que le présent (*le moderne*) s'évolue :

Avant de manœuvrer le *style obscur*, de nombreux poètes « *modernistes* » avaient montré une préférence esthétique pour les *anciens poèmes*¹. Bien que les *vers classiques* soient limités par un pattern prosodique rigide et une subtilité lexicale réservée, et qu'ils ne puissent pas couvrir l'étendue de la vie moderne, le « *code traditionnel* », au lieu de s'y absenter, continue à affecter, en direct, le nouveau style :

Il [le style obscur] s'est produit au niveau subconscient, répondant au secret du langage. Dans l'exploration sensorielle de la poétique, [...] le poète obscur choisit de tourner le dos au slogan verbal et de reprendre un lexique relativement plus naturel – pierre, lune, eau, rivière, fleur, soleil, corde, neige, etc., pourtant, cette simplicité était jugée, je-ne-sais-pourquoi, incompréhensible chez les lecteurs qui s'étaient habitués à la parole propagandiste. Si l'on considérait la poésie obscure comme un point de départ des écrits contemporains, il s'agit d'un retour aux vers classiques et au langage

¹ Par exemple, DUO Duo a dit : « *personnellement, je préfère les vers classiques, [...], c'est d'où j'appris les démarches symboliques, la culture traditionnelle était une source d'inspiration ou une nutrition vitale qui préparent, [...] inconsciemment, [...] mon style [obscur]. L'essence du langage chinois est là, son influence sur nous est fatale avec toute subtilité et toute dignité.* » (DUO Duo, *Interview avec DUO Duo : Je demande une réincarnation dans un autre corps poétique* (多多访谈——我主张借诗还魂), *In Journal urbain du Sud* (南方都市报), 09 avril 2005)

pur, et ça ne suffit pas encore. La marque du langage chinois, sur nous, ne changeait pas au cours de la modernisation, elle demande au poète de redécouvrir son originalité. De plus, le chinois nous donne un bon exemple, il avait assimilé de nombreux facteurs externes, et se renouvelait en respectant une certaine règle spécifique et intrinsèque. [...] Ce que je veux dire, un concept étranger ne pourrait être accepté sans passer par les éléments traditionnels du langage. Ici, on ne cherche pas à restaurer une version individualiste du style classique, mais à optimiser la particularité linguistique [traditionnelle] dans la création [moderne].¹

Ainsi, comme Eliot Weinberger a confirmé, « *l'écriture chinoise de la poésie moderne devrait se reposer sur une relecture et une réinterprétation des anciens vers classiques. [...] Pensons à T. S. Eliot, son moderne constitue une extension esthétique qui part des poètes anglais classiques, tels que John Donne et Andrew Marvell, et qui a assimilé également le style surnaturaliste du XIX^e siècle. La philosophie poétique chinoise trouverait du nouveau dans le passé, dans la restructuration de son héritage traditionnel, dans l'interprétation 'moderne' des anciens vers. Il me semble que ceci est une issue pour la poésie moderne chinoise* »².

L'intégration du traditionnel à l'esprit moderne constitue une des tâches principales pour les *poètes obscurs* : 1) d'une part, ils s'efforcent à tester la tolérance du langage chinois en l'appliquant aux expériences rétrospectives, individuelles, empiriques et psychologiques, avec une observation prudente, une formule subtile et une opération rationnelle ; 2) d'autre part, ils cherchent à construire, héroïquement comme ses précédents, une mythologie commune pour toute la génération, où chacun pourrait se faire valoriser, non seulement par l'ontologie de sa propre existence, mais aussi par son adhésion à une certaine structure plus vaste.

¹ YANG Lian, *Déplacement des plaques contemplatives – conversation avec YE Hui* (冥思板块的移动——与叶辉对话), In *La seule langue maternelle – YANG Lian : Echanges poétiques globaux* (唯一的母语——杨炼: 诗意的全球对话), Shanghai : Est-China Normal University Press, 2012, pp. 202-203

² BEI Dao, *Croisement des Trois – Conversation avec Schneider et Weinberger* (越界三人行——与施耐德、温伯格的对话), In *Une Hostilité antique* (古老的敌意), Hong Kong : Oxford University Press, 2002, p. xix

C'est dans ceci que se trouve le « *modernisme* » obscur, une approche au-delà des agencements morphosyntaxiques :

Le modernisme chinois n'est pas une lentille sans racine, mais un choix fatal du poète, qui part en quête de la libération du « soi » [...]. En fait, ce qui honore les écrits contemporains en Chine, ce n'est ni le style emprunté, ni l'influence externe, mais c'est plutôt les luttes spirituelles des poètes, ainsi que leurs persévérances. [...] ceci assurerait une renaissance poétique, [...] à la fois traditionnelle et moderniste.¹

¹ KORENAGA Shun, *De la poésie contemporaine chinoise* (试论中国当代诗歌), A Xi (Trad.), In *Aujourd'hui* (今天), 1997 (1)

CHAPITRE II BAUDELAIRE AUX ÉCRITS OBSCURS

Paul Valéry écrit dans un article intitulé *Situation de Baudelaire* :

Les poètes français ne sont généralement que peu connus et peu goûtés de l'étranger. On nous accorde assez aisément l'avantage de la prose ; mais la puissance poétique nous est chichement et difficilement concédée. [...] La Fontaine paraît insipide aux étrangers. Racine leur est interdit. [...] Victor Hugo lui-même n'a guère été répandu hors de la France¹. Mais avec Baudelaire, la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde ; elle s'impose comme la poésie même de la modernité ; elle engendre l'imitation et féconde de nombreux esprits.

¹ Ce jugement nous semble aujourd'hui plus ou moins arbitraire, les poèmes hugoliens bénéficient d'une grande réputation mondiale, surtout parmi les pays *euro-américains*. Certainement, c'est avec ses romans qu'il devient un des plus connus. Pourtant, il faut aussi noter que le témoignage de Valéry était également logique et justifiable à l'époque, car la *Situation de Baudelaire* a été publiée en 1924, une trentaine d'années après le décès de Hugo. A ce moment-là, se sont déroulés des événements emblématiques qui marquent le plus grand changement en Europe continentale : la *Guerre franco-prussienne*, la chute de la *Commune de Paris*, la *Première Guerre Mondiale*, etc. Cette période correspond à l'époque *fin-de-siècle*, l'esprit dépressif était incompatible avec la pastorale romantique de Hugo, mais en revanche, il favorise le style décadent et immoral de Baudelaire. De plus, l'écriture baudelairienne se forme dans une grande intertextualité avec les autres pays, et lequel marque la conceptualisation du modernisme sur l'histoire de l'art. C'est pourquoi Baudelaire était plus « populaire » que Hugo.

À quoi tient cette importance singulière ? Comment un être aussi particulier, aussi éloigné de la moyenne que Baudelaire l'était, a-t-il pu engendrer un mouvement aussi étendu ?¹

Malgré toutes analyses effectuées qui semblent nous satisfaire à peine, et un demi-siècle après, on se demande encore la même question :

Baudelaire partage aujourd'hui avec Hugo la première place dans cette hiérarchie mouvante des « valeurs » poétiques que les ventes des libraires, le nombre et le poids des thèses de doctorat ou la fréquence des commentaires de textes au baccalauréat établissent, qu'on le veuille ou non. Pour Hugo, cette place n'a rien de surprenant. Il a pour lui des dizaines de recueils, des dizaines de milliers de vers, une auréole de figure nationale et, derrière lui, tout le prestige du phénomène romantique qu'il incarna plus encore qu'il ne le dirigea.

*Mais Baudelaire ! Comment ce poète d'un seul recueil, méprisé par ses contemporains, éreinté, de son vivant comme dans le quart de siècle qui suivit sa mort, par une critique aveugle, peut-il atteindre une telle gloire posthume ? Comment les *Fleurs du mal*, raillées, censurées, calomniées, pendant des années, ont-elles pu devenir le dernier grand recueil de poésie française à exercer une réelle influence internationale (que l'on songe à Swinburne, d'Annunzio, S. George ou H. Von Hofmannsthal) ?²*

Parmi toutes les explications conclues depuis alors, celle de Valéry nous paraît une des plus pertinentes et des plus standards, au moins aux yeux des critiques « orthodoxes » et au moins chez les chercheurs occidentaux :

¹ VALÉRY Paul. *Situation de Baudelaire*. In *Variété II*, Paris : Gallimard. 1930, pp. 144-145.

² RINCE Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique* [1996], Paris : Presse Université de France, 2001, Chapitre IV, *Héritage et Influences*, pages 128.

Cette grande faveur posthume, cette fécondité spirituelle, cette gloire qui est à son plus haut période, doivent dépendre non seulement de sa valeur propre en tant que poète, mais encore de circonstances exceptionnelles. C'est une circonstance exceptionnelle qu'une intelligence critique associée à la vertu de poésie. Baudelaire doit à cette rare alliance une découverte capitale. Il était né sensuel et précis ; il était d'une sensibilité dont l'exigence le conduisait aux recherches les plus délicates de la forme ; [...] Le démon de la lucidité, le génie de l'analyse, et l'inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mysticité avec le calcul, le psychologue de l'exception, l'ingénieur littéraire qui approfondit et utilise toutes les ressources de l'art, li apparaissent et l'émerveillent. Tant de vues originales et de promesses extraordinaires l'ensorcellent. [...] La plus grande de Baudelaire, [...] est sans doute d'avoir engendré quelques très grands poètes. Ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud n'eurent été ce qu'ils furent sans la lecture qu'ils firent des Fleurs du Mal à l'âge décisif.¹

C'est sa contribution artistique à la conceptualisation du modernisme qui justifie la grande diffusion du style baudelairien. Et il est sans doute que cette diffusion a également, et miraculeusement, suscité un grand intérêt dans un pays lointain : Baudelaire s'est introduit en Chine dans une époque où la philosophie poétique s'est mise à se moderniser par une imitation textuelle, un emprunt thématique et une transplantation théorique :

Charles Baudelaire (1821-1867) never traveled or lived in China. He was never as Sinophile à la Voltaire ; he did not write about China or set his works in a Chinese locale in the manner of Pierre Loti or Paul Claudel; nor did he make quaint references to things Chines in the manner of his friend Théophile Gautier. Yet of all the French poets, he has been compared most often, by critics both Chinese and Western, with Chinese poets. [...] Further, in the case of modern Chinese poetry, many poets happily pointed out Baudelaire's influence on their

¹ VALERY Paul, *op. cit.*, p. 147

*own work. [...] And then there were the numerous instances of Chinese critics finding in the works of their contemporary influence from Baudelaire that would not yield to positive evidence.*¹

Pourtant, la réception de Baudelaire en Chine est plus complexe que son expansion au monde anglo-saxon, car la « *circonstance exceptionnelle* », c'est-à-dire, « *une intelligence critique associée à la vertu de poésie* » sous la plume de Valéry, n'existait pas vraiment au début du XX^e siècle en Chine.

Bien au contraire, les techniques de Baudelaire, telles que « *la logique avec l'imagination* », « *la mysticité avec le calcul* », « *le psychologue de l'exception* », étaient incompatibles avec les attentes des intellectuels à l'époque. Pour ces derniers, les premières démarches à effectuer pour la modernisation poétique consistait à vulgariser le langage, à démystifier le détour stylistique et à détrôner la poésie de son rôle exceptionnel.

Ainsi, étudier la réception de Baudelaire en Chine, ce n'est pas de retracer les pas des ancêtres ni d'apprécier les inspirations des confrères, mais il s'agit plutôt 1) de chercher une « *renaissance* » poétique, à la fois occasionnelle et déterministe, dans un « *ailleurs* » lointain, et 2) de mettre les deux dans un comparatisme absolu avec une position égale, pour qu'une observation objective soit bien dressée.

Dans *Truth and Method* (2013), Hans-Georg Gadamer essaie de définir le principe de l'*Influence* avec un objectivisme historique, en écrivant que « *one can only understand a text only when one has understood the question to which it is an answer* »². En ce sens, la réception littéraire devient une fusion des « *horizons d'attente* » (Hans Robert Jauss, 1972) : « *understanding is always the process of the fusion of these horizons that we suppose to exist by themselves* »³. Donc, une recherche sur l'influence en littérature devrait s'intéresser à la «

¹ BIEN Gloria. *Baudelaire in China: A Study in Literary Reception*. Newark: University of Delaware Press, 2013, p. 1

² GADAMER Hans-Georg. *Truth and Method*. Col. *Bloomsbury Revelations*. London: Bloomsbury Academic. 2013, p. 273.

³ *Ibid.*, p. 257

tensional relationship between the text and the present »¹, les deux, comme chez *Hegel* et *Sartre*, concerne une cohabitation compétitive entre un « être-en-soi » et un « être-pour-soi ». Ainsi, la réception littéraire est une reconstruction des horizons par une attitude productive, pour atteindre un compromis éventuel sur la valeur du vrai dans la cognition :

*What one actually experiences in a work of art and what one is directed toward is rather how true it is, that is, to what extent one knows and recognizes something and oneself.*²

Sur les idées de *Gadamer* se fonde « l'Horizon d'attente » de *Hans Robert Jauss*, qui est « proven to be the most useful theoretical and methodological frame work to explore the reception of *Baudelaire in China* »³. Chez *Jauss*, la réception en littérature même dépasse une simple fusion des horizons, elle touche essentiellement à la redéfinition du « moi ». En analysant le poème de *Baudelaire*, *Spleen II*, il écrit :

*In reading [Spleen II], what is different in my interpretation [is that], the "real I" compares itself with an "imaginary I" in order to find in it its measure as a subject - and precisely with this it enters into a vicious circle. In the division of the self-doubling "I" there nestles the fiction in the shape of a memory that unflinchingly produces images and appears before the "I" like an inner abyss. In the face of this threatening abyss of memory, the movement of the search for identity begins, in which the "I" measures itself against objects that prove altogether to be either hollow, closed off, or themselves threatening.*⁴

Ainsi, la réception rapide de *Baudelaire* en Chine au début du XX^e siècle devrait s'expliquer par la concordance entre son style et les attentes des milieux poétiques chinois.

¹ *Ibid.*, p. 273

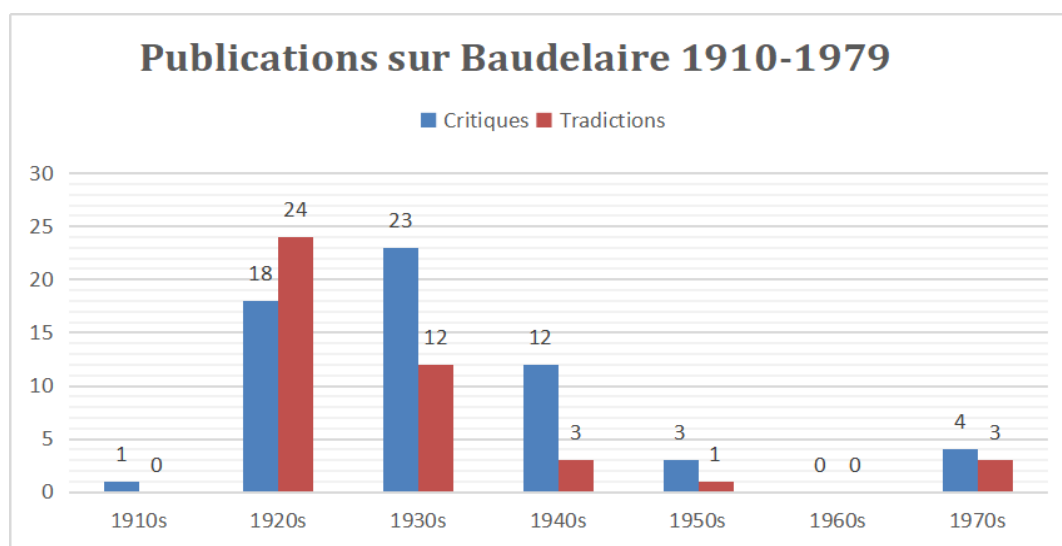
² *Ibid.*, p. 102

³ *Gloria Bien, op. cit.*, p. 2

⁴ *JAUSS Hans Robert. Toward an Aesthetic of Reception. In Theory and History of Literature, Vol. II. Traduit de Allemand par Timothy Bahti. Minneapolis : University of Minnesota Press. 2005, p. 185*

En général, les premières traces baudelairiennes remontent aux années 1920, où une introduction primitive a eu lieu avec quelques traductions des poèmes des *Fleurs du mal*. Les études critiques de Baudelaire ont commencé à se multiplier dans les années 1930-1940 après le succès du *symbolisme chinois*. Ensuite, à cause des guerres civiles et antifascistes, la lecture de Baudelaire se marginalisait progressivement. Durant les trois premières décennies de la *Nouvelle République*, les œuvres baudelairiennes ont été mésinterprétées, apprivoisées ou même interdites, pourtant, son influence était quand même incontestable pour les *poètes souterrains*. À la fin du XX^e siècle, suite à l'ouverture nationale, la recherche sur Baudelaire a réussi à débrouiller des complexes politiques, et de nombreuses analyses ont été effectuées, sa modernité se trouve au centre d'intérêt :

Figure 66 Publications sur Baudelaire 1910-1979 (Articles de critique et Œuvres de traduction)



Base de données : Statistiques récupérées sur les pages Web avec le moteur de recherche Baidu.

2.1 PRÉSENCE BAUDELAIRIENNE AU CONTEMPORAIN

Le mot « *contemporain* » est une notion temporelle qui se réfère à une période indéfinie. En art, il inclut la création datant du lendemain de la *Seconde Guerre mondiale (1945)*. En Chine,

la « *littérature contemporaine* » est dotée d'une certaine couleur sociopolitique, elle sert à distinguer « *l'écriture socialiste* » (depuis 1949) de la *Nouvelle littérature* (depuis 1917).

A compter de 1949, la politique littéraire du PCC a suivi un itinéraire gauchiste-marxiste :

*La culture est un reflet idéologique d'un certain contexte politico-économique [...] Notre nouvelle culture devrait se coordonner à la nouvelle tendance socialiste, et elle est à son service. [...]*¹

*La critique littéraire et artistique devrait respecter deux consignes : l'une politique, l'autre artistique. [...] dans tout régime hiérarchique, chaque classe sociale met toujours le critère politique en tête, alors le critère artistique en secondaire.*²

Pourtant, de 1949 à 1958, la Chine a vécu une période relativement tolérante sur la création :

*La Chine doit largement assimiler la culture progressiste des pays étrangers et en nourrir la sienne, le travail qui a été mené jusqu'ici est très insuffisant. Nous devons assimiler ce qui peut nous être utile, et nous inspirer non seulement de la culture socialiste de notre époque, mais aussi des cultures anciennes des pays étrangers, par exemple, celles dans de divers pays capitalistes au siècle des Lumières.*³

Notre nouvelle culture socialiste ne doit absolument pas rompre avec l'Histoire et le Monde, elle ne pourrait pas s'évoluer dans une circonstance isolée. Son développement s'inscrirait, d'une part, dans l'héritage national de notre

¹ MAO Zedong, *Œuvres choisies de Mao Zedong* (毛泽东选集), Beijing : Editions du Peuple, 1964, pp.655-656.

² *Ibid.*, pp. 88-89.

³ MAO Zedong, *Œuvres choisies de Mao Tsé-Toung*, tome II, Pékin : Editions en Langues étrangères, 1967, p.407.

tradition précieuse, d'autre part, dans l'absorption des littératures mondiales, classiques et modernistes.¹

Ainsi, des œuvres étrangères ont été continuellement introduites pendant cette décennie, et elles couvrent une gamme assez large :

De l'Antiquité à la modernité, de l'Orient à l'Occident, des épopées d'Homère aux écrits soviétiques, de Mahabharata à Aragon, de Ramayana à Pasternak, la littérature mondiale nous offre d'innombrables œuvres d'excellence, avec une diversité inestimable, ce qui répond parfaitement à l'exigence du peuple chinois. Elles constituent des sources spirituelles pour notre vie culturelle, et des exemplaires qui inspireraient la construction de notre création socialiste.²

Certainement, cette tolérance était toujours contrôlée par une préférence esthétique : le « réalisme soviétique » :

La tâche principale de [...] nos créateurs artistiques et littéraires consiste à introduire et à démocratiser, au peuple chinois, les travaux littéraires, artistiques et cinématographiques. Et nous devons consacrer plus d'efforts à étudier l'expérience et la technique des écrivains soviétiques, surtout [...] le « réalisme socialiste ».³

2.1.1 Une introduction restreinte

Au Premier cycle, Baudelaire était un acteur principal et un modèle stylistique au cours de la modernisation poétique chinoise, il a fourni aux nouveaux poètes un accès au « monde

¹ MAO Dun, *Pour la traduction littéraire et l'amélioration de sa qualité* (为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗), In *Critiques littéraire de Mao Dun* (茅盾文艺评论集), vol I, Beijing : Editions littéraires et artistiques, 1981, p.123.

² *Ibid.*, p. 123

³ ZHOU Yang, *Réalisme socialiste : Chemin de littérature chinoise* (社会主义现实主义——中国文学前进的道路), In *Quotidien du peuple* (人民日报), le 11 janvier 1953.

académique moderne »¹, une « *versification libre* »² et un « *goût du beau très particulier* »³. Son « *décadentisme symbolique* »⁴ avait été honoré comme « *une mélancolie moderne, [...] un désir de la vie, et [...] une lutte acharnée* » (ZHOU, 1921) :

*Dans l'histoire littéraire, Baudelaire est reconnu par tous comme le dernier maître du romantisme, [...], le précurseur du symbolisme, [...] l'inspirateur des poètes modernistes. C'est une figure incontournable dans l'étude du modernisme, surtout du symbolisme décadent. [Chez lui], l'outrance de l'humanisme le pousse vers le Satan, et l'extrémisme diabolique lui permet de se retourner vers l'humanisme.*⁵

*L'expansion agitée de l'âme, le profilage sinueux de la méditation, l'excitation brusque de la nature ... Comme Rousseau au XVIII^e et Dante au Moyen Age, Baudelaire est le confesseur du XIX^e. Il part de la conscience du soi pour une aventure vers le VRAI de notre âme ; et la destination ? c'est la totalité des conditions humaines d'une époque.*⁶

Pourtant, à la veille du régime communiste (1947), la *Nouvelle poésie* était quasiment dominée par les vers « *gauchistes* » ou « *prolétariens* », et *Les Fleurs du Mal*, où son auteur « *maudit* »

¹ ZHUO, *Baudelaire 1821-1921*, In *Journal des Actualités : phare académique*, 1921 (7, 9, 13)

² LI Huang, *La versification française et sa libération* (法国诗歌写作及自由化), In *La Jeune Chine* (少年中国), tome II, 1921 (12)

³ *Ibid.*, 1921 (12) : « *On apprécie le beau naturel, tandis qu'il préfère celui de l'artificiel. On jouit du beau temps, mais lui, de la tempête. On apprécie une femme pour sa physionomie et sa taille, caractéristiques qu'il n'attend pas d'abord d'une femme ; mais qu'elle soit grosse ou laide, à moins qu'elle ne soit pas habillée de couleurs criarde et fardée avec outrance, voilà pour Baudelaire la femme idéalement belle.* » (Cette traduction est faite par WEN Ya, *Baudelaire et la nouvelle poésie chinoise* [thèse], Wuhan : Université de Wuhan, 2011, p. 30)

⁴ TIAN Han, *Hommage au centenaire de Baudelaire, le poète maudit* (恶魔诗人波德莱尔百年祭), In *La Jeune Chine* (少年中国), tome III, 1921 (4, 5)

⁵ *Ibid.*

⁶ XU Zhimo, *Les poèmes en prose de Baudelaire* (波德莱尔散文诗), In *Lune croissante* (新月), vol. 2, 1929 (10)

avait « *mis tout son cœur, toute sa tendresse, toute sa religion, toute sa haine* »¹, a revécu un autre « *procès* » en Chine : 1) sous le *Second Empire* (1857), le chef-d'œuvre avait été condamnée pour une « *curiosité mauvaise* »² ; 2) mais en Chine, il était jugé comme une « *connaissance malsaine et nuisible* » qui paraissait « *dangereuse pour une nation dans des circonstances cruciales, [... en conduisant] les jeunes vers l'abîme de décadence* »³.

Malgré la tolérance relative entre 1949 et 1958, la marginalisation de Baudelaire se poursuivait à cause de sa « *incompatibilité idéologique* » avec les « *nouvelles valeurs socialistes* ». Ceci pourrait s'expliquer par deux aspects :

1) Rejet du modernisme

En 1954, une liste des œuvres étrangères, autorisées à diffuser, a été construite par le *Ministère de la Culture*, mais la littérature moderniste n'y était pas incluse, car :

*La création moderniste est en cours de l'évolution et du changement, elle n'est pas encore soumise aux épreuves du peuple, ainsi, aucune évaluation définitive pourrait s'y déduire à ce stade.*⁴

Et le ton a commencé à durcir à partir de 1956⁵, où le « *modernisme* » s'est jugé « *réactionnaire* », « *soumis aux services du capitalisme* », et « *défavorable à la libération des travailleurs* » :

¹ BOILEAU Olivier, TISSET Carole, *Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*, Neuilly-sur-Seine : Editions Atlande, 2003, p. 41

² SLAMA Marie-Gabrielle, *Etudes sur Baudelaire, Les Fleurs du Mal*, Paris : Éditions Ellipses, 1997, p. 18

³ *Journal de Wenhui* (文汇报), Shanghai : le 4 février 1947, (158), cité par BIAN Zhilin, Interview : *De Baudelaire et sa poésie* (论波德莱尔及其诗作) [disque radio], Médiathèque Université normale, 1956.

⁴ MAO Dun, *op. cit.*, p. 127

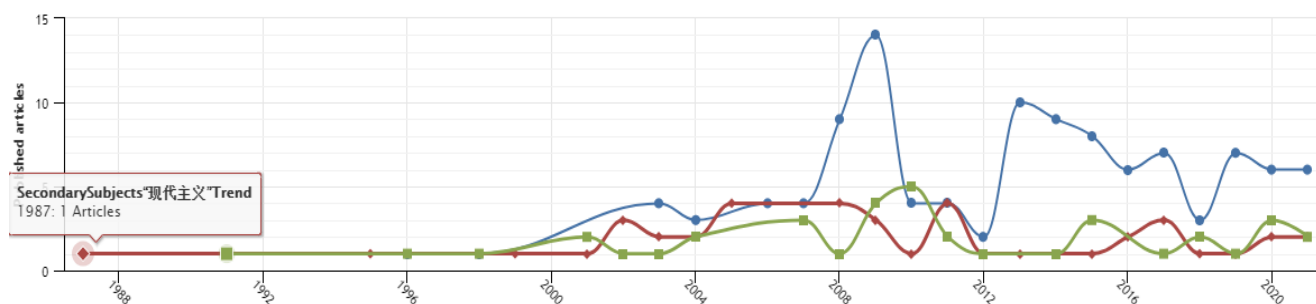
⁵ Aux yeux des historiens officiels, l'année 1956 marque l'établissement entier du « *Régime socialiste* » en Chine, où la « *Nationalisation du matériel productif* » s'est achevée dans tous les domaines économiques, et le « *système de la propriété privée* » a complètement disparu.

Les écoles modernistes se fondent sur l'idéalisme subjectif, avec une méthode antiréaliste [...] Il s'agit d'une mentalité décadente chez la classe bourgeoise, qui, hantée d'un désordre psychotique, n'ose pas se confronter à la réalité. [...]¹

Les écrivains modernes sont tous des formalistes [...] qui privilégient les techniques expressives au détriment du contenu substantiel, c'est bien ceci qui les rend « modernistes » [...] pourtant, cette méthodologie formaliste dénonce, quand même, leur attitude à l'égard de la réalité et de la vie : une attitude aussi toxique que l'opium, elle s'est nommée, depuis longtemps, la « décadence ».²

Le rejet du modernisme reste un principe de la politique culturelle jusqu'au début des années 1980 :

Figure 67 Publication de recherches sur le modernisme depuis 1958



Base de données : Statistiques récupérées par l'engin de recherche CNKI

2) Rejet du décadentisme baudelairien

Après 1949, Baudelaire était traité comme un « *exemple extrême* »³, même son symbolisme n'avait pas pu échapper à la critique :

¹ MAO Dun, *Notes des lectures nocturnes* (夜读偶记) in *Critiques littéraire de Mao Dun* (茅盾文艺评论集), vol. II, Beijing : Editions littéraires et artistiques, 1981, p.783.

² *Ibid.*, p. 57

³ MAO Dun, *op. cit.*, p. 1249

Le symbolisme en littérature est à la fois pessimiste et mystique [...] qui reflète le complexe apocalyptique de la « fin-de-siècle ». Il se présente devant nous avec une méfiance sur l'avenir, une misopsychie sur le présent, et une décadence de réclusion.¹

A l'époque, le décadentisme était jugé « *aussi toxique que l'opium* », et l'introduction des vers baudelairien était quasiment arrêtée :

Avant 1949, il existait, dans la littérature traduite et introduite, de nombreuses œuvres décadentes, médiocres et réactionnaires. Maintenant, notre système social a bien évolué, il est donc tout à fait normal que les intérêts ci-dessus ne sont plus acceptés.²

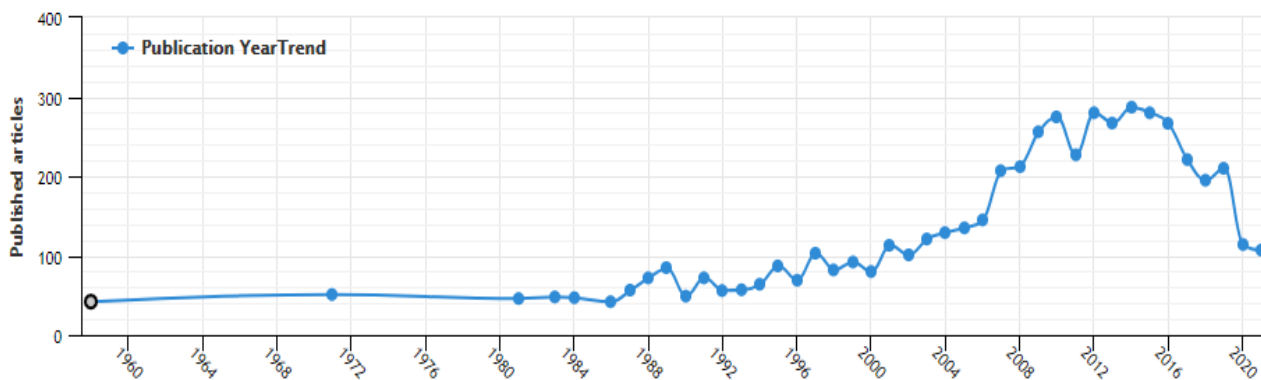
Pourtant, lors du centenaire de la première édition des *Fleurs du Mal*, Baudelaire a connu sa dernière floraison en Chine avant d'être complètement censuré par les autorités « révolutionnaires ». En 1957, *Les Traductions*, la seule revue officielle autorisée à publier des œuvres étrangères, a consacré un numéro spécial au *poète maudit*, neuf poèmes y ont paru.

Les années 1960 et 1970 ont témoigné une disparition totale de Baudelaire de l'horizon public, et il faut attendre jusqu'en 1982 que soit republiée une traduction intégrale du recueil des poèmes en prose de Baudelaire : *Le Spleen de Paris*. Ceci, pourtant, ne concerne pas la présente recherche, car la *poésie obscure* était alors déjà en plein essor.

¹ MAO Dun, *op. cit.*, p. 58

² BIAN Zhilin, *Recherche et traduction de littérature étrangère depuis 10 ans* (十年来的外国文学翻译和研究工作), In *Critique littéraire* (文学评论), 1959 (1)

Figure 68 Publications sur Baudelaire 1958-2021 (Articles de critique)



Base de données : Statistiques récupérées par l'engin de recherche CNKI

2.1.2 Une interprétation manipulée

Les neuf poèmes, publiés en 1957, ont été choisis avec une certaine prudence intentionnée, parmi lesquels : « *Le Crépuscule du matin* », « *Le Crépuscule du soir* », « *Le Cygne* », « *La Mort des pauvres* », « *Sonnet d'automne* », « *L'Ennemi* », « *Le Flambeau vivant* », « *Spleen* » et « *Harmonie du soir* ».

Primo, sur le plan stylistique, ils sont des poèmes moins modernistes, même moins symbolistes :

Tableau 72 Distribution stylistique des neuf poèmes baudelairiens traduits en 1957

	Romantisme vs Modernisme				Romantisme vs Symbolisme	
	SVM (W2V)		XBG (W2V)		XBG (W2V)	
	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba_Gap	TAG	Proba_Gap
<i>Crépuscule du matin</i>	R	0,0760	M	0,9390	S	0,3080
<i>Crépuscule du soir</i>	R	0,2520	R	0,9900	R	0,8700
<i>Le Cygne</i>	R	0,8920	R	0,9650	R	0,9980
<i>Mort des pauvres</i>	R	0,9800	R	0,9830	R	0,9480
<i>Sonnet d'automne</i>	R	1,0000	R	0,9850	S	0,8540
<i>L'Ennemi</i>	R	0,7600	M	0,6580	R	0,1160
<i>Le Flambeau vivant</i>	R	1,0000	R	0,9950	R	0,9890
<i>Spleen</i>	R	0,7870	R	0,7950	S	0,2720
<i>Harmonie du soir</i>	R	1,0000	R	0,9850	S	0,7930

Clairement, le principe, « *rejet du modernisme* », était maintenu.

Secundo, sur le plan sémantique, ils emploient un lexique politiquement correct :

Tableau 73 15 mots les plus spécifiques dans les poèmes de Baudelaire traduits en 1957

<i>Cœur</i>	<i>Esprit</i>	<i>Travail</i>
<i>Ciel</i>	<i>Ennemie</i>	<i>Pelle</i>
<i>Ame</i>	<i>Lumière</i>	<i>Râteau</i>
<i>Sang</i>	<i>Flamme</i>	<i>Réveil</i>
<i>Soleil</i>	<i>Flambeau</i>	<i>Pauvre</i>

Ce lexique coïncide au parole politique pour la « *lutte hiérarchique* ».

Tercio, parmi les neuf poèmes traduits, il existe un certain agencement morphosyntaxique similaire à celui des écrits « *révolutionnaires* », « *La Mort des Pauvres* » est le plus typique :

LA MORT DES PAUVRES

穷人的死

*C'est la mort qui console, hélas ! et qui fait vivre ;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir ;*

死亡给人安慰唉！又使人生活：
它就是生命的目的，唯一的希望；
像一服仙丹，它使我们振奋、沉湎，
使我们决心一直行走到晚上；

*À travers la tempête, et la neige et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir ;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir ;*

穿过暴风雨和大雪寒霜，
我们漆黑的天涯颤动着一道亮光；
它就是写在亡灵书上的著名旅店，
你可以吃吃、坐坐，大睡一场。

*C'est un ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus ;*

它是一位天使，在磁性的手指间
握着睡眠和迷离梦境的赠予，
它替赤身露体的穷人重新把床铺整理；

*C'est la gloire des dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les cieus inconnus !*

它是神灵的光荣，美妙的谷仓，
是穷人的钱袋和他的老家乡，
是通向陌生天庭的一道门廊

A l'époque, ce poème, quelle que soit l'intention originale de l'auteur, était délibérément interprétée par les *critiques officiels* comme un écrit « réaliste » qui « *en plus d'une illusion idéale et d'un bel abstrait, nous révèle, au plus profond du cœur, une image de la ville [occidentale] pleine de contradictions, où la vie urbaine est prospère en apparence, mais pourrie, voire dégoûtante, à l'intérieur. C'est la force de Baudelaire, une force progressiste pour dénoncer* »¹.

Ainsi, aux yeux des autorités, *La Mort des Pauvres* est une œuvre « révolutionnaire », à travers laquelle « *nous pourrions avoir une connaissance profonde sur la douleur des peuples [occidentaux], qui sont opprimés sous les régimes réactionnaires, et qui luttent avec une persévérance pénible pour la libération et le bonheur* »².

De plus, toutes les strophes du poème sont gérées par une structure parallèle et répétitive, « *C'est...* », ce genre de syntaxe était souvent employé dans les discours politiques ou dans les slogans propagandistes.

Et très ironiquement, par cette manipulation, le « *décadentisme symbolique* » de Baudelaire était soudainement admis par la censure politique, et son style « *moderne* » s'est redéfini avec une « *démocratie sympathique* »³ :

*Chez le poète français [Baudelaire], toute son attitude décadente et toute sa méchanceté affreuse sont motivées par une aspiration ardente vers les lumières, une passion harmonieuse pour le beau, une observation désirée sur l'invisible au réel.*⁴

¹ LEVIK, *Baudelaire et Les Fleurs du Mal*, (波特莱尔和他的恶之花), in *Les Traductions* (译文), 1957 (7).

² MAO Dun, *op. cit.*, p. 122

³ LEVIK, *op. cit.*, 1957 (7)

⁴ LEVIK, *op. cit.*, 1957 (7)

Malgré tout, Baudelaire n'avait pas pu échapper à l'interdiction pendant la *Révolution culturelle*, mais ses poèmes traduits donnent accès aux futurs *poètes obscurs* une source d'inspiration très cruciale.

2.2 BAUDELAIRE ET LES POETES OBSCURS

La poésie moderniste « *orthodoxe* » s'intéresse à une introspection sur *l'état d'existence* de l'individu au moment actuel, ainsi que sa *banalité*, son *isolement* et son *vice*, parmi lesquels se relève la valeur ontologique de *l'Humanité*. C'est une exploration du *soi* et une quête de la liberté, elle propose à « *moi* » de se justifier par lui-même, et de se libérer de « *l'enfer qui est les autres* »¹.

En 1857, Baudelaire, avec la parution des *Fleurs du Mal*, commence une nouvelle expédition : il pousse le plus pervers vers le plus pur. Cet acte n'est plus une succession à la *confession rousseauiste* qui s'embrouille avec un simple « *moi* » honteux (*fantasme sexuel*) de la jeunesse ; le procédé baudelairien reconnaît, défend, voire justifie le « *Satan* » à côté de notre oreiller, qui est longuement opprimé par la *divinité morale*, et qui nous aiderait à vivre tel que nous voulons.

Dès alors, la poésie accepte la vision de *l'intériorisation*, même vingt ans plus tôt que la *psychanalyse nietzschéenne* et la *philosophie bergsonienne*. Comme Ernst Cassirer conclut dans sa thèse, « *An Essay on Man : An Introduction to a Philosophy of Human Culture* » :

Human culture taken as a whole may be described as the process of man's progressive self-liberation. Language, art, religion, science, are various phases in this process. In all of them man discovers and proves a new power - the power to build up a world of his own, an "ideal"

¹ SARTRE Jean-Paul, *Huis clos, suivi de Les moches* [1947], Paris : Gallimard, 2000, pages 245 :

Tous ces regards qui me mangent ... Ha, vous n'êtes que deux ? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru ... Vous vous rappelez : le soufre, le bûcher, le gril ... Ah ! Quelle plaisanterie. Pas de besoin de gril : l'enfer c'est les autres.

Selon l'auteur, les « *autres* » viennent de l'objectivation inévitable du « *moi* » :

*S'il y a un Autre, quel qu'il soit, où qu'il soit, quels que soient ses rapports avec moi...
J'ai un dehors, j'ai une nature ; ma chute originelle c'est l'existence de l'autre.*

Le seul moyen que le « *moi* » possède pour se défendre, c'est de transformer en un « *autre* », et puis en objet. C'est une lutte des consciences, dans laquelle « *je* » ne peut être reconnu par un « *autre* ».

world. [...] They tend in different directions and obey different principles, but this multiplicity and disparateness do not denote discord or disharmony. [...] So, each one should open a new horizon and show us a new aspect of humanity. The dissonant is in harmony with itself; the contraries are not mutually exclusive, but interdependent: "harmony in contrariety, as in the case of the bow and the lyre".¹

La raison pour laquelle le comparatisme est faisable entre Baudelaire et les *poètes obscurs* se trouve leurs contributions au cours de la métamorphose esthétique et de la reconnaissance humaine, en exposant toute dysharmonie et toute contradiction.

Même si la *poésie obscure* « n'est pas, au sens strict, "moderniste", au moins selon le critère orthodoxe occidental »², et qu'elle ne se conforme ni à la tendance « urbanisée », « intellectuellement hiérarchisée » et « internationalisée » chez Malcolm Bradbury, ni au visage « moderniste », « avant-garde », « décadent », « kitsch » et « post-moderne » chez Matei Calinescu, le « modernisme » *obscur* est confirmé par son importance dans l'évolution de la philosophie poétique à la fin du XX^e siècle : il initie un parcours spécial vers le fond de l'existence, mais cette existence n'appartient qu'à l'histoire.

De plus, le vrai modernisme ne se limite jamais dans un cadre esthétique, sinon, Baudelaire ne serait jamais digne de son titre. Le modernisme est plutôt un « *new era of high aesthetic self-consciousness and non-representationalism, in which art turns from realism and humanistic representation towards style, technique, and spatial form in pursuit of a deeper penetration of life. [...] the task of art is its own self-realization, outside and beyond established orders, in a world of abnormally drawn perspectives. [...] an order in art independent of or else transcending the humanistic, the material, the real, has been crucially important to a whole segment of the modern arts.* »³

¹ CASSIRER Ernst, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. Yale University press. 1992, p. 286

² XI Yunsu, *De la poésie obscure*. In *Journal de l'Université Yangzhou*. 1999 : 04

³ BRADBURY Malcolm, MCFARLANE James Walter, *The cities of modernism*. In *Modernism, 1890-1930*. New York : Penguin, 1976. p. 25

Et encore, l'applicabilité et l'interprétabilité du « *modernisme* » occidental sont discutables sur la création chinoise, comme Bradbury affirme ensuite, « *In some nations, Modernism has seemed central to the evolution of literary and artistic tradition ; in other countries, it has seemed simply to visit and then go away again* »¹.

Et surtout, l'apparition de la *poésie obscure* ressemble à la tendance de « *l'intériorisation baudelairienne* » qui « *set the artists free to be more himself, let him move beyond the kingdom of necessity to the kingdom of light, [so that] human consciousness and especially artistic consciousness could become more intuitive, more poetic, and art could then fulfil itself.* » Dans ce sens, sa « *modernité* » est incontestable.

2.2.1 Lecteurs de Baudelaire

Malgré une publication restreinte et une interprétation manipulée, Baudelaire restait une source d'inspiration très importante pour *les poètes obscurs* :

*A l'époque, les œuvres de Baudelaire étaient très accueillies parmi nous, tout le monde les lisait, notait et copiait, [...] pour nous, l'acceptation du style baudelairien était très facile.*²

Pour SHI Zhi, « *Baudelaire était son poète favori, il a développé une idée originale et particulière sur Les Fleurs du Mal*³ ». Il se compte parmi les écrivains « *souterrains* », et dans un sens large, il est aussi un *précurseur obscur*, car :

Ses vers réussissent à concrétiser un lyrisme profond postromantique dans un langage suggestif présymbolique. [Comme Baudelaire], il se plante sur le sol chinois en gardant un certain « goût traditionnel ». Il s'aventure avec un

¹ BRADBURY Malcolm, MCFARLANE James Walter, *The name and nature of Modernism*. Idem. p. 23

² LIN Mang, *Interview avec LIN Mang* (林莽访谈录), 16 juin 2008, In WANG Shiqiang, *op.cit.*, p. 55

³ LI Hengjiu, *Guo Lusheng et ses premiers poèmes* (郭路生和他的早期诗), In *Le Fleuve jaune* (黄河), 1997, n°1.

*équilibre parfait entre la passion et la raison, la forme et l'esprit, le clair et l'obscur, la limite et la liberté, la simplicité et la tolérance.*¹

Comme Baudelaire, MANG KE est un « *homme naturel* » qui évite d'être « *déformé* » par la société en se confrontant directement à la cruauté providentielle de l'*Humanité* ; ainsi, « *le 'moi', chez lui, reste toujours un être nu, charnel et sauvage* »². Il s'abandonne très curieusement à un « *satanisme blasphématoire* » et honore Baudelaire comme un maître « *impeccable* » :

*Quant à la poésie, Baudelaire m'avait tellement impressionné que certains de mes écrits ressemblent aux siens. [...] même jusqu'aujourd'hui, je préfère encore à son goût [...] obscur, désespérant, mortel, douloureux... il s'agit d'une voie pour décharger ce qui est trop lourd sur nous.*³

GEN Zi est un poète décadent, ou plus, un prophète apocalyptique ; il a lancé une malédiction infernale sur *La Terre Vaine*, une trahison vers le langage externe et une attaque arrogante à l'indifférence existentielle, c'est pourquoi « *il porte quelques marques baudelairiennes* »⁴. Ses écrits sont souvent fragmentés, chaotiques et audacieux. Différent du *poète maudit*, au lieu de poursuivre par un *beau absolu* dans le *Mal*, GEN Zi nous semble plutôt un « *vautour qui se vante de la viande à son bec* », ou un diable qui refuse complètement le monde par une attitude criminelle, excessive et inexpiable. Il est un fataliste aux « *Aux mêmes sourires mensongers et sanglants* » (*Mars et la Fin*, 1971), qui « *connais[t] les armes de son vieil arsenal : / Crime, horreur et folie !* » (*Sonnet d'Automne*, 1861).

Alors que le style de DUO Duo est absurde et irrationnel avec une « *violence langagière* » et un *complexe d'Œdipe*, « *exécute ton père sur la croix de la liberté / écris avec ta main si pusillanime : / cher rebelle, / quand tu quittes la Fin pour un autre printemps, / le trajet est*

¹ CHEN Chao, *Sur SHI Zhi – une grande brouette sur la voie glacée* (食指论——冰雪之路上巨大的独轮车), In *Diversité littéraire* (文艺争鸣), 2007 (6)

² LIAO Yiwu, *op. cit.*, p. 199

³ MANG Ke, *Interview avec MANG Ke* (芒克访谈录), 23 juillet 2008, *ibid.*, p. 48

⁴ LIAO Yiwu, *op. cit.*, p. 257

rempli des corps abandonnés » (*Au rival amoureux*, 1974 ?). Il doit ce style, ainsi que toute sa création, à Baudelaire :

*En tant que courant poétique, le symbolisme a son propre fondement théorique. Depuis longtemps, je me prétends un poète symboliste, parce que j'avais lu Baudelaire, sans qui la création ne me serait pas possible, son influence est ainsi inestimable. Pourtant, je suis né en Chine, j'ai écrit pendant la Révolution culturelle, je ne cherchais pas à effectuer un traitement symbolique sur le contexte poétisé, car ce dernier constitue l'essence de mon existence.*¹

*C'est Baudelaire qui a initié ma création comme un vrai poète, aucun poème moderniste que j'avais lu ne pourrait me séduire tellement. Lors de la lecture des neuf poèmes baudelairiens, publié dans *La Littérature mondiale* [en 1957], j'étais fasciné, c'est ça la poésie ! De prime abord, Baudelaire me semblait immédiatement familier et aimable.*²

Chez BEI Dao, « *la trace de Baudelaire se voit partout* »³ dans ses écrits, il part d'un « *romantisme héroïque* » et se dirige vers un « *modernisme paradoxal* ». Son choix « *moderniste* », comme celui de Baudelaire, est plutôt soutenu par un renouvellement artistique, mais le fondement de son esprit se trouve encore dans un « *moi* », aussi individuel que lyrique.

¹ LING Yue, *L'Université est un champ : Interview avec DUO Duo* (我的大学就是田野——多多访谈录), In *Ville de Livre* (书城), 2004 (4)

² LIU Jingwen, ZHUANG Yanbing, CAI Rong'an, *Duo Duo : La fenêtre des yeux s'ouvrent* (多多：窗户像眼睛一样张开), *Le journal Jing* (晶报), le 10 novembre 2007

³ CHENG Guangwei, *Histoire de la poésie contemporaine chinoise* (中国当代诗歌史), Beijing, China Renmin University Press, 2003. p.259.

Pour lui, « *les neuf poèmes publiés en 1957 constituent un guide spirituel pour la littérature souterraine depuis la fin des années 1960 à Beijing* »¹, et son style est largement inspiré par *l'oxymore antithétique* et le *narratif déclamatoire* de Baudelaire :

Quand je lis ses vers : « attrape avec la nasse le secret de notre joie / la misère du passé entre dans les larmes / trempe ton mouchoir / oublié dans une fosse obscure », mon cœur est saisi par une douleur heureuse, et je comprends immédiatement que ceci s'agit d'un mal, similaire à la lecture de Baudelaire, qui me fait revivre « Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer » (Ciel brouillé, 1861).

En fin, les deux autres *poètes obscurs*, GU Cheng et SHU Ting², sont moins influencés par Baudelaire, le premier a reçu une influence espagnole ou italienne³, alors que le second s'inscrit largement dans un *style officiel*.

¹ BEI Dao, *Rilke* (里尔克), In *Rose du Temps* (时间的玫瑰), Beijing : Presse de Littérature et d'Histoire chinoise, 2005, p. 89

² Les deux sont nés aux familles « *ouvrières* », ils n'avaient pas eu accès aux ouvrages occidentaux dans leurs jeunesses. Leurs activités créatives dantent tous de la fin de la *Révolution culturelle*, plus tard que les autres *poètes obscurs*.

En fait, pour GU Cheng, sa carrière poétique a pris son essor pendant ses séjours à l'étranger, où il a reçu une influence moderniste espagnole ou italienne ;

Alors pour SHU Ting, son parcours professionnel se fixe dans les *services publics*, par exemple, elle était membre de La *Fédération chinoise des cercles littéraires et artistiques* et de L'*Association des auteurs chinois*. Ainsi, ses vers évoquent moins d'esprit critique que d'autres *collègues obscurs*. Elle restait ainsi plus proche du *narratif officiel* avec des sujets souvent plus « *neutres* », tels que le *féminisme*, l'*égalité de deux sexes*, la *valeur individuelle*, ou la *mélancolie amoureuse*. En quelque sorte, SHU Ting se classe parmi les « *obscurs* » grâce à ses thèmes « *modernes* » et son style « *symbolique* ».

³ STALLING Jonathan, KUBIN Wolfgang, *op. cit.*, 16 décembre 2018 :

It's modern in the sense of Spanish poetry. Gu Cheng also acknowledged that he was influenced by Lorca. Spanish poetry seems to be very simple, different from French poetry; we can also say that the poetry that Bei Dao or Gu Cheng writes comes close to the Italian poetry of the '30s and '40s, such as that of Quasimodo and Eugenio Montale. They all have a lot in common, but still I have the idea that Spanish poetry is much more simple. The tone that Gu Cheng wrote in seems to be very simple but actually it shows a very complicated nature and a continual examination of human existence.

2.2.2 Baudelaire et SHI Zhi : L'un vers Dieu, l'autre vers Satan

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulacions simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. [...] L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. [...] Les joies qui dérivent de ces deux amours sont adaptées à la nature de ces deux amours. (Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », 1864)

Baudelaire, ainsi que ses poèmes, est un être déchiré et irrémédiable :

Primo, issu d'une famille pieuse, Baudelaire a entretenu toute sa vie une relation compliquée avec ceux qu'il aime et avec Dieu lui-même. 1) D'une part, il félicite la trahison du Divin (« *Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait !* », *Le Reniment de Saint Pierre*), propose de le détrôner (« *Race de Caïn, au ciel monte, Et sur la terre jette Dieu !* », *Abel et Caïn*), et honore le Satan comme « *le plus savant et le plus beau des Anges* » (*Les Litanies de Satan*) ; 2) d'autre part, il voit des grâces dans ses humiliations (« *Mes humiliations ont été des grâces de Dieu* ») et affirme prier sans cesse (« *Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs ; les prier de me communiquer la force nécessaire pour accomplir tous mes devoirs* », *Mon cœur mis à nu*, 1864).

Secundo, Baudelaire est partagé entre la fascination et l'horreur : 1) d'un côté, il crée dans ses vers un « *univers de cauchemars, d'insomnie, de remords, de charognes, de femmes damnées, d'assassins, que dominant ces grands thèmes : l'irréparable, l'irrémissible, le remords, l'horreur, la mort* »¹ ; 2) et de l'autre, il veut en même temps que le désespoir soit noble, la mélancolie soit gracieuse, le désir soit pur, le vice soit charmant, et « *les damnés irrémissibles* » soit « *adorablement connues* » (*L'irréparable*, 1857). Par exemple :

*Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ; [...]*

太阳照射着这具腐败的尸身，
好像要把它烧得熟烂，
要把自然结合在一起的养分
百倍归还伟大的自然。[...]

¹ FONDANE Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles : Editions Complexe, 1994, p. 59
448

*Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement
rythmique
Agite et tourne dans son van. [...]*

这个世界奏出一种奇怪的音乐，
像水在流，像风在鸣响，
又像簸谷者作出有节奏的动作，
用他的簸箕簸谷一样。[...]

*Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !*

那时，我的美人，请你告诉它们，
那些吻你吃你的蛆子，
旧爱虽已分解，可是，我已保存
爱的姿态和爱的神髓！

--- Baudelaire (1857)

---波德莱尔（1857）

Le poème, *Une charogne*, s'articule avec une description repoussante et provocatrice, mettant l'accent sur des détails répugnants. Pourtant, en même temps, ce « MORT », 1) il récompense « la grande Nature » ; 2) il devient « une étrange musique », tout comme « l'eau courante et le vent » ; et il garde « la forme et l'essence divine » pour un « amour décomposé ». En un mot, sous la « pourriture » se conçoit une nouvelle naissance.

Ainsi, Baudelaire est condamné à être pessimiste, parce qu'il est « le premier poète qui se soit pris lui-même pour objet : novateur dans l'intériorité »¹, mais il voudrait au fond être un vrai « croyant », car aucun « malade défaitiste » ne pourrait avoir un tel courage de mettre en lumière son histoire de malheur et sa culpabilité, et « les fleurs ne sont pas toutes du mal, comme on l'imagine, le péché y insinue sa vertu singulière, qui inspire tant de remords au pécheur, et qui le dirige ensuite vers la rédemption »²

Tercio, Baudelaire subit un certain désordre esthétique au cours de la transition romantique-moderniste. 1) Il chante un beau « éphémère » du présent insaisissable, ce qui ne l'empêche pas de se dévouer pour une « certitude impeccable » : « Ô souveraine dignité de se sentir si cruellement indigne. Tantale de la vie éternelle, ô insatiable appétit de l'éternité [...] » ; 2) il a dédié trois poèmes des *Fleurs du Mal* à Victor Hugo, ainsi qu'à son art romantique, mais il

¹ SUARES André, *Hygiène*, T. I, Paris : Gallimard. 1938, p. 671.

² JOSSUA Jean-Pierre. *Quelques interprétations de la religion de Baudelaire*, In *Recherches de Science Religieuse*, vol. tome 94, no. 2, 2006, pp. 169-191.

croyait également que cette « *moitié idiote* » n'échapperait jamais à la « *loi fatale, [où] le génie est toujours bête* »¹.

Le déchirement psychologique, esthétique et conceptuel donne à Baudelaire un de ses particularités : l'*oxymore antithétique*.

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô Beauté ! ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.*

你来自幽深的天空，还是地狱，
美啊？你的目光既可怕又神圣，
一股脑地倾泻着罪恶和善举
因此人们可把你和酒相比并。

*Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore ;
Tu répands des parfums comme un soir orageux ;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.*

你的眼睛包含着落日和黎明；
你像雷雨的黄昏把芳香播散；
你的吻是春药，你的嘴是药瓶，
能使英雄怯懦，又使儿童勇敢。

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres ?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien ;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.*

你出自黑色深渊，或降自星辰？
命运受惑，像狗追随在你裙下；
你随意地播种灾祸和欢欣，
你统治一切，却没有任何报答。

---波德莱尔（1861）

--- Baudelaire (1861)

Ici, nous voyons des juxtapositions répétées des paires antonymiques, tels que « *ciel – abîme* », « *infernal – divin* », « *bienfait – crime* », « *couchant – aurore* », « *lâche – courageux* », « *gouffre – astres* », « *joie – désastre* », « *tout – rien* ». Baudelaire emploie, consciemment ou inconsciemment, un lexique religieux pour décrire un concept créatif, faisant errer le « *beau* » entre « *un désir de monter* » et « *une joie de descendre* ».

Au long de son expédition poétique, Baudelaire s'engage 1) à brouiller la distinction entre l'Ange et le Satan, 2) à libérer binôme « *mal – bien* » du royaume moral, 3) à établir un schéma universel pour reconceptualiser l'absoluité du « *beau* », et 4) à placer l'objectivité autosuffisante du poète au-dessus du préjugement externe.

¹ BAUDELAIRE Charles, *Lettres 1841-1866*. Paris : Société de Mercure de France, 1907, pages 554.

C'est grâce à cette « *hétérogénéité paradoxale* » 1) que le prototype d'un « *individu moderne* » est primitivement édifié, 2) que la « *sensibilité moderne* » est réajustée au rythme intensif de l'époque, 3) que « *l'identité moderne* » d'un « *moi* » entièrement autonome est stabilisée entre le *renversement* et la *restitution*, le *recul* et l'*introspection*.

Le déchirement se voit également chez les *poètes obscurs*, surtout SHI Zhi. Comme Baudelaire, SHI Zhi a aussi deux visages : l'un vers la « *frénésie de foule* », l'autre vers la « *perspicacité individuelle* ».

Lisons les deux extraits suivants :

不是带走思念和痴情的白帆渐渐远逝，
也不是普通的列车满载旅客奔往关东，
是时代的列车向着光辉的未来前进，
是党的血液沿着钢铁的脉动奔腾。

所以不该也不能用眼泪为你们送行，
而应该鼓起一阵又一阵的掌声。
因为这是在鼓励一个初步的儿童，
迈开步伐走向光辉壮丽的前程。

——送去北大荒的战友
(1968)

我的心骤然一阵疼痛，一定是，
妈妈缀扣子的针线穿透了心胸，
这时我的心变成了一只风筝，
风筝的线绳就在母亲手中。

我再次向北京挥动手臂
想一把抓住她的衣领
然后对她大声地叫喊：
永远记着我，妈妈啊北京

终于抓住了什么东西
管他是谁的手，不能松
因为这是我的北京
是我的最后的北京。

*Ce n'est pas une voile blanche qui emporte l'amour et la
nostalgie,
Ni un train ordinaire, plein des voyageurs, vers le lointain,
C'est l'express de l'époque qui s'avance vers un futur glorieux,
C'est le sang du Parti qui coule sur les veines en fer.*

*Nous ne devons pas vous faire nos adieux avec les larmes,
Des applaudissements y sont nécessaires.
Comme l'encouragement à un enfant aux premiers pas,
Qu'il marche fermement vers un avenir magnifique.*

--- SHI Zhi (1968)

*Un mal touche soudain au cœur, c'est maman,
Son aiguille de couture pénétrerait ma poitrine,
Le cœur devient ainsi un cerf-volant,
Mais le cordon toujours dans la main de maman.*

*Je brandis de nouveau les bras,
Pour saisir le plan de sa chemise
Et à haute voix :
Ne m'oublie pas, maman, mon Pékin.*

*Enfin, j'ai touché quelque chose
Et quoique ce soit, je ne lâcherais pas,
Car c'est mon Pékin,
Mon dernier Pékin.*

——这是四点零八分的北京（1968）

--- *C'est le Pékin aux quatre heures du matin (1968)*

Les deux poèmes sont tous écrits en 1968 à l'occasion de l'*Envoi des jeunes instruits à la campagne*, mais ils sont complètement différents aux niveaux stylistiques et conceptuels : l'un concorde avec le *narratif officiel* et la *parole propagandiste* par un *lyrisme politique* ; l'autre cible plutôt les expériences individuelles d'un « moi », dont l'*état d'être* se fait emporter par un « nous » plus « grande ».

Le premier extrait s'adresse à un certain « vous », et la subjectivité du poète s'abrite derrière un ton déclamatoire et interlocutoire. Le lexique est composé des termes politisés, tels que « *l'express de l'époque* », le « *sang du Parti* » ou la « *veine en fer* », ce qui donne au poème un caractère « *hymnique* » ou « *belliqueux* ». Les « *applaudissements* » de la foule et la promesse d'un « *futur glorieux* » poussent encore ce « *chant de geste* » vers un romantisme extrême, hypocrite, fallacieux et fantoche.

Le second poème s'organise autour d'un « moi » en *minuscule*, qui est tourmenté entre l'*honneur collectif* et la *sollicitude personnelle*, et dans ce cas-ci, c'est le « nous » qui s'y absente. Pourtant, la sensibilité expressive déborde immédiatement de la limite de l'intimité, et se généralise par suite d'une sympathie universelle¹. Du « *mal [...] au cœur* » au cri « *à haute voix* », le poète compare Pékin à « *maman* », et sa nostalgie natale à un lien consanguin, culturel et spirituel. Ainsi, le « moi » devient un « *abandonné* », un « *exilé* », ou plus précisément, un individu autonome et conscient, mais non-indépendant.

Comme Baudelaire, SHI Zhi est au fond un vrai idéaliste, le déchirement n'est pas une simple souffrance, mais une fatalité inéluctable qui le fait basculer entre le « *spleen* » et « *l'idéal* », le « moi » et le « nous ». Et ces deux « *visages* » sont tous authentiques :

D'un côté, issu d'une famille fonctionnaire, SHI Zhi n'est pas un « *louangeur* » hypocrite, mais un *croyant communiste* qui voudrait sacrifier « *toute chair et tout os* » pour devenir un « *vis*

¹ Ce poème est un des plus récités parmi les « *jeunes instruits* » (知青) à l'époque, le poète était donc considéré comme un « *porte-parole* » de la génération.

inoxydable [...] sur les rails de la victoire » (*Notre génération, 1967*), et qui soumet ainsi volontairement son indépendance au système collectif, et choisit de céder la logique du « moi » ordinaire à la fiction du « nous » « héroïque » ; ce complexe « rouge » occupe une place primordiale dans son monde spirituel, il s'agit d'un concept, d'une foi et d'une croyance qui gèrent toujours ses activités poétiques. Ceci le distingue de BEI Dao, ce dernier se réoriente vers une dimension plus « pure » après la « diaspora culturelle » en 1985, mais chez SHI Zhi, même parmi ses vers jugés plus « modernes » se voient quand même un ton « officiel ». Il n'avait jamais l'abandonné, même en temps difficiles¹ :

当蜘蛛网无情地查封了我的炉台
当灰烬的余烟叹息着贫困的悲哀
我依然固执地铺平失望的灰烬
用美丽的雪花写下：相信未来

*Les toiles d'araignée scellent inexorablement ma cuisinière
Les cendres de fumée s'apitoient sur la tristesse de ma pauvreté
Néanmoins, je déploie obstinément les escarbilles
Et écris avec les flacons de neige : Coire en futur*

当我的紫葡萄化为深秋的露水
当我的鲜花依偎在别人的情怀
我依然固执地用凝霜的枯藤
在凄凉的大地上写下：相信未来

*Mes raisins noirs se réduisent en rosée d'automne
Mes fleurs se jettent dans les bras d'autrui
Néanmoins, avec les vignes fanées en gelée,
Et j'écris sur la terre déserte : croire en futur*

我要用手指那涌向天边的排浪
我要用手掌那托住太阳的大海
摇曳着曙光那枝温暖漂亮的笔杆
用孩子的笔体写下：相信未来。

*Je veux pointer le doigt vers les vagues qui surgissent à l'horizon
Je veux saisir avec la main la mer qui soutient le Soleil
De la plume douce et belle étincelle l'aurore
Au style d'un enfant, j'écris : croire en futur.*

--- 相信未来
(1968)

--- *Croire en futur (1968)*

SHI Zhi est-il ainsi un optimiste courageux ? comme le *poète maudit* qui extrait du « beau » du plus « douloureux » ? Non, s'il consacrait toutes ses lumières à « nous », le « moi » se sombrerait plutôt dans un « obscur » moderniste.

¹ En 1967, SHI Zhi a écrit « *La Trilogie de Mer* » (海洋三部曲) (sous influence de Mikhaïl Lermontov), dans laquelle se montre un pessimisme et une déception sur l'échec du *Mouvement Garde Rouge*, il se trouvait dès alors sous une certaine pression politique. La même année, il a fui de Pékin à cause du risque de persécutions éventuelles. Dans ce cas-là, il a créé son chef-d'œuvre le plus connu : « *croire en futur* » (相信未来).

De l'autre côté, en plus d'un *ton officiel*, il adresse aussi un *discours individuel* qui décrit « *les rêves fantastiques dans les fumées de cigarettes* », « *l'aube de l'espoir à l'agonie des nuages bleus* » (*Fumée*, 1968), « *du vin rouge distillé avec du sang* » (*Vin*, 1968) et « *le tombeau d'une muse abandonnée* » (*Faut l'oublier*, 1969). Ses vers, inscrits dans une *zone grise* remplie du mal, de la douleur et de la tristesse, nous montre un « être » individuel en chair et en os. Il s'agit d'un processus de « *désacralisation* » qui rejette la *divinité imposée* pour se retourner dans la peau d'un *mortel* :

A partir de SHI Zhi, la Nouvelle poésie est au retour, elle se ressuscite aux cendres des écrits « hiérarchiques » [et politisés], et revient sur le centre subjectif de l'individualité, c'est une restauration de la dignité humaine, une réhabilitation de la sainteté poétique.¹

En ce sens, SHI Zhi est aussi courageux que Baudelaire, mais cette force est investie par son inquiétude envers toute *l'Humanité*. Son « *moi* » nous semble toujours fragile et tragique, il est au propre comme au figuré un schizophrène tragique, qui souffre d'une guerre spirituelle, d'une blessure irrémédiable et d'une détérioration incessante. Il refuse toute possibilité de réconciliation, de compromis ou de complice, en se laissant dévorer par un immense *Néant* :

Pour lui, la folie pourrait être une révolte, mais aussi une voie d'auto-rédemption :

受够无情的戏弄之后，
我不再把自己当人看，
仿佛我成了一条疯狗，
漫无目的地游荡人间。

*Subissant des taquineries impitoyables,
Je ne serais plus un être humain,
Mais un chien fou,
Qui vagabonde ici-bas.*

我还不是一条疯狗，
不必为饥寒去冒风险，
为此我希望成条疯狗，
更深刻地体验生存的艰难。

*Je ne suis pas encore un chien fou
Qui prend du risque dans la faim et le froid,
Mais je voudrais le devenir
Pour rire au nez de la difficulté existentielle.*

我还不如一条疯狗！
狗急它能跳出墙院，
而我只能默默地忍受，
我比疯狗有更多的辛酸。

*Je ne suis pas digne d'être un chien fou,
Qui pourrait surmonter les murs aux tours,
Moi, je ne peux que de souffrir,
De plus de mal qu'un chien fou*

¹ SONG Haiquan, *op. cit.*, 1994 (4)

假如我真的成条疯狗
就能挣脱这无情的锁链，
那么我将毫不迟疑地，
放弃所谓神圣的人权。

--- 疯狗 (1978)

*Que je sois un chien fou,
Pour se libérer du carcan cruel,
J'abandonnerais, sans hésitation,
Le droit de l'homme si hypocrite.*

--- *Un chien fou (1978)*

2.2.3 Baudelaire et GEN Zi : Le prophète de l'apocalypse

Selon Walter Benjamin (1977)¹, le génie de Baudelaire se nourrissait de sa mélancolie, et « *the main accent of his modernity can be found in [his] "spleen" or anger at the city and humanity* ».

Certainement, Baudelaire est un décadent, car tout ce qu'il sent, « *c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance compétente de [ses] forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque...* » :

Avec « *un sentiment destiné éternellement solitaire* », il souffre d'une oppression inexplicable, d'un étouffement indicible et d'un « *spleen* » intraduisible, ce qui le rend *moralement individuel* dans une foule *inconsciente* ;

Il choisit ainsi de 1) faire de la nourriture de spleen un prétexte de toute existence, 2) d'obéir aux « *humeurs fatales* » quand « *l'horreur tourne aux enchantements* » (*Les petites vieilles*, 1859), 3) de suivre la sonnerie de « *l'heure des voluptés* » (*A celle qui est trop gaie*, 1857) pour embrasser l'amour charnel, luxure, fou, satanique, jouissant et violent², 4) et de « *descendre [...] avec de sourdes plaintes* » après avoir respiré « *la Mort dans nos poumons* » (*Sempern Eadem*, 1857).

Baudelaire devient plus qu'un décadent :

¹ BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1977], Jean Lacoste (Trad.), Paris : Editions Payot, 1982, pages 287.

² RINCE Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1984, p. 55

1) Quand il sort de sa propre intimité et s'adresse, d'un don déterministe, à un « être » plus catégoriel : « existe-il donc une Providence diabolique qui prépare le malheur dès le berceau, - qui jette avec préméditation des natures spirituelles et angéliques dans des milieux hostiles, comme des martyrs dans les critiques ? Y a-t-il donc des âmes sacrées, vouées à l'autel, condamné à marcher à la mort et à la gloire à travers leurs propres ruines ? »¹ ;

2) Quand il impose un scepticisme universel à toute la race humaine : « L'homme, c'est-à-dire chacun, est si naturellement dépravé qu'il souffre moins de l'abaissement universel que de l'établissement d'une hiérarchie raisonnable. »² ;

3) Et enfin, quand il « sens quelquefois en [soi] le ridicule d'un prophète, perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, [...] comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur. »³

Dans ce cas-là, Baudelaire se « dégrade » encore, son décadentisme descend très vite vers un complexe apocalyptique :

*Le monde va finir. La seule raison, pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : Qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? Car, en supposant qu'il continuât à exister matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du Dictionnaire historique ?*⁴

Selon lui, c'est un monde 1) où l'Homme serait de « nouvelles victimes des inexorables lois morales », et du « progrès » qui « [atrophierait] en nous toute la partie spirituelle »⁵ ; 2) un

¹ BAUDELAIRE Charles, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* (1869), In Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires* (1856), Paris : Hachette, 1972, pp. 3-4

² BAUDELAIRE Charles, *Fusées - Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, André Guyaut (Ed.), Collection Folio classique (n° 6092), Paris, 2016, pages 480.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

monde où « l'humanité, comme un ogre vengeur, arrachera leur dernier morceau à ceux qui croiront avoir hérité légitimement des révolutions »¹ ; 3) un monde où « se manifestera[it] la ruine universelle, ou le progrès universel, [...], par l'avilissement des cœurs »² ; 4) et enfin, un monde où « ce qui ressemblera[it] à la vertu, [...], tout ce qui ne sera pas l'ardeur vers Plutus sera réputé un immense ridicule »³.

Pour Baudelaire, l'apocalypse est le glas de l'Humanité au sens spirituel, comme un *Chant d'automne* sur le point de se submerger dans la *Nuit éternelle* :

<i>Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ; Adieu, vive clarté de nos étés trop courts ! J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres Le bois retentissant sur le pavé des cours.</i>	我们就要沉入冰冷的黑暗中； 夏日苦短，永别了，强烈的光亮！ 我已经听见了忧郁的撞击声， 树枝噼啪落在院中的小路上。
<i>Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère, Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé, Et, comme le soleil dans son enfer polaire, Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.</i>	真个冬天回到我心中：愤慨、 怨恨、战栗、恐怖、重而苦的劳动， 我的心只会是红而冷的一块， 就像太阳落在北极的地狱中。
<i>J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ; L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd. Mon esprit est pareil à la tour qui succombe Sous les coups du bélier infatigable et lourd.</i>	我瑟瑟地听木柴一块块落下， 搭绞架的回声也不这么沉闷， 我的精神好似堡垒终于倒塌， 受了沉重不倦的撞角的击震。
<i>Il me semble, bercé par ce choc monotone, Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part. Pour qui ? – C'était hier l'été ; voici l'automne ! Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.</i>	这单调的声音使我晃晃悠悠， 似某处有人把棺材匆匆地钉， 为谁？昨日还是夏，今日已成秋！ 这神秘的声音响起，仿佛启程。

--- *Chant d'automne* (1857)

---秋歌 (1857)

Parmi les *poètes obscurs*, GEN ZI montre aussi un complexe apocalyptique, il ressemble à un « *vautour qui se vante de la viande à son bec* », ou un diable qui refuse complètement le

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

monde avec une attitude criminelle, excessive et inexpiable, il adopte ainsi un style fragmenté, chaotique et audacieux.

Il se compare à un « loup » avec « des yeux ressuscités », par lesquels, le poète a vu « le crachat vert des paysans, sans penser à la noblesse du peuple », « le nombril sale des filles, sans penser à la grandeur de l'amour », « la sodomie nocturne entre les ennemies du jour, sans penser à la pureté des actes » (*A la Vie*, 1971).

Sous la plume de T. S. Eliot, c'est « avril, le mois le plus cruel » qui fait les « ensevelissements des morts » sur la « terre vaine » (1922). Et cinquante ans après, c'est GEN Zi qui fait de « mars » « la Fin du monde » :

三月是末日。
这个时辰
世袭的大地的妖冶的嫁娘
一春天，裹卷着滚烫的粉色的灰沙
第无数次地狡黠而来，躲闪着
没有声响，我
看见过足足十九个一模一样的春天
一样血腥假笑，一样的
都在三月来临。这一次
是她第二十次把大地——我仅有的同胞
从我的脚下轻易地掳去，想要
让我第二十次领略失败和嫉妒
而且恫吓我：原则
你飞吧，象云那样。”
我是人，没有翅膀，却
使春天第一次失败了。因为
这大地的婚宴，这一年一度的灾难
肯定地，会酷似过去的十九次
伴随着春天这娼妓的经期，它
将会在，二月以后
将在三月到来

她竟真的这个时候出现了
躲闪着，没有声响
心是一座古老的礁石，十九个
凶狠的夏天的熏灼，这

Mars est la Fin.
A ce moment,
Le Printemps, la dame coquette de la Terre héréditaire,
Enrobé du sable rose mais brûlant,
S'approche pour la énième fois, d'un pas évasif,
Malin et silencieux, moi,
J'avais déjà vécu dix-neuf printemps, tous identiques,
Tous aux mêmes sourires mensongers et sanglants, et
Tous au mois de mars. Et cette fois,
La vingtième fois, il remporte de nouveau la Terre,
Mon seul compatriote, me faisant goûter, la vingtième fois,
L'échec et la jalousie.
Et il me menace encore : le Principe ?
Envole-toi ! comme des nuages.
Je suis un être humain, sans ailes, mais qui fais échouer
Le printemps pour la première fois, car la noce de la Terre,
C'est le désastre annuel, qui annonce le retour, en mars,
Comme les dix-neuf dernières années
Les règles du printemps,
De cette salope,
Bien après février.

Il est là, à temps,
D'un pas évasif et silencieux.
Le cœur est un vieil écueil, qui,
Malgré dix-neuf étés brûlant,

没有融化，没有龟裂，没有移动
 不过礁石上
 稚嫩的苔草，细腻的沙砾也被
 十九场沸腾的大雨冲刷，烫死
 礁石阴沉地裸露着，不见了
 枯黄的透明的光泽、今天
 暗褐色的心，象一块加热又冷却过
 十九次的钢，安详、沉重
 永远不再闪烁

既然
 大地是由于辽阔才这样薄弱，既然他
 是因为苍老才如此放浪形骸
 既然他毫不吝惜
 每次私奔后的绞刑
 既然他从不奋力锻造一个，大地应有的
 朴素壮丽的灵魂
 既然他，没有智慧
 没有骄傲
 更没有一颗
 庄严的心
 那么，我的十九次的陪葬，也却已被
 春天用大地的肋骨搭架成的篝火
 烧成了升腾的烟
 我用我的无羽的翅膀——冷漠
 飞离即将欢呼的大地，没有
 第一次没有拼死抓住大地——
 这漂向火海的木船、没有
 想要拉回它

--- 三月是末日
 (1971)

*Echappe à la fonte,
 Aux fissures, au mouvement,
 Mais au-dessus,
 Les mousses tendres et les sables fins
 Ont été corrodés par dix-neuf orages,
 Laissant l'écueil tout nu, tout sombre, sans aucun
 Lustre jaunâtre et transparent. Aujourd'hui,
 Le cœur brun, comme un morceau d'acier,
 Réchauffés et refroidis à dix-neuf reprises,
 Reste serein, lourd, et adiabane.*

*Puisque la faiblesse de la Terre
 Est due à son immensité, puisque son dérèglement
 Est causé par sa vieillesse,
 Puisqu'il ne renonce pas à la potence
 Chaque fois après la fugue,
 Puisqu'il ne s'efforce jamais à forger un esprit
 Simple mais solennel, digne de son titre,
 Puisqu'il est privé de la sagesse,
 De son orgueil,
 Ou plus, d'un cœur,
 Majestueux,
 Mes dix-neuf sacrifices ont été, ainsi,
 Ruinées en fumée, par le printemps,
 Avec le feu dans lequel se brûle les côtes de la Terre.
 Avec des ailes sans plumes, l'indifférence,
 Je quitte la Terre,
 En le laissant flotter vers la mer de feu,
 Et cette fois, j'abandonne à le
 Retirer en arrière.*

--- Mars est la Fin (1971)

Ici, le « *printemps* » est au centre de son *apocalypse*, c'est un symbole très particulier :

Aux derniers vers de l'*Ode to the West Wind*, Percy Shelley (1820) nous partage aussi son expectative vers un « *printemps* » : « *The trumpet of a prophecy ! O Wind, / If Winter comes, can Spring be far behind?* », ce « *printemps* » est une marque de « *new birth* », et « *Her clarion o'er the dreaming earth, and fill / (Driving sweet buds like flocks to feed in air) / With living hues and odors plain and hill* » ;

Sous la plume d'Hugo (1888), le « printemps » est des « longs jours » pleins de « lumière, amour, délire », avec « mars, avril au doux sourire / Mai fleuri, juin brûlant », même une « âme dans l'infini croit [y] voir un grand sourire » ;

Chez Baudelaire, le « printemps » est « trempé de boue » qui « enveloppe ainsi mon cœur et mon cerveau / D'un linceul vapoureux et d'un vague tombeau » (*Brumes et Pluies*, 1857) ; ainsi, il s'agit un être « adorable » qui a « perdu son odeur » et qui se fait dominer par « un goût du Néant » (*Le Goût du Néant*, 1857) ;

Que ce soit dans le *pastoral* du Shelly, ou dans l'*hymne* d'Hugo, même dans l'*oxymore* de Baudelaire, le « printemps » montre une allure innocente : « l'appel de renaissance », la « saison des beaux mois » ou la « victime du Néant ». Néanmoins, pour GEN Zi, il devient une « salope coquette [...] aux mêmes sourires mensongers, sanglants, [...] hypocrites » :

"春天，温暖的三月——这意味着什么?"

« Le printemps, le mars doux, que signifie-t-il ? »

我曾忠诚

J'ai répondu loyalement :

"春天？这蛇毒的荡妇，她绚烂的褶裾下
哪一次，哪一次没有掩盖着夏天——
那残忍的姘夫，那携带大火的魔王?"

« Le printemps ? un serpent libertin, sous sa jupe
Se cache toujours l'été, son concubin cruel,
Le diable du feu infernal. »

我曾忠诚

J'ai répondu loyalement :

"春天，这冷酷的贩子，在把你偎依沉醉后
哪一次，哪一次没有放出那些绿色的强盗
放火将你烧成灰烬?"

« Le printemps ? un trafiquant impitoyable, qui,
Dans ton ivresse, relâche des brigands verts,
Te brûlant en cendres. »

我曾忠诚

J'ai répondu loyalement :

"春天，这轻佻的叛徒，在你被夏日的燃烧
烤得垂死，哪一次，哪一次她用真诚的温存
扶救过你？她哪一次
在七月回到你身边?"

« Le printemps ? un traître frivole, qui, à ton agonie dans
L'autodafé estival, n'avait jamais essayé de te sauver,
Même pour une seule fois,
Il quitte en te laissant à la tyrannie de juillet. »

--- 三月是末日（续）（1971）

--- Mars est la Fin (suite) (1971)

Le « printemps » signifie la tentation du *Diable* et l'appel de l'*Enfer* ; la « Terre » devient alors, à la fois, un *Innocent* en chute et un *Infidèle* en accusation ; ce poème nous décrit la fatalité

du *Jugement du Jour dernier*, où le « moi » reste le seul conscient, mais impuissant devant la cruauté de l'Existence et la faiblesse de l'Homme.

Ce « moi » refuse non seulement l'anesthésie édénique (« ivresse douce »), mais aussi le libertinage infernal (« agonie estival »), car chacun de ces deux choix implique une soumission éventuelle à la tyrannie du Destin.

Ainsi, le « moi » choisit de se retirer de l'Humanité pour être un Individu « moderne », il n'hésite plus entre la Fin et la Genèse, le passé et le présent, la destruction et la restitution ; il adopte un « déterminisme absolu » plus fataliste que celui de Baudelaire ; et avec un « esprit simple mais solennel » et un « cœur orgueilleux mais majestueux », il a réussi à « échouer le printemps » comme un « être humain sans ailes ».

Chez GEN Zi, le réveil du « moi » lui donne une indépendance exceptionnelle en le plaçant dans un état autosuffisant, il devient alors un prophète moderne. Ainsi, il peut se sauver de l'illusion utopique et de l'esclavage analgésique. Pourtant, cette liberté vient avec un prix, soit la douleur de l'accouchement lors de la Renaissance du « moi » : « j'ai subi des sacrifices et des humiliations / [...] le cœur, [...] comme une pomme en pierre, se mûrit et devient immun au brûlement du printemps ».

Pourtant, même si la Renaissance du « moi » tout individuel lui assure une tranquillité intériorisée, l'apocalypse reste quand même invincible et inéluctable, parce que :

今天，三月，第二十个
春天放肆的口哨，刚忽东忽西地响起
我的脚，就已经感到，大地又在
固执地蠕动，他的河湖的眼睛
又混浊迷离，流淌着感激的泪
也猴急地摇曳

--- 三月是末日（续）（1971）

Aujourd'hui, c'est le mars, le vingtième
Son sifflet désinvolte recommence partout
Sous mes pieds, je sens le remuement de la Terre,
Ses yeux turbides et confus,
Sont remplis des larmes reconnaissantes,
Tremblant de l'impatience.

--- Mars est la Fin (suite) (1971)

Privé « d'esprit solennel » et de « cœur majestueux » qui sont les essences d'un être conscient et d'un individu autonome, la « Terre » (l'Humain ou la Foule) ne pourrait plus être sauvé, elle

redevient une *complice déshonorante* du « printemps », et cette fois-ci, elle serait tout responsable de sa propre misère.

L'apocalypse est ainsi providentielle.

D'un point de vue purement littéraire, ce poème nous semble une *fable moderne* et une *prophétie philosophique*, il part d'une *intérieurité particulière* et d'une observation « être-là », pour partager une introspection universelle en créant un espace d'interprétabilité infinie. C'est la projection de la *parole individuelle* sur le champ gravifique de *l'esprit universel*.

Néanmoins, prenant en considération le contexte vécu par le poète, ce poème est avant tout un écrit typiquement « *obscur* » :

Avec un langage suggestif et symbolique, il compare 1) l'existence (sous la *Révolution culturelle*) à l'apocalypse fatale, 2) le régime « rouge » à un « *printemps mensonger et hypocrite* », et 3) alors le peuple à la « Terre » qui idolâtrait aveuglement une *utopie hallucinante* et qui souffrait en même temps les maux dont il était responsable lui-même ;

De plus, au lieu d'aborder directement le sujet, il s'exprime à l'aide des symboles, des détours et des insinuations, ce qui correspond aux principes esthétiques des *écrits obscurs*. Et surtout, ce poème, malgré une dimension plus moderne, appartient quand même à l'époque.

2.2.4 Baudelaire et BEI Dao : du lyrique au moderne

Les Fleurs du Mal est une œuvre d'initiative née au milieu du XIX^e en Europe, et elle reflète « l'*angoisse indescriptible* » chez la jeune génération qui était tourmentée par le conflit incompréhensible entre la poursuite individuelle et l'ordre en vigueur. Les poèmes baudelairiens montrent ainsi un certain « *spleen* », dont le « *vague à l'âme* » de Chateaubriand, la « *nausée* » de Sartre ou le « *mal de vivre* » de James Dean sont de lointains avatars. Il s'agit d'une maladie spirituelle, la maladie de ceux qui aspirent à l'infini et qui se sentent limités dans la finitude, comme se plaint *René (1802)* :

Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence. [...] Je cherche un bien inconnu, dont l'instinct me poursuit. Est-ce ma faute si je trouve partout des bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur ?¹

Dans ce sens-là, Baudelaire s'inscrit encore dans « *l'ennui romantique* » qui l'avait d'abord enchanté, mais ne tarda pas à lui devenir insupportable. « *La solitude absolue* », « *le spectacle de la nature* », « *des goûts inconstants* », « *une imagination au fond des plaisirs* », « *l'accablement d'une surabondance de vie* », « *l'abîme de l'existence* », « *faiblesse des mortels* » et « *l'attachement à des choses de peu de valeurs* » sont tous des causes pour le « *Mal baudelairien* ».

Ainsi, notre jeune Baudelaire a été condamné à être lyrique et romantique.

Baudelaire souffrait d'un déséquilibre physiologique et psychique dans sa vie familiale, il sentait, dès ses premières années, une mélancolie insurmontable : « *je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, / où gît tout un fouillis de modes surannées, / où les pastels plaintifs et les pâles Boucher, / seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché !* » (*Spleen*, LXXVI, 1869).

Dans sa jeunesse, il a subi un *déchirement interne* : 1) un côté, un « *gentilhomme* » avec son « *dandysme* » et le « *culte du soi* » ; 2) l'autre côté, un « *obscur* » avec le goût du mal et de la laideur :

Sentiment de solitude, dès mon enfance. Malgré la famille, et au milieu des camarades, surtout, — sentiment de destinée éternellement solitaire.²

Etant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien. Jouissances que je tirais de ces deux hallucinations.

¹ Chateaubriand François-René (de), *René* (1802) [en ligne], consulté le 12 avril 2020, sur <https://fr.wikisource.org/wiki/Ren%C3%A9#>, p. 85

² BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu* (1864) [en ligne], consulté le 12 avril 2020, sur https://fr.wikisource.org/wiki/Mon_c%C5%93ur_mis_%C3%A0_nu, p. 105

*Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires ;
l'horreur de la vie et l'extase de la vie. C'est bien le fait d'un paresseux nerveux.*

1

Son état d'âme nous renvoie immédiatement à celui de *René*, figure typique du *romantisme* :

*Quelquefois je rougissais subitement, et je sentais couler dans mon cœur
comme des ruisseaux d'une lave ardente ; quelquefois je poussais des cris
involontaires, et la nuit était également troublée de mes songes et de mes
veilles. Il me manquait quelque chose pour remplir l'abîme de mon existence :
je descendais dans la vallée, je m'élevais sur la montagne ; appelant de toute la
force de mes désirs l'idéal objet d'une flamme future ; je l'embrassais dans les
vents ; je croyais entendre dans les gémissements du fleuve ; tout était ce
fantôme imaginaire et les astres dans les cieux, et le principe même de vie dans
l'univers. Toutefois cet état de calme et de trouble, d'indigence et de richesse,
n'était pas sans quelques charmes. Un jour je m'étais amusé à effeuiller une
branche de saule Sur un ruisseau, et à attacher une idée à chaque feuille que le
courant entraînait.²*

Donc, à ce stade, Baudelaire a hérité de la partie la plus sombre du romantisme, en gardant son admiration envers Hugo. Il a même écrit des poèmes pastoraux et exotiques pendant les premières années de 1840s.

D'un certain point de vue, la « *modernité* » baudelairienne était un choix contrarié et forcé, car il vécut dans l'apogée du romantisme, où les « *terrains* » poétiques ont été tous pris. Le désir de réputation et l'inquiétude innée l'ont poussé vers le chemin d'un *immoralisme créatif*, d'un *fétichisme ténébreux* et d'un *mysticisme obscur*. La méthode symbolique et le langage suggestif le distinguent largement de ses contemporains, et dirigent ainsi son style d'un *expressivisme* vers un *expressionisme*. Par cette transition, un *beau phénoménal* valorise

¹ *Ibid.*, p. 125

² CHATEAUBRIAND François-René (de), *op. cit.*, p. 85

l'expérience individuelle dans un *présent fugitif*, et un prototype du « *poète moderne* » a été ainsi esquissé.

Malgré tout, le « *spleen romantique* » fixe quand même la *tonalité lyrique* des *Fleurs du Mal*, mais il s'agit d'un *lyrisme restreint* qui rationalise la subjectivité sensible du romantisme en mettant accent sur l'observation sensorielle et intériorisée :

*Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. Depuis, on ne compte plus les pâles épigones de cet esprit pénétrant, qui se sont rués dans l'art moderne comme l'auberge espagnole de toutes les facilités.*¹

Ce qui nous intéresse, c'est que « *l'angoisse spleenétique* » et la « *transition esthétique* » se voient également chez les *poètes obscurs* ; comme Baudelaire, la majorité d'entre eux avaient aussi vécu une jeunesse troublée, surtout une dégradation brutale de leur statut social : au début (1966-1968) de la *Révolution culturelle*, ces anciens *Gardes rouges* étaient au sommet de la pyramide sociale ; mais lors du *Mouvement d'Envoi des jeunes instruits à la campagne* (1969-1976), ils étaient jetés dans les bas-fonds de la société. Et c'est dans cette période-ci que la plupart des *poètes obscurs* commencent leurs *écrits souterrains*.

D'une part, ils gardaient quand même une *frénésie radicale* et un *héroïsme aveugle* ; d'autre part, la cruauté du réel les soumettait aux misères sombres. L'annihilation des illusions « *communistes* » et la doute des croyances « *révolutionnaires* » leur impose un immense découragement, un isolement insupportable, une peur perpétuelle et une méfiance du « *soi* ». Les lectures modernistes, surtout l'empathie lointaine dans les vers baudelairiens, leur offre une fuite, un abri et une inspiration.

BEI Dao est un cas typique, c'est une figure spleenétique et un poète contaminé qui montre une transition esthétique dans son concept créatif. Sa création poétique a commencé en 1970

¹ BAUDELAIRE Charles, *l'Art romantique, Œuvre complète*. vol. II, *op. cit.*, p. 137

avec une préférence pour des sujets pastoraux et pittoresques, tels que la « *musique errante* », le « *flacon tremblant* », les « *montages prosodiques* », le « *soleil vert* », « *l'héritage des saisons* » ou la « *cascade lointaine* ». A ce stade, il a suivi le style des écoles « *modernistes* » de la *Nouvelle poésie*, notamment des symbolistes : « *c'est le vent, / qui fait Correspondances entre Tous / avec une allure agitée / à mes murmures, / le flacon s'envole vers l'abîme* ». Dans un certain sens, ses écrits ressemblaient plus aux vers romantiques des *Lakistes*.

L'année 1973 témoigne sa réorientation vers le style « *obscur* », il a adopté depuis alors un lyrisme largement engagé avec une « *parole proclamatrice* ». Et c'est à partir de cette année-là que BEI Dao choisit d'inscrire la création dans son temps, et de parler pour une génération souffrante. Et en 1976, avec la publication du poème *Réponse*, s'annonce officiellement l'arrivée de la *poésie obscure* au sens strict.

Certainement, les premiers *écrits obscurs* de BEI Dao étaient plutôt gérés par un style *politisé*, il cherchait à défier la *parole officielle* avec un *stylo révolutionnaire*, selon BEI Dao, il s'agit d'un « *piège idéologique* » qui risque de dévaloriser la « *modernité* » conceptuelle : « *[dans les poèmes obscurs], la Réponse par exemple, on voit un rebelle ; pourtant, ce rebelle est aussi un avatar du dictateur dans le miroir. Il est facile que les deux parties soient réconciliées, le rebelle deviendrait ainsi le nouveau dictateur* »¹.

Sans doute, la plupart des *poètes obscurs*, dont BEI Dao, ont complètement trahi la « *pureté* » du modernisme, pourtant, leurs poèmes arrivent à revaloriser la valeur d'un individu dans une existence universelle. Selon Hegel (1835), la poésie est avant tout un « *intérêt spirituel* » qui offre une observation intériorisée, sa première tâche consiste à « *faire connaître un individu les forces des existants qui [...] l'entourent. [...] un individu n'existe que dans la conscience du soi et de l'autre, ceci est la règle existentielle. Il faut connaître aussi ce qui le pousse et le gère.*

¹ BEI Dao, *Décembre 1978, Création d'Aujourd'hui : La force de jeunesse et de pression* (1978年12月, 今天创刊: 青春和高压给他们可贵的能量), In *Les Citadins du Sud* (南方都市报), GB32, 1 juin 2008.

La poésie serait la source de toute cette connaissance »¹. C'est par ceci que la « *modernité* » *obscure* justifie sa légitimité.

Tout ce que BEI Dao veut, c'est de « *vivre / dans une époque sans héros / comme un simple individu* » (*Annonce, 1970*), pourtant la *poésie obscure* l'a divinisé malgré sa volonté. Et comment se retourne-t-il vers le narratif du « *soi* » ? et comment se reconvertit-il au « *modernisme* » ?

De 1980 (*la censure du journal Aujourd'hui*) à 1987 (*le commencement de sa diaspora en Europe*), BEI Dao représente la réorientation esthétique de la *poésie obscure*. Il part d'une sensibilité intime vers une introspection existentielle. Au bout de son trajet, s'annonce aussi la chute de la *poésie obscure*.

Pour bien expliquer cette transition, nous analysons ici deux extraits de ses poèmes, l'un écrit en 1980, l'autre en 1982 :

以太阳的名义
黑暗公开地掠夺
沉默依然是东方的故事
人民在古老的壁画上
默默地永生
默默地死去
呵，我的土地
你为什么不再歌唱
难道连黄河纤夫的绳索
也象崩断的琴弦
不再发出鸣响

Au nom du Soleil
L'obscure pille en public
En silence, l'Orient se tait toujours
En silence, les peuples
Vivent et meurent
Hélas, ma terre
Pourquoi tu arrêtes le chant
Comme une corde cassée du piano
Ou un marin muet
Plus de sonore.

--- 结局或开始 (1980)

--- *Fin ou début (A YU Luoke²) (1980)*

¹ HEGEL Georg Friedrich Wilhelm, *ESTHÉTIQUE : Tome III* (1835), ZHU Guangqian (Trad.), Beijing : Presse commerciale, 1979, pp. 19-20

² YU Luoke (1942-1970) était un apprenti-mécanicien, il est né dans une famille « *capitaliste* » et classé ainsi dans les « *Cinq catégories noires* » (黑五类), ses parents sont condamnés à cause de « *l'opportunisme de droite* » (右倾机会主义). En 1966, il a critiqué en public un des dirigeants CPC du « *matérialisme mécanique* » (机械唯物主义). Et au commencement de la *Révolution culturelle*, il a publié son ouvrage majeur « *Sur les origines de la classe* » (出身论), où il fait la preuve d'une

对于世界	<i>Pour le monde</i>
我永远是个陌生人	<i>Je suis toujours un étranger</i>
我不懂它的语言	<i>Je ne connais pas son langage</i>
它不懂我的沉默	<i>Il ne comprend pas mon silence</i>
我们交换的	<i>Tout ce qu'on s'échange</i>
只是一点轻蔑	<i>Ce n'est qu'un simple mépris</i>
如同相逢在镜子中	<i>Comme devant un miroir</i>

对于自己	<i>Pour moi</i>
我永远是个陌生人	<i>Je suis toujours un étranger</i>
我畏惧黑暗	<i>Je crains l'obscur</i>
却用身体挡住了	<i>Mais mon corps a barré</i>
那唯一的灯	<i>Les lumières de la seule lampe</i>
我的影子是我的情人	<i>Car l'ombre est l'amante</i>
心是仇敌	<i>Alors le cœur, un ennemi.</i>

--- 无题 (1985)

--- Sans titre (1985)

La « *Fin ou début* » est un poème « *politique* » ou « *historique* », mais il est doté d'une « *expressivité* » romantique, d'un « *pessimisme* » réaliste, d'un « *héroïsme* » épique, d'une « *calme* » symbolique et d'une « *intériorité* » moderniste, c'est un cas typique du « *mal-de-siècle* » chinois, une œuvre *obscure* représentative de la « *Littérature des cicatrices* ».

Primo, le poète « *parle au nom d'un autre assassiné / Pour qu'un ombre lourd / Traverse tout le territoire / Au lever du Soleil* », cette création se contextualise ainsi dans un incident politique et historique. BEI Dao cherche, dans la « *perte de la foi, de l'émotion individuelle et*

remarquable indépendance d'esprit, et il jugé qu'il est absurde, d'un point de vue *marxiste-léniniste*, de condamner socialement les citoyens nés dans des familles « *non-rouge* » ; il demande de mettre à fin les oppressions injustes et les brimades institutionnelles, en appelant toutes les jeunes victimes de cette forme de discrimination à se battre pour leur propre destin. Le 5 janvier 1968, il est arrêté à son domicile. Le 5 mars 1970, c'est en paix avec lui-même et avec un sang-froid qui lui vaut l'admiration de ses compagnons d'infortune qu'il se laisse conduire au terrain d'exécution. Le 21 novembre 1979, la réhabilitation lui est finalement accordée par le *tribunal de moyenne instance de Pékin*. En 2009, une statue commémorative s'est dressée au *Palais des beaux-arts de Tongzhou*, une commune dans la municipalité de Pékin.

de la langue », la beauté de l'art et les « *plaisirs aigus* » de la vie il construit « *un monde poétique et indépendant* » qui est un monde de l'*Humanité* et de la justice ;

Secundo, les vers sont remplis d'un sentiment lourd, passionnant et douloureux, d'une aspiration pour le sacrifice, la lutte et le sang, et d'une promesse à la foi, à la responsabilité et à l'*Humanité* ;

Tertio, tout le poème se plonge dans un champ des symboles, avec une tension intérieure, une qualité tangible et un dualisme idéologique. Entre l'obscur (le « *brouillard triste* », les « *nuages sombres* », le « *miroir ténébreux* ») et la lumière (la « *houppe claire* », le « *pommier printanier* », les « *vagues ensoleillées* »), un « *moi* » subjectif et individuel s'y élève ainsi. Comme la plupart des *poèmes obscurs*, la « *Fin ou début* » prouve d'un lyrisme hugolien, d'un symbolisme baudelairien, mais non la « *pureté* » valéryenne.

Pourtant, le « *Sans titre* » est, sans doute, un écrit moderniste, même plus, un peu *surréaliste* et *existentiel*. Il nous montre la figure d'un « *Etranger* » camusien (1942), un étranger *au monde*, aux autres, et surtout à *soi-même* :

La première strophe décrit le détachement d'un individu face à son état d'exister, tout comme M. Meursault le confirme : « *Je les voyais comme je n'ai jamais vu personne et pas un détail de leurs visages ou de leurs habits ne m'échappait. Pourtant je ne les entendais pas et j'avais peine à croire à leur réalité.* »¹ C'est, selon Sartre, la « *conscience de l'étranger* ». Ici, au lieu de constater le conflit entre le « *moi* » et « *l'autre* », nous voyons une certaine « *réconciliation* », car les deux deviennent tous *les reflets au miroir* l'un pour l'autre.

Dès le début de la seconde strophe, le « *moi* » se fait lui-même objectiver, en s'inscrivant dans le « *cycle de l'absurde* », où le « *moi* » conclut un compromis avec « *l'obscur* », et trahit « *l'ego* » pour dissoudre la crainte originelle.

¹ Albert Camus, *L'étranger* (1942), Paris : Gallimard, 1971, pages 191

En conclusion, si la transition de Baudelaire a accéléré le coucher du *Soleil romantique*, la reconversion de BEI Dao au modernisme « *orthodoxe* » sonnerait le glas de la *poésie obscure*.

CHAPITRE III BAUDELAIRE AUX PHILOSOPHIES OBSCURES

Si nombre d'ouvrages de philosophie distillent l'ennui, c'est que la vie en est absente... Le simple jeu des concepts n'apporte pas la vie... Il y a différentes façons de faire vivre un ouvrage. La poésie en est une.¹

Qu'est la philosophie ? L'amour de la sagesse. Qu'est la poésie ? L'expression, l'intuition et la contemplation de cet amour.

Selon Hegel, l'achèvement de la philosophie reste un but jamais accessible, et le continuum de la pensée est divisible à l'infini ; alors la poésie, chiffrée en secret du langage, s'engage à étendre cette infinité avec une évocation de l'*Absolu*.

Ainsi, la poésie devrait être philosophique, c'est notamment le cas pour les vers modernistes.

En littérature, le classicisme cherche une parfaite adéquation entre la forme et le contenu par un retour à l'*Antiquité*, le romantisme impose à la création un idéalisme esthétique avec « *l'autocritique de la réalité* » (Michael Löwy, 1992), alors le « *modernisme* », au sens strict, échappe, au moins devrait échapper, à tout critère et à tout encadrement, il ne concerne plus une simple méthodologie stylistique, mais plutôt une tendance multidimensionnelle donnant sur l'essence philosophique.

¹ CONCHE M., *Confessions d'un philosophe. Réponse à A. Comte-Sponville*, Paris, 2003, p. 151-158.

Par conséquent, l'étude comparative entre Baudelaire et la *poésie obscure* ne devrait pas se limiter au niveau textuel ou rhétorique, car ils initient deux « *modernismes* » hétérogènes, dont la divergence est alimentée par deux différents savoir-penser.

La réincarnation du *modernisme français* dans la philosophie poétique *obscure* est-elle issue d'une influence ? ou d'une concordance dans l'universalité humaine ?

Dans le présent chapitre, nous allons généraliser notre discussion, en plaçant les *modernismes baudelairien* et *obscur* dans des références littéraires et philosophiques.

3.1 INFLUENCE ET ANGOISSE

3.1.1 Poète fort ou modernisme fort ?

Baudelaire et les *poètes obscurs* sont-ils des « *poètes forts* » (*strong poets*) ? ou les *modernismes baudelairien* et *obscur* sont-ils des pensées autosuffisantes ?

Selon Harold Bloom (1973), l'évolution de la poésie est une histoire de *l'influence*, et cette dernière impose souvent au poète une « *immense angoisse d'endettement* »¹ (*immense anxieties of indebtedness*), car l'influence, dans un certain sens, est une démarche « *immorale* » :

*There is no such thing as a good influence, [...] All influence is immoral -- immoral from the scientific point of view. [...] Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of someone else's music, an actor of a part that has not been written for him.*²

¹ BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry* (1973), New York : Oxford University Press, 1997, p. 6.

² WILDE Oscar, *The Picture of Dorian Gray* (1890), Londres : Penguin Books. 2004, p. 31
472

Au contraire, « *poetic influence need not make poets less original ; as often it makes them more original, though not therefore necessarily better*, »¹ mais « *l'angoisse d'endettement* » les hante toujours, et seulement les « *poètes forts* » pourraient y échapper.

Ainsi, qu'est-ce qu'un *poète fort* ?

*Strong poets [are] major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death. [...] [They] have followed [the path of Oedipus] by transforming their blindness towards their precursors into the revisionary insights of their own work.*²

Dans la PARTIE I, nous avons retracé respectivement les sources d'inspiration de Baudelaire et des *poètes obscurs*, et évidemment, cette tentative ne cherche pas à contester leurs originalités poétiques, mais à mieux déterminer les deux conceptions artistiques dans une intertextualité isotopique.

Avant d'analyser le statut poétique de Baudelaire et des *poètes obscurs*, nous voudrions présenter d'abord nos conclusions qui semblent plus ou moins « *étranges* », mais très intéressantes :

- 1) Baudelaire, malgré son effort hystérique, n'est pas un *poète fort*, mais sa « *modernité* » a initié esthétiquement et philosophiquement un nouveau savoir-poétiser ;
- 2) Les *poètes obscurs* sont des *poètes forts*, mais le *modernisme obscur* s'est fait rapidement marginaliser, voire longuement contester, après leurs disparitions.³

¹ BLOOM Harold, *op. cit.*, p. 7.

² *Ibid.*, pp. 5-10.

³ Il faut surtout noter que notre analyse situerait, Baudelaire et les *poètes obscurs*, chacun dans son « *intertextualité interne* », ce qui pourrait paraître, à la surface, contradictoire avec le principe de l'approche comparatiste, mais en réalité, ceci ne l'est pas.

3.1.2 Baudelaire : Un Œdipe

Baudelaire est un personnage *œdipien*¹, ou selon la théorie de Bloom, une « *Daemonization* »² et un « *Kenosis* »³, mais tous échoués. Il est le spectateur et le fossoyeur d'une « *grande tragédie visionnaire* » : le romantisme :

La littérature comparée est étymologiquement une notion « *occidentale* », elle pourrait s'appliquer, sans trouble, entre les pays euro-américains qui partagent une homogénéité idéologique et culturelle. Dans le cas de la trans-civilisation, surtout quand il concerne deux philosophiques éloignées, elle se soumettrait très facilement à un certain « *piège discriminatoire invisible* », l'eurocentrisme ou le sino-centrisme par exemple. Cette méthode s'engage à évaluer un objet hétérogène avec un critère dit « *généralisé* » pour avoir un certain « *ultime théorique* ». En respectant le pluralisme, nul ne pourrait-il affirmer que les diversités créatives se conduisent vers une « *destination universelle* » ?

Si l'on insiste sur un comparatisme absolu dans notre recherche, il faut que la comparaison soit effectuée après que chaque objet ait été contextualisé dans son origine. Plus simplement, nous n'avons pas le droit d'évaluer le *modernisme obscur* avec un critère occidental (ou *baudelairien*), et vice versa. La comparaison implique un statut égal.

¹ Dans une préface ajoutée à la republication de « *The Anxiety of Influence* », Bloom rejette toute tentative de réinterpréter « *l'angoisse de l'influence* » comme « *un complexe œdipe* » :

I never meant by "the anxiety of influence" a Freudian Oedipal rivalry, despite a rhetorical flourish or two in this book. A Shakespearean reading of Freud, which I favor over a Freudian reading of Shakespeare or anyone else, reveals that Freud suffered from a Hamlet complex (the true name of the Oedipus Complex) or an anxiety of influence in regard to Shakespeare. [...] Any adequate reader of this book, which means anyone of some literary sensibility who is not a commissar or an ideologue, Left or Right, will see that influence-anxiety does not so much concern the forerunner but rather is an anxiety achieved in and by the story, novel, play, poem, or essay. (Harold Bloom, op. cit., pp. xxii-xxiii)

² Harold Bloom, op. cit., p. 15 :

Daemonization, or a movement towards a personalized Counter-Sublime, in reaction to the precursor's Sublime; I take the term from general Neo-Platonic usage, where an intermediary being, neither divine nor human, enters into the adept to aid him. The later poet opens himself to what he believes to be a power in the parent poem that does not belong to the parent proper, but to a range of being just beyond that precursor. He does this, in his poem, by so stationing its relation to the parent poem as to generalize away the uniqueness of the earlier work.

³ *Ibid.*, pp. 14-15 :

Kenosis, which is a breaking-device similar to the defense mechanisms our psyches employ against repetition compulsions; kenosis then is a movement towards discontinuity with the precursor. I take the word from St. Paul, where it means the humbling or emptying-out of Jesus by himself, when he accepts reduction from divine

The great poets of the English Renaissance are not matched by their Enlightened descendants, and the whole tradition of the post-Enlightenment, which is Romanticism, shows a further decline in its Modernist and post-Modernist heirs. The death of poetry will not be hastened by any reader's broodings, yet it seems just to assume that poetry in our tradition, when it dies, will be self-slain, murdered by its own past strength. An implied anguish throughout this book is that Romanticism, for all its glories, may have been a vast visionary tragedy, the self-baffled enterprise not of Prometheus but of blinded Oedipus, who did not know that the Sphinx was his Muse.¹

Le romantisme représente, sans aucun doute, le sommet des littératures latines et germaniques (ou anglo-saxonnes), il marque la totalité créative depuis le siècle des Lumières. En France, « Chateaubriand, toujours plein de force, mais comme couché à l'horizon, semblait un Athos qui contemple nonchalamment le mouvement de la plaine ; Victor Hugo, Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, avaient rajeuni, plus encore, avaient ressuscité la poésie française, morte depuis Corneille. »² Pourtant, la poésie romantique, pour celles qui lui succèdent, constitue une inspiration, mais aussi un obstacle insurmontable ou une tension oppressive. Et un *poète fort* est censé capable de réaliser une *transcendance créative* pour arriver au-delà de l'état actuel, il s'agit d'un renouvellement artistique à l'interne, et d'un renoncement intertextuel à l'externe.

Évidemment, Baudelaire était, au moins aux premières années de sa création, un fidèle au romantisme, pour lui, « *c'est l'école romantique [...] qui a réagi contre ces tendances raisonnables et qui a fait prévaloir la gloire de l'art pur* ». Cependant, il ne s'en contentait pas, et il a bien compris que si les romantiques avaient absolutisé leur invocation à Dieu, en

to human status. The later poet, apparently emptying himself of his own afflatus, his imaginative godhood, seems to humble himself as though he were ceasing to be a poet, but this ebbing is so performed in relation to a precursor's poem of-ebbing that the precursor is emptied out also, and so the later poem of deflation is not as absolute as it seems.

¹ BLOOM Harold, *op. cit.*, p.10.

² BAUDELAIRE Charles, *l'Art romantique*, *op. cit.*, p. 170.

établissant une divinité peu renversable, il ne lui faudrait qu'embrasser l'animalité avec une joie de descendre.

Baudelaire voudrait devenir un *vrai poète* et un *poète fort* en se livrant au « *Satan trismégiste* », car ce dernier, selon Drayton (1597), est un être qui « *for the greatness of mind come near to Gods. [...] For to be born of a celestial Incubus, is nothing else, but to have a great and mighty spirit, far above the earthly weakness of men* »¹ Cette approche cherche à créer du chaos dans l'ordre pour qu'une autre règle de jeu soit réédifiée par une dimension antidromique.

Clairement, c'est un acte de « *Daemonization* » qui « *is an individuating movement purchased by withdrawal from the self, at the high price of dehumanization* »². C'est-à-dire, si le « *moi* » (tout créatif d'un poète) était formé au sein des autres (les héritages des précédents), Baudelaire choisirait alors d'objectiver, voir étrangler, le « *moi* » pour avoir un « *ego* » entièrement indépendant, tout en le soumettant au contrôle d'un « *Überich* » (*surmoi*) plus rationnel mais plus hypocrite. Et du fond de cette *hypocrisie rationnelle*, se ressusciterait un nouveau « *moi* » qui est censé décharger son attachement du *passé* et sa responsabilité du *futur*. Ainsi, ce n'est que l'état d'exister (un présent momentané) qui compte. C'est par là que le *poète maudit* a développé son beau contradictoire, et que sa croyance romantique s'effondre volontairement : « *Les débordements puérils de l'école dite romantique ont soulevé une réaction que l'on peut accuser d'une coupable maladresse, malgré les pures intentions dont elle paraît animée.* »³

Le caractère *œdipien* de Baudelaire devient tellement typique dans son déni envers Hugo. Pour Baudelaire, Hugo avait été « *une voix dictatoriale [...] plus haute que la [sienne] et que celle de Théophile Gautier* », devant laquelle même un « *blâme* » lui serait « *une caresse [ou]*

¹ DRAYTON Michel, *England's Heroical Epistles* (1597), cité par Edward Smedley, Hugh James Rose, Henry John Rose, *Encyclopedia Metropolitana: Miscellaneous and lexicographical*, vol. XX. Londres : Part publication, 1845, p. 650.

² BLOOM Harold, *op. cit.*, p.109.

³ BAUDELAIRE Charles, *l'Art romantique*, *op. cit.*, p. 291.

un honneur »¹ ; pourtant, il est devenu plus tard « *immonde et stupide* », un maître de « *l'art de mensonge* », un « *grand sot* » dont Baudelaire refusait d'accepter « *ni sa gloire, ni sa fortune, [...] ni ses énormes ridicules* »² Même si, au yeux de la plupart des critiques, Hugo ne se trouve pas en tête des poètes qui ont influencé la création baudelairienne, il représente quand même, pour Baudelaire, une *paternité romantique* qui bloquait sa voie vers la *Muse*.

Certainement, la tentative de « *Daemonization* » accorde à Baudelaire un art poétique particulier, surtout un concept esthétique où le moral se détache de la création, c'est ce qu'il a pratiqué dans *Les Fleurs du Mal*, et ceci constitue plus tard un des principes fondamentaux du modernisme. Sa première attaque de « *Daemonization* » s'est lancée ainsi contre le romantisme hugolien :

*J'ai donc maintenant quelques explications à vous donner. Je sais vos ouvrages par cœur, et vos préfaces me montrent que j'ai dépassé la théorie généralement exposée par vous sur l'alliance de la morale avec la poésie. Mais en un temps où le monde s'éloigne de l'art avec une telle horreur, où les hommes se laissent s'abrutir par l'idée exclusive d'utilité, je crois qu'il n'y a pas grand mal à exagérer un peu dans le sens contraire. J'ai peut-être réclamé trop. C'était pour obtenir assez. Enfin, quand même un peu un peu de fatalisme asiatique se serait mêlé à mes réflexions, je me considère comme pardonnable. L'épouvantable monde où nous vivons donne le goût de l'isolement et de la fatalité.*³

Philosophiquement, l'esthétique baudelairienne est proche de celle de Schopenhauer : 1) d'une part, ils proposent de substituer au lyrisme romantique le « *drame impitoyable* » de la vie et de la mort : « *dans la poésie lyrique, s'il se rencontre un vrai poète, il exprime dans son*

¹ BAUDELAIRE Charles, *Lettre de Charles Baudelaire à Victor Hugo* (1859) [en ligne], In *The Dissident*, mis en ligne le 26 février 2018, consulté le 19 avril 2020 sur <https://the-dissident.eu/lettre-de-charles-baudelaire-a-victor-hugo-1859/>

² BAUDELAIRE Charles, *Lettre à sa mère* (1865), In *Correspondances, Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 490-499.

³ Charles Baudelaire, *Lettre de Charles Baudelaire à Victor Hugo*, *op. cit.*, <https://the-dissident.eu/lettre-de-charles-baudelaire-a-victor-hugo-1859/>

œuvre la nature intime de l'humanité entière. [...] Le poète est donc le résumé de l'homme en général : tout ce qui n'a jamais fait battre le cœur d'un homme, tout ce que la nature humaine, dans une circonstance quelconque, fait jaillir hors d'elle, tout ce qui a jamais habité et couvé dans une poitrine humaine, telle est la matière qu'il travaille, comme il travaille tout le reste de la nature »¹, 2) d'autre part, ils insistent quand même un lyrisme « vivant, vrai et jeune »² qui persiste au temps.

Selon Nietzsche, un tel lyrisme ne serait jamais réalisable. Et nous voyons ici encore une fois le déchirement baudelairien : malgré son refus de la *paternité romantique*, le gène lyrique se cache toujours dans ses veines. Et son « *Satan trismégiste* » devient alors un reflet de Dieu au miroir : « *En pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprécations, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait classique.* »³

La « *Daemonization* » est ainsi échouée, parce que pour Baudelaire, 1) Hugo, ainsi que tous les précurseurs romantiques, est la source d'inspiration de son esthétique ; 2) le romantisme est l'identité stylistique qu'il ne pourrait jamais abandonnée :

Negation of the precursor is never possible, since no ephebe can afford to yield even momentarily to the death instinct. For poetic divination intends literal immortality, and any poem may be defined as a side-stepping of a possible death. The way of man which takes him through negation is a primal act, the act of repression, in which man continues to desire, remains purposeful, yet denies desire or purpose any conscious entertainment in his mind. "Negation

¹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, A. Burdeau (Trad.), tome 1, Paris : Librairie Félix Alcan, 1912. p. 282.

Et nous ajoutons ici aussi le témoignage de Baudelaire :

*Pendant l'époque désordonnée du romantisme, l'époque d'ardente effusion, on faisait souvent usage de cette formule : La poésie du cœur ! On donnait ainsi plein droit à la passion ; on lui attribuait une sorte d'infailibilité. Combien de contresens et de sophismes peut imposer à la langue française une erreur d'esthétique ! (Charles Baudelaire, *l'Art romantique*, op. cit., p. 179.)*

² *Ibid.*, p. 282.

³ BAUDELAIRE Charles, *l'Art romantique*, op. cit., p. 385.

only assists in undoing one of the consequences of repression-the fact that the subject-matter of the image in question is unable to enter consciousness. The result is a kind of intellectual acceptance of what is repressed, though in all essentials the repression persists."¹

Le diabolisme de Baudelaire est aussi échoué, c'est comme *Lucifer*, sa faillite est fatale quand il trahit le *Saint-Père* avec un esprit rebelle. La philosophie baudelairienne nous semble un *héroïsme* au bord du *solipsisme* :

*This is a heroism that is exactly on the border of solipsism, neither within it, nor beyond it. Satan's later decline in the poem, as arranged by the Idiot Questioner in Milton, is that the hero retreats from this border into solipsism, and so is degraded; ceases, during his soliloquy on Mount Niphates, to be a poet and, by intoning the formula: "Evil be thou my good," becomes a mere rebel, a childish inverter of conventional moral categories, another wearisome ancestor of student non-students, the perpetual New Left.*²

Pourquoi s'échoue-t-il ?

Parce que l'approche baudelairienne cherche à défier la « *continuité esthétique* » qui est préférée, selon Bloom, non seulement par les critiques, mais aussi par les poètes et les lecteurs : « *Critics, in their secret hearts, love continuities, but he who lives with continuity alone cannot be a poet. Meanwhile, they [poets] too love continuity, for only there have they scope. Except for the desperate poets, only the Ideal or Truly Common reader loves discontinuity, and such a reader still waits to be born.* »³

¹ BLOOM Harold, *op. cit.*, p.102.

² *Ibid.*, 22.

³ *Ibid.*, 78.

Ceci explique la condamnation des *Fleurs du Mal* à l'époque romantique pour avoir scandalisé la société conformiste et soucieuse de respectabilité ; mais ceci explique aussi la reprise de sa réputation au début de l'époque post-moderniste :¹

Dans la quête de l'*Humanité* avec la poésie, quand nous sommes fatigués par l'innocence éternelle du lyrisme romantique, ennuyés par l'indifférence neutralisée du narratif moderniste, et confus par l'absurdité existentielle du hasard postmoderniste, le concept baudelairien se fait ainsi revaloriser. Son style dynamique et passionnant satisfait, pleinement et délicieusement, notre interrogation du sens fatal et notre poursuite de la liberté absolue, en reconnaissant sans réserve le désir de la vie mondaine, mais en gardant, en même temps, la conviction immortelle au bon Dieu.

Avec la « pureté » mise à part, nous y lisons un « moi » moderne, un « individu » moderne, et surtout un « être » moderne qui résume toute l'hypocrisie de nos semblables. Dans un certain sens, le prototype moderniste défini par Baudelaire reste uniquement à Baudelaire, il réussit à maintenir un certain équilibre « étrange », ou un état harmonieux où l'*Homme* est reconnu par sa divinité et son animalité.

Tout ceci explique également le succès et la vitalité du modernisme baudelairien : même si Baudelaire ne compte pas parmi les « poètes forts » selon Bloom, sa philosophie poétique a atteint une autre hauteur métaphysique hors de l'esthétique et de la stylistique :

*Aware now that amid all that blabwhose echoes recoil upon me I have not once
had the least idea who or what I am.*

*But that before all my arrogant poems the real Me stands yet untouch'd, untold,
altogether unreach'd....*

--- *As I Ebb'd with the Ocean of Life, Walt Whitman*

¹ Le 25 septembre 1946, le Ministère de la Justice, à la demande de la *Société des gens de lettres*, a créé une procédure de révision du jugement de 1857. Une réhabilitation a été accordée aux *Fleurs du Mal* en 1949 à l'unanimité moins une voix.

3.1.3 Poètes obscurs : Des révisionnistes

Strictement dire, la théorie de Bloom n'est pas applicable à l'analyse de la *Nouvelle poésie chinoise* du Premier cycle : 1) « l'influence » (occidentale) était acceptée par les nouveaux poètes sans aucune « angoisse » ; 2) la « continuité esthétique » de la tradition a été volontairement abandonnée ; 3) l'occidentalisation était un choix indispensable dans la modernisation poétique en Chine ; 4) la réception littéraire abrite une ambition sociopolitique. En ce sens, « l'influence » stylistique a été plutôt manipulée pour résoudre une « angoisse » sociale ; de plus, elle est même devenue un « critère déterminant » pour estimer les valeurs artistiques d'une œuvre. Satan règne sur l'enfer comme ce que Dieu fait au paradis, quand les nouveaux poètes ont choisi de diviniser le « modernisme » occidental pour restaurer leur « monde poétique », ils créent ainsi un Lucifer qui les éloignait de son pays natal vers un abîme inconnu. La joie de descendre (les écoles symboliques et modernes) est un anesthésiant qui les plonge dans une utopie artificielle avec une illusion d'avancement. Lorsque la faucille et le marteau (les réalistes) ont écharpé l'hallucination, ils (les poètes obscurs) se retrouvaient dans une vraie « angoisse », où les héritages traditionnels, les références exotiques ou les ambitions modernistes se sont tous livrés à la pression externe.

Dans un certain sens, le décalage vide (1949-1978) entre les deux Cycles poétiques n'est pas seulement en raison du contrôle idéologique, mais aussi dû à la fragilité des traces modernistes établies par « l'influence » dans la première moitié du siècle. C'est pourquoi les écoles dites « modernistes » avaient connu une marginalisation progressive depuis le début des années 1940.

Un poète fort est à la fois un héritier et un renonciateur, un copieur et un créateur, un successeur et un initiateur, il reconnaît la priorité des modèles préexistants, mais en même temps, il sait comment concrétiser la particularité du « soi » et la conscience de « l'ego » pour que la création poétique se distingue du stéréotype idéalisé. Donc, un poète fort a deux choix : un renouvellement quantitatif suivant la continuité, comme Victor Hugo ; ou une transcendance qualitative hors du conventionné, le cas de T. S. Eliot.

Clairement, les *nouveaux poètes* du *Premier cycle* n'étaient pas esthétiquement *forts*. Au lieu de se renaître des cendres du *traditionalisme*, ou de poursuivre une métamorphose interne, ils renoncent subjectivement à leur identité originale, ils idéalisent, comme Bloom l'a dit, une tierce partie pour réinitialiser *from scratch* la philosophie poétique. Ceci s'agit d'un abandon crucial dans la pauvreté.

De plus, face aux influences occidentales, nous ne voyons pas, chez les *nouveaux poètes*, « *a strength that battles against the death, [nor] the exhaustions of being a latecomer* » ; Donc, quand *l'angoisse de l'influence* ne serait pas un sujet problématique, quand les principes exotiques sont devenus des références incontournables, quand les *nouveaux poètes* essaient d'immortaliser les écrivains morts chez **Roland Barthes**, le « *modernisme* » ainsi établi aurait-il de sens vrai ? et jouirait-il d'une vitalité persistante comme celui de Baudelaire ? Non !

En revanche, les *obscurs* sont des *poètes forts* :

Primo, leur succès s'explique largement par un retour à la philosophie traditionnelle et une préoccupation à l'esthétique communautaire : 1) sur la forme, les *poètes obscurs* reprennent le style lyrique, avec une musicalité prosodique, une rythmicité forte et un ton déclamatoire, ceci éloigne leurs écrits du *pattern moderne*, mais assure aussi une popularité parmi les lecteurs à l'époque ; 2) sur la technique, ils adoptent une approche symbolique, associée à un lexique renouvelé et un langage suggestif. Ils créent ainsi un effet « *obscur* » qui cherche à invoquer une certaine sympathie prédéfinie, en cédant le pouvoir d'interprétation aux lecteurs. Il s'agit d'un compromis équilibré entre le goût moderne et l'intérêt classique ; 3) sur le contenu, ils abordent des thèmes contemporains, tels que la valeur individualiste ou l'égalité de deux sexes ; 4) sur l'esthétique, ils renoncent au *modèle occidental des nouveaux poètes*, la *justesse* et la *justice* de la création, ils restent engagés afin de saisir le plus vif de leurs « *présents* ».

Secundo, les *poètes obscurs* réussissent à rompre la « *continuité poétique* » de la « *monopolarité révolutionnaire* » d'une manière plus souple, plus insensible, et dite, plus « *obscure* » : 1) Contrairement à leurs homologues du *Premier cycle*, les *poètes obscurs* ne

mettent plus au centre de la « *modernisation poétique* » le style (e.g. *vers libres, en prose, et non rimés*), mais ils prêtent plus d'attention à l'expressivité et à la représentabilité en questionnant la valeur ontologique de la poésie ; 2) comparés aux *écrivains officiels*, ils rejette fermement une unanimité idéologique en défendant ce qui est à la fois individuel et universel. Plus simplement, ils prennent la forme « *rouge* » pour diffuser l'idée « *moderniste* », ou ils s'efforcent à « *tirer* » sur le bourreau avec son propre fusil.

Tertio, la *poésie obscure*, comme dit Bloom, commence avec notre conscience, ce n'est pas d'être conscient de notre « *descendance* » (*chute*), mais d'être conscient que « *nous sommes en descendance* » :

Poetry begins with our awareness, not of a Fall, but that we are falling. The poet is our chosen man, and his consciousness of election comes as a curse; again, not "I am a fallen man," but "I am Man, and I am falling"-or rather, "I was God, I was Man (for to a poet they were the same), and I am falling, from myself." [...] For why do men write poems? To rally everything that remains, and not to sanctify nor propound. [...] For why do men write poems? The poet's final heroism, [...] is a spasm of self-destruction, glorious because it pulls down the temple of his enemies.¹

Les poètes obscurs sont *forts* parce qu'ils comprennent, à l'époque, non seulement la chute de la dignité poétique, mais aussi la chute de l'*Humanité*, la chute de la *Raison*, la chute de l'*Existence*, et surtout, la chute d'un « *moi* » lucide kidnappé par une « *foule* » aveugle.

« *I was God, I was Man, and I am falling, from myself* », c'est pourquoi les *poètes obscurs* préfèrent « *pleurer sur les épaules de l'amant dans la nuit* » comme un « *être individu* » que de « *s'exposer immortellement au précipice* » comme un divin (*Mont de la déesse, 1981*) ; c'est pourquoi ils choisissent le « *crépuscule calme* », le « *berceau vacillant* » et le « *regard sincère* »,

¹ BLOOM Harold, *op. cit.*, pp. 20-22.

au lieu de se livrer au « *tremblement de mort* » ; c'est pourquoi ils veulent devenir un « *simple homme* » à « *TOUT PRIX* » (*Fin ou début*, 1980).

Comparé à Baudelaire, les *poètes obscurs* ne sont ni *Œdipes*, ni martyrs, ni diables, ils n'embrassent ni le désir de monter en grade, ni la joie de descendre, ils sont des « *révisionnistes* », voire des « *réformistes* ». Leur « *obscurité* » montre une puissance au cœur, mais une faiblesse au corps ; une ambition à l'Idéal, mais un compromis au réel ; une croyance loyale, mais un abandonnement pessimiste. Il s'agit d'un *paradoxe traditionnel* dans la philosophie chinoise datant de mille ans, d'un dilemme entre l'aspiration de se défendre et le plaisir de se sacrifier. Ceci se traduit, au temps des *obscurs*, par une irréconciliabilité interne chez les poètes.

Et c'est à cause de ceci que le « *concept obscur* » n'avait pas pu donner suite à un « *modernisme fort* ».

3.2 FOULES ET INDIVIDU

Les « *modernismes* » *baudelairien* et *obscur* sont sans doute différents aux niveaux esthétique et idéologique, et ils sont censés l'être, car ces concepts ne concernent plus une simple méthodologie stylistique, mais plutôt une tendance multidimensionnelle donnant sur l'essence philosophique. Les civilisations chrétienne et chinoise sont respectivement gérées par deux systèmes logiques entièrement indépendants, aucune intertextualité ne serait capable d'annuler l'hétérogénéité des savoir-faire et des savoir-penser. Ainsi, la Chine ne pourrait, en théorie, tolérer le monopole d'un « *modernisme orthodoxe* », et vice versa.

En général, les différences entre les philosophiques sino-occidentales se manifestent dans deux rapports essentiels : 1) individualisme - collectivisme (ou plus exactement *nationalisme*)¹ ;

¹ Une parenthèse semble nécessaire ici sur deux points :

En Occident, le « *collectivisme* » est un terme étymologiquement moderne qui est marqué d'un lien étroit avec le *communisme*. Il est interprété comme une idéologie politique qui vise à imposer un régime social et économique, avec des pouvoirs totalitaires, en anéantissant toute forme des valeurs individuelles. Depuis sa naissance, les critiques le placent à l'opposition de la *démocratie bourgeoise*,

car il met en contestation la propriété privée qui est le fondement du système capitaliste. Ainsi, plongé dans un sens largement péjoratif, ce « *dogme* » a reçu bien des critiques :

Le collectivisme affirme que l'individu n'a pas de droits, que sa vie et son travail appartiennent au groupe [...] et que le groupe peut le sacrifier à son gré pour ses propres intérêts. La seule façon d'établir une doctrine de ce genre implique l'emploi de la force — et l'étatisme a toujours été le corollaire politique du collectivisme. [...] Les partisans du collectivisme sont motivés non par le désir de faire le bonheur des hommes, mais par la haine à leur égard [...] l'objet de cette haine, la cible de sa fureur passionnée, c'est l'homme de talent. (Ayn Rand, 1946)

Le dogme collectiviste attribue aux universaux une existence objective réelle, et même une existence supérieure à celle des individus, voire, en niant catégoriquement l'existence autonome des individus, la seule existence réelle. (Ludwig von Mises, 1922)

Evidemment, la *Chine communiste* entre 1949 et 1979 a adopté le « *collectivisme marxiste-léniniste* » comme un de ses principes sociaux. Et durant la *Révolution culturelle* (1966-1976), cette doctrine a été manipulée et radicalisée.

Pourtant, sauf dans les périodes « *révolutionnaires* » mentionnées ci-dessus, le « *collectivisme* » se traduit plutôt par un autre concept traditionnel : le « *nationalisme* », une morale incontestable dans la philosophie chinoise.

En Occident, le « *nationalisme* » s'associe souvent à l'*étatisme*, au *protectionnisme*, à la *démondialisation*, voire au *fascisme* ou au *nazisme* (pendant la *Seconde Guerre Mondiale*). Il porte deux dimensions sémantiques : 1) originellement, c'est un principe politique qui soutient l'existence de l'*Etat-nation*. 2) Et à partir du XIX^e siècle, il se généralise pour désigner un sentiment d'appartenance au sein d'une communauté ethnique. Pourtant, avec les affluences migratoires, les sociétés occidentales insistent de plus en plus sur le « *Contrat social* » et la *citoyenneté*, la « *nation* » devient ainsi un nom abstrait, même vide. Bien plus, le « *nationalisme* » commence à se faire objet de critique, car il risque de provoquer des mouvements du racisme, de l'exclusivisme ou de l'*extrême droite* :

Le nationalisme, qui est un processus d'isolement, qui est le résultat de la volonté de puissance, ne peut pas donner la paix au monde. Le nationalisme qui parle de fraternité ; il vit dans un état de contradiction. (Krishnamurti, 1929)

Dans la philosophie traditionnelle chinoise, le « *nationalisme* » concerne plutôt un savoir-être ou un savoir-vivre. Il a deux sens principaux : 1) proche du *patriotisme*, il met en accent l'*unification étatique*, la *solidarité nationale*, la reconnaissance commune, l'*identité culturelle*, le lien consanguin ancestral, et l'alliance totale pour la défense ; 2) proche du *collectivisme*, il honore les obligations et les responsabilités de chacun et de chacune envers la famille, le groupe social, le peuple, l'Etat, la nation et le monde. Le point de départ de cette logique est : « *Rester unis pour maximaliser l'intérêt de tous* ».

La Chine, différente de l'Occident, est une communauté consanguine, où l'*altruisme* s'impose par la morale, et les notions de « *famille - Etat - Nation* » sont fusionnées comme une seule. En conséquence, un pour tous, tous pour un, en cas de conflit, l'individu serait sacrifié pour la nation ou l'Etat.

En fait, même aujourd'hui, où l'*individualisme* a été largement revalorisé, le « *nationalisme collectif* » joue quand même un rôle très important dans le savoir-vivre des descendants chinois. C'est une

2) opposé - unité. Ceci donnerait également une explication pour les choix « *modernistes* » de Baudelaire et des *poètes obscurs*.

Dans un certain sens, la *modernisation poétique* en Chine implique aussi un processus parallèle de « *l'individualisation* »¹. Dans le suivant, nous proposons de réviser cette *individualisation littéraire* en la comparant à *l'individualisme occidental*.

philosophie profondément inscrite dans la conscience, c'est une croyance et une sagesse qu'ils défendent fermement.

¹ Aux yeux des « *modernistes* » chinois, « *la voix individuelle* » est considérée comme un critère crucial pour évaluer, ou même pour *quantifier*, la modernité de la création. Pour eux, la littérature classique est longuement condamnée au « *statut vassal* » de la politique :

A writer does not speak as the spokesperson of the people or as the embodiment of righteousness. His voice is inevitably weak but it is precisely this voice of the individual that is more authentic.

What I want to say here is that literature can only be the voice of the individual and this has always been so. Once literature is contrived as the hymn of the nation, the flag of the race, the mouthpiece of a political party or the voice of a class or a group, it can be employed as a mighty and all-engulfing tool of propaganda. However, such literature loses what is inherent in literature, ceases to be literature, and becomes a substitute for power and profit. (Gao Xinjian, Nobel Lecture [en ligne], consulté le 22 avril 2020, sur <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2000/gao/25532-gao-xingjian-nobel-lecture-2000-2>.)

Avant tout, d'un point de vue esthétique, nous nous opposons également à toute intervention politique qui entraverait la liberté de la création, et à toute restauration de l'autocratie culturelle qui restreint les possibilités littéraires ou artistiques. Pourtant, nous trouvons, en même temps, que le jugement du *lauréat nobélien* soit arbitraire et partial, des réserves semblent nécessaires à formuler : En première, GAO refuse décidément l'engagement sociopolitique dans les activités créatives, ce choix pourrait être dû à ses expériences personnelles aux années 1990s. Pourtant, au lieu de s'y opposer, il faut plutôt « *tolérer* » avec un esprit ouvert. Il est inévitable que la littérature se produit dans un quelconque contexte, l'engagement sociale constitue donc une « *existence* » vécue par la création, ainsi, leur interaction est naturelle et justifiable. La « *purification* » pourrait aussi être un acte de répression qui nuit à la diversité libérale :

Literary theories are not to be upbraided for being political, but for being on the whole covertly or unconsciously so – for the blindness with which they offer as a supposedly 'technical', 'self-evident', 'scientific' or 'universal' truth doctrines which with a little reflection can be seen to relate to and reinforce the particular interests of particular groups of people at particular times. (EAGLETON Terry, Literary Theory: an Introduction, Minneapolis : The University of Minnesota Press. 1983, p. 195)

En deuxième, la dimension « *collectiviste* » dans la littérature traditionnelle est justifiée par les *coutumes communautaires* et la *psychologie sociale* que les auteurs vivaient, ce choix affaiblit, mais

3.2.1 Individualisme littéraire sino-occidental

Au début du XX^e siècle, la littérature moderne chinoise accueille le retour de l'*Humanité* et la reviviscence du « moi » dans la création artistique. Cette entreprise ambitieuse, après avoir survécu à la cruauté guerrière (1937-1949) et à la restauration classique (1940s), se dirigeait progressivement vers sa « bataille de Waterloo » durant la première trentaine d'années (1949-1979) de la *Nouvelle république*. La subjectivité individuelle s'est fait intercepter par une *radicalisation collectiviste*, alors que la conscience du « soi » s'est dispersée dans le *brouillard révolutionnaire*. Sur le terrain dévastée et infertile, se résonnait le gémissement de « l'hymne choral » qui anesthésie les cœurs perdus dans l'ivresse du « culte rouge », et qui adresse en même temps ses condoléances à l'agonie douloureuse du « modernisme » condamné à l'emprisonnement éternel. Et ceci constitue l'existence de la *poésie obscure*.

Comment en sommes-nous arrivés à ce dilemme ?

1) « L'ego » et « l'existencia » de la poésie obscure

ne represse pas vraiment, la voix personnelle ou « *l'expression intime* ». Par exemple, la poésie « *romantique* » (古典浪漫主义) et le « *chant théâtral* » (元曲) sont, dans la plupart des cas, une manifestation des émotions privées et sensibles.

Enfin, le statut dit « *vassal* » de la littérature traditionnelle à la politique tient à des raisons particulières, il s'agit d'un cas très différent de sa contrepartie occidentale. En Occident, l'évolution de la littérature est un processus de « *Sécularisation - Individualisation* », et la création existe dans tous les milieux sociaux, ce qui aboutit à une diversité que la *politisation unitaire* n'arrive pas à tout englober. De plus, le « *Contrat social* » fournit la possibilité d'une cohabitation des valeurs divergentes, même opposantes. Sans doute, il arrive aussi que la littérature s'attache inférieurement à la religion ou à la politique dans certains cas ou à certaines époques.

Alors que la littérature classique chinoise est plutôt une « *littérature d'élite* » ou une « *littérature noble* », dont le langage se sépare du celui d'usage populaire, et la création demande une expérience éducative très scolastique. De plus, la *Chine impériale* se fonde sur un régime moins héréditaire et c'étaient les groupes des littéraires qui dirigeaient le pays. Avec les littéraires dans la classe gouvernante, il est tout à fait raisonnable que leurs créations développeraient un lien naturel avec la politique, sans mentionner que la philosophie traditionnelle insiste sur une « *vie engagée* » qui accentue la responsabilité des lettrés envers la *Nation* et l'*Etat*.

Le moment où la création « *moderne* » commence avec les influences exotiques, c'est quand les intellectuels ont décidé de valoriser le *droit républicain de l'homme* pour dissiper l'orthodoxie autocratique, ainsi, « *l'individualisme* » sert à une certaine de *l'arme spirituelle*.

Durkheim (1960) écrit dans *De la division du travail social* :

*L'individualisme, la libre pensée ne datent ni de nos jours, ni de 1789, ni de la Réforme, ni de la scolastique, ni de la chute du polythéisme grégoromain ou des théocraties orientales. C'est un phénomène qui ne commence nulle part, mais qui se développe, sans s'arrêter tout au long de l'histoire.*¹

Ce que Durkheim entend souligner, c'est qu'il est inutile de dater la notion, car *l'individu* a toujours eu le sens de défendre sa dignité et ses intérêts ; et « *la dignité de l'individu est le critère ultime de la légitimité de toute norme, de quelque niveau qu'elle soit, microscopique ou sociétal* »². Si nous limitons la discussion à la philosophie moderne, nous remonterions au siècle des *Lumières*.

« *Cogito, ergo sum* » (*Je pense, donc je suis*), la proposition philosophique de René Descartes (*Discours de la méthode*, 1637) exprime la première certitude de *l'individu* avec un *doute méthodique*, elle affirme la réciprocité entre *l'être* et la *pensée*. Cette formule confie métaphysiquement toute possibilité existentielle à l'esprit spéculatif en mettant la subjectivité du « *cogito* » devant la matérialité de « *l'existentia* ». Le « *cogito* » devient alors un justificatif, une précondition et une nécessité pour soutenir les valeurs du « *je* » face à l'incertitude du *Néant*. Cette réflexion se repose à a fois sur un raisonnement ponctuel et une présomption antinomique.

Que ce soit le « *cogito* » ou « *l'existentia* », ces concepts évoquent une qualité auto-déterminante et libérale. Par interdépendance et par contradiction, ils définissent les séquences spatio-temporelles où s'existe « *l'ego* ». « *L'ego* » est un sujet grammatical au niveau littéraire, mais éternel au sens philosophique ; il erre entre *l'objectif* et le *subjectif*, en

¹ DURKHEIM Émile. *De la division du travail social* (1960). Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p. 146.

² *Ibid.*, p. 146

suivant l'état et le processus de l'existence et en subissant le déchirement et le dualisme des pensées.

De plus, dans « *l'existentia* » nous voyons aussi un « *alius* », qui aide « *l'ego* » à se reconnaître et qui modélise son « *cogito* ». Les deux sont inséparables, ils partagent une source homogène, mais chaque « *égo* » bénéficie d'une indépendance pour devenir un vrai « *individu* ». Si la distinction entre « *l'ego* » et « *l'alius* » disparaissait, la fiabilité affirmative de « *l'être* » se déconstruirait, et « *l'homme* » que nous connaissons se dévaloriserait et se réduirait en *Rien*. Ainsi, « *l'ego* » se donne une « *détermination autonome* » dans une intégralité indissociable. En ce sens, la « *littérature officielle* » (1949-1979) se marque par un paysage « *inhumain* », car l'indépendance et la créativité ont subi une aliénation grotesque de l'altérité politique. Elle tombe dans le piège du « *jeu de l'existence* » :

Le questionné de la question à élaborer est l'être : ce qui détermine l'étant comme étant, ce par rapport à quoi l'étant, de quelque manière qu'il soit élucidé, est toujours déjà compris. L'être de l'étant « n'est » pas lui-même un étant. [...] Dans la mesure où l'être constitue le questionné et où être veut dire être de l'étant, c'est l'étant lui-même qui apparaît comme l'interrogé de la question de l'être. C'est lui qui, pour ainsi dire, a à répondre de son être. Mais s'il doit pouvoir révéler sans falsification les caractères de son être, il faut alors que, de son côté, il soit d'abord devenu accessible tel qu'il est en lui-même. [...] L'être se trouve dans le « que » et le « quid », dans la réalité, dans l'être-sous-la-main, dans la subsistance, dans la validité, dans l'être-là [existence], dans le « il y a ». [...] Être est toujours l'être d'un étant. Le tout de l'étant peut, en ses diverses régions, devenir le champ d'une libération et d'une détermination de domaines réels déterminés.¹

¹ HEIDEGGER Martin, *Être et Temps* (Sein und Zeit) (1927), Trad. de l'allemand par François Veizin, Collection Bibliothèque de Philosophie, Série Œuvres de Martin Heidegger. Paris : Gallimard, 1986, pp. 29-32.

Évidemment, Heidegger envisage de faire une distinction entre « *l'être* » et « *l'étant* » pour extraire l'invariable ontologique de l'état dynamique. La méthode pour y arriver ? C'est de « *révéler sans falsification les caractères de son être* », en un mot, la « *pensée* ».

Ainsi, « *L'étant* » d'un écrivain se trouve dans la création, et la « *pensée* » se réalise également par la création, la création préconditionne la reconnaissance de son identité comme un « *sujet fonctionnel* », c'est-à-dire un « *homme* » qui fait son trajet de *l'Existence* à *l'Existant*. Ainsi, pour lui, exister, c'est de prouver la capacité de penser ; penser, c'est de défendre le droit d'exister.

Pourtant les écrivains des années 1949-1979 ont connu une double perte : « *l'existencia* » et le « *cogito* » se ratent en même temps : 1) quand ils s'apprêtent à céder la « *pensée* » à la puissance du pouvoir, le sacrifice de « *l'existence* » sera fatal et inévitable. « *Comme le corps sans âme est mort, de même la foi sans les œuvres est morte* » (*Bible, Jacques 2 :17*) ; 2) quand « *L'ego* » est chassé, tous les éléments innés, qui justifient définitivement la subjectivité d'un homme, se décomposent et s'évanouissent. Ainsi, la raison d'être est dénuée de sens.

Et les écrivains ? Ils deviennent un *Nirātman*, un « *non-moi* » qui est manipulé et modulé sans cesse par des forces extrinsèques. C'est un cauchemar fascinant, où l'horreur décourage la conscience de révolte, et l'hallucinogène fait sombrer la raison dans l'ivresse. Dans ce cas-là, sous les pressions écrasantes, la création littéraire se transforme en un objet fantoche, qui danse apathiquement sous les fils des marionnettes. Ainsi se pose-t-elle la question : *privé de l'esprit, la littérature resterait-elle telle qu'elle était, ou tel qu'elle devait être ?*

2) La restitution de « l'individu » dans la Nouvelle littérature

Sous un certain angle, tout le problème créatif en Chine, qu'il soit esthétique ou philosophique, pourrait se réduire à une simple contradiction : le *collectivisme* et *l'individualisme*, le *nationalisme* et le *particularisme*, *l'altruisme* et *l'égoïsme*. La conciliation ne se voit jamais entre ces adversaires, l'un pour l'héritage traditionnel, l'autre pour la modernité exotique. À *l'Antiquité* ou au contemporain, la tradition ne nous a jamais quittés, car elle

constitue toute la norme nécessaire pour définir notre identité culturelle, alors la *modernité*, elle est censée s'y adapter progressivement.

La *modernisation de la littérature* chinoise est un combat entre le « *soi* » et « *l'autre* », c'est un conflit philosophique sans conclusion définitive.

Tout au long de *l'Histoire impériale* chinoise, la création est alimentée par des philosophies *nationaliste* et *consanguine*. A de très rares exceptions près, un écrit littéraire n'a pas été une expression individuelle du « *moi* » ; bien au contraire, il est plutôt une réincarnation des normes imposées ou des forces autoritaires. La norme, quel que soit sa forme : la *morale*, la *règle* ou la *convention*, est une substance puissante extérieure de l'individu, validée par la vision commune du « *nous* ». Une fois assimilée dans les structures psychologique et cognitive d'un individu, une norme deviendrait la logique, la volonté, voire la foi, qui force l'individu à reconnaître dans l'inconscient sa supériorité, et à exclure de sa propre initiative tout ce qui est différent.

Dans la culture traditionnelle chinoise, le *particularisme national* et le *collectivisme altruiste* occupent des places dominantes. Entre le « *moi* » et « *l'autre* » s'établit ainsi un déséquilibre absolu, qui accentue les obligations et les responsabilités d'un individu face à l'intérêt holistique de toute la communauté. Sous ces normes, la particularité et l'indépendance du « *soi* » devraient se sacrifier, volontairement ou impérativement, pour la réalisation intégrale des valeurs collectives ; de plus, toutes les révoltes, telles que la *revalorisation égoïste*, la *contestation de l'interdépendance*, ou la *tentative séparatiste*, seraient plus ou moins dépréciées, voire ignorées.

En absence de la liberté et du dynamisme, face aux normes autoritaires, impériales et confucéennes, la création classique chinoise se trouvait coincée entre la *voix individuelle* et la *chorale collective*. Elle s'oblige ainsi à céder son autonomie à la politique, son « *étant* » particulier à la « *vie engagée* ». Le début du XX^e siècle en Chine voit le réveil des consciences individuelles dans la modernisation littéraire. Dans un certain sens, c'est une réincarnation combinatoire de la « *Renaissance* » et des « *Lumières* » : 1) D'une part, elle manifeste un vif

appétit de savoir, en considérant la quête de la *Démocratie* et la maîtrise des *Sciences* comme nécessaires au bon développement de l'Etat ; 2) d'autre part, elle essaie de valoriser, à degré restreint, le sens de l'individualité, ainsi que les principes de la liberté, de la tolérance, de l'ouverture et de l'indépendance ; 3) en outre, les valeurs traditionnelles sont concurrencées sans précédent par l'individualisme « *moderniste* » introduit, les littéraires se consacrent à mettre en évidence l'existence du « *moi* » et à argumenter la raison d'être de l'individu.

Sous leurs plumes, un « *je* » n'est plus un « *être normalisé* », mais un « *roseau pensant* » avec le chair et le sang, le sentiment et le désir ; un « *être* » vivant et indépendant qui conserve le droit à toute liberté et à tout choix, et qui se distingue fermement des « *autres* ». En luttant pour un « *moi* » en minuscule, les *nouveaux poètes* chantent la subjectivité absolue : « *moi, cliché de toute la planète / moi, énergie de tout le cosmos / moi, c'est juste moi / Il ne reste que moi* » (*Chien Céleste, 1920*), en opposant l'individu à la société : « *la société, admirateur de la dictature, détruit l'individualité, represse l'esprit indépendant. Si toute l'individualité de l'individu se disparaît, que toute la liberté du libéral se périsse, la société s'égorgerait elle-même.* » (*Nouvelle littérature, 1919*) Dans ce cas-là, la littérature devient une « *littérature humaine* », plus précisément, une « *littérature de l'individu* » :

La Nouvelle littérature devrait être, en un mot, une littérature humaine, une science de l'homme. [...] L'homme ici ne désigne pas l'Humanité, mais une unité seule, un individu [...] combiné de l'esprit et du désir qui existe dans la vie égoïste. [...] Et l'humanisme, c'est un individualisme, un particularisme intime. [...] j'aime l'humanité, car l'humanité contient un « moi ». [...] Ainsi, les écritures sur les expériences et les émotions d'un individu sont les Nouvelles littératures que nous devons poursuivre, soit la littérature moderne.¹

À l'époque, la conscience du « *moi* » et les valeurs de l'individu s'imposent très vite dans la création dite « *progressiste* », ils constituent des éléments indispensables du « *cogito* » et de « *l'existentia* » des auteurs. Ce libéralisme pensif favorise sans doute la modernisation

¹ ZHOU Zuoren, *La littérature humaine* (人的文学), In *Nouvelle jeunesse* (新青年), décembre 1918.

poétique, en fracassant l'inertie de la tradition, le carcan du collectivisme et la lourdeur des normes.

Pourtant, faute d'une orientation constructive et d'un recul rétrospectif, la manifestation subjective se dirige progressivement vers le *piège de l'irrationalisme* : 1) l'exaltation excessive du « moi » apporte une *arrogance aveugle et irrationnelle* dans les écrits modernes ; 2) le conflit idéologique entre l'*individualité* et la *collectivité* s'aggrave, ce qui déchire le milieu poétique en deux parties opposantes : l'une se fascine par l'occidentalisation, l'autre défend l'esthétique traditionnelle.

En fait, la *restitution individualiste* ne pourrait pas être radicale dans un pays conservateur comme la Chine où le contexte idéologique se distingue largement de celui en Occident. Ainsi, le réveil des consciences individualistes au Premier Cycle de la Nouvelle poésie est assez fragile.

3) Les dimensions individualistes : l'Occident et la Chine

En Occident, l'*individualisme* est un concept complexe, son noyau constitue l'*autonomie consciente*. Il s'établit comme un savoir-penser depuis la *Renaissance* et la *Réforme protestante*, celle-là a libéré le désir sensible, celle-ci a restauré la raison et la subjectivité. De plus, le *péché originel* au *christianisme* et le *scepticisme universel* permettent à l'individualisme de se confirmer dans un « *doute ontologique* », qui le transforme enfin en idéologie moderne. Le « *doute ontologique* » est une investigation introspective qui reconnaît et affronte tous les facteurs obscurs et intrinsèques de la nature humaine. Inscrite dans la philosophie chrétienne, elle nous fait comprendre 1) le fossé infranchissable entre l'*Homme* et *Dieu*, l'*Humanité* et la *Divinité*, et 2) la défectibilité éternelle de notre existence.

L'*individualisme* insiste sur la liberté universelle et l'indépendance individuelle ; en même temps, il traite avec l'honnêteté les vices et les corruptions de l'*Homme*. L'*individu* se met donc au centre d'intérêt, et la subjectivité du « moi » se place devant sa substance matérielle (*je pense donc je suis*). Cet idéalisme egocentrique donne naissance à une « *Tabula rasa* » épistémologique aux *Siècles des Lumières*, celle-ci rend la structure cognitive du « moi » plus

tolérable face à l'incertitude et à la néantisation de vie. Et les écritures, notamment la poésie, sont censées aptes à décrypter le destin et le souci de toute la race à travers un partage des expériences existentielles d'un individu.

En Chine, le réveil des *consciences individualistes* au début du XX^e siècle est marqué par la croyance irrationnelle d'un « *moi* » omnipotent ; il ressemble à un *humanisme primitif* de François Rabelais qui exalte d'une façon exagérée les valeurs de l'homme face à la domination religieuse. À l'époque, il est naturel et justifiable que le « *moi* », repressé durant quelques millénaires, fait une revendication radicale du respect, de la liberté et de l'indépendance. Pourtant, faute du « *doute ontologique* », l'*individu* chinois tend à imputer toutes ses fautes, internes ou externes, aux « *autres* », c'est un acte simple mais brutal, arbitraire. C'est pourquoi la dimension individualiste dans la création de l'époque est souvent jugée « *naïve* ».

Dans les *poèmes romantiques* des années 1920, le « *moi* » se voyait à la fois comme une victime et comme un juge ; mais en réalité, ce « *moi* » n'est qu'un simple rebelle qui se leurrerait du pouvoir des autorités. De plus, la révolte se limite largement sur le plan institutionnel et social : bien que les littéraires aient prétendu initier une réforme esthétique et idéologique, la littérature n'a servi qu'un fusil dont la gueule s'oriente vers la dite « *tradition* ». Ironiquement, au nom de l'*individualisme*, les « *mois* » s'unissent en formant une nouvelle « *collectivité* » de « *nous* ». L'échec est ainsi fatal.

Les différentes compréhensions de « *l'individualisme* » aboutissent à la distinction créative dans les littératures chinoise et occidentales.

Dans la littérature occidentale, l'homme est un être complexe : 1) le roi de toutes les races et le *bouc émissaire* des vices sataniques, 2) un penseur dominant le monde et un *roseau* emporté par le temps, 3) un vagabond errant entre le paradis et l'enfer, 4) un inconnu déchiré par la lumière du rationnel et l'obscur du désir ; en tout, c'est une incarnation de l'*Animalité* et de la *Divinité* :

Chez les *Hymnes homériques*, Achille est un héros légendaire courageux avec un corps invulnérable, mais le poète lui réserve quand même un talon mortel, c'est parce que l'homme est imparfait, la reconnaissance de sa propre puissance est importante, mais la poursuite excessive des valeurs individuelles est également dangereuse, le « *talon d'Achille* » reste donc une faiblesse irréductible pour nous tous.

Que ce soit *Narcisse* qui s'est suicidé car « *il se connaît* »¹, ou *Jason* qui s'est détruit par son désir altéré, les héros se couronnent avec la valeur individuelle mais se tuent avec l'égoïsme rétréci, celle-là représente la gloire de la subjectivité, celui-ci symbolise la dégradation égoïste, cette dualité montre un « *doute (primitive, non ontologique comme la modernité)* », un doute qui part de la passion pour la raison, de la manifestation du « *moi* » pour l'introspection du « *soi* ».

Cette logique se généralisait au fur et à mesure que le *Christianisme* s'impose, le *péché originel* justifie la nécessité du *recul rétrospectif*, en rappelant qu'entre l'*Humanité* et la *Divinité* se trouve un fossé rempli de crimes et de punitions, et que l'homme devait chercher dans toute sa vie l'expiation et la *Rédemption*. Pourtant, ce fossé n'a été jamais infranchissable aux yeux des poètes, et *Dante* a poussé la porte vers l'individualisme avec sa *Divine Comédie* (1303-1321). Les précurseurs les plus typiques sont sans doute *Boccace* et *Rabelais*, le poète italien chante la priorité de l'individu et de son émotion, l'auteur français y ajoute l'esprit et la raison. La conscience individuelle se construit ainsi avec l'intellectualité décaméronne et la curiosité pantagruélique. Néanmoins, il y manquait encore un élément très important : *une conscience en soi*. L'individu chez *Boccace* ou *Rabelais* n'est qu'un signe imaginaire du désir et du savoir, qu'une expression pure de la subjectivité absolue.

La situation a bien changé à partir de la création shakespearienne, le dramaturge anglais a concrétisé, à l'aide de la philosophie chrétienne, la cognition interne et la quête du « *soi* » dans ses œuvres :

¹ À la naissance de Narcisse, le devin Tirésias, à qui l'on demande si l'enfant atteindrait un âge avancé, répond : « *Il l'atteindra s'il ne se connaît pas.* »

*A la fin de la Renaissance, [...] Shakespeare montre un esprit ample et profond, une ampleur divine et une profondeur chrétienne. [...] La réception et l'assimilation des facteurs chrétiens dans sa création sont dues à la reconnaissance du fait que l'Humanisme chante sans ménagement le désir et l'envie au nom d'une libération totale, et que cette interprétation radicale devait être révisée avec une introspection.*¹

Ainsi, dans les tragédies shakespeariennes, les héros sont souvent privés de l'immortalité spirituelle et de l'invincibilité physique. Si l'on disait que l'humanisme italien et français du XIV^e siècle avait dressé l'homme à l'autel sacré, Shakespeare s'est mis à le détrôner avec une crise endogène des vices humains : 1) Dans *Macbeth* (1623), le vainqueur tombe à la tentation du pouvoir et du désir. Malgré ses mérites glorieux, il se livre enfin à sa propre culpabilité intime. 2) Dans le *Roi Lear* (1605), l'égoïsme et l'avidité de l'homme constituent le sujet de toute la pièce, l'individu n'est plus un être de la morale et des valeurs, mais un monstre pervers dominé par son appétit insatiable. 3) De toute façon, la reine *Cordeille* nous donne la formule rationnelle de l'amour, « *Malheureuse que je suis, je ne puis soulever mon cœur jusqu'à mes lèvres. J'aime Votre Majesté comme je le dois, ni plus ni moins.* » C'est une restriction si tendre et si sincère que l'homme devait respecter, une restriction qui n'est ni arrogance, ni complexe d'infériorité.

De Shakespeare aux dramaturges classiques (*Corneille, Racine et Molière*), nous voyons un affaiblissement consécutif de l'homme, qui est pris dans le dualisme absolu entre l'individu et la famille (*Roméo et Juliette*), la morale et la passion (*Phèdre*), la valeur et l'amour (*Cid*). La croyance et la fierté sont concurrencées devant le désir incontrôlable, permettant l'individu à retrouver son identité originelle et à abandonner son orgueil aveugle ; l'autonomie et la subjectivité se réduisent face au destin incertain, offrant à l'individu une opportunité de se réorienter dans l'univers et d'avoir une connaissance impartiale de sa propre existence.

¹ *Lecture de Shakespeare*, In *Texte Choisis de critiques littéraires* (文学评论选), 1981, Beijing : Editions de Chunfeng, p. 22.

Jusqu'au *Siècle des Lumières*, la littérature philosophique approfondit et modernise le concept de l'*individualisme*. 1) La « *Tabula rasa* » nous offre une explication sur les incertitudes de « l'étant » avec un « *doute méthodologique* » qui s'oppose à l'innéisme des idées et à l'activité de l'esprit : « *Pour atteindre la vérité, il faut une fois dans la vie se défaire de toutes les opinions qu'on a reçues, et reconstruire de nouveau tout le système de ses connaissances.* » 2) Les *Lettres persanes* (1721) abordent encore une fois la rivalité entre le « moi » et « l'autre » du point de vue du relativisme culturel, tout en admettant que « *l'esprit humain est la contradiction même* ». 3) Enfin, Pascal en fait une conclusion qui confirme le dualisme de l'*individualisme* : la *Grandeur* et la *Misère* de l'homme.

*L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser : une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. [...] Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il faut nous relever et non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser : voilà le principe de la morale.*¹

Alors dans la littérature chinoise, cet « *individualisme* » occidental a été largement réinterprété, les écritures montrent « l'homme » comme un être du déséquilibre, c'est-à-dire, on n'accentue qu'un côté de l'humanité : soit la « *Grandeur* » soit la « *Misère* » du « moi » :

1) *La Déesse* (1921) met « moi » sur le trône de tout avec un panthéisme conservatif et une « *frénésie* » métaphysique qui valorisent la divinité de l'homme. 2) *Le Ruisseau* (1919), en limitant le style baudelairien, chante l'autonomie subjective de l'individu : « *le ruisseau n'en veut pas au barrage d'eau, mais il préfère un croulement libre* ». 3) Pourtant, *La Perdition* (1921) nous peint un jeune souffrant d'une maladie psychologique, il se tourmente dans le conflit du désir charnel et l'écroulement spirituel, c'est un « *étranger* » écarté de la société.

¹ PASCAL Blaise, *Pensées*, In *Œuvres complètes de Blaise Pascal*, Paris : Hachette, 1871, p. 179.

Son incompetence et son complexe d'infériorité se déchargent par le *voyeurisme*, l'alcool et la suicide. 4) Dans la *Nuit d'automne sur la rive* (1924), le héros, face à la vie troublante, se plonge dans une ivresse ridicule, en posant la question « où vais-je ? » De plus, certaines autres œuvres décrivent des individus d'une manière crue. 5) *Les Traces de gelée* nous donnent un personnage qui porte du fétichisme coprophile et du fantasme sanguinaire. 6) Dans *L'Errance* (1923), nous lisons un vagabond avec une obsession sexuelle, toute l'œuvre est remplie de scènes érotiques et adultères.

Pour résumer, *l'individualisme* dans la *Nouvelle littérature* chinoise montre deux sens :

En premier lieu, l'individu se met à l'opposition de la société. Au début du XX^e siècle, les œuvres littéraires, surtout les romans « modernes », cherchent à explorer le prototype du « *nouvel homme* ». Et cet « *homme* », indépendant et autonome, devrait prendre la position d'un juge face à l'obscurité sociale. Ainsi, les héros littéraires de l'époque se croient souvent supérieures, réveillées, prioritaires et prophétiques, ils placent le reste de ses semblables dans le vice, l'ignorance et l'insensibilité.

Dans *L'Oiseau gris*, l'auteur écrit ainsi : « *je me plonge souvent dans la réflexion, au long du trajet qu'on a déjà fait, nous avançons avec tant d'âmes turpides et hideuse, et vous ! Vous avez tous sali la foi et la morale de toute la race.* » C'est l'accusation du « *moi* » entouré des « *autres* » pervers et ineptes : « *Et moi, que moi, tellement calme, tellement innocent et tellement heureux* ». Cette logique montre typiquement l'individualité littéraire à l'époque.

Un autre exemple comparatif, nous voyons différents *concepts individuels* entre *La Dernière Consolation* (YAN, 1925) et *Crime et Châtiment* (Fiodor Dostoïevski, 1866), les deux œuvres partagent une fin similaire : le meurtre d'une vieille femme.

Dans *La Dernière Consolation*, L, le héros, après avoir assassiné sa belle-mère qui l'avait empêché de se marier avec sa copine, écrit d'un ton péremptoire dans sa lettre testamentaire à la veille de l'exécution capitale : « *Oui, je l'ai tuée, mais c'est pour protéger le grain de la liberté, c'est pour réveiller les ignorants parmi nous, je l'ai fait, à cause de mon arrogance, et*

aussi de mon obligation. » L'assassin ne montre même pas la moindre inquiétude ou résipiscence face au crime horrible qu'il avait commis ; bien au contraire, il le considère comme l'accomplissement d'une mission historique et d'une entreprise remarquable. Clairement, l'auteur tend à exalter la révolte courageuse de *L* qui lutte contre le mariage arrangé et contre l'autorité patriarcale avec le concept libéral du droit moderne. Néanmoins, cet « *exploit* » *individualiste* s'achève au détriment de la vie d'une innocente. La logique est tellement partielle, et cet « *individualisme* » devient ainsi non significatif.

Cependant, dans *Crime et Châtiment*, *Rodion Raskolnikov*, pour sortir d'un coup de sa triste situation, décide de tuer une vieille femme bête, sourde, malade et avide. Au tout début, *Raskolnikov*, comme *L*, ne se concentre que sur le « *moi* », et il se croit à la fois une victime qui souffre de la méchanceté de l'assassinée, et un défenseur de valeurs qui se demande si « *un meurtre est-il moralement tolérable s'il conduit à une amélioration de la condition humaine* ». Pour *L*, la réponse est absolument affirmative, et sa quête s'arrête définitivement. Quant à *Raskolnikov*, il est sévèrement touché enfin par la conscience de son crime : « *un aura-t-il le droit de dépouiller un autre de sa vie ?* » Une proposition philosophique qui s'adresse à l'essence du droit existentiel avec le « *doute ontologique* ». Ainsi, chez Dostoïevski, l'*individualisme*, comme le titre du roman indique, est une union du crime et du châtement.

En deuxième lieu, l'*individu* dans la *Nouvelle littérature* est pris dans un bizarre turbulent. Cette tendance se montre de plus en plus évidente entre les années 1930 et 1940, et ceci est pour deux raisons.

D'une part, les auteurs étaient fascinés par les doctrines du *modernisme occidental* et soucieux de trouver un remède spirituel pour motiver le renouvellement social. Ils limitaient textuellement les œuvres euro-américaines, et développaient une interprétation superficielle et utilitaire sur les concepts philosophiques, tels que le *nihilisme*, le *Courant de conscience*, et l'*absurde*. Faute de compréhension profonde, leurs écrits étaient souvent dominés par un pessimisme futile et un trouble désordonné.

Le *modernisme* n'est pas un choix inné de la littérature chinoise, et le style d'écriture subissait alors un grand déchirement. La création, notamment la poésie, se limitait dans une manifestation sensible des expériences humaines, il y manquait une psychologie paranormale et mystique ; ainsi, *l'idéal*, le *néant*, le *Rien*, *l'absurde* se croisent d'une façon instable, l'identité littéraire des auteurs tombe dans un désordre cognitif, formant un style flou et fluctuant. Dans ce cas-là, le *modernisme* de l'époque n'était qu'un titre indicatif.

D'autre part, la *Nouvelle poésie* était déçue par *l'individualisme naïf* établi au cours de deux premières décennies du siècle, elle prend une position plus conservatrice à partir des années 1930. Par exemple, la mise en valeur de l'individualité se réalisait souvent par des écritures intimes sur la solitude et la tristesse de l'errance. Dans le *Fil inconstant des jours*, nous y voyons un nihilisme mélancolique : « *l'âme exilée du corps, le 'soi' part en voyage sans destination, comme un roseau dans la mer, ne sachant pas le temps de retours. Illusion détruite, rêverie brisée, aux alentours, partout, c'est le néant, un être seul dans un vide immense, ni issue ni orientation. Et le néant, existe-il ? J'en doute.* » La question se pose ainsi, « *A quoi ça sert la reconnaissance ? La solitude n'est-elle pas plus éternelle et plus délicieuse ?* »

Pour certains auteurs, c'est la solitude qui sépare *l'individu* du *collectif*, et l'auto-exil constitue une phase indispensable dans la quête du « *soi* ». En renonçant à la priorité morale, l'individu se donne un délire anarchique, et atteint donc un équilibre psychologique. Malheureusement, cette réflexion philosophique retombe plus tard dans le piège du pessimisme : « *C'est un ennui, une langueur pour tous [...] Nous sommes privés de chance pour l'accomplissement du soi, [...] en subissant une discordance entre l'interne et l'externe, l'objectif est perdu, le reste n'est qu'un moi inconnu. [...] C'est pourquoi nous nous ennuyons, nous fatiguons, errons, et enfin, nous suicidons.* »

4) L'Individualisme primitif : LU Xun¹, Kierkegaard et Nietzsche

¹ Bien que la *Nouvelle littérature*, la *Nouvelle poésie* comprise, semblait un mouvement « *purement* » artistique, et elle l'est devenue surtout après les années 1920, sa tentative initiale ciblait plutôt à des introductions institutionnelles, scientifiques et philosophiques, parmi lesquelles, l'individualisme, 500

Parmi tous les prédicateurs littéraires de l'*individualisme*, LU Xun (1881-1936), un des fondateurs de la littérature moderne chinoise, se place toujours en tête par son concept individuel relativement complet et rationnel. Dans sa jeunesse, il était un disciple de *Max Stirner* (*Individualisme extrême*) ou de *Nietzsche* (*Surhomme ou Surhumain*). Dans un de ses chefs-d'œuvre, *De la Culture paranoïaque* (1908), LU écrit ainsi avec une grande passion :

Max Stirner fait son apparition avec « l'individualisme précurseur », [...] c'est un réquisitoire contre toutes les autorités qui aliène le « moi ». [...] Selon lui, l'avancement se trouve sous nos pieds. La réalisation individuelle du « soi » dépend du désir de chacun d'accomplir son « ego », et « l'ego » est un élément nécessaire et essentiel, avec lequel un individu pourrait se débarrasser de toute entrave imposée par les logiques extérieures et dissimilaires. Le « moi » est la seule substance, l'essence du monde. Rien n'est plus libre que le « moi ». Avec « l'ego », il est inutile de chercher le « moi » dans l'externe. Les êtres sacrés ou supérieurs, y compris la loi et la morale, n'existent qu'au cas où « l'ego » n'arrive pas reconnaître son « moi », [...] c'est bien la dictature qui nous asservit. [...] Pour résumer, un individu devrait être responsable de tous ses actes, mentaux ou comportementaux, c'est une quête éternelle chez soi de la liberté absolue.¹

Évidemment, c'est une interprétation utilitaire de *Stirner*, ce dernier se concentre plutôt sur le *nihilisme*, le *post-modernisme* et l'*anarchisme individuel*. Donc, les concepts de *Stirner* ont largement dépassé les frontières de l'*individualisme*. L'interprétation de LU semble partielle. C'est le même cas pour sa lecture de Nietzsche :

Quant à Nietzsche, il est un représentant encore plus extraordinaire de l'individualisme. Ce qui pourrait donner valeur à notre société, c'est le génie, un surhumain qui va au-delà du moral, et qui incarne la volonté de la puissance humaine la plus haute. [...] Ainsi, la société démocratique s'effondrera si le

malgré son incompatibilité avec le savoir-penser traditionnel, était un objet d'étude. LU Xun était un des rares littéraires qui ont abordé directement ce sujet, à son sens vrai.

¹ LU Xun, *Culture paranoïaque* (文化偏执论), In Henan (河南), août 1908.

régime ne se repose que sur le consensus de la majorité, car les surhumains seraient toujours très rares. Un individu total !¹

En fait, nous pouvons y remarquer que les discussions citées ci-dessus s'adressent principalement au problème social, une tentative de réformer le *collectivisme* à travers l'*individualisme*, celui-ci n'est qu'un outil, celle-là est l'objectif, celui-ci est un rebond anormal et rebelle dû à l'absoluité d'un étouffement chronique, celle-là est la croyance intrinsèque due à la philosophie traditionnelle se cachant dans l'inconscience communautaire, ainsi il n'est rien d'étonnant que cet essai individualiste finira en vain.

Sous la plume de LU, les individus romanesques se divisaient en deux groupes : 1) les damnés qui, privés de conscience indépendante, n'évoquent pas la subjectivité égocentrique, et 2) les sauveurs qui, incarnés du surhumain nietzschéen, se sacrifient à la libération de la nature individuelle. Son changement conceptuel s'est manifesté à la rédaction d'une nouvelle *Le Journal intime d'un fou* (1918).

Cette nouvelle renommée en Chine lance une critique sévère sur la culture traditionnelle « *cannibale* », mais sa valeur la plus profonde consiste à reconnaître dialectiquement la souffrance et le crime de l'homme, à partir de celle-ci, l'individu ne serait plus tout simplement une victime ou un juge, il se détrônerait du sommet moral par la culpabilité innée, et se retournerait vers son origine. Du point de vue chrétien, c'est la reprise de conscience sur le *péché originel* ; en philosophie, c'est la « *doute ontologique* » qui manque à toute réflexion individualiste de l'époque. En conséquence, la nouvelle est considérée comme un initiateur du roman moderne et un jalon historique de l'individualisme chinois. Dans *Le Journal intime d'un fou*, le narrateur est un jeune homme atteint de délire de persécution, persuadé qu'il est entouré par des cannibales complotant pour le manger, et que son frère a mangé la sœur cadette à l'âge de cinq ans. De plus, à lecture d'un livre classique exaltant les vertus

¹ *Ibid.*

traditionnelles, le fou ne découvre que des mots répétés : « *manger l'homme* ». Enfin, pris dans la crainte d'être mangé par son entourage, il finit par se demander :

Il ne faut plus y penser.

C'est une société cannibale depuis quatre mille ans, et j'y ai vécu jusqu'aujourd'hui. En ce moment-là, le frère était chargé du ménage, et la sœur mourut.

S'il avait mis la chair dans notre nourriture ! Si j'avais mangé la chair de ma sœur à mon insu, et maintenant, c'est à mon tour.

Avec une expérience cannibale depuis quatre mille ans, je comprends, le vrai homme est tellement rare.¹

L'introspection lui libère de l'arrogance du juge et de l'agonie de la victime, il redevient un individu, ni le *surhumain nietzschéen*, ni le *roseau sans racine*, mais un être ordinaire vivant qui est capable de découvrir toute son génie et sa stupidité, son innocence et sa culpabilité, sa particularité et son universalité. Différent de ses contemporains littéraires qui lançaient des accusations violentes vers les coutumes et les vertus traditionnels et qui imputaient tout le fléau social à l'idéologie classique, LU a commencé à fouler la raison au sein du « *moi* », car c'est « *moi* » qui constitue l'existence et y donne la valeur, ainsi, ce serait également « *moi* », accusant ou accusé, qui prendrait la responsabilité de toute la possibilité de « *l'étant* », que dans ce cas-là pourrait un *varis* individu être sauvé, expiré et restauré.

Malgré l'avancement remarquable vers l'esprit individualiste, c'est dommage que LU ne soit pas arrivé à avoir son *épiphane providentielle*, car il se fait également coincer dans *le jeu à somme nulle* entre sa racine traditionnelle et sa préférence moderniste, un fantôme qui hante la littérature et la philosophie chinoise jusqu'à présent. De plus, il se hâte d'embrasser « *l'individu isolé* » de *Kierkegaard*, et sa création se caractérise plus ou moins d'un « *nihilisme*

¹ LU Xun, *Le Journal intime d'un fou* (狂人日记), In *Nouvelle jeunesse* (新青年), 15 mai 1918, no. 05.

dévié ». En effet, sous un certain angle, le nihilisme constitue une dimension philosophique, surtout chez l'existentialisme, dérivée de l'individualisme à son maximum, c'est une branche de l'irrationalisme occidental au tournant du XX siècle.

LU a reçu une influence de *Kierkegaard* dans sa conceptualisation de l'individualisme, pourtant, cette imitation précoce l'a abouti à un « *scepticisme finaliste* », qui, sous le drapeau du nihilisme, s'engage à mettre en doute des sujets ciblés avec une intention pragmatique.

Par exemple, dans *Un Solitaire*, le héros était un jeune idéal et persévérant, déçu par l'insipidité du temps et la futilité de vie, il se dédie à l'abandon : « *je pratique ce que j'ai abhorré, j'accepte ce que j'ai refusé, je méfie ce que j'ai cru, ainsi, j'ai échoué. Mais, j'ai réussi.* » C'est une apostasie des croyances, une trahison du rêve, une défection de la subjectivité consciente. Et la raison ? « *Pourquoi ? Je ne sais pas. Tu le décides. Moi, peu importe !* » Pour lui, c'est un jugement vide de sens, et l'explication ne serait pas significative. Le choix du héros ressemble beaucoup au *courage camusien* qui désabuse le retour éternel de l'absurde, et se dirige fermement vers le nihilisme. Néanmoins, contre toute apparence, le « *moi* » ne se tient pas en suspicion, et ce n'est pas une négation substantielle des causalités, intentionnalités et normativités de l'existence, due à l'irrationalité du hasard et à l'incertitude de fortune, mais une faiblesse pâle contre l'insatisfaction du réel, et une perplexité soucieuse lors de la perte de son identité, évidemment, l'opinion de l'auteur reste quand même judiciaire, alors que l'absurde ne pourrait pas être justifié, et le néant ne suscite pas l'interrogation.

Chez Kierkegaard, « *l'individu isolé* » consiste à rejeter tout l'extérieur du « *moi* », et à poursuivre la liberté à l'intérieur de la subjectivité, c'est le sommet théorique de l'individualisme chrétien. Dans un certain sens, quelques traces Kierkegaardiennes pourraient se faire remarquer dans la création de LU, mais la réception du *concept irrationaliste* est fatalement limitée par la philosophie traditionnelle chinoise, dont les effets dominent le subconscient, malgré sa volonté de s'en débarrasser. La légitimité de « *l'isolation Kierkegaardienne* » est soutenue par la croyance religieuse à l'intérieure, ce qui évite un

gonflement excessif de « *l'ego* » avec une culpabilité présumée, et une addiction analgésique au pessimisme universel.

Ainsi, chez LU, sans le soutien religieux, la volonté de puissance n'était pas complètement et librement exercée, la conceptualisation de l'individualisme était largement concurrencée par l'intervention potentielle des forces classiques, surtout le *pragmatisme rationnel* et le *nationalisme patriotique*, deux vertus à défendre par les littéraires depuis quelques millénaires. Par conséquent, l'individualisme de LU se fonde sur une interprétation impartiale du *particularisme subjectif*, une fois entré dans la pratique, il s'associerait à l'humanisme pour créer un espace de valeur confuse, où l'individu se transformerait en signe élémentaire de toute la collectivité supérieure, dans ce sens-là, le soi-disant « *individualisme* » devient à la fois égoïste et altruiste, en faisant partie de la renaissance rationnelle avec une domination morale, ce qui, par contre met en question la base de son individualisme :

LU est un combattant spirituel solitaire, il veut faire renaître son pays en nirvana par la modernisation du concept littéraire, une réaction contrainte face à la chute de son aimé, mais non un choix volontaire suivant le désir de l'âme. Ainsi, son individualisme est rempli de tentatives héroïquement tragiques, il n'existe que sur la falaise du désespoir.

5) Individualisme fragile et marginalisé

Malgré tout, la signification et la conceptualisation de l'*individualisme moderne* en Chine au *Premier Cycle* restent inachevées. Et surtout à partir de la fin des années 30, cette évolution fragile, ainsi que son *avatar littéraire*, a été très vite marginalisée : 1) à l'arrivée des guerres extérieures, la voix individuelle s'est fait écraser encore une fois par le complexe nationaliste ; 2) les écoles modernistes (*occidentalisées*) ont cédé aux écrits d'un « *réalisme gauchiste ou prolétarien* ». Cette tendance a été radicalisée par un narratif « *révolutionnaire* » entre 1949 et 1979, où l'individualité se trouvait souvent opprimée, même condamnée, sous un *collectivisme autocratique*.

En conséquence, la confirmation du « *moi individuel* » chez les *poètes obscurs*, les *écrivains souterrains* inclus, ne nous semble ni une réception de *l'individualisme occidental*, ni une succession à celui de *Nouvelle littérature*. Il s'agit plutôt d'un réveil de conscience entièrement autonome, d'une réaction de la dignité humaine à l'absurdité existentielle. C'est pourquoi nous insistons sur le statut moderniste de *l'esprit obscur*.

Dans le suivant, nous allons comparer Baudelaire avec les *poètes obscurs* sur leur interprétation du « *moi individuel* », l'un représente, en littérature, l'affirmation d'une singularité irréductible qui sépare l'individu des autres hommes et de tout ensemble englobant, l'autre restaure la valeur de l'homme à partir d'un « *moi* » en minuscule.

3.2.2 Baudelaire : De l'individu à l'universel

« *La forme inédite d'individualisme [... existe] par rapport à la philosophie des Lumières et plus généralement à la culture et à la littérature du dix-huitième siècle, [...] une individualité légitimement intégrée à un ordre supérieur : [...] le romantisme en France* »¹. Et c'est au début du XIX^e siècle que « *pour la première fois, dit Georges Poulet, apparaît nettement la conscience de la non-identité qui distingue le moi-centre du non-moi circonférentiel* »².

C'est chez Baudelaire qu'un *individu* abandonne « *le goût du travestissement et du masque* » (*Les Foules*, 1869) pour devenir un « *être moderne* », un être plus torturé, mais plus intéressant, qui montre une inquiétude permanente de dire « *je* » en poésie et de mettre « *moi* » en scène.

Dans l'espace poétique de Baudelaire, la sensibilité cède au champ du « *moi* », inondé par une *déchéance rousseauiste* (*Spleen*) et une *aspiration hugolienne* (*Ideal*). De plus, par une approche de l'isolement qui fait exiler le « *moi* », « *je* » ne serait plus un « *être* » limité à sa finitude, mais un « *esprit* » qui s'envole « *Par-delà le soleil, par-delà les éthers / Par-delà les*

¹ CONDE Michel. *La genèse sociale de l'individualisme romantique* (1986). Tübingen : Niemeyer, 1989, p. 1

² POULET Georges. *Les métamorphoses du Cercle* (1961). Paris : Flammarion, 1979, p. 172

confins des sphères étoilées » (*Élévation*, 1857). Et « je » me repose ainsi sur un plan universel, en saisissant l'Existence et la Signification, et en englobant les avatars du « moi » : les « toi[s] » ou les « autres ».

Ceci constitue toute la force poétique de Baudelaire :

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.¹ (Les Foules, 1869)

1) Un « moi » solidaire

« L'individu » chez Baudelaire, ainsi que ses successeurs modernistes, est un héros solitaire :

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : [...] Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.² (Les Foules, 1869)

En citant les mots de La Bruyère, la solitude baudelairienne est une « volupté solitaire d'isolement » qui dépasse le fantasme charnel d'un esprit décadent, ou la frénésie mondaine d'un dandy laïque ; elle est calme et spleenétique, désinvolte et absurde, décisive et réfléchie. Ceci permet à Baudelaire de tirer « une singulière ivresse de cette universelle communion », de connaître « jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque », et d'adopter « comme

¹ BAUDELAIRE Charles. *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels*. Paris : Michel Lévy frères, 1869, p. 31-32

² *Ibid.*

siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente » (Les Foules, 1869).¹

Pour Baudelaire, le « moi » est condamné à être individuel, mais en même temps, à cause de « *cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière* », il demande aussi une redéfinition au sein d'une structure plus grande : les « foules » : « *Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ?* »² (Les Fenêtre, 1869).

Certainement, ceci n'implique pas la suppression de l'*individualité* dans les foules, il s'agit plutôt d'une dissolution du séparatisme égoïste au niveau cognitif, et d'une reconfirmation du « moi » comme un « *individu solitaire* » : « *Enfin ! la tyrannie de la face humaine a disparu, et je ne souffrirai plus que par moi-même. / Enfin ! il m'est donc permis de me délasser dans un bain de ténèbres ! D'abord, un double tour à la serrure. Il me semble que ce tour de clef augmentera ma solitude et fortifiera les barricades qui me séparent actuellement du monde.* » (A une heure du matin, 1869)³

Avec la solitude, Baudelaire tend à reconstruire un nouveau « moi » qui est envahi par des conflits irréconciliables et des obstinations intransigeantes. Ce déchirement interne est dû à l'étendue philosophique de ce « moi » individuel, qui, en revanche, objective le poète comme un « *inconnu étranger* », agressif et angoissé. « - *Eh ! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ? / - J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages* » (L'étranger, 1869).⁴

Par conséquent, cette *solitude individuelle* est 1) un chagrin inné avec lequel « l'ego » ne pourrait pas être réinitialisé en lui-même, et un nouveau dynamisme ontologique est ainsi obtenu ; 2) une démarche introspective pour établir des analogies avec les « autres », et pour

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 25-26

⁴ *Ibid.*, p. 7

convoquer à son corps défendant l'ombre tutélaire de *l'Incontestable* ; ou enfin 3) une tentative à élargir le champ connotatif du « moi » pour que ce dernier soit plus libre dans une sorte d'incertitude non définie : c'est « *n'importe où hors du monde* » (1867).¹

« *N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde !* » C'est l'explosion du « je » solidaire qui « *serais toujours bien là où je ne suis pas* », et qui désire un « *déménagement* » ? un « *voyage* » ? ou plus exactement, un « *exil* » :

En es-tu donc venue à ce point d'engourdissement que tu ne te plaises que dans ton mal ? S'il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. – Je tiens notre affaire, pauvre âme ! nous ferons nos malles pour Bornéo. Allons plus loin encore, à l'extrême bout de la Baltique ; encore plus loin de la vie, si c'est possible ; installons-nous au pôle. Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant... Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres cependant que, pour nous divertir les aurores boréales nous enverrons de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d'un feu d'artifice de l'enfer ! (N'importe où hors du monde, 1867)²

La maladie pessimiste et le plaisir de l'évasion rendent Baudelaire un « *individu exilé* » aux *Terres vaines*.

2) Un « moi » errant

Charles Baudelaire est « *un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* » (Walter Benjamin, 1939), exilé au « *Paris du Second Empire* », et il « *ne [se] plaise que dans [son] mal* » avec une « *pauvre âme refroidie* »³. Au début, il voulut encore atteindre la *transcendance métaphysique* par un *idéalisme romantique*, en créant un monde poétique hors des *Terres vaines* qu'il vécut,

¹ *Ibid.*, p. 140-141

² *Ibid.*

³ BENJAMIN Walter. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Éditions Payot, 1982, 287 p.

pour que « *l'esprit* » puisse s'envoler « *loin de ces miasmes morbides* », se « *purifier dans l'air supérieur* », et « *s'élançer vers les champs lumineux et sereins / vers les cieux le matin [avec] un libre essor* » (*Élévation*, 1857). Pourtant, il s'écrasa très vite par le « *poids et l'existence brumeuses [...] derrière les ennuis et les vastes chagrins* », où « *l'Espoir, Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir* » (*Spleen – LXXVIII*, 1857).

Ainsi, le *spleen baudelairien* est autant romantique qu'existential, il définit « *l'existencia* » d'un « *moi errant* », c'est un jeune « *moderne et individuel* » avec toutes ses agitations et toutes ses mélancolies face au mal de vivre, à l'absurdité du réel et à l'hystérie d'une intériorité fragmentée. Dans ce sens-là, *Les Fleurs du Mal* montrent un *nomadisme bohémianisé* au niveau spirituel, qui refuse d'accepter hypocritement aucune valeur autre que les siens. Donc, le rejet du monde et le refus de la morale sont des tentatives à éviter la destruction du *Sens*.

Baudelaire, ainsi que les *modernistes* qui lui succèdent, place le « *moi* » au centre de la crise de la *Signification*, de l'aliénation de la *Modernité*, et de l'isolement de l'*Existence* ; ceci donne une figure individuelle qui erre vers une direction sans terminus et une absoluité sans finitude. Par conséquent, *l'individu moderne* est condamné à abandonner son *aspiration prométhéenne*, et à charger sur ses épaules fragiles la *Croix de Sisyphe*. Ainsi, sous un certain angle, la vraie « *modernité* » est une tragédie de *l'Individu*, qui sacrifie providentiellement sa tranquillité au *jardin d'Éden* pour une liberté intangible.

Bien sûr, à travers ce « *moi* » errant, nous voyons également une « *foule* » de nos semblables :

Que ce soit les pauvres, les prostituées, les vieilles femmes ou d'autres, ces figures marginales, aux rues de Paris, forment l'image représentatif d'un vagabond, ou d'un errant. [...] pourtant, chez Baudelaire, ces individus restent distincts l'un des autres, ils refusent de se faire encadrer par une communauté humaniste quelconque, la similitude ne supprime pas l'individualité. [...] en revanche, entre le sujet et l'objet, la foule se trouve quand même au centre de

l'interaction artistique, car elle, en tant que l'ensemble des nihilistes, serait responsable à restituer le « moi » au cours de son renouvellement.¹

Et le poète ? ou le « moi » du poète ? il devient, selon Baudelaire, « un observateur visionnaire », ou un personnage balzacien « doué de l'ardeur vitale dont il était animé lui-même », et « plus âpre à la vie, plus actif et rusé dans la lutte, plus patient dans le malheur, plus goulé dans la jouissance, plus angélique dans le dévouement »².

3) Un « moi » dualiste

Toute la littérature française (européenne ?) pourrait se conclure à un simple « binôme philosophique » : Dieu - Homme, ceci concerne le second rapport opposé – unité qui explique les différences idéologiques des « modernismes » baudelairien et obscur. Plus simplement, nous traitons ici du *dualisme littéraire*.

Arthur Lovejoy (1960), dans *The Revolt Against Dualism*, propose une telle problématique : « est-ce que la Nature et l'appréhension humaine forment un système dualiste ? les deux pourraient-ils fusionner ? »³ La situation de la philosophie contemporaine constitue une révolte contre le *dualisme Descartien et Galiléen*, qui avait postulé une distinction entre l'existence objective et la conscience subjective. Pourtant, les révoltes « modernes », en particulier sous leur forme épistémologique, que ce soit la « bifurcation de la Nature » (William James) ou « l'unification mentalité - matériel » (Bertrand Russell), ont tous connu un échec fatal.

En fait, le *dualisme littéraire (ou poétique)* a connu une évolution similaire, notamment chez les modernistes et leurs successeurs. Pourtant, dans un concept plus anthropologique, il ne se limite ni à la querelle entre l'idéalisme objectif ou le matérialisme subjectif, ni à la séparation Descartienne de la « res extensa » et la « res cogitans », ni aux idées platoniciennes

¹ LIANG Tao. *Les Foules chez Baudelaire*. In *Colloque Poètes en chair et en os*, 02-05 Septembre, 2019. Xi'an

² BAUDELAIRE Charles. *Théophile Gautier (1859)*. In *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 120

³ LOVEJOY Arthur O. *The Revolt Against Dualism*. Chicago : Open Court, 1977, 405 p.

ou religieuses. Ce *dualisme* s'adresse plutôt au problème logique et artistique lors de la réconciliation de deux entités : *Dieu - Homme*.

En général, le *dualisme littéraire* a vécu trois phases : l'opposition, la fusion et l'évasion.

Du *Moyen Age* aux siècles des *Lumières*, nous voyons une opposition *Dieu - Homme*, avec le premier objectivé dans une suprématie religieuse, alors que le « *moi* » cède son indépendance à un écho divin pour avoir une « *justesse morale* » : quand *Lancelot* monte dans le chariot, il soumet sa chevalerie à l'amour envers la reine *Guenièvre* ; quand *Tristan* et *Isolde* boivent le philtre magique, ils soumettent leur affection à une tragédie providentielle.

La situation commence à changer à partir de l'*Humanisme* : quand l'épouse de *Gargantua* donne naissance à un géant arrogant, le « *moi* » se réveille, mais son *sens d'exister* était encore défini dans l'opposition avec Dieu (*l'Église*). Pourtant, la revalorisation humaine n'implique pas une autonomie ontologique : au cours du duel entre *Rodrigue* et le père de sa bien-aimée, se voit encore les conflits irréconciliables entre *l'épanouissement individuel* et *l'invincibilité vertueuse*. Ce qui nous intéresse, c'est que chez les personnages des *Lumières*, nous voyons une certaine intériorisation qui cherche à resubjectiver le Dieu en un « *moi* » binaire.

Sous les plumes des romantiques, la *divinité* et l'*humanité* se mettent à fusionner pour créer un « *moi* » individuel, indépendant, compétent, autosuffisant, et surtout multidimensionnel. Pourtant, l'opposition n'a pas disparu, elle est même assimilée, intégrée et renforcée dans un « *super-moi* » freudien, ceci suscite un déchirement intime et sensible. Quand *René* confesse la « *passion criminelle* », quand *Julien* s'exécute sous la guillotine, quand la laideur du *carillonneur saint* contraste avec la soutane de *l'archidiacre vicieux*, le *dualisme littéraire* atteint son apogée.

C'est avec Baudelaire que la « *révolte moderne* » se déclenche, mais comme les philosophes contemporains, cette *révolte* échouerait, parce que : 1) dans le *beau maudit* (Baudelaire), on voit un *Satan* au miroir de *Dieu* ; 2) dans *l'ivresse voyante* (Rimbaud), on voit un *prophète*

déguisé en pessimiste ; 3) dans *les dés du hasard* (Mallarmé), on remarque une absoluité déterministe ; 4) chez les *meurtriers existentiels* (Barthes), on témoigne encore de la *Résurrection* dans l'absurdité ; et 5) à la contamination de *l'étranger* (Camus), on constate quand même un enfer intersubjectif (Sartre) qui survit hors du « moi ».

Ainsi, le « moi » baudelairien nous a une figure paradoxale.

D'une part, « je » veux être *immortel*, et « je » comprends bien que : le « *dualisme* » est le fruit amer qu'*Eve* avait avalé, l'or que *Judas* a reçu, et l'âme que *Lucifer* fait chuter ; néanmoins, il est aussi le *péché originel* qui nous confirme le sens à l'*Existence*, le courage à confronter le *Néant*, l'appartenance à la *Finitude*, et la destination au *Temps* écoulé. Enfin, ce « *dualisme* » nous donne une *tranquillité intrinsèque* qui instaure une certaine illusion du *Sens Fatal*, et qui définit toute signification de la *raison d'être* ;

D'autre part, « je » veux saisir le présent avec une *liberté absolue* ; « je » ne me contente plus des plaisirs humains ; « je » veux que « *l'animalité* » la plus féroce soit reconnue ; « je » veux qu'un être ne soit plus tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est originalement ; et enfin, « je » veux être capable de me réinitialiser par un renouvellement naturel du « moi ».

Dans ce sens-là, le « moi » baudelairien est plus « *dualiste* » que celui de Hugo.

Malheureusement, cette *ambition rebelle* devient une *évasion désossée* chez les modernistes, c'est pourquoi Harold Bloom (1973) affirme que « *The great [...] Renaissance [...], shows a further decline in its Modernist and post- Modernist heirs.* »¹ Et il s'agit un risque de « *poetic death* ».

3.2.3 Poètes obscurs : Entre l'Homme et l'Histoire

Les « visages » du *modernisme orthodoxe*, tels que « *décadent* », « *kitsch* », « *avant-garde* », « *absurde* », « *irrationalisme* » ou « *nihilisme* », n'existent, et n'existeraient pas, dans la

¹ Harold Bloom, *op. cit.*, p.10

philosophie chinoise qui s'organise autour de l'*utilitarisme*, du *moralisme*, de l'*élitisme*, et de l'*intellectualisme*.

En Occident, avant le siècle des *Lumières*, le « moi » était interprété par son obligation à *Dieu* ; après la fusion de l'*humanité* avec la *divinité*, « je » ne suis responsable que de ce que « je » suis, et « *l'enfer, c'est les autres* » (Sartre, 1943). Cet *égocentrisme* permet à faire de la poésie une représentation pure du dynamisme vital sous le pouvoir absolu de la liberté individualiste.

De plus, la société « *moderne* » fonctionne sur deux principes : le « *contrat social* » (Rousseau, 1762) et « *la souveraineté citoyenne* » (1755, 1762). Ainsi, l'individu consent à céder une partie de ses droits à une certaine superstructure pour défendre l'*indépendance excentrique*. Ainsi, le rassemblement du « nous » est soutenu par la reconnaissance générale des « *soi[s]* » - membres.

Puisque l'individu, d'un esprit artistique, ne voudrait pas, et ne pourrait pas, avoir un *confort d'appartenance* ou une *confirmation d'identité* de la part de communauté supérieure, il est difficile d'éviter le piège *nihiliste* du hasard de l'*Existence*. C'est la source du plaisir « *moderniste* », mais aussi le prix à payer pour se débrouiller de tout complexe qui n'est pas libre.

Pourtant, la Chine n'est pas un « *pays d'ordre juridique* » au sens strict, elle est plutôt une *Nation consanguine* ou un *État de civilisation*, où l'individu est censé soumettre ses droits à une collectivité pour que l'intérêt général soit maximalisé, ce qui y impose un *altruisme*. Ce dernier place la revalorisation individuelle dans le consensus communautaire, et la *morale collective* aurait ainsi une priorité décisive.

L'introduction des philosophies modernes au début du XX^e a certainement contrebalancé le *nationalisme idéologique* dans la tradition chinoise, ceci donne naissance à un *individualisme* primitif. Pourtant, ce dernier est privé du « *doute ontologique Descartien* » ou de la « *criminalité présomptive chrétienne* », il a été substitué par un *collectivisme autocratique* entre 1949-1979.

La *poésie obscure* est née dans un tel contexte philosophique, elle pourrait avoir le réveil d'un « moi » conscient, mais ce « moi » se trouvait encore coincé entre l'*Individu* et l'*Histoire*. Ainsi, malgré leurs esprits individualistes, les *vers obscurs* se gèrent quand même par l'*auto-identification* du groupe, qui fait cohabiter le *scepticisme universel* avec la *responsabilité engagée*, la *négation existentielle* avec l'*obligation instructive*.

En général, nous voyons, à l'époque, la renaissance d'un « moi » individuel à travers les conflits poétiques. Citons ici la querelle esthétique entre GU Cheng (*obscur*) et son père (*officiel*)¹ :

Je [père] lisais ses poèmes, j'étais déçu, j'étais déprimé et j'étais encore plus en colère. Je l'ai attaqué avec des réprimandes et des questions :

« Comment observez-vous la vie ? Le monde que vous décrivez est-il réel ou illusoire ? Pourquoi les énormes rochers au bord de la rivière ne peuvent-ils pas être imaginés comme des œufs de cygne, mais comme des têtes sanglantes ? La poésie est-elle une esthétique ou une laideur ? »

Le fils [GU Cheng] n'était plus docile comme il avait été, il se mit à défendre vigoureusement ses poèmes, et la poésie [obscur] de sa génération :

« C'est avec mes yeux, les yeux humains que j'observe la vie. Le monde que je ressens est inscrit dans le cadre de l'art, Il est plus réel que l'apparence de la matière. La sensation artistique n'est pas un ruban, ni un analyseur de spectre, non plus une lentille de camera. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le réel, mais c'est l'homme, ainsi que son existence et la valeur de l'humanité. L'objectif de la poésie consiste à exprimer le 'moi', un 'moi' différent que le vôtre, [...] avec

¹ GU Gong (1928-), poète contemporain, écrivain politique à l'ancien *Département de la logistique générale de l'Armée populaire de libération* (原中国人民解放军总后勤部), scénariste officiel au *August First Film Studio* (八一制片厂).

l'investissement du 'moi' et sa révolte contre l'aliénation de l'existence, naissent ainsi l'art, le courant et le beau »¹

1) Un « moi » humaniste

Chez les *poètes obscurs*, la poésie s'adresse à l'*humanité* et à l'*intériorité* de l'individu², c'est pourquoi « *les vers [obscurs] deviennent incompréhensibles et interprétables, ils cherchent à atteindre une profondeur pensive avec un langage symbolique ; ils renoncent à la simplicité superficielle, pour représenter la complexité d'un individu moderne ; et ils cèdent la sensibilité lyrique, pour restituer la subjectivité aux niveaux multidimensionnels* »³.

Sur le plan idéologique, le « *moi* » *obscur* est différent de celui du *modernisme*, il ressemble plutôt à la *mode humaniste* (XVI^e), surtout au *modèle dantesque* (*Divine Comédie*, 1321) : « *C'est par moi que l'on va dans la cité plaintive : / Aux tourments éternels c'est par moi qu'on arrive : / C'est par moi qu'on arrive à l'exécrer séjour / [...] Rien ne fut avant moi que choses éternelles, / Moi-même à tout jamais je dois durer comme elles. / Laissez toute espérance en entrant dans l'Enfer !* » (*Inferno III 1-9*). Plus précisément, il s'agit d'une passion de la *Renaissance*, mélangée avec un « *culte du soi* » baudelairien et un « *libéralisme voltairien* » des *Lumières*.

Notre [poètes obscurs] pensée à l'époque se résumerait à un culte des valeurs individuelles, comme à la Renaissance et au siècle des Lumières. C'était une conclusion théorique déduite de [nos] expériences personnelles. [...] A l'époque, le concept s'opposait au « peuple » des écrits officiels. [...] Plus le « peuple » est

¹ GU Gong. *Deux génération* (两代人) [en ligne]. In *Revue poétique* (诗刊), 1980 (10), consulté le 28 avril 2020, sur <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/1083/c0>

² SUN Shaozhen. *Renaissance d'une nouvelle esthétique* (新的美学原则在崛起). In *Revue poétique* (诗刊), 1980 (3), p. 12

³ XIE Mian. *La rupture et la déclinaison : du nouveau courant poétique* (断裂与倾斜——论新诗潮). In *Critiques littéraires* (文学评论), 1985 (5)

*noble, plus l'individu est humble, quand celui-là s'est fait diviniser, l'individu devient réprimé au rôle de « l'ennemie ».*¹

Ici, comme dans la littérature humaniste, nous revoyons le dualisme entre un *individu mortel* et un *Dieu politisé*.

我是人
我需要爱
我渴望在情人的眼睛里
度过每个宁静的黄昏
在摇篮的晃动中
等待着儿子第一声呼唤
在草地和落叶上
在每一道真挚的目光上
我写下生活的诗
这普普通通的愿望
如今成了做人的全部代价

*Moi, je suis un homme
Je désire l'amour
Avec l'envie de passer chaque soirée au calme
Aux yeux de l'amant
L'envie d'attendre le premier cri de mon fils
Au secouement du berceau
L'envie d'écrire la poésie de vie
Sur le gazon et les feuilles mortes
Et dans les regards sincères
Ces envies tout ordinaires
Deviennent aujourd'hui un prix non abordable*

—— 回答 (1976)

--- Réponse (1976)

D'une part, les *poètes obscurs* sont des défenseurs du *droit de l'homme*, ils prononcent le jugement à toute existence inhumaine : « *Pour prononcer les voix des condamnés / Avant le verdict / En déclarant au monde / Je-ne-cois-pas / Même mille challengers souffrent déjà sous ton pied / Compte-moi le mille-et-unième* » (*Réponse, 1976*) ;

D'autre part, Les *poètes obscurs* s'engagent à restaurer la dignité de l'*Homme* comme un *Individu* significatif ; dans une époque où le « *moi* » a été longuement matérialisé et mécanisé, ils essaient de le sauver du « *sacrifice religieux* »², et de conceptualiser un nouveau « *moi* » qui crois à son beau et à son mal, à son déficit et à sa puissance.

¹ SUN Shaozhen. *Interview avec SUN* (孙绍振访谈). cité par CUI Chun, *op. cit.*, p. 60.

² GU Cheng. *Ecoutez notre voix* (请听听我们的声音). In *De la poésie chez les jeunes* (青年诗人谈诗), Beijing : Edition 4 mai de l'Université de Beijing, 1985, p. 30.

Comme chez les poètes occidentaux, la modernité du « *moi* » *obscur* se justifie aussi par une *absurdité existentielle* : « *la pauvreté est tout vide / la liberté est tout vide / [...] la victoire est tout vide / [...] le temps est tout vide / [...] notre histoire est tout vide* » (Vide, 1980).

Pourtant, au lieu de s'abandonner au *diabolisme baudelairien* ou au *nihilisme camusien*, les *poètes obscurs* croient en même temps que « *la dignité et le caractère se ressusciteraient aux cendres de la mort* » (Divin mâle, 1983), que « *une aube sanglante s'annoncerait de la gueule du fusil* » (Annonce 1980) et que « *le temps de vice finirait enfin* » (Vers l'hivers, 1987). Avec cet *humanisme héroïque*, la *poésie obscur* donne au *Hasard* un *sens final*, il offre à l'individu un confort déterministe ou une promesse optimiste. C'est grâce à ceci qu'ils s'excluent de la *portée moderniste*, et c'est à cause de ceci qu'ils ne deviendraient jamais post-modernes.

2) Un « *moi* » individuel de « *nous* »

Le modernisme est au fond une crise de croyance, et un épuisement spirituel aux *Terres vaines* ; il jette tout ce qui n'est pas « *moi* » à la tyrannie de l'*Absurde*, pour que la liberté soit absolutisée dans une transcendance philosophique et dans une métamorphose irrationnelle. Cependant, les créations chinoises, « *Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic necessarily project a political dimension in the form of 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. [...] It is precisely this very different ratio of the political to the personal which makes such texts alien to us at first approach, and consequently, resistant to our conventional western habits of reading?* »¹

La *poésie obscure*, malgré son esprit individualiste, n'a pas pu échapper à la « *political dimension* » d'un « *nous* » : « *Je n'oublierais jamais de chanter comme un membre de la nation, mais avant tout, je dois chanter comme un individu.* »², car le « *moi* » qui « *se remet au debout*

¹ Fredric Jameson. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* [en ligne]. In *Social Text*, Durham : Duke University Press, 1986 (15), pp. 65-88, consulté le 30 avril 2020, sur <http://www.jstor.org/stable/466493>

² SUN Shaozhen, *op. cit.*, 1980 (3)

/ dans une ruine surprenante » prononce quand même « la voix d'une génération » (*La voix d'une génération, 1980*) :

我绝不申诉
我个人的不幸

*Absolument, aucune plainte ne serait déposée sur
Mon malheur individuel*

.....

假如是我，尝遍铁窗风味
和镣铐争辩真理的法律
假如是我，形容枯槁憔悴
赎罪般的劳作永无尽期

[...]
*Si c'était moi, qui souffre derrière les grilles de fer
Disputant avec les menottes sur la vérité judiciaire
Si c'était moi, maigre et pâle
Condamné à l'esclavage éternel de prison*

假如是我，仅仅是
我的悲剧——
我也许已经宽恕
我的泪水和愤怒
也许可以平息

*Si c'était moi
Une tragédie que pour moi seul
Je pardonnerais tout
Les larmes et les indignations
Pourraient toutes se calmer*

一代人的呼声（1980）

--- *La voix d'une génération (1980)*

Nous voyons ici un « moi », un « moi » qui prétend tellement « fort » que « *Personne, avec tout moyen / Ne pourra l'abattre encore* » (1980), mais ce « moi » ne voudrait pas dénoncer la « *tragédie individuelle* » qu'il avait vécue. Et pour qui parle-t-il ? et « *pourquoi réclame-t-il la vérité* » ?

但是，为了孩子们的父亲
为了父亲们的孩子
为了各地纪念碑下
那无声的责问不再使人颤栗
为了一度露宿街头的画面
不再使我们的眼睛无处躲避
为了百年后天真的孩子
不用对我们留下的历史猜谜
为了祖国的这份空白
为了民族的这段崎岖
为了天空的纯洁
和道路的正直

*Certes, pour les pères des enfants
Pour les enfants des pères
Pour que, devant les monuments mémoriaux,
Les interrogations injustes ne fassent plus de peur
Que les sans-domiciles
Ne piquent plus nos yeux
Que les enfants innocents du futur
Ne se perdent pas dans notre histoire
Pour ce blanc de notre pays
Pour cette misère de notre nation
Pour la pureté du ciel
Et l'honnêteté de la route*

一代人的呼声（1980）

--- *La voix d'une génération (1980)*

C'est une déclaration à la fois héroïque et tragique, les *poètes obscurs* parlent pour les « *enfants* », les « *pères* », les « *sans-domiciles* », « *l'histoire* », le « *pays* », la « *nation* », même le « *ciel* » et la « *route* », mais le « *moi* » individuel s'oublie encore une fois.

Les modernistes occidentaux partent d'une *confirmation du soi* vers une *rétrospection de l'Existence*, la divinité subjectivée et intériorisée donne à ces mortels une vision de Dieu ; ils interrogent, avec un sens plus profond, l'universalité de la vie moderne. Pourtant le « *moi* » *obscur* choisit encore une fois de s'intégrer dans le cadre du « *nous* ».

Pour certains chercheurs, le sens du « *moi* » *obscur* reste très limité par son opposition à un « *Dieu politisé* », il n'arrive donc pas à la hauteur de la conscience humaine. Cette dimension a « *étranglé la force imaginaire et créative* » des *poèmes obscurs*, en laissant l'individu torturé par « *l'esclavage persistant du nationalisme* »¹.

Néanmoins, nous devons encore insister que la littérature comparée, surtout en cas de trans-civilisation, ne devrait pas s'effectuer avec un critère unique et prédéfini, parce que l'intertextualité n'aurait pas de sens si on essaie d'universaliser les essences philosophiques derrière les poèmes. Le *modernisme obscur* nous semble légitime, parce qu'il saisit le présent d'un individu, et il s'exprime par une voix individualiste, même si cette voix est un incarné de la parole communautaire.

¹ QIN Yanzhen, *op. cit.*, p. 51.

CHAPITRE IV APRÈS LE CROISEMENT

4.1 DEUX MAUX DE SIÈCLE : la Fin-de-siècle et le Post-obscur

L'hypocrisie est morte ; on ne croit plus aux prêtres

Mais la vertu se meurt, on ne croit plus à Dieu.

— Musset, « Rolla » (1833)

Le *mal-du-siècle* est un état d'âme chaotique :

Voilà dans quel chaos il fallut choisir alors ; voilà ce qui se présentait à des enfants pleins de force et d'audace, fils de l'empire et petits-fils de la révolution. [...] l'esprit du siècle, ange du crépuscule, qui n'est ni la nuit, ni le jour.¹

Le *mal-du-siècle* est mélancolique, aristocratique et existentiel :

René is a young man who was suffering from the moral malady known as "le mal du siècle". This was an "état d'âme" that was not uncommon during the first half of the nineteenth century, and that was often copied and idealized in literature. It was largely boredom. Other manifestations were: melancholy of an aristocratic type, precocious apathy, discouragement without cause, distaste for living. The will seemed paralyzed by the contemplation of life's struggle. Faith and a sense of duty were alike absent. Man was "possédé,

¹ MUSSET Alfred (de). *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris : Garnier-Flammarion, 1993, p. 31

tourmenté par le démon de son cœur." Morbid sadness was mistaken for the suffering of a proud and superior mind. There was in it all a certain "bonheur d'être triste" which attracted. This pessimistic state was analyzed in René with great subtlety and penetration. The hero was made a most original and living type, a type that was repeated in the Childe Harold and Manfred of Byron, and even, in some of its manifestations, in the Hernani of Victor Hugo. In the opinion of Chateaubriand, René was his masterpiece. Later judgments regarding it are not unanimous, but many authoritative French critics see in it one of the masterpieces of their literature.¹

Le *mal-du-siècle* est un thème récurrent :

Avant René (1802), Childe Harold (1812), Adolphe (1816), Octave (1836), Hamlet (1599-1601), Don Quichotte (1605 et 1615) et Werther (1774)² avait déjà défini l'archétype d'un « *enfant du siècle* ». De plus, « *l'homme de trop* »³ (1840s-1850s), « *l'être résiduaire* »⁴, le « *type superflu* » (1923) ou « *solitaire* »⁵ (1926) pourraient se considérer comme les « *successeurs* » de René.

¹ CHATEAUBRIAND François-René, *Atala and René*. Trad. de Benjamin Lester. Northbrook : Foresman and Company, 1901, 200 p.

² René, Childe Harold, Adolphe, Octave, Hamlet, Don Quichotte et Werthers sont tous des héros littéraires : « *René* » (*François-René de Chateaubriand*), « *Le Pèlerinage de Childe Harold* » (*George Gordon Byron*), « *Aldophe* » (*Benjamin Constant*), « *La confession d'un enfant du siècle* » (*Alfred Musset*), « *Hamlet* » (*William Shakespeare*), « *L'Ingénieux Noble Don Quichotte de la Manche* » (*Miguel de Cervantes*), « *Les Souffrances du jeune Werther* » (*Johann Wolfgang von Goethe*).

³ *L'homme de trop* est un concept dans la littérature russe. Il est né dans « *Le Journal d'un homme de trop* », un roman court d'Ivan Tourgueniev parue en 1850, l'auteur définit un personnage emblématique qui « *refers to an individual, perhaps talented and capable, who does not fit into social norms. In most cases, this person is born into wealth and privilege. Typical characteristics are disregard for social values, cynicism, and existential boredom; typical behaviors are gambling, drinking, romantic intrigues and duels.* »

⁴ *L'être résiduaire* est un concept dans la littérature japonaise au début du XX^e siècle, il est premièrement conçu dans « *Le symbole chagriné* » de Kuriyagawa Hakuson.

⁵ Le *type superflu ou solidaire* est un concept littéraire dans la *Révolution littéraire* au début du XX^e siècle en Chine, qui chante l'errance éternelle de vie, un mode d'exister à l'instar de *Werther* chez

Ainsi, le *mal-du-siècle* profiterait d'une certaine extensibilité temporelle, qui aboutit à l'apparition périodique d'une mentalité malade dans la création littéraire, et qui donne finalement l'accès aux approches « *modernistes* » :

En France, la « *fin-de-siècle* » est débutée par la *décadence baudelairienne*, elle se marque d'une « *souffrance plus féroce que jamais* »¹, les auteurs choisissaient d'embrasser un désengagement social et moral avec une évasion vers l'*Absolue*. C'est un acte courageux mais dangereux, ambitieux mais condamné, il persiste même à l'âge postmoderniste, et ce concept justifie les écoles absurdes, existentialistes et nihilistes.

En Chine, l'époque *post-obscure* (1985-1995) témoigne un « *effondrement des croyances* », les poètes reprennent les modes « *modernistes* », plutôt « *occidentalisés* ». Pourtant, cette tendance a été rapidement marginalisée par l'esthétique collective et le climat sociopolitique. Dès lors, la *Nouvelle poésie* entre dans une nouvelle ère « *pseudo-postmoderniste* ».

Les deux maux de siècle, l'un, la « *fin-de-siècle* », et l'autre, l'époque *post-obscure*, sont essentiellement distincts :

1) Des Motivations différentes

La *fin-de-siècle* est « *une confession et en même temps une plainte* »², qui est déchirée « *entre l'impossibilité de croire et la nostalgie de croire* »³. Cette mentalité est représentée par 1) un chaos idéologique, où « *un grand nombre de [poètes] ont été conduits à exprimer moins la foi véritable qu'une sorte de rêverie sentimentale et mythique qui était l'association de développements imaginaires souvent étranges* »⁴ ; 2) et un conflit philosophique, où les écoles

Goethe. YU Dafu, représentant du style, le considère comme une esthétique moderniste, qui défend la passion malade pour la mort, la mélancolie, le dandysme et le suicide.

¹ JOUVE Séverine, *op. cit.*, p. 9

² NORDAU Max, *op. cit.*, p. 5

³ PEYLET Gérard, *op. cit.*, p. 25

⁴ PIERROT J., *op. cit.*, p. 123

scientistes, telles que le *positivisme*, le *darwinisme*, le *relativisme* et le *déterminisme*, restent inconciliables avec la création poétique en quête d'un « *culte du soi* ».

Ainsi, la *fin-de-siècle* doit sa raison d'être aux niveaux idéologiques et philosophiques. Alors, l'*époque post-obscure* est plutôt marquée par un « *effondrement des croyances* ». Et il faut, tout d'abord, noter que ces « *croyance* » ne sont pas religieuses, mais plutôt sociopolitiques :

La *Révolution culturelle (1966-1976)* avait condamné les morales confucianistes et les valeurs occidentales ; elle a instauré, par le pouvoir autoritaire et au nom du « *socialisme* », un *système de croyances* spécifique et oppressant. Pourtant, après le *coup d'État en 1976*¹, la *Chute des régimes en Europe*², et la *Dislocation de l'URSS*³, « *l'idéal ultime du communisme* » devient un sujet contestable. D'ailleurs, avec la *Réforme économique*, l'idéologie sociale a connu une occidentalisation brève mais radicale, ceci donne naissance aux pensées « *négatives* », surtout la *décadence psychologique* et le *nihilisme historique*.

Les croyances sociales, telles que le *nationalisme* et le *collectivisme*, se trouvaient brutalement concurrencées par des *valeurs universelles* : l'*individualisme* et l'*égocentrisme* ; la libéralisation économique a placé le *culte de l'argent* au-dessus de la poursuite spirituelle ; l'autoritarisme politique a été mis en doute par rapport à la démocratie ; et suite à la *levée d'interdiction culturelle*, les éléments occidentaux regagnaient progressivement la parole dans la vie sociale, tout ceci a abouti à un désordre idéologique.

¹ Le 6 octobre 1976, le Premier Ministre en exercice, HUA Guofeng, et le Vice-Président du PCC, YE Jianying, ont ordonné l'arrestation de la *Bande Quatre*, mettant fin à la *Révolution culturelle*.

² La chute des régimes communistes en Europe désigne l'effondrement entre 1988 et 1991 des régimes communistes dans les sept pays de l'Europe centrale et orientale.

³ Le *Référendum soviétique de 1991* confirme la préservation de l'*Union soviétique* sous la forme d'une fédération d'*États souverains*. Le 19 août, un coup d'État a été réalisé au sein du *PCUS* pour défendre l'intégralité de l'URSS. Trois jours après l'incident, le Président en exercice de la *Russie soviétique*, Boris Eltsine, a ordonné la dissolution du *PCUS*, et le 25 décembre, le dernier Président de l'*URSS* a démissionné. Le lendemain, le Soviet suprême a déclaré la fin de l'*Union soviétique*, en reconnaissant l'indépendance des anciennes républiques soviétiques et en créant la *Communauté des États indépendants (CEI)*.

Ainsi, dans la poésie, nous voyons à l'époque une réincarnation du *modernisme occidental*, représentée par des écoles décadentes, mystiques, hermétiques, et puis d'avant-garde. Cette situation ressemble au panorama littéraire de la « *fin-de-siècle* » du XIX^e.

2) La mentalité apocalyptique & la déception troublante

La « *fin-de-siècle* », « pour le débauché, signifie le vautrement dans frein, le déchaînement de la bête dans l'homme ; pour le froid égoïste, le mépris à tout égard vis-à-vis de ses semblables, le renversement de toutes les barrières enfermant la brutale ambition de l'or et l'avidité des plaisirs ; pour le contempteur du monde, l'impudente mise à nu des instincts et mobiles bas, qu'on avait jadis coutume sinon de supprimer vertueusement, du moins de dissimuler hypocritement ; pour le croyant, l'affranchissement du dogme, la négation du monde suprasensible, l'adoption du plat phénoménisme ; pour le délicat, désireux d'éprouver des vibrations nerveuses esthétiques, la disparition de l'idéal dans l'art et l'impuissance de celui-ci à provoquer encore des sensations à l'aide des anciennes formes ; mais pour tous, la fin d'un ordre de chose qui, pendant une longue suite de siècles, a satisfait la logique, dompté la perversité, et ait mûrir le beau dans tous les arts. »¹

Au fond, la « *fin-de-siècle* » porte une certaine couleur religieuse, il s'agit d'une mentalité apocalyptique causée par l'introspection humaine au cours de l'expiration du « *péché originel* » jusqu'au « *jugement dernier* ».

La foi chrétienne, malgré sa présence affaiblie à ce jour, jouait un rôle primordial dans la conceptualisation de la philosophie contemporaine en Occident, et même dans celle du modernisme :

Chacun sait que le modernisme est un courant de pensée qui s'est manifesté dans l'Église catholique au début du présent siècle (XXe), spécialement en Allemagne, en Angleterre et en France, mais surtout dans ces deux derniers pays. [...] il suffit de lire, par exemple, le discours de réception de M. l'abbé

¹ NORDAU Max, *op. cit.*, pp. 10-11.

*Brémond à l'Académie française, pour comprendre que le modernisme, « invisible et présent », règne encore sur une large part du champ de la pensée catholique. [...] Le modernisme apparaît comme un effort, d'inspiration essentiellement catholique, pour résoudre, dans l'esprit de l'Église, le problème essentiel de la pensée chrétienne.*¹

Comme Paul Claudel a dit : « Dieu n'est pas venu supprimer la souffrance. Il n'est même pas venu l'expliquer, mais il est venu la remplir de sa présence. » Et cette « présence », à travers la « fin-de-siècle », touche au mode d'exister du modernisme.

Pourtant, la philosophie chinoise n'avait réservé aucune place « officielle » pour « le concept de religion » (Vincent Goossaert, 2004) :

*L'adhésion des individus non à une religion unique mais à diverses communautés de culte au sein d'un système religieux pluraliste est évidemment en contradiction avec les notions de religion en usage dans l'Occident moderne avant la découverte par les sociologues, depuis quelques décennies, de la modernité religieuse. Il est bien connu qu'il n'existe pas en chinois, pas plus que dans de nombreuses autres langues, d'équivalent précis du concept occidental moderne de « religion ».*²

De plus, la Révolution culturelle avait imposé une athéisation compulsive, toutes les pratiques religieuses étaient considérées comme des « activités superstitieuses et féodales », et donc interdites. Ainsi, le *mal-du-siècle* que les jeunes poètes ont vécu à l'époque *post-obscure* n'évoque aucun lien avec la foi religieuse.

¹ BERTRAND A. N. *L'héritage du modernisme*. In *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 4e année n°4, Juillet-août 1924. pp. 314-336.

² GOOSSAERT Vincent. *Le concept de religion en Chine et l'Occident*. In *Diogenes*, vol. 205, no. 1, 2004, p. 11-21.

Pourtant, l'époque *post-obscure* nous semble plus troublante que la « *fin-de-siècle* », celle-là a témoigné de nombreux suicides aux milieux poétiques et littéraires :

Surtout HAI Zi, le poète qui voulait « *devenir un homme heureux à partir de demain* » (*En face de la mer, le printemps doux, les fleurs épanouies, 1989*), il s'est donné la mort sur le chemin de fer dans la nuit froide. La disparition du « *martyr poétique* »¹ était « *une fable ironique mais calme* », elle donne un coup de nez aux troubles de l'époque, et ceci montre que « *la poésie pure chinoise a atteint le sommet spirituel, mais aussi le bord de la ruine* »².

HAI Zi est un poète typique de sa génération, il est déçu dans un temps 1) où la *renaissance de la modernité* s'est échouée sur la marginalisation poétique ; 2) où la passion créative cédait au « *Degré zéro de l'écriture* » (Roland Barthes, 1947) ; 3) où le plaisir des vers s'est dévalorisé par un désir audiovisuel.

C'est la misère de l'époque *post-obscure*, un *mal-du-siècle* à la fin du XX^e en Chine. C'est dans un tel contexte que la *Nouvelle poésie* chinoise accomplit son parcours *moderniste*, et entre dans l'ère de la postmodernité. C'est aussi un temps *post-utopique* où les successeurs des *poètes obscurs* choisissaient de se concilier avec la « *FIN* » à travers des approches *antirationnelles, anti-intellectualiste, anti-humanitaire*. « *L'essence de vie* » cède au « *l'art de vivre* », et la « *raison d'être* » au « *mode d'exister* », c'est pourquoi les poètes se sentent désorientés :

*Où pourrions-nous nous installer à l'ère technologique et numérique ? Sur quoi ?
Où notre corps et notre esprit peuvent-ils être installés ? Qu'est-ce que la
vocation du poète ? Où va-t-il ?*³

¹ WANG Yuechuan. 世纪末诗人之死的文化症候分析 (*Analyse du phénomène culturelle : suicide de poète à la fin du siècle*) (2009) [en ligne]. In *Amours des pensées*, consultée le 17 février 2020 sur <http://www.aisixiang.com/data/26219.html>

² *Ibid.*, consultée le 17 février 2020 sur <http://www.aisixiang.com/data/26219.html>

³ *Ibid.*, consultée le 17 février 2020 sur <http://www.aisixiang.com/data/26219.html>

Ainsi, le déséquilibre entre *l'esprit* et la *chair*, *l'idéal* et le *désir*, *l'humanité* et *l'animalité*, amène de nouveau à l'aliénation de *l'Homme*, à la perte de la subjectivité, et à l'exil du poète. « *Dans une période où le sens fatal, la valeur éternelle et le caractère humain ont tous connu une bataille de Waterloo, l'homme moderne ne pourrait plus vivre tel qu'il le faut, car le fondement de notre existence a été largement dégradé par une confusion d'âme* ». ¹

Le poète est un témoin indifférent, un révélateur empathique et un prophète miséreux, il est censé poétiser notre existence avec une expérience à la fois individuelle et universelle. C'est la vocation d'un *poète moderne*.

Pourtant, dans les années 1990, les vers errent entre un intérêt superficiel du *jeu de mot* et une *pseudo-poésie* baptisée « *moderniste* », la philosophie poétique se dévalorise suite à la manipulation du langage, à l'industrialisation de l'écrit, à la disparition de la sollicitude, et à une narration impitoyable inexorable :

À proprement parler, les poèmes ne peuvent pas être « faits », et les « poèmes » constitués d'expériences purement formelles sont de dangereuses embrouilles. Seules les expériences effectives avec la profondeur de la vie peuvent être forgées dans la poésie, de sorte que ses mots aient un éclat métallique et une possibilité de percer le sol de la pensée. [...] Lorsque la voix du cœur s'est refroidie et s'est solidifiée sous une forme hargneuse, la signification de ce comportement lui-même est très douteuse. Quand la « poésie » ne peut pas donner aux lecteurs l'illumination et la conscience de réveil, quand elle échappe à la souffrance, quand elle n'emploie qu'un langage indifférent, les vers équivalent ainsi à une tristesse inexorable. [...]

Donc, sous l'instigation du consumérisme matériel, l'esprit était complètement bloqué, la série de suicides des poètes est devenue un « événement » de choix individuel, le choix le plus lourd dans le paysage culturel des années 1990.

¹ *Ibid.*, consultée le 17 février 2020 sur <http://www.aisixiang.com/data/26219.html>

C'est une évasion collective, [...] et [ironiquement], l'écriture chinoise, après le « jardin perdu », entre-t-elle dans un « nouveau » monde [postmoderniste ?]¹

GE Mai², le poète qui avait choisi le suicide face à la crise de valeur existentielle, raconte ce dilemme poétique dans *Le Serment* :

好了。我现在接受全部的失败
全部的空酒瓶子和漏着小眼儿的鸡蛋
好了。我已经可以完成一次重要的分裂
仅仅一次，就可以干得异常完美

*Bon, j'accepte tous les échecs
Toutes les bouteilles à vin, vides ; tous les œufs qui fuient
Bon, j'ai fini une caryocinèse importante
Une seule suffit à rendre tout particulièrement parfait*

对于我们身上的补品，抽干的校样
爱情、行为、唾液和革命理想
我完全可以把它们全部煮进锅里
送给你，渴望我完全垮掉的人

*Ce qui est sur nous, les épreuves,
L'amour, l'acte, la salive et la vocation révolutionnaire
Je les jette tous dans une marmite bouillonnée
Un cadeau pour toi, toi qui me souhaite un effondrement total*

但我对于我肢解后的那些零件
是给予优厚的希冀，还是颓丧的废弃
我送给你一颗米粒，好似忠告
是作为美好形成的据点还是丑恶的证明

*Mais après mon démembrement, les pièces portent-ils
De l'espérance privilégiée, ou de la décadence abandonnée ?
Je te donne un riz, comme un conseil sincère
S'agit-il d'un départ du beau ? ou d'une preuve du mal*

所以，还要进行第二次分裂
瞄准遗物中我堆砌的最软弱的部位
判决——我不需要剩下的一切
哪怕第三、第四，加法和乘法

*Ainsi, une deuxième caryocinèse serait nécessaire
Ciblant aux plus faibles pièces parmi mes dépouilles
Condamnation ! pas plus de caryocinèse,
Même une 3^e ou une 4^e, addition ou multiplication*

全部扔给你。还有死鸟留下的衣裳
我同样不需要减法，以及除法
这些权利的姐妹，也同样送给你
用它们继续把我的零也给废除掉

*Tu auras tous, même le vêtement laissé du phénix
Non plus, soustraction ou division
Ces sœurs du pouvoir, je te les donnerais aussi
Avec lesquelles, tu peux me tout détruire, même mon zéro*

Pour GE, « *La poésie doit être une hache tranchante du langage, qui briserait la glace de l'âme. Dans l'intersection, la fusion, la décomposition et la confrontation des mots, la lumière éblouissante du langage illuminera certainement la survie de l'Humain. La poésie est*

¹ *Ibid.*, consultée le 17 février 2020 sur <http://www.aisixiang.com/data/26219.html>

² GE Mai (1967-1991) est un poète de campus à l'Université de Beijing entre 1985 et 1991, il s'est jeté dans une rivière pékinoise le 24 septembre.

directement subordonnée à la fantaisie, elle peut élargir l'espace de l'esprit et de l'existence, tout en rendant possible l'impossible. »¹

« *L'échec* » se trouve au centre du poème ci-dessus, de la mentalité collective et *du mal-de-siècle*, c'est une misopsychie pessimiste, un scepticisme universel et un abandon désespéré, face auxquels, le poète impuissant choisit de se faire exiler au *Dernier jour* :

我把心灵打开
我把幸福留下
我把信仰升至空中
我把空旷当做关怀

*J'ouvre le cœur
Je laisse le bonheur
Je hausse la foi vers le ciel
Je prends VIDE pour préoccupation*

.....

我把黑夜托付给黑夜
我把黎明托付给黎明
让不应占有的不再占有
让应当归还的尽早归还

*[...]
Je confie la nuit à la nuit
Je confie l'aube à l'aube
Que ce qui est occupé soit libéré
Que ce qui est à rendre soit rendu*

.....

但是也只能再看一看
但是也只能再想一想
我把肉体还给肉体
我把灵魂还给灵魂

*[...]
On ne peut que de le regarder
On ne peut que de le contempler
Je confie le chair au chair
Je confie l'âme à l'âme*

Si le *Serment* décrivait bien le *mal-du-siècle*, le *Dernier jour* donne la figure typique d'un *enfant-du-siècle*. Le second poème met « *je* » au sujet des huit vers, ce qui renvoie immédiatement au style lyrique de GUO Moruo ; mais ici, le « *je* » n'est qu'un objet doté d'une certaine extériorité philosophique, il se met à l'écart du « *cœur* », du « *bonheur* », de la « *foi* » et de la « *préoccupation* ».

Il s'agit d'une attitude d'abandon qui est emportée par le destin invincible, comme le poète écrit dans *la Carrière des mots* : « *Je m'assois souvent dans la nuit regardant la lune jusqu'à l'aube. Une lune brillante, un miroir entre les mondes illusoire et réel. Et parfois, vous pouvez*

¹ GE Mai. *De la poésie* (关于诗歌). In *Poèmes complets de GE* (戈麦诗全编), éd., XI Du. Beijing : Librairie Sanlian, 1999, p. 426

*encore voir des choses incroyables ainsi que le 'moi'. Cette habitude est liée à la mort, et je n'y suis ni vivant ni mort. Parfois, je suis un peu confus au sujet d'une telle carrière des mots ».*¹

Donc, l'occurrence abondante du « je » chez GE évoque un lyrisme « restreint » ou « rationnel », par lequel le sujet imaginaire dégénère en objet fantasmatique, ceci impose une sensation contradictoire et fictive, mais aussi calme et tolérable, à la redéfinition du « moi » avec une charge polysémique. Ce « moi » souffre, psychologiquement, d'une négation, puis d'une dissociation, et enfin d'une perte totale. C'est un trajet idéaliste et métaphysique, au cours duquel « *tout bonheur est dû à la misère, et tout INFINI est atteint par l'abandon* »² :

GE est un jeune poète qui écrit en chinois moderne. Par un style typique et une cupidité du langage, il répond à la pression de l'écriture et à la conscience mystique de la vie. Ceci conduit inévitablement à un « *auto-épuisement* », et dans ce sens-là, « *il ne faut pas dire que je suis le 'je' au moment, car ce dernier me semble une dette si lourde que je devrais la rembourser avec toute la vie* », c'est pourquoi :

*Face à lui-même, Ge est froid, arrogant et acharné, [...] il poursuit l'absolu et le défini, aucun compromis lui est tolérable, [...] il subit tous les poids de la vie et du temps, [...] il contemple le dernier jour en se sacrifiant au feu infernal, [...] à ce moment, l'âme se détache du corps, et l'esprit s'éloigne de la chair, laissant un « soi » entièrement vide.*³

Pour conclure, le *mal-du-siècle* à l'époque *post-obscure* s'explique en deux points : 1) l'envahissement de l'angoisse temporelle dans l'existence contemporaine, ce qui dépouille l'écriture de son désir poétique ; 2) la perte du « moi » face à l'effondrement de la croyance sociale, ce qui cause directement la tragédie du langage.

¹ GE Mai. *Carrière des mots* (文字生涯), *op. cit.*, p. 425

² *Ibid.*, p. 432

³ XI Du. *Préface I : La mort est impossible*. In *Poèmes complets de GE* (戈麦诗全编), Beijing : Librairie Sanlian, 1999, p. 8

3) *La voie moderniste & la reprise postcoloniale*

En France, le modernisme est conçu au cours de la « *fin-de-siècle* » :

Primo, la littérature de la « *fin-de-siècle* » est née dans toute la faiblesse et toute la richesse de son temps, elle renvoie à une écriture mouvante, complexe et extrêmement variée. Et nous accentuons ici surtout sa transitivité, son ouverture et son initiative. Les écrivains, les poètes et les peintres, conscients de la crise des valeurs humaines qu'ils vivent, essaient de nous montrer le panorama profond d'une époque de mutation. A travers une exploration parfois étrange de l'état d'âme des individus, ils cherchent à définir un sens, à la fois fini et infini, pour l'existence d'un être face à l'incertitude effrayante de l'univers.

En ce sens, la littérature de la « *fin-de-siècle* » est sans doute une expression de la « *modernité* », Louis Forestier la nomme ainsi « *la création de l'avant-siècle* ». Ce nom, au lieu de piétiner à l'agonie du XIX^e, préfère se procurer une définition du *présent* en franchissant le seuil du nouveau centenaire.

Secundo, la « *fin-de-siècle* » symbolise à la fois une destruction et une reconstruction, une négation et une reconstitution du fondement idéologique de la création. Sur la poétique, elle s'engage à dissoudre *l'absolutisme dualiste* et le *moralisme stéréotypé* avec une esthétique bouleversante, voire « *antagoniste* », ceci donne une nouvelle orientation pluraliste : « *toutes les traditions sont traversées d'une déchirure, et demain ne semble pas vouloir se rattacher à aujourd'hui ; ce qui existe chancelle et s'écoule, et on le laisse s'affaler parce qu'on en est las et que l'on ne croit pas sa conservation digne d'un effort. Les idées qui jusqu'à présent ont dominé les esprits sont mortes ou expulsées comme des rois détrônés ; des successeurs légitimes et des usurpateurs se disputent l'héritage. En attendant, l'interrègne existe avec toutes ses terreurs : confusion des pouvoirs, perplexité de la foule privée de ses chefs, despotisme des forts, surgissement de faux prophètes, naissance de dominations partielles*

passagères et d'autant plus tyranniques. On guette avec l'impatience ce qui doit venir, dans pressentir de quel côté cela viendra et ce cela sera. »¹

Ainsi, à compter de la « *fin-de-siècle* », les approches déterministes et fatalistes cèdent à une philosophie poétique plus tolérable : tout ce qui est non-conventionnel est admis à la pratique de versification. Ceci élargit l'espace poétique vers une infinité omnipotente, et permet aux intérêts « *modernistes* » de survivre au temps avec un auto-renouvellement interne.

Pourtant, en Chine, les années 1990 ont vu un passage « *précoce* » du modernisme au postmodernisme. En fait, au sens strict, même la « *modernité* » de la *poésie obscure* est « *prématurée* » :

La poésie obscure atteint son épopée au début des années 80, et son origine remonte jusqu'à l'époque souterraine [...]. Il est rationnel de dire que la poésie obscure n'est qu'une écriture pan-moderniste, c'est-à-dire elle ne l'est pas au sens strict. Il s'agit d'une reprise de l'humanisme, de la démocratie et du romantisme, interrompus depuis le nouveau régime. Chez les poètes obscurs, leurs forces imaginaires partagent un certain isomorphisme avec l'esprit de l'époque du 4 mai. Ainsi, le sujet de la poésie obscure est plutôt un missionnaire humaniste ou un droitiste dans le camp « rouge ». Son langage est mélangé des caractères romantiques, expressionnistes et symboliques ; sa narration se marque d'une mode « symbole-critique », son thème porte des valeurs sociopolitiques. C'est aussi à cause de ceci que la poésie obscure se donne différentes orientations interprétatives chez les lecteurs issus de diverses positions culturelles et existentielles. [...] sa popularité est soutenue par la cohérence entre son orientation créative et le désir « moderniste » au milieu des intellectuels.

¹ NORDAU Max, *op. cit.*, pp. 11-12

Après 1984, la poésie obscure a connu une réorientation sur sa force imaginaire, BEI Dao quitte la critique idéologique pour l'exploration de l'aliénation humaine ; YANG Lian entre dans un domaine épique de « culture-existence-langage » ; DUO Duo se concentre, de plus en plus, sur le détachement chair-esprit ; MANG Ke cherche à traiter le vide et l'absurdité d'un être euphorique face au contexte moderne et antiromantique. [...]

Après 1984, la poésie évolue vers le « modernisme » [orthodoxe], mais ceci marque en même temps sa propre chute.¹

Le vrai titre du « modernisme » devrait être attribué aux écoles des années 1985-1990 : les poètes commencent à questionner la possibilité d'un être indépendant et individuel, et la possibilité de l'âme au-delà de l'existant ; ils respectent l'universalité synchronique de l'*Humain*, mais en même temps, ils sont aussi inquiétés par l'absence de valeurs éternelles.

Pourtant, ces traces « modernistes » sont éphémères et fragiles :

Blaise Pascal a dit, « sans Sauveur, la chute de l'homme n'aura pas de sens ». Dans un pays non-religieux, à qui s'adresse le récit absolu du poète ? [...] ou sur quoi se base la transcendance dépourvue de la fatalité ? [...]

Dans les années 90, il existe en principe deux modes d'imagination poétique : 1) des écrits pastoraux, qui, avec un style baroque, se dédient à un certain complexe régionaliste, insensible aux contextes historiques ; 2) des vers « postmodernistes » [à la mode occidentale], qui ignorent la profondeur de l'histoire et abandonnent la préoccupation des valeurs. [...] Dans un certain degré, tous les deux assurent un rôle « sécurisé » au poète, et un effet « euphorique » au langage, la poésie devient alors un intérêt manipulable, évitant les contextes historiques et existentiels, [...] la force imaginaire de la

¹ CHEN Chao. *Avant-Gard poetry in China* (中国先锋诗歌论: 精神重力与个人词源). Taipei : Independent & Unique, 2013, p. 4-7

modernité poétique se plonge encore une fois dans la confusion. C'est à partir de cela que le pouvoir postcolonial¹ regagne du terrain dans le monde poétique.¹

¹ Nous adoptons ici le « *postcolonialisme* » pour réviser la *Nouvelle poésie* :

La théorie postcoloniale s'intéresse aux rapports culturels « *subordonnés* » entre les états suzerains et ses anciennes colonies, plus précisément, à l'hybridité identitaire, littéraire et linguistique qui résulte de la colonisation, de la décolonisation et du néocolonialisme. Cette approche de critique concerne surtout les pays d'Afrique, l'Inde, les pays de l'ancienne Indochine française, les Caraïbes et les pays de l'Amérique latine.

Pourtant, l'applicabilité d'une telle critique à la littérature moderne et contemporaine en Chine est un sujet très contestable.

Avant tout, il nous est nécessaire de répondre aux questions suivantes :

1) *La Chine (continentale, avec Taïwan, Hong Kong et Macao mis à part) était-elle une colonie ?*

Selon la « *semi-colonisation* » du Marxisme, la réponse sera positive (1840-1949). Pourtant, la dominance occidentale en Chine s'est réalisée sous la forme de la « *Concession de droit* », et la souveraineté chinoise reste théoriquement intégrale.

2) *La Chine a-t-elle vécu une période postcoloniale ?*

Depuis la déclaration du *Régime Nankin* (1927), ROC avait progressivement révoqué les *Concessions* et aboli les « *Traités inégaux* ». Et cette tentative a été achevée jusqu'à 1947. Dans ce sens-là, la période postcoloniale pourrait se fixer entre 1927 et 1947.

3) *Existe-il une littérature « coloniale », et puis « postcoloniale », en Chine ?*

Au sens strict, non. *Primo*, la dominance occidentale est plutôt limitée au domaine économique, ce qui ne cause pas de problèmes identitaires (*sauf Hong Kong*) ; *Secundo*, depuis 1840, toute tentative d'occidentalisation est soutenue par un même objectif : « *师夷长技以制夷* » (*Apprendre les compétences des occidentaux pour les vaincre*). Ainsi, la « *modernisation* » littéraire, surtout l'hybridité poétique, n'était pas originalement esthétique, mais étroitement liée à la demande sociopolitique ; *Tertio*, la culture occidentale est plus une influence qu'une dominance, sans mentionner que cette « *influence* » s'est soumise à toute manipulation de la part des intellectuels chinois dès le lendemain de son introduction. En tout, la littérature chinoise, moderne ou contemporaine, n'évoque aucun rapport « *subordonné* » avec les écrits étrangers.

4) *La Nouvelle poésie est-elle une forme littéraire postcoloniale ?*

Dans un certain sens, le modernisme poétique en Chine se construit (1917-1925), « *from scratch* », à l'instar du modèle occidental, surtout ceux de France, des États-Unis et de la Russie ; elle erre entre de différents styles étrangers (1925-1949), mais en même temps, elle n'a jamais oublié son identité « *maternelle* », ni a arrêté « *d'apprivoiser* » les caractères extérieurs pour constituer un « *modernisme poétique à la mode chinoise* » ; la rupture imposée par le contexte sociopolitique lui permet, en revanche, d'établir indépendamment un « *prototype moderniste* » particulier (1949-1985) sans références étrangères. Ainsi, la *Nouvelle poésie*, malgré son adhésion à l'occidentalisme dans l'enfance, reste quand même un caractère principalement nationaliste.

5) *Le postcolonialisme serait-elle applicable à l'analyse de la Nouvelle poésie de l'époque post-obscure (1990-) ?*

À partir des années 90, le « *mode poétique* » se divise², de nouveau, en deux :

L'un du « *courant principal* ». Il porte deux orientations créatives : 1) un lyrisme « *rationnel* » ou un humanisme « *individuel* ». Hérité du style de la *poésie obscure*, il concrétise le chant personnel dans un cadre communautaire, en validant la particularité d'un être et l'universalité

Oui, en premier, le postcolonialisme se base, au fond, dans le contexte contemporain, sur le jeu « *parole-pouvoir* » (Michel Foucault, « *Les mots et les choses* », 1966), il s'adresse au « *hiérarchisme* » culturel causé par l'inégalité de puissances politico-économique, ce qui correspond au cas poétique en Chine au début des années 90 ; en deuxième, l'effondrement des croyances à l'époque post-obscure et la pauvreté économique ont entièrement refroidi la frénésie aveugle et l'arrogance politique de la société chinoise, ce qui replace en haut les valeurs occidentales. Ainsi, « *apprendre de l'Occident* » redevient un principe, surtout aux domaines technologiques. En littérature, le « *modernisme* » et le « *postmodernisme* » deviennent, plus ou moins, un dogme « *orthodoxe* » de la création.

Par conséquent, le principe postcolonial est applicable aux analyses de la *Nouvelle poésie* dans la nouvelle époque.

¹ CHEN Chao, *op. cit.*, pp. 7-13

² En Chine contemporaine (1949-), le « *mode poétique* » a connu, deux fois, la division esthétique :

1) *Les mondes officiel et souterrain (1967-1977)*

Pendant la *Révolution culturelle*, la création « *à l'intérêt capitaliste occidental* » est interdite, et la *Nouvelle poésie* « *moderniste* » se passe sous table :

Elles sont toutes plus ou moins « hérétiques ». Leur écriture et « publication » se situent dans la clandestinité ou la semi-clandestinité. Ces œuvres subsistent le plus souvent sous forme de documents recopiés à la main qui circulent parmi les lecteurs ou bien sous forme de manuscrits. Elles ne connaissent aucune forme de publication en ce temps-là [...] Cette littérature, certains chercheurs se servent de la notion de la « littérature souterraine » pour la nommer. Mais on peut l'appeler aussi la « littérature latente ». Elle constitue un contraste avec l'univers littéraire officiel et prépare les importants courants littéraires à l'horizon des années 80. (HONG Zicheng. *Histoire de la littérature contemporaine chinoise*(中国当代文学史). Beijing : Beijing University Press, 1999, p.211. Ce paragraphe est traduit par YANG Yuping, dans sa thèse intitulée « *L'influence de Baudelaire sur la poésie chinoise souterraine au temps de la Révolution culturelle* », soutenue en 2011 à Université Paris Nouvelle-Sorbonne)

Cette division a disparu suite à la levée d'interdiction à la fin des années 1970.

2) *Le monde de masse et le monde de la « modernité »*

Après l'Incident du 4 juin 1989, le contrôle culturel se durcit, et avec le retour de l'esthétique traditionnelle, une poétique, dite « *socialiste* », s'est établie sur la base des écrits lyriques, pastoraux, romantiques et réalistes.

Les poètes « *modernistes* » ont connu depuis alors une marginalisation idéologique, esthétique et méthodologique. Les vers « *occidentalisés* » deviennent de plus en plus « *intellectuels* », écartés de l'intérêt de la « *grande masse* ».

de l'existant ; 2) un réalisme « *romantique* ». En suivant la dimension conceptuelle des écrits « *prolétariens* » ou « *révolutionnaires* » (1930-1950), il choisit de s'implanter dans le plus « *présent* » du contexte historique avec un engagement social.

Sur le plan esthétique, le premier était une survivance du « *modernisme prématuré* » *obscur*, qui n'arrive plus à s'évoluer sur une synchronie temporelle autre que son temps¹, alors que le deuxième adopte un ton, plus ou moins « *officiel* », et s'éloigne progressivement de l'itinéraire « *moderniste* » ;

L'autre de la « *modernité divisée* ». Avec un « *fétichisme aveugle* » envers le postmodernisme, les poètes cherchent à se « *post-moderniser* » en reprenant l'approche de l'occidentalisation. Pourtant, cette fois-ci, les concepts postmodernes ne correspondent pas aux esthétiques collectives de la société chinoise, et ils deviennent ainsi marginalisés à l'horizon de lecteurs de la « *grande masse* ». Et en fait, cette « *modernité divisée* » ne s'agit plus d'un « *modernisme* » au sens strict, parce que : L'esprit moderne est né pour dissoudre l'*absolutisme dualiste* et le *moralisme stéréotypé* de la création romantique, pour que 1) la lecture soit libérée de la carapace convenue du langage, 2) que l'idolâtrie du « *-isme* » soit dématérialisée, 3) que la liberté absolue soit atteinte par une infinité omnipotente, et 4) que la réflexion poétique touche à l'essence de notre état d'être. Pourtant, quand le « *modernisme* » est baptisé, par les poètes chinois, comme un nouveau critère, le fusil serait pointé sur lui-même, et il serait l'objet de ses propres attaques.

4.2 BAUDELAIRE ET LES POETES OBSCURS : ENFANTS DU SIECLE ?

Le *mal-du-siècle* conçoit l'esprit moderne, et c'est Baudelaire qui dessine la figure prototypique du *poète moderne*, alors les *poètes obscurs* définissent une alternative pour la littérature chinoise. Donc, seraient-ils tous des « *enfants du siècle* » ?

Qu'est-ce qu'un « *enfant du siècle* » ?

¹ C'est pourquoi nous insistons que la *poésie obscure* n'appartienne qu'à l'époque 1980.

Luther, sous la plume d'Adoré Floupette (1885), est un personnage romanesque du siècle :

Et encore, qu'importe, dit, en s'étendant sur le divan, un très jeune homme [Luther] de la physionomie la plus fine et la plus intéressante, qui jusqu'alors avait gardé le silence, qu'importe ? À quoi bon ? Tout n'est-il pas vain ? Les contemplations, les extases ont à tout jamais remplacé pour nous la maussade réalité. Que sont les étreintes des corps amoureux près de la divine flottaison des songes, errant à la nuit tombée dans l'azur céleste ? Ne vaut-il pas mieux imaginer que savoir ? Il n'y a de vrai que les Anges, parce qu'ils ne sont pas. Et peut-être nous-mêmes ne sommes-nous pas, peut-être n'avons-nous jamais été. En vérité, tout est vain ».¹

Paul Verlaine, roi de « l'empire à la fin de la décadence », est un poète du siècle :

*L'ennui de vivre avec les gens et dans les choses
Font souvent ma parole et mon regard moroses.*

*Mais d'avoir conscience et souci dans tel cas
Exhausse ma tristesse, ennoblit mon tracas.*

*[...]
Or néanmoins la vie et son morne problème
Rendent parfois ma voix maussade et mon front blême.*

*De ces tentations je me sauve à nouveau
En des moralités juste à mon seul niveau ;*

*[...]
D'un abandon complet en vous que formulât
Le plus simple et le plus ponctuel postulat,*

*Juste pour la nécessité quotidienne
En attendant, toujours sans fin, ma mort chrétienne.*

- *L'ennui de vivre avec le monde (1891)*

¹ BEAUCLAIR Henri, VICAIRES Gabriel. *Les Déliaquescences : poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora*. Byzance : Lion Vanné, 1885, p. xxxv

Haizi, dont « *la mort n'a rien à voir avec personne* », est un poète chinois du siècle :

在青麦地上跑着
雪和太阳的光芒

*Courant dans le champ de blé
Neige au rayon du Soleil*

诗人 你无力偿还
麦地和光芒的情义
一种愿望
一种善良
你无力偿还

*Poète, impuissant,
De leur payer les dettes
Un vœu
Une bonté
Tu es impuissant, de les payer*

你无力偿还
一颗放射光芒的星辰
在你头顶寂寞燃烧

*Tu es impuissant, de les payer
Une étoile étincelante
Brûle en tête à la solitude*

——麦地与诗人

- *Champs de blé et poète*

Puisque les deux maux diffèrent l'un de l'autre, nous avons ici deux enfants du siècle :

Chez Verlaine, la situation nous semble plus compliquée. A cause de sa transitivité stylistique et esthétique (Fig. 18, 19, 21, 22), Verlaine a un double visage, l'un vers son origine romantique, l'autre vers sa croyance moderniste :

D'un côté, son écriture vise au frémissement le plus avertissant et le plus anesthésiant d'une vie affreuse, écœurante et obscure, pleine de brutalités ignorantes et de médiocrités brillardes. Il veut atteindre une allégorie du *Jadis et du Naguère*, à travers les émotions les plus fortes et les sensations les plus fugaces.

Et d'un autre côté, ses vers s'adressent à l'ennui irrésistible de « *la nécessité quotidienne [...]* *toujours sans fin* », mais le poète ne souffre pas, il embrasse un « *abandon complet* » avec un « *regard morose* » et une « *voix maussade* ». C'est pourquoi Verlaine se sacrifie à la « *tristesse exhaussée* », mais tout en gardant un « *tracas ennobli* ».

Chez Haizi, nous ne voyons qu'une impuissance, due à l'effondrement de foi, aux souffrances schizophréniques, à l'échec de la poursuite utopique et à la sensibilité solidaire.¹ Comme ses contemporains, 1) il est déçu par le matérialisme froid : « *les tas de blé empêchent la vue de fenêtre* » (*Printemps : Dix Haizi*) ; 2) il est déchiré entre le réel et l'idéal : « *les yeux au sang, mais un vers des fleurs multicolores, l'autre sur la porte de fer qui nous enferme toujours* » (*Moi, et les autres témoins*) ; 3) il est troublé par sa vocation échouée : « *je choisis une entreprise éternelle... un échec fatal...* » (*Le lever du Soleil*) ; et enfin, 4) il est plongé dans le désespoir : « *il est encore loin, mais l'orientation est perdue, des craintes sauvages s'emparent de notre poésie ... avec quoi pourrions-nous atteindre la nuit d'automne ? longuement résonnant...* » (*L'Automne*).

Revenons à nos questions : Verlaine et Haizi sont des enfants-du-siècle, Baudelaire et les poètes obscurs eux aussi ?

Comme l'enfant-du-siècle, Baudelaire et ses homologues obscurs souffrent tous d'une angoisse interne et externe.

Il suffit de lire *Bénédiction*, qui ouvre la première section des *Fleurs du Mal* pour comprendre la souffrance baudelairienne : un « *péché originel* » par « *un décret des puissances suprêmes* » rend le poète « *une dérision [...] aux plaisirs éphémères* », un « *monstre rabougri* » et un « *instrument maudit* »² ;

En même temps, cet « *arbre misérable* » est aussi victime d'une autre transcendance plus philosophique : le Temps. Le poète se redéfinit comme un *Sisyphé apostrophé*, pour qui « *Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec sa double aiguillon. - Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné !* »³ ;

¹ À côté de son corps (*suicide*), quatre livres ont été retrouvés : *Bible (Ancien et Nouveau Testaments)*, *Walden (La vie dans les bois, Henry David Thoreau)*, *L'Expédition du Kon-Tiki*, et *Romans choisis de Conrad*.

² Charles Baudelaire, *Bénédiction*, In *Œuvres complètes I*, op. cit., pp. 7-9

³ *Ibid.*, p. 282

Enfin, l'affliction du poète vient également d'un « *mystère* » « *implicite* » mais « *irrésistible* » : « *Et pendant quelques instants je m'obstinaï à vouloir comprendre ce mystère ; mais bientôt l'irrésistible Indifférence s'abattit sur moi, et j'en fus plus lourdement accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes chimères.* »¹

Si le *mal-du-siècle* chez Baudelaire était une souffrance, le cas des *poètes obscurs* nous semble plutôt une tragédie héroïque. Egon Schiele, dans *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794), indique « *tant pour l'individu que pour l'espèce tout entière trois moments ou degrés différents de développement* » : « *A l'état physique, l'homme subit purement et simplement la puissance de la nature ; à l'état esthétique, il s'affranchit d'elle ; à l'état moral, il la domine* ». Ceci explique les trois drames vécus par les *poètes obscurs* :

HUANG Xiang est à l'état physique, « *Je suis une bête chassée / Je suis une bête capturée / Je suis une bête piétinée / Je suis une bête qui piétine...* » (*Bête*, 1968) ; BEI Dao est l'état esthétique, « *Je ne suis pas un héros / dans une époque sans héros / je ne veux que d'être un simple homme* » (*Annonce*, 1970) ; GU Cheng est à l'état moral, « *L'impasse en lacets est encore longue / ni porte / ni fenêtre / je tape à clef le mur qui nous enferme* » (*L'impasse*, 1980). Toute la tragédie « *obscure* » constitue un autre type du « *spleen et idéal* », qui pourrait se réduire à un vers « *la nuit m'a donné des yeux noirs, mais avec lesquels je cherche les lumières* » (*Une génération*, 1979).

Pourtant, Baudelaire n'est pas un enfant-du-siècle grâce à une attitude « *absolutiste* » :

La vocation baudelairienne n'est pas une joie paradisiaque ou infernale, mais plutôt 1) une angoisse, intolérable dans le réel, imperceptible par la sensibilité, inadmissible chez l'imagination ; 2) ou une innocence, fatiguée par la banalité de la carrière, égorgée par l'écart opposant l'idéal au réel, contaminée par la résignation et le regret ; 3) et surtout, ceci devient encore une vengeance, défiant la mort mais aussi la vie, prenant une attitude décadente mais aussi dandy, suivant les *filis de la pourriture* mais aussi les *philosophes viveurs*.

¹ *Ibid.*, p. 285

Le mal baudelairien n'est pas une providence irrésistible ou incontestable, mais plutôt une voie intermédiaire, par laquelle une « *noblesse unique* » serait atteinte : « *Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.* »¹

La position baudelairienne n'est pas pessimiste, tant par son refus de « *l'esprit du système* »² que par sa revendication du « *droit de se contredire* »³. Le poète, comme un « *cygne* », « *Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide, Vers le ciel ironique et cruellement bleu, Sur son cou convulsif tendant sa tête avide, Comme s'il adressait des reproches à Dieu !* »

Et les poètes obscurs ne sont plus des enfants-du-siècle grâce à leur esprit héroïque et rebelle :

Chez BEI Dao, nous voyons un *scepticisme universel* :

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。

*Je te dis, le monde,
JE - NE - CROIS - PAS !
Sous tes pieds, se couchent même mille challengers
Je serais alors la mille et unième.
Je ne crois pas que le ciel est bleu,
Je ne crois pas à la résonance de tonnerre,
Je ne crois pas que le rêve est faux,
Je ne crois pas qu'il y aurait rien à payer après la mort.*

——回答

- « Réponse »

C'est avec ceci qu'il « *choisit le ciel* », qu'il « *refuse de s'agenouiller* » devant le « *bourreau* », et qu'il essaie de « *ne plus se cacher derrière le rideau* », d'être « *un soldat immortel* » dans un « *mode incompatible* », et de trouver une « *aube au sang* » dans les « *impacts de balle* ».

Chez HUANG Xiang, nous voyons un *sacrifice martyr* :

¹ *Ibid.*, p. 279

² *Ibid.*, p. 577

³ *Ibid.*

我是一只被追捕的野兽	<i>Je suis une bête chassée</i>
我是一只刚捕获的野兽	<i>Je suis une bête capturée</i>
我是被野兽践踏的野兽	<i>Je suis une bête piétinée par les autres</i>
我是践踏野兽的野兽	<i>Je suis une bête qui piétine sur les autres</i>

我的年代扑倒我	<i>Je suis plaqué au sol par l'époque</i>
斜乜着眼睛	<i>Le mépris dans les yeux</i>
把脚踏在我的鼻梁架上	<i>Le pied sur mon nez</i>
撕着	<i>Elle me déchire,</i>
咬着	<i>Me mord</i>
啃着	<i>Me dévore</i>
直啃到仅仅剩下我的骨头	<i>Jusqu'à ce qu'il ne reste que de l'os</i>

即使我只仅仅剩下一根骨头	<i>Même avec un os</i>
我也要哽住我的可憎年代的咽喉。	<i>Je vais égorger cette époque détestable</i>

——野兽

- « Bête »

Selon Paul Celan (1952), la poésie, « pour toucher à l'éternité », devrait « chercher, traverser et maîtriser l'époque ». Le poète se compare à une « bête », il s'agit d'une ironie féroce sur la bestialité de l'époque (1968). Entre les vers, se voient le désespoir du dilemme, la douleur de l'oppression, mais surtout, la révolte aux derniers moments de l'agonie. Comme LUO Fu¹ a dit :

J'aime les poèmes de HUANG, ses vers sont trempés d'une frénésie vitale, d'un intérêt arrogant, et plus important d'un art poétique « d'avant-garde » et « d'initiative ». Son style, rempli des forces masculines, des sentiments nobles, de la vitalité sauvage et des symboles créatifs, nous donne la figure d'un poète,

¹ LUO Fu (1928-2018), poète contemporain, un des précurseurs du modernisme poétique à Taïwan, il a été nommé en 2011 pour le prix Nobel en littérature.

*longuement opprimé et exilé, mais c'est aussi un esprit combattant et un orgueil invincible.*¹

¹ LUO Fu. *Poètes interviewés* [disque optique]. Dir. CHEN Yi. 1981. 1, cédérom, Bibliothèque QIAN Xuesen, Xi'an Jiaotong University

CHAPITRE V BAUDELAIRE ET LA POESIE OBSCURE EN NUMERIQUES

La distribution interne des écoles poétiques chinoises, effectuée à la *PARTIE II - Chapitre V*, ne donne qu'une observation restreinte, car les corpus sont examinés d'un regard isolé. Ainsi, les résultats ne sont pas suffisants pour expliquer l'évolution « *l'identité littéraire et stylistique* » de la *Nouvelle poésie*. Nous y voyons des lacunes :

Les deux cycles poétiques sont séparés par la *Révolution culturelle*, ils sont relativement indépendants, l'un s'appuie sur une influence « *hybride* », l'autre se produit dans l'évolution intrinsèque. Leurs motifs de création diffèrent l'un de l'autre. Le décalage observé devrait être impliqué.

La *poésie obscure* se positionne temporellement près des écrits « *modernistes* » de la *Nouvelle époque*, il est donc naturel que les deux se trouvent côte à côte dans les résultats. Pourtant, il est aussi possible que ce rapprochement est dû à l'évolution langagière, surtout à la modernisation du lexique poétique.

De plus, les expériences numériques ont été effectuées séparément sur les deux objets de la présente étude, cette approche ne correspond pas à l'esprit comparatif, ni à notre objectif.

En conséquence, nous allons introduire les corpus poétiques français, romantiques, symboliques et modernistes, comme références de la comparaison, ce choix est soutenu par trois points :

Primo, la « *modernisation* » poétique en France est soutenue par une « *intériorisation* » progressive et une « *individualisation* » approfondie. Elle débute avec un décadentisme philosophique, passe par un mysticisme esthétique et un symbolisme poétique, et arrive enfin à une nouvelle dimension moderniste. Evidemment, cette évolution linéaire et temporelle représente un auto-renouvellement intrinsèque à l'intérieure de la littérature. Nous y voyons une lignée claire, précise et logique.

Secundo, les poètes français marquent l'initialisation d'un « *modernisme* » mondial, définissant un prototype du « *poète moderne* ». Donc, comparée à la littérature anglo-saxonne, son étendu synchronique est plus grande, et sa portée diachronique est plus profonde. Comme Clement Greenberg juge que les écrits modernistes aux États-Unis « *excluent tout chose autre que le sien* » avec un accent posé sur un « *individualisme absolu* », alors que le cas en Europe continentale (*France et Allemagne*) garde un rythme plus stable, avec une attention accordée à la création ontologique (*e.g. la formule de « l'Art pour l'art »*) ;

Tercio, notre recherche-ci s'agit d'un travail comparatiste sur les philosophies poétiques sino-françaises, et le corpus français est déjà prétraité dans la *PARTIE II*.

Par conséquent, dans le présent chapitre, nous allons mener des expériences agglomératives sur des corpus bilingues pour positionner stylistiquement *la poésie obscure*, ainsi que d'autres écoles chinoise.

5.1 LES PROBLÈMES TECHNIQUES PRÉALABLES

5.1.1 Le Choix des méthodes

Ici, nous rencontrons un problème majeur. Dans le traitement automatique des textes, les calculs sont souvent effectués au sein d'une même communauté linguistique, parce que les démarches algorithmiques sont souvent liées aux formes morphologiques, et les techniques sont développées indépendamment en fonction des spécificités langagières. Donc, si nous engageons à accomplir la comparaison numérique entre Baudelaire et la *Nouvelle poésie*, il faut tout d'abord surmonter les obstacles translinguistiques.

Les tâches agglomératives ou classificatoires des textes pourraient tous se réduire à un simple calcul de similarité (*ou de distance*) entre les échantillons-corpus examinés. Dans le cas translinguistique, il existe plusieurs solutions : 1) le corpus parallèle (*J. Silva et al., 2004*)¹ ou comparable (*B. Mathieu et al., 2004*² ; *H-H. Chen et al., 2000*³ ; *A. Gliozzo et al., 2005*⁴ ; *L.J. Leftin, 2003*⁵ ; *A. Rauber et al., 2001*⁶ ; *R. Steinberger et al., 2002*⁷), c'est une démarche très couteuse, la construction des ressources impose un travail gigantesque ; 2) la traduction automatique ou statistique, elle pourrait être appliquée soit sur les corpus d'objectifs intégraux (*L.J. Leftin, 2003*), soit sur des « *attributs* » extraits de la « *feature engineering* » (*A. Rauber et al., 2001*) ; 3) des vecteurs spatiaux, issus de l'apprentissage automatique, avec des modèles sophistiqué (*LDA, ML-LDA, PLTM*)⁸, ceci cherche à trouver une couche intermédiaire pour représenter le contenu sémantique ; 4) des méthodes dictionnaires (*EUROVOC, WordNet*) où chaque duo synonymique est noté par le même « *code* ».

Étant donné les objectifs du travail et l'accessibilité des ressources, nous décidons d'y adopter la traduction automatique, parce que 1) les corpus parallèles sino-français disponibles sont à peu près tous composés des articles de presse, ou des documents officiels, ils ne sont pas

¹ J. Silva, J. Mexia, C. Coelho and G. Lopes, *A Statistical Approach for Multi-lingual Document Clustering and Topic Extraction form Clusters. Pliska Studia Mathematica Bulgarica*, vol (16), (2004), 207–228.

² B. Mathieu, R. Besancon and C. Fluhr, *Multilingual Document clusters discovery*. RIAO'2004 (2004) 1–10.

³ H-H. Chen and C-J. Lin, *A Multilingual News Summarizer. Proceedings of 18th International Conference on Computational Linguistics*, (2000), 159–165.

⁴ A. Gliozzo and C. Strapparava, *Cross language Text Categorization by acquiring Multilingual Domain Models from Comparable Corpora. Proceedings of the ACL Workshop on Building and Using Parallel Texts*, (2005), 9–16.

⁵ L.J. Leftin, *Newsblaster Russian-English Clustering Performance Analysis. Columbia computer science Technical Reports* (2003).

⁶ A. Rauber, M. Dittenbach and D. Merkl, *Towards Automatic Content-Based Organization of Multilingual Digital Libraries: An English, French, and German View of the Russian Information Agency Novosti News. Third All-Russian Conference Digital Libraries: Advanced Methods and Technologies, Digital Collections Petroza-vodsk, RCDI'2001*, (2001).

⁷ R. Steinberger, B. Pouliquen and J. Scheer, *Cross-Lingual Document Similarity Calculation Using the Multilingual Thesaurus EUROVOC. CILing'2002*, (2002), 415–424.

⁸ LDA : Latent Dirichlet Allocation, ML-LDA : Multilingual Topic-Latent Dirichlet Allocation ; PLTM : PolyLingual Topic Model

applicables au langage poétique; 2) les *modèles distributionnels* sont majoritairement conçus pour l'identification thématique, mais les *nouveaux poèmes* sont très diversifiés, et en même temps, sa technique « *symbolique* » risque aussi de décaler le contenu connotatif de sa forme morphologique ; 3) que ce soit le corpus comparable ou le « *WordNet* », ils s'organisent plutôt autour des échantillons appartenant à la même famille de langue; 4) notre algorithme s'adresse essentiellement au niveau des vocables, une traduction mot-à-mot suffirait déjà pour la modélisation. Pourtant, les analyses syntaxiques devraient être abandonnées en considérant la qualité de la traduction automatique.

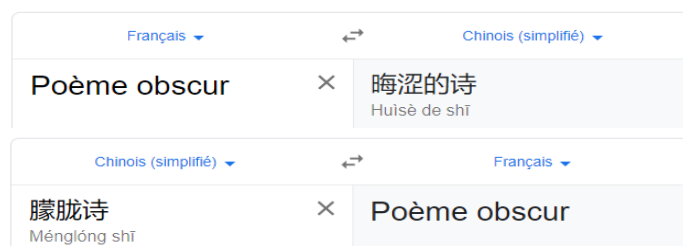
5.1.2 Le Choix de la langue cible

En cas du traitement translinguistique, nous choisissons le français comme la langue cible dans la traduction automatique.

Le chinois est une langue de parataxe, elle est extrêmement riche de termes synonymiques (« *obscur* » s'expliquerait par « 朦胧 », « 晦涩 », « 隐晦 ») et de locutions paraphrastiques (« *poésie* » pourrait se traduire par « 诗 », « 诗歌 », « 诗篇 », « 诗作 »). En outre, les expressions sont souvent très soutenues dans le langage poétique, elles sont symétriquement composées pour garder un rythme prosodique, ce qui va beaucoup compliquer le processus du transcodage.

Le français semble plus stable au niveau lexical, et la traduction automatique (*google*) cherche toujours à interpréter le mot par sa contrepartie essentielle, dans ce cas-là, il y n'aura pas de *dérivation sémantique* trop éloignée. Par exemple :

Figure 69 Résultats comparés des traductions automatiques franco-chinoises par Google Translate



Le « *poème obscur* » est une entité nommée¹, le « *Google Traduction* » s’engage à l’expliquer par une « *tokenisation* » préalable qui la divise en deux segments sémantiques : « *poème* » et « *hermétique* », car le mot « *obscur* » n’est pas une notion précise, il correspond à un tas de contreparties en chinois, telles que « 黑暗 », « 晦涩 », etc. Et sa conceptualisation dépend largement de son entourage contextuel. Alors que « 朦胧 » en chinois semble sémantiquement plus précis, la traduction pourrait s’effectuer soit par des références chez le corpus parallèle, soit par une approche dictionnaire, où une confusion est facilement évitée grâce à la précision du sens.

En fin, la langue française facilite également la vectorisation par le plongement de mots, sachant que le modèle des vecteurs français est correctement entraîné.²

5.1.3 L’Exception : un Baudelaire traduit

Puisque Baudelaire est un des objets principaux de notre étude, nous avons enfin pu obtenir une version traduite des *Fleurs du Mal* avec l’aspiration des pages-Web (*web scraping*) et la reconnaissance des caractères (*Optical Character Recognition*). 150 poèmes ont été extraits, et nous y avons effectué des corrections manuelles, telles que l’amélioration du lexique, la systématisation des strophes, et la réorganisation des syntaxes. Il s’agit de s’assurer que les textes traduits correspondent au savoir-écrire de la poésie chinoise.

5.2 LA NOUVELLE POÉSIE COMPARÉE AUX RÉFÉRENCES FRANÇAISES

Les expériences numériques dans le présent chapitre s’engagent à analyser comparativement l’évolution stylistique de la *Nouvelle poésie chinoise* en positionnant ses 9 écoles composantes sur la chaîne référentielle française.

¹ Une entité nommée est une expression linguistique référentielle, souvent associée aux noms propres et aux descriptions définies. Elle concerne une tâche du traitement automatique du langage naturel : la reconnaissance d’entités nommées.

² En fait, il existe de divers modèles pré-entraînés en chinois, sur des corpus tant généraux que spéciaux : journalistique, oral, financier ou littéraire, voir <https://github.com/Embedding/Chinese-Word-Vectors>.

Comme d’habitude, un algorithme agglomératif serait adopté, il s’agit d’un regroupement hiérarchique effectué sur les textes poétiques vectorisés par fréquence (*CountVec*) et par plongement de mots (*Word2Vec*).

Il faut aussi noter que les variables syntaxiques, telles que « *POS en trigrammes* » et « *Lemmes en trigrammes* », ne seront pas traitées dans ce cas-ci, parce que la traduction, automatique ou manuelle, engendrerait souvent des modifications sur les agencements séquentiels des mots, ceci risque d’affaiblir éventuellement la crédibilité des résultats, sans mentionner que les *nouveaux poètes* du *Premier cycle* cherchent souvent à « *fragmenter* » les vers pour satisfaire à un certain principe « *libre* » et « *moderne* ».

5.2.1 Le Contrôle de corpus

Le corpus est constitué de deux sous-corpus : 1) un contient des assemblages textuels romantique-baudelairien-moderniste ; 2) l’autre contient 9 écoles de la *Nouvelle poésie*, avec les poèmes traduits en français moderne.

Afin d’assurer la fiabilité des résultats, un contrôle de corpus a été effectué ainsi :

- a. Pour éviter une confusion interne du corpus français, les poèmes symboliques sont exclus ;
- b. Tenant en compte les interférences causées par l’évolution langagière dans la *Nouvelle poésie*, les poèmes romantiques et symboliques sont exclus ;
- c. À travers un prétraitement, nous limitons la taille de chaque échantillon à près de 30k ;
- d. Avec une approche dictionnaire, nous vérifions massivement les mots traduits, en supprimant les termes irréguliers et faux.

Tableau 74 Le contrôle de corpus sur les expériences croisées entre la *Nouvelle poésie* et les courants français

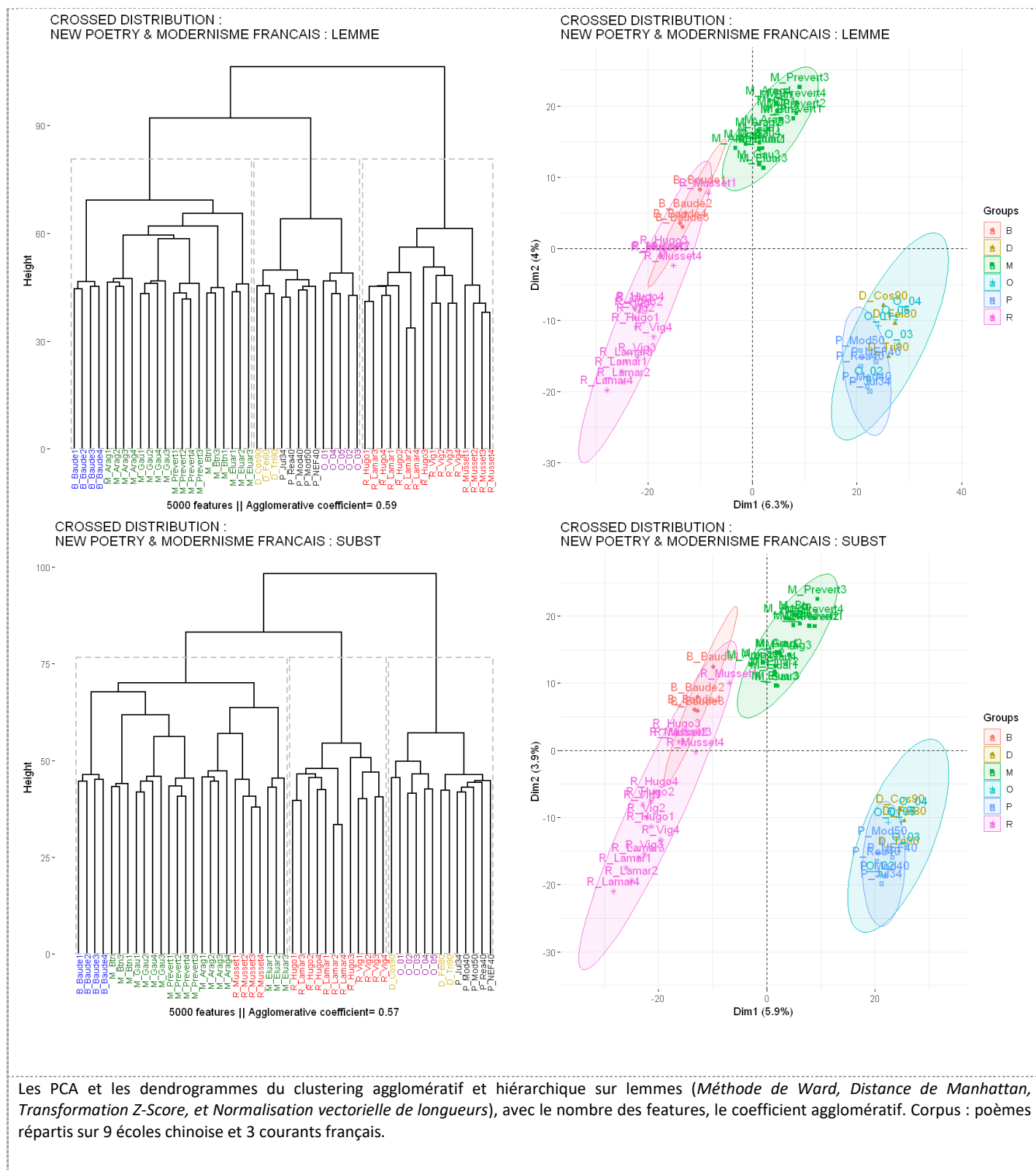
CORPUS	ÉCOLES / COURANTS	NOMBRE DE TEXTES
--------	-------------------	------------------

<i>RÉFÉRENCES FRANÇAISE</i> <i>S</i>	ROMANTISME		16
	BAUDELAIRE		4
	MODERNISME		18
<i>NOUVELLE POÉSIE</i>	PREMIER CYCLE	École de Juillet	1
		École moderniste	1
		Nouvelle École moderniste	1
		École réaliste	1
		École des Neuf Feuilles	1
	DEUXIÈME CYCLE	École de Non-Non	1
		Écrits de Troisième	1
École de Connaissance		1	
POÉSIE OBSCURE		4	

5.2.2 Les Résultats : par vectorisation fréquentielle

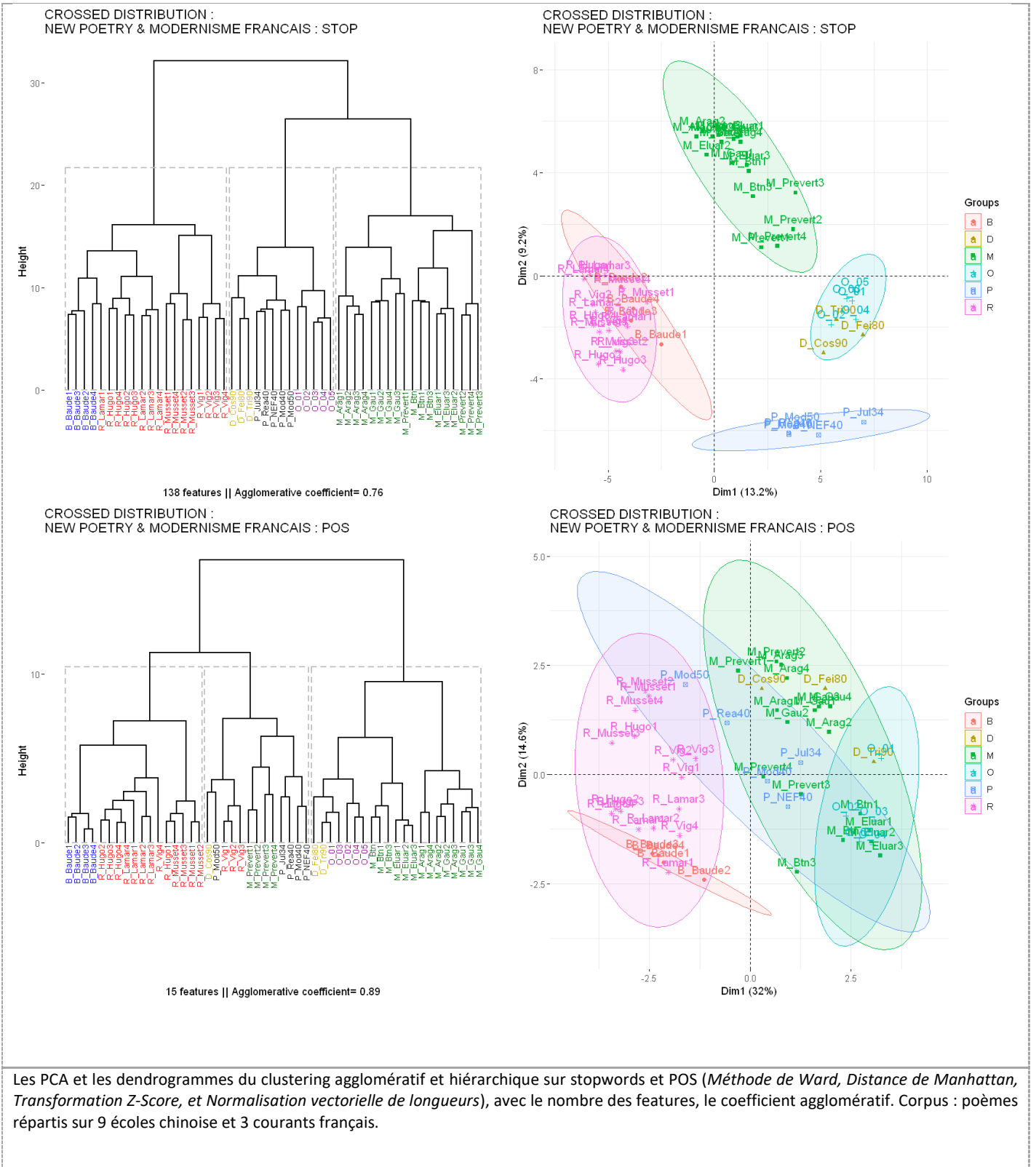
1) Niveau lexical

Figure 70 Les PCA et les dendrogrammes du clustering sur la *Nouvelle poésie* et les poèmes français (Niveau lexical)



2) Niveau stylistique

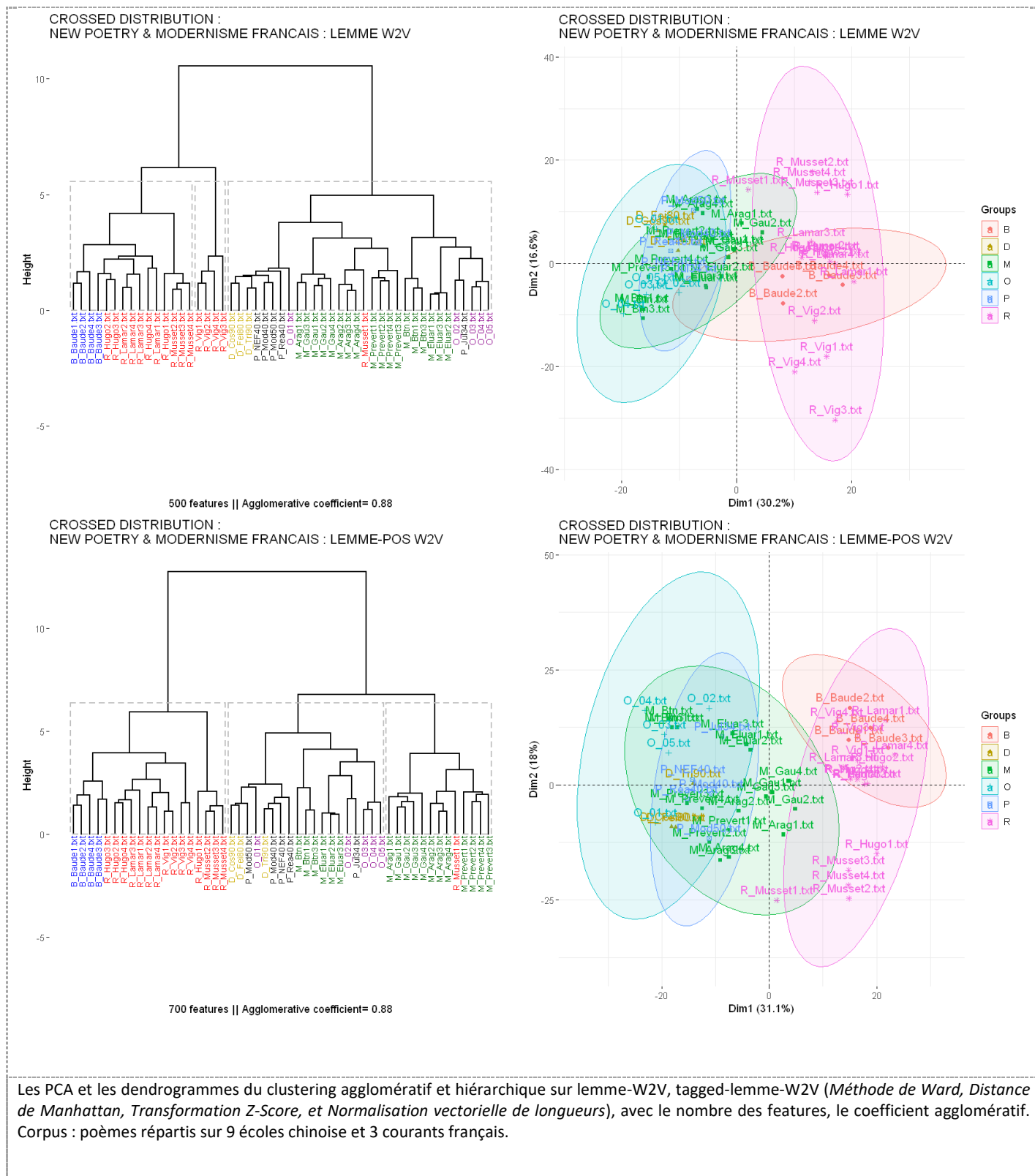
Figure 71 Les PCA et les dendrogrammes du clustering sur la *Nouvelle poésie* et les poèmes français (Niveau stylistique)



5.2.3 Les Résultats : par vectorisation W2V

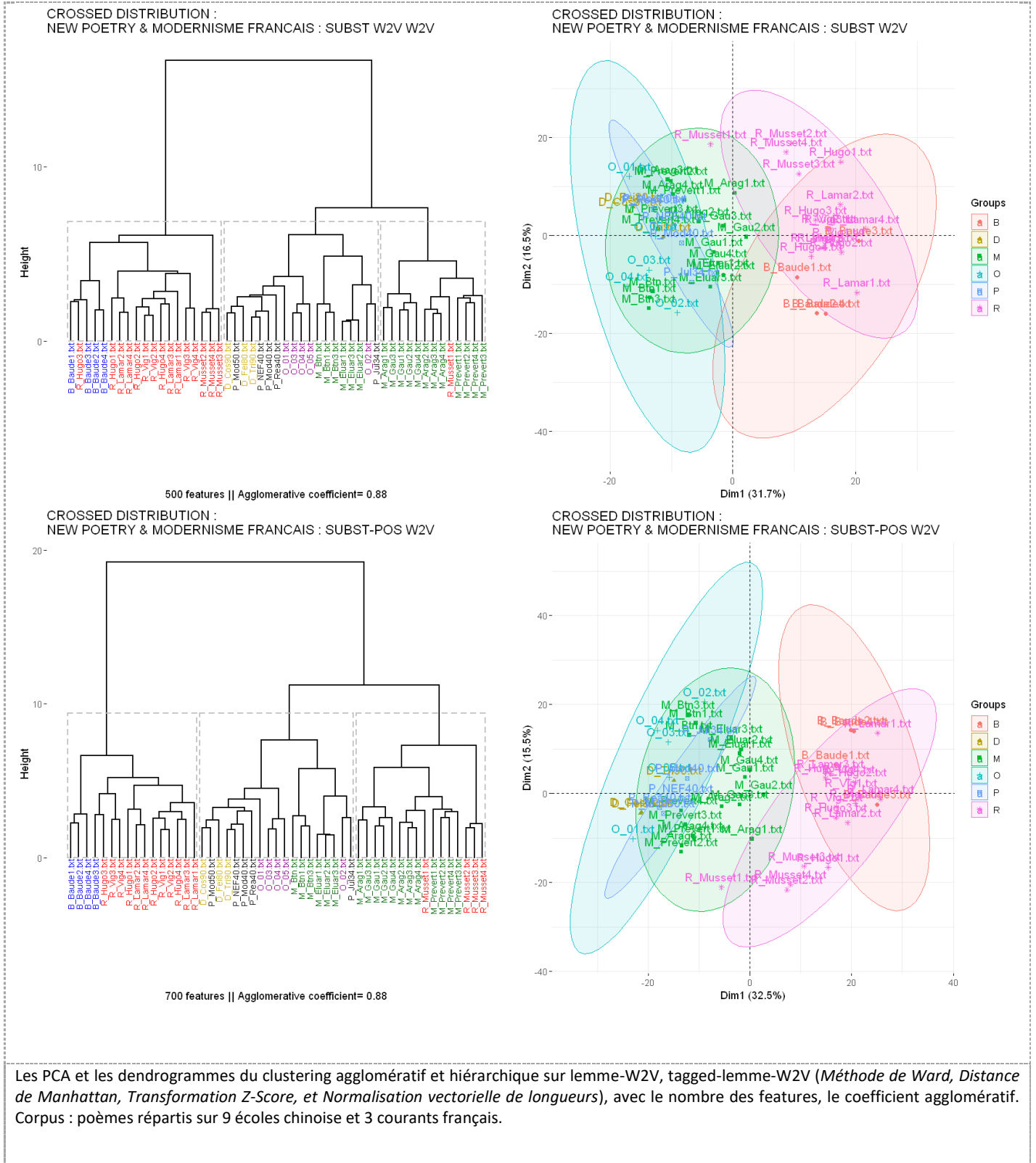
1) Corpus intégral

Figure 72 Les PCA et les dendrogrammes du clustering sur la *Nouvelle poésie* et les poèmes français (W2V, corpus intégral)



2) Corpus substantiel

Figure 73 Les PCA et les dendrogrammes du clustering sur la *Nouvelle poésie* et les poèmes français (W2V, corpus substantiel)



5.3 LA MODERNITÉ « TEXTUELLE » DE LA POÉSIE OBSCURE

5.3.1 La Modernité textuelle

Les expériences croisées au-dessus (Fig. 70, 71, 72 et 73) ont fourni une évidence assez persuasive pour argumenter la « modernité » du style *obscur*. De plus, nous avons également relevé une tendance semblable entre les contrastes baudelairien-moderniste et baudelairien-*obscur* :

Tableau 75 Les mots substantiels ayant les plus élevés coefficients dans le contraste baudelairien-*obscur*

<i>BAUDELAIRE</i>		<i>POÉSIE OBSCURE</i>	
démon	2.728900	musée	2.827418
douceur	2.717015	être	2.608379
fête	2.683582	juste	2.550000
cher	2.638493	soutenir	2.549116
singulier	2.622927	personne	2.520628
horreur	2.622075	pièce	2.496171
aspect	2.605544	obscurité	2.494658
ténébreux	2.605544	neige	2.481657
semblable	2.602791	terre	2.470367
âme	2.590692	entourer	2.410669
frêle	2.589645	pluie	2.407133
tombeau	2.586345	retourner	2.392318
enfer	2.585404	voler	2.378556
plaisir	2.584104	fenêtre	2.355765
saint	2.582444	lune	2.351589

Tableau 76 Les POS ayant les plus élevés coefficients dans le contraste baudelairien-*obscur*

<i>BAUDELAIRE</i>		<i>POÉSIE OBSCURE</i>	
pun	2.795433	ver	2.711666
sent	2.752044	nom	2.586177
kon	2.712090	det	2.561778
adj	2.472206	prp	2.377801
int	2.249322		

C'est-à-dire :

- a. Sur le plan lexical, la *poésie obscure* se met clairement à côté par une neutralité sentimentale et un écart thématique, son vocabulaire est souvent narratif et descriptif, qui s'adresse aux objets phénoménaux, visuels et tangibles.
- b. Le style baudelairien semble plus subjectif et plus dominant, les termes sont largement expressifs et judiciaires, ce qui montre une intention de contrôler et de communiquer. 1) D'une part, Baudelaire cherche à argumenter une existence émotionnelle ou sensorielle par un lyrisme évident ; 2) d'autre part, au lieu de garder une distance, il profite du droit d'interprétation en définissant directement l'itinéraire du raisonnement pour les lecteurs ;
- c. Dans l'agencement morphosyntaxique, les unités prépositionnelles occupent une place considérable dans les POS employés chez les *poètes obscurs*, car 1) leurs textes sont grammaticalement et syntaxiquement plus complets, même si les poèmes sont formellement versifiés, la rédaction s'organise plutôt en prose ; 2) les séquences nominales y sont abondantes, le tableau 76 confirme bien ce point.

Les trois points cités ci-dessus sont également observés dans la transition du Baudelaire vers le modernisme, **ce qui confirme-il une « modernité » impeccable dans la poésie obscure ?**

De plus, revenons à la distribution interne (2) de la *Nouvelle poésie* (Fig. 64), celle-ci ne nous empêche pas de se demander **si les poèmes du premier cycle seraient plus « modernistes » que la poésie obscure**, car cette dernière se jouit d'une indépendance écartée sur toutes les variables examinées ?

En fin, reculons encore plus loin vers la distribution interne (1) de la *Nouvelle poésie* (Fig. 59, 60, 61 et 62), ceci montre une évolution progressive, gérée par la « libéralisation langagière ». Cette évolution du langage poétique est surtout évidente entre le *Premier Cycle* et la *poésie obscure*, ainsi, **la « modernité » de la poésie obscure ne serait-elle qu'une « MODERNITÉ TEXTUELLE » ?**

Avant de répondre à ces questions, nous proposons de réviser les principes « orthodoxes » du *modernisme poétique* occidental. En 1924, dans son « *The Fugitive* »¹, John Crowe Ransom commente « *le futur de poésie* » :

The arts generally have had to recognize Modernism -- how should poetry escape ? And yet what is Modernism ? It is undefined.... In poetry the Imagists, in our time and place, made a valiant effort to formulate their program. Their modernist manifestoes were exciting, their practice was crude.... They announced at least two notable principles.

In the first place, they declared for honesty of theme and accuracy of expression.... They conceived the first duty of the Moderns as being to disembarass poetry of its terrible incubus of piety, in the full classical sense of that term, and they rendered the service.

Their second principle followed. Emphasizing the newness of the matter, they were obliged to make their meters more elastic to accommodate their novelties.... Their free verse was no form at all, yet it made history. [...]

But we moderns are impatient and destructive. We forget entirely the enormous technical difficulty of the poetic art, and we examine the meanings of poems with a more and more microscopic analysis : we examine them in fact just as strictly as we examine the meanings of a prose which was composed without any handicap of metrical restrictions ; and we do not obtain so readily as our fathers the ecstasy which is the total effect of poetry, the sense of miracle before the union of inner meaning and objective form. Our souls are not, in fact, in the enjoyment of full good health. For no art and no religion is possible until we make allowances.... Modern poets are their own severest critics; their own

¹ RANSOM John Crowe. *The Fugitive: A Journal of Poetry*, Vol. III, No. 1, February 1924, p. 2-4
558

documents, on second reading, have been known to induce in poets a fatal paralysis of the writing digit...

En première, la *poésie obscure*, au lieu de « *disembarrass poetry of its terrible incubus of piety* », choisit d’embrasser une « *contextualisation politique* ». Au niveau textuel, les *poètes obscurs* cherchent à établir une « *conspiration* » ou un « *compromis* » entre « *l’existence individuelle* » et « *l’idéologie autoritaire* ». Ceci montre un état d’âme transitif, transformationnel, obsédant et conflictuel. Bien que les *poèmes obscurs* constituent une contre-attaque à l’illégitimité des « *paroles révolutionnaires* »¹, ses agencements morphosyntaxiques partagent une certaine « *homogénéité* », à la fois proche et éloignée, avec les écrits politisés.

En ce sens, la majorité des *poètes obscurs* sont des auteurs « engagés ». Et donc, même BEI Dao, le *poète moderne* reconnu par les critiques occidentales, pense que ses *écrits obscurs* ne sont pas dignes du titre de « *modernisme* » : « *Je suis plus ou moins honteux envers ce type de poèmes (obscurs), j’ai une attitude quasiment négative. Ces écrits sont, dans un certain sens, des échos subordonnés aux paroles officielles. En ce moment-là, notre création ressemble à la poésie révolutionnaire, avec un ton très élevé, des mots très larges, et du langage très violent. Nous avons vécu l’époque, et portons une marque de l’époque, c’est inévitable. Ces dernières années, je me plonge toujours dans l’introspection de me débrouiller d’un tel style, mais ce serait un effort de vie.* »²

Par conséquent, privé de la pureté artistique, la *poésie obscure* ne pourrait pas se compter « *moderniste* » (au sens strict).

En deuxième, la *poésie obscure* ne choisit pas de « *make their meters more elastic to accommodate their novelties* ». Les *poètes obscurs* écrivent majoritairement en prose ou en

¹ Dans la préface de revue littéraire *Aujourd’hui*, s’écrit la tâche de poésie obscure : « *se révolter contre le discours officiel qui domine la Chine, se débarrasser des contraintes idéologiques et retrouver la dignité de la poésie.* »

² ZHAI Di. *Le chinois est la seule valise de voyage : Interview avec BEI Dao*. In *Ville de Livres*. 2003 (2)

vers libre, mais ils respectent en même temps les patterns prosodiques et structuraux de la poésie classique. Plus précisément, ils pratiquent l'abondance des rimes et la symétrie des syntagmes. C'est une de ses particularités qui les rendent extrêmement populaires parmi les lecteurs chinois.

Par exemple, les premiers deux vers de la « Réponse » (BEI Dao) :

卑鄙是卑鄙者的通行证	<i>Vil est le laissez-passer du vil</i>
高尚是高尚者的墓志铭	<i>Noble est l'épithaphe du noble</i>

Ces lignes massivement récitées sont écrites en *vers libres*, mais avec une structure symétrique : « *NOM + VER + NOM + X + NOM* ». Cette structure était souvent employée dans le style « *propagandiste* » à l'époque, elle adopte un ton incendiaire pour donner une provocation sentimentale.

Un autre exemple :

能让你阅读白帆，每天每时每刻	<i>Que vous lisiez le voile blanc, chaque jour, chaque heure et chaque moment,</i>
每天每时每刻让你读着一张张白帆	<i>Chaque jour, chaque heure et chaque moment, que vous lisiez le voile blanc</i>
是我的幸福	<i>C'est mon bonheur</i>

Ici, nous voyons aussi une « *répétition récursive* », qui rend la narration plus douce en exerçant un contrôle rythmique.

Donc, que ce soit la rime, la répétition ou la structure latente, le style de la *poésie obscure* n'est pas vraiment « *libre* ».

En troisième, chez les *poètes obscurs*, « *the ecstasy* » est toujours « *the total effect of poetry, the sense of miracle before the union of inner meaning and objective form* », car leur création est tout lyrique, remplie de « *des larmes émues ou des soupirs sympathiques, des sourires méprisants ou des ironies amères* », « *d'un avis juste, objectif et enthousiaste* », ou « *d'innombrables exploitations, pertes et succès* ». C'est ce lyrisme qui explique le succès de la *poésie obscure*, il satisfait aux exigences esthétiques et psychologiques des lecteurs à l'époque.

5.3.2 L'Obscurité interprétative

Jugée sur les principes du « *modernisme* », la *poésie obscure* est clairement un contre-exemple, pourquoi nos expériences numériques disent bien le contraire ? C'est à cause de son *obscurité*.

Comme discuté dans la *PARTIE I*, « *l'obscurité* » est un sujet épineux à aborder dans le cas de la *poésie obscure*, cette approche métaphorique et symbolique empêche la conceptualisation directe, en écartant le « *signifié* » de son « *signifiant* », ceci a suscité des débats à l'époque :

D'une part, « *l'obscurité* » constitue une « *correction excessive* » du style révolutionnaire ; sous l'influence du *modernisme occidental*, elle cherche à « *rendre délibérément le poème hermétique et bizarre, en cachant le sens clair du lecteur [...] pour que le poème erre entre la compréhensibilité et l'incompréhensibilité.* »¹ C'est pourquoi le *style obscur* était jugé « *énervant* », et le *poème obscur* était considéré comme un « *écrit partiel, pessimiste, voire dangereux* »².

D'autre part, « *l'obscurité* » est une « *extension du style libre des années 1920-1940* », une « *démocratisation ou un enrichissement de l'esprit créatif* », et un « *facteur indispensable pour la diversité artistique* »³. Parmi ces écrits, se voit une rupture logique, « *une vicissitude du symbole, une douceur suggestive, une ironie absurde et une réception phénoménale* »⁴.

« *L'obscurité* » ici nous rappelle également le phénomène de « *l'ineffectif du mot* », traité plus haut (*PARTIE II – Chapitre V*). Il s'agit d'un détachement sémantique causé par la « *tradition symbolique chinoise* », qui se base, soit sur un prérequis socio-culturel préalablement défini (*cas des poèmes classiques*), soit sur une référence contextuelle des écrits (*cas de la Nouvelle poésie au Premier Cycle*).

¹ ZHANG Ming. *L'Obscurité énervante*. In *Journal de Poésie*, 1980 (8)

² *Ibid.*

³ XIE Mian. *Devant la Nouvelle Renaissance*. In *Exploration poétique*, 1980 (1)

⁴ SUN Zhaozhen. *Choix historique : Au vingtième Anniversaire de Poésie Obscure*. In *Journal Littéraire*, 1998 (12-3-4)

C'est aussi le cas de la *poésie obscure*, mais cette « *obscurité* » est plus subtile, plus structurée et plus sensorielle : 1) elle renonce aux symboles à charge culturelle, en abordant des objets « *modernes* » et en profitant la cohérence et l'incohérence entre eux pour créer des effets poétiques ; 2) elle cède le lyrisme direct à une narration « *plate* » et à un raisonnement calme, ce qui intègre, d'une manière insaisissable, le plus lyrique dans le plus « *neutre* » ; 3) elle est souvent assistée par une description picturale et d'une correspondance sensorielle ; 4) elle utilise la densité structurale des vers et le tournant atmosphérique des symboles pour contrôler subtilement le rythme de lecture. Par exemple :

妈妈，
我看见了雪白的墙。
早晨，
我上街去买蜡笔，
看见一位工人
费了很大的力气，
在为长长的围墙粉刷。
他回头向我微笑，
他叫我
去告诉所有的小朋友：
以后不要在这墙上乱画。

Maman,
J'ai vu un mur blanc.
Le Matin,
Je suis allé acheter des crayons,
J'ai vu un plâtrier
Qui blanchissait un mur long,
Avec un grand effort.
Il s'est tourné en souriant,
M'a demandé
De dire à tous les enfants
De ne plus griffonner sur le mur.

妈妈，
我看见了雪白的墙。
这上面曾经那么肮脏，
写有很多粗暴的字。
妈妈，你也哭过，
就为那些辱骂的缘故，
爸爸不在了，
永远地不在了。

Maman,
J'ai vu un mur blanc.
Sur lequel s'étaient écrit des mots si sordides
Et si violent.
Maman, tu avais pleuré,
À cause des insultes humiliantes,
Papa n'est plus là,
Jamais plus là.

比我喝的牛奶还要洁白、
还要洁白的墙，
一直闪现在我的梦中，
它还站在地平线上，
在白天里闪烁着迷人的光芒。

Le mur,
Plus blanc que le lait j'avais bu,
Reste toujours dans mon rêve,
Il se tient loin à l'horizon
Avec étincelles fascinantes même en pleine jour.

我爱洁白的墙。
永远地不会在这墙上乱画，
不会的，
象妈妈一样温和的晴空啊，
你听到了吗？
妈妈，
我看见了雪白的墙。

J'adore le mur blanc,
Je ne griffonne sur le mur,
Jamais,
Ciel, aussi doux que maman,
Tu entends ?
Maman,
J'ai vu un mur blanc.

雪白的墙
— 梁小斌

« *Mur blanc* »
--- LIANG Xiaobing

LIANG Xiaobing est un *poète obscur*, il est si orgueilleux pour juger que « *placer la poésie obscure sous l'influence du modernisme occidental est une sous-estimation injuste* ». Dans un certain degré, nous sommes d'accord avec lui. Différente des créations baudelairienne ou hugolienne, dont la portée artistique dépasse les frontières, les domaines, voire le temps, la *poésie obscure* n'appartient qu'à la Chine, qu'à l'époque et qu'aux lecteurs conscients du mal, elle est éternelle parce qu'elle est intégrée entièrement dans la mémoire nationale, parce qu'elle est complètement libre, parce que sa signification arrive au-delà du style, du courant, même de la littérature.

Malgré tout, revenons à « *l'obscurité* » de ce poème et sa « *modernité textuelle* ».

Au niveau textuel, c'est un écrit *moderniste* : il s'écrit en prose avec un champ lexical « *neutre* », une narration « *plate* » et une imagination « *ouverte* » ; aucun symbole culturel n'y est détecté, le poète cède ainsi le droit communicatif à une infinité interprétative. Un « *moi* » individuel est au centre de la rédaction, il raconte une expérience personnelle avec des observations phénoménales ; et la subjectivité se recule derrière le « *mur* ».

Tout ceci constitue sa « *modernité textuelle* ».

Néanmoins, d'un point de vue littéraire, ce poème est doté d'un grand lyrisme empathique :

Bien que le « *mur* »¹ ne soit pas un symbole à charge culturelle dans la tradition classique, mais la temporalité créée par le poème le positionne dans le contexte historique, il devient un point où se croisent le mal du passé (« *mots si sordides et si violents* », « *des insultes humiliantes* ») et l'espoir du futur (« *étincelles fascinantes* » et « *ciel doux* »). Ceci réfère au réel de l'époque (1980), où la « *Décennie calamiteuse* » venait de se terminer, et une introspection nationale était en cours sur les fautes de la *Révolution culturelle*.

¹ Dans la *Révolution culturelle*, le mur est un lieu de publication pour la propagande politique, à côté duquel se sont déroulés des « *séances de critique* » qui dénoncent et humilient cruellement les « *criminels* » dits « *révisionnistes* » ou « *capitalistes* ».

Le plus grand succès du poème consiste à dévoiler le mal avec un symbole « *plat* » et insignifiant. Le poète ne fait aucune accusation hystérique ni indignation forte, mais la douleur devient plus aiguë quand la cicatrice est invisible, et la voix devient plus éclatante quand la bouche est fermée. Dans un certain sens, c'est de prononcer le son du passé avec le vocabulaire « *moderne* ».

Le rythme de l'expression est bien contrôlé par l'alternance de la joie et du mal. Le « *mur blanc* » à la première et à la troisième strophe s'opposent au « *mur rouge* » au deuxième. Et la fin de la première strophe se résonne avec celle de la dernière, « *tu entends ? Maman, j'ai vu un mur blanc* », ceci signifie que la blessure ne serait jamais guérie, et la misère ne serait jamais oubliée, alors que le vers - « *De dire à tous les enfants / De ne plus griffonner sur le mur* » - relance une réflexion introspective sur le passé et l'espérance vers l'avenir.

Par conséquent, la *poésie obscure* demande une intervention interprétative de l'extérieur. Et sa validation se trouve dans la lecture et dans l'Histoire.

Donc, différent de Baudelaire, la *poésie obscure*, avec un langage métaphorique, échappe à la modélisation sémantique des expériences numériques, même s'il montre un lyrisme dualiste aussi évident que le style baudelairien.

CONCLUSION

Le présent travail, inscrit dans la littérature générale et comparée, a une double ambition :

Baudelaire, avec ses *Fleurs du Mal* et la « *joie de descendre* », commence une quête exploratoire et dangereuse vers un *modernisme poétique*, il prend pour objet de son esthétique le *mal intériorisé*, en sublimant la *sensibilité individuelle* pour atteindre une *universalité humaine*. En mettant à nu les décadences de la vie, et en pratiquant un « *dandysme* » et un « *culte du soi* », Baudelaire essaie d'esquisser le prototype d'un poète « *moderne* ».

La *poésie obscure* a remblayé la plus grande rupture dans l'évolution de la *Nouvelle poésie*. En dénonçant l'absurdité et le hasard d'une *Existence* dépourvue de sens, elle réussit à revaloriser une « *auto-transcendance* » poétique en Chine avec un « *modernisme dérivé* ».

Chez tous les deux, qui sont séparés par l'espace et par le temps, se voient 1) une conscience individualiste de l'identité humaine, 2) une introspection intériorisée face au *Hasard* alogique de la modernité, 3) un choix transcendantal sur l'absoluité d'un « *moi* » médiocre mais profond, et enfin 4) une fierté motivée par l'impulsion inhérente de la création.

Ainsi, le présent travail, inscrit dans la *Littérature générale et comparée* et dans le *Traitement automatique des langues*, cherche à valoriser les deux philosophies « *modernistes* » sino-françaises, à travers une étude comparatiste entre les esthétiques poétiques de Baudelaire et de la *poésie obscure*.

Cette recherche a un caractère interdisciplinaire, elle adopte des méthodes analytiques et synthétiques, mais aussi numériques et statistiques. Elle s'organise en trois parties :

1. Les Modernismes orthodoxe et dérivé

La première partie synthétise respectivement les naissances de deux modernismes français et chinois, tout en les mettant dans un comparatisme absolu avec des auteurs et des philosophes contemporains, pour comparer leurs prototypes du « *poète moderne* » au niveau stylistique et conceptuel :

La « *modernité* » et le « *modernisme* » s'emploient fréquemment dans les contextes artistiques ou littéraires pour véhiculer un sens incisif du « *relativisme historique* ». Ils marquent une transformation essentielle sur le plan idéologique et conceptuel, d'une esthétique éternelle et extrinsèque à une autre éphémère et intrinsèque : la première est fondée sur l'idéalisme invariable et transcendant ; alors la seconde est dominée par la croyance de la métamorphose et de la discontinuité.

La « *modernité* » est avant tout une notion de temps, elle s'établit avec la conscience de la séquence temporelle, linéaire et surtout irréversible, car la rétroactivité du temps déconstruirait l'instantanéité du « *présent* » et risquerait de retomber dans le piège de l'invariabilité. Donc la « *modernité* » montre une relativité sur l'axe diachronique qui est associée à une valeur renouvelée à tout moment.

Alors le « *modernisme* » s'oriente plutôt, sous certain angle, vers un esprit de « *l'auto-transcendance* » dans la création artistique. Associé à une dimension individualiste, il cherche, au-delà de l'extrême, ce qui est le plus vain, frivole, fugace et éphémère. En tout, il provient d'une « *modernité d'ailleurs* ».

Qu'est-ce que le « *modernisme créatif* », ou plus simplement le « *beau moderne* » ?

1) Selon Baudelaire, « *C'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* », c'est une tentative à « *dégager de la mode ce qu'elle peut*

contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire » ; 2) selon Nietzsche, c'est une réévaluation de toute « valeur », qui rend la poursuite du sens définitif et l'insistance sur l'éternité utopiques et inutiles ; 3) selon Calinescu, c'est l'union entre le « présent » et le « présent historique », qui se décèle dans tout résidu du passé et se ressuscite à la promesse du futur ; et enfin, au sens littéraire, c'est une évolution où une école s'impose, une autre la détrône, cette fluctuation incessante renouvelle et enrichit la substance connotative du « modernisme ».

La contribution de Baudelaire à la révolution esthétique ne consiste pas à « *conceptionner* » le modèle du « *modernisme* », mais ses vers aident à « *détruire* » la dominance du « *conventionnalisme* » esthétique, à travers une contestation sur la croyance fondamentale de la poétique traditionnelle. Ceci marque le changement du point de référence, par rapport auquel le « *modernisme* » se préparait, et la « *modernité* » se redéfinissait :

Avant Baudelaire, le « *moderne* », ou la « *modernité* », était toujours coincé sur l'axe chronologique, il se conceptualise dans la dualité entre le « *passé* » et le « *présent* » ; Après Baudelaire, le « *classique* » a cessé de représenter l'inverse du « *moderne* », et ce dernier s'est débarrassé de la relativité du *Temps* et s'associe à une valeur constamment renouvelable. En sortant de la définition dualiste, la « *modernité* » est désormais traitée comme une incertitude dont la signification reste éternellement infinie, ce qui nous permet de toucher alors le seuil de l'art moderniste en Occident. Par ce biais, le « *modernisme* » est en effet un produit logique de la « *modernité* » menée à l'extrême, voire à l'inverse.

C'est à partir de Baudelaire que le « *dualisme* » littéraire commence à se faire dissoudre. Ce *dualisme* s'est basé sur une « *morale binaire* » qui oppose le bon au mal, le réel à l'idéal, la chair humaine à l'esprit divin, les valeurs honorables aux épanouissements individuels. Baudelaire est là pour le détruire en poussant tout vers l'autre bout de l'extrême. Il dévalorise ainsi toutes conventions en ridiculisant toutes normes imposées par l'externe.

Dans ce sens-là, le « *modernisme* » créatif cherche une liberté absolue, un délire de l'autonomie et une passion pure du « *vrai* ». Par ceci, le sens fatal ne se trouve plus au centre

de notre quête, et la création commence ainsi à explorer la falaise du sens et les frontières de *l'auto-paradoxe*, pour que son existence ne cède à aucun intérêt prédéfini. C'est pourquoi le « *modernisme* » ne pourrait être qu'une expression absolument individuelle.

Pourtant, **cette entreprise est condamnée à un échec fatal**, parce que ce « *fantôme dualiste* », nous en avons besoin : 1) pour donner du sens à l'existence d'un être individuel, 2) pour passer la force pensive à un roseau flottant face au néant, 3) pour fixer une destination à l'autre bout du trajet de la vie, 4) pour comprendre la raison de l'état dans lequel on se trouve, et le plus important, 5) pour définir le super-ego du « *soi* » avec l'intervention de ce qui ne l'est pas, ce qui permet ensuite de reconnaître *l'Id* et de reconstituer un ego vers lequel on se dirige.

En Chine, nous voyons un « *modernisme dérivé* ».

C'est avec l'impact du modernisme occidental que la littérature moderne chinoise connaît sa naissance et son développement ; et la poésie fut la première soumise à cette influence étrangère, surtout française. De plus, Charles Baudelaire se trouve parmi les premiers introduits et les plus lus, sa présence s'étend sur toute la *Nouvelle poésie*, y compris les *vers obscurs*.

Pourtant, l'apparition du « *modernisme* » en Chine est soudaine.

Au cours de la modernisation poétique, la *Nouvelle poésie* montre une vitalité résistante, elle est motivée par un renouvellement continu et une compatibilité tolérante. Nous y voyons une cohabitation des écoles diverses, des théories pluralistes, des influences externes et des traditions persistantes. Pourtant, les *traces modernistes* établies au long de la première moitié du siècle nous semblent assez fragiles. Cette modernisation a été interrompue ou « *clôturée* » par les guerres et les révolutions à partir des années 1940.

Pourquoi ce « *modernisme* » poétique chinois n'a pas pu survécu dans le temps ?

La création du *Premier Cycle* se place volontairement sous les influences dominantes de l'extérieur, il s'agit d'une tentative « *impure* » qui cherche à résoudre la crise sociopolitique par une occidentalisation idéologique dans la littérature. Ainsi, une *auto-négation* quasi-totale s'y établit en rejetant toute la tradition classiciste, et la poésie se fait « *moderniser* » par une transplantation « *forcée* » des mouvements euro-américains, sans prendre en considération la complexité contextuelle où se situait la Chine, ni la règle générale de l'évolution littéraire.

Dans ce cas-là, les styles « *empruntés* » visent souvent aux niveaux textuels, langagiers et rythmiques, les discussions artistiques se fondent majoritairement sur des théories introduites, et les réflexions philosophiques sont assez rares avant les années 1935. Donc, au *Premier Cycle*, le modernisme poétique n'est pas issu d'une transformation intrinsèque, ni d'une « *intériorisation* » approfondie, il est marqué d'une versatilité, ou d'une « *synchronie fictive* » coincée dans le « *Messiah Time* ».

L'arrivée de la *poésie obscure* implique une reprise de la modernisation poétique, mais aussi un départ entièrement nouveau. Elle est motivée par le renouvellement interne de la création, elle réussit à intégrer le concept moderniste dans le contexte spécifique en Chine. Les poètes *post-obscurs* sont ainsi libérés du complexe historique et de l'intertextualité nationale-individuelle, ils ne croient que l'expérience directe du « *soi* ».

Visiblement, les deux modernismes sont différents.

D'un point de vue évolutif, le *modernisme français* est issu d'une transformation plus ou moins linéaire, cette métamorphose stylistique et esthétique pourrait s'expliquer par une « *intériorisation* » progressive :

1) L'esthétique de **Baudelaire** a initié le *décadentisme* par une extravagance scandaleuse, il s'agit d'une tentative à explorer un nouveau beau, plus fécond et plus libéral, et ceci a élargi l'expressivité et la représentativité du langage poétique. De plus, le *mal baudelairien* n'est pas une simple moralité maudite, mais une dissolution de tout ce qui n'est pas libre dans la création ;

2) Les **décadents**, ou certains **symbolistes** (*Rimbaud et Verlaine surtout*), sont éperonné par le délire hallucinatoire et le plaisir hystérique, les frontières se brouillent ainsi entre la raison et la folie, l'imagination est dominée par un réseau des rapports inconnus et inexplicables. Dans ce cas-là, l'expression poétique commence à préférer un pressentiment plutôt qu'une indication. Dépourvus de la possibilité d'observer et de saisir, les poètes ne font que de se laisser par un état innommable, leurs écrits errent parmi les interactions sensorielles afin de se connecter à un instant fugitif dans toute nomenclature imperceptible, profonde et lointaine. Ici, nous voyons clairement une dimension mystique ;

3) La **connexion mystique** est strictement personnelle, impartageable, ou **individuelle**, voire enfermée. Cette transmissibilité faible ne permet aucune tentative de communication, c'est-à-dire que le mysticisme est un intérêt non-exprimable ;

4) Pour répondre à la résonance mystique, les poètes cherchent à suggérer, au niveau métaphysique, les connexions inexprimables, à travers une « *nature artistique* », une « *généralité au libre essor* » et un « *élan hors de l'atmosphère épaisse et basse de la banalité* ». C'est pourquoi ils attribuent une haute importance aux « *symboles* ». Ces *symboles poétiques* servent de médiateurs plus efficaces pour produire des effets résonnants, ils portent ainsi des signifiés plus ou moins neutralisés, en ciblant une couche plus abstraite et plus transcendante. **Les poètes mystiques sont condamnés à être symboliques.**

5) Dans ce sens-là, les symbolistes cèdent progressivement leur pouvoir de contrôle pour avoir une expressivité, ou une représentativité plus valide et plus efficace. Ils partent d'une subjectivité absolue pour fournir un champ poétique plein de possibilités indéfinies et infinitives. Ceci nous renvoie à l'affirmation de Roland Barthes avec sa fameuse formule « *la mort de l'auteur* » : **la philosophie moderniste est ainsi née en poésie.**

Donc, en France, au cours de la transition du romantisme vers le modernisme, nous voyons une lignée claire et précise.

Alors la *Nouvelle poésie*, dès sa naissance, a été gérée par un objectif sociopolitique et une manipulation forcée, la modernisation poétique constitue une mutation brutale qui est réalisée par l'occidentalisation esthétique, la transplantation théorique et l'imitation textuelle. Evidemment, ce n'est pas un renouvellement naturel ou intrinsèque, un modernisme imposé d'une telle manière ne pourrait pas survivre au temps.

C'est pourquoi la *Nouvelle poésie* chinoise est jugée « *incompréhensible* » « *une fois mise au du contexte occidental* ».

De plus, la coexistence des influences donne à la création poétique état « *chaotique* » : 1) le style du poète est doté d'une certaine transitivity instable, il se bascule entre plusieurs théories, ou plusieurs courants ; 2) les courants ou les écoles se croisent sur les axes du temps et de l'espace.

D'un point de vue artistique, le *modernisme orthodoxe* a pour principe « *l'art pour l'art* », c'est-à-dire que 1) les valeurs internes d'une œuvre doivent et peuvent se justifier par une auto-référence et sans aucune intervention extérieure ; 2) et le « *sens du beau* » devrait être pur, spontané et irrépessible, hors de tout jugement logique, moral ou intellectuel ; 3) la poétique s'arrange tout seul pour rendre justice. « *Qu'écrire un poème uniquement pour l'amour de la poésie, et reconnaître que tel a été notre dessein en l'écrivant, c'est avouer que le vrai sentiment de la dignité et de la force de la poésie nous fait radicalement défaut* »¹.

Pourtant, en générale, la *justesse poétique* n'a presque jamais existé en Chine, ni dans la *Nouvelle poésie*, ni dans la *poésie obscure*, ni dans la création post-moderniste ou d'avant-garde. Racinée dans une culture forte, la création chinoise est toujours gérée par une certaine vocation engagée, contextualisée dans une certaine particularité historique, inscrite inconsciemment dans le statut social de l'auteur, et motivée par une sorte des ambitions socio-politique.

¹ POE Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 311

A ce point, **les deux modernismes sont contradictoires** : 1) un (*occidental*) cherche la « présence » dans « l'absence », il encourage les témoins poétiques à remédier l'énigme de la *Nature* par un renoncement volontaire à toute observation tangible et à toute sensibilité expressive, pour que l'imperceptible nous donne accès à un espace plus métaphysique ; 2) l'autre (*chinois*) garde une attitude engagée, il s'agit d'une conspiration avec le réel, et d'un rejet au récit purement transcendant. Pour ce dernier, une participation confirmée au « *présent historique* » est indispensable pour tout acte artistique.

En fin, d'un point de vue philosophique, **les motifs de création de deux modernismes diffèrent l'un de l'autre** : 1) la philosophie occidentale vise à la *Nature*, elle cherche une intériorisation avec une observation impersonnelle, alors que l'idéologie chinoise face à l'*Humanité*, elle poursuit le *sens final* avec une rétrospection enfermée. 2) Celle-là marque un processus de l'individualisation, qui accentue les expériences logiques dans la création poétique, alors que celle-ci emprunte un parcours de la socialisation, qui interroge l'existence d'un niveau plus transcendant, et encourage une poursuite de l'universalité.

2. Les identités baudelairienne et obscure

La deuxième partie de la thèse s'engage à redéfinir précisément les spécificités esthétiques de Baudelaire et de la *poésie obscure*, en appliquant des algorithmes du machine-learning sur des corpus massifs automatiquement générés, cette démarche nous permet de comparer les deux sur leurs rôles transitifs au cours de la métamorphose stylistique.

*Un écran s'allume, des caractères jaillissent, des lettres surgissent, des mots scintillent, des phrases s'animent, des vers s'assemblent, des formes s'élaborent, des symboles prennent vie, un sens naît. Une sorte de miracle paraît s'être produit : un texte s'est construit, un souffle a passé, un poème s'est abordé...*¹

¹ VUILLEMIN Alain. (1995). *Lettre de François Bayrou*. In *Revue de l'EPI (Enseignement Public et Informatique)*, (77), p. 175

Les mots d'Alain VUILLEMIN (1995) datent d'assez loin, c'est un prophète qui avait prédit le rapprochement providentiel entre, d'une part, l'ingénierie informatique, et de l'autre, les sciences humaines, la création poétique en particulier. C'est dans le cadre du *Traitement automatique des langues* que notre projet-ci se réalise.

En fait, les « *études littéraires assistées par ordinateur* » ont connu un « *échec général* » depuis les années 1980, car l'ordinateur ne serait jamais capable de « *lire* » comme un être humain ou de « *produire* » interprétations des textes¹.

Pourquoi cherchons-nous quand même, dans notre projet, à faire appel à ces deux domaines scientifiques très éloignés ?

En première, les approches traditionnelles sont soutenues par une subjectivité quasi-absolue, qui nous amèneraient, quelque fois, à des jugements divergents, voire contradictoires. Dans notre cas : 1) les figures paradoxales de Baudelaire (*[anti-]romantique ? [anti-]moderniste ?*) ; 2) l'identité controversable de la *poésie obscure* (*modernisme dérivé ? lyrisme engagé ?*). Les analyses purement littéraires sont souvent basées sur des observations personnelles ou des citations fragmentées, elles ne sont donc pas assez convaincantes pour atteindre une vision claire et précise. Alors les méthodes numériques visent à « *faire parler les données* » sans idée préconçue sur la conclusion, ceci donnera un résultat plus objectif et plus fiable ;

En deuxième, les expériences numériques sont basées sur les corpus en mégadonnées, ceci contrebalancerait les interférences des cas exceptionnels (*valeurs extrêmes*), et assurerait que notre interprétation soit efficace et effective sur l'intégralité. Dans ce cas-là, les esthétiques de Baudelaire et de la *poésie obscure* seraient évaluées d'une manière générale, prenant en compte tous les éléments constitutifs. « *L'ordinateur livrerait des preuves solides de n'importe quelle assertion portée sur l'œuvre littéraire et serait le plus puissant des lecteurs, car il découvrirait*

¹ FISH Stanley. *What is Stylistics and Why are They Saying Such Terrible Things About It*. in CHATMAN S., éditeur scientifique, *Approaches to Poetics*, New York, Columbia University Press, 1973.

dans les textes littéraires des motifs que les yeux moins perçants du critique n'avaient pas su discerner. »¹

En troisième, différente des « *études littéraires assistées par ordinateur* » qui sont basées sur un simple « *recensement textuel* », notre projet est plutôt géré, grâce à l'essor de l'*Intelligence Artificielle*, par des algorithmes informatiques plus sophistiqués et plus subtils. De plus, en effectuant une validation croisée à l'intérieur de la méthodologie, nous confirmons que les approches adoptées sont pertinentes, scientifiques, reproductibles et interprétables.

En quatrième, l'objectif de la *Partie II* consiste à faire comparer l'identité esthétique de Baudelaire et de la *poésie obscure* au cours des métamorphoses stylistiques en France et en Chine. Dans ce cas-là, il n'est pas nécessaire que la machine « *comprenne* » littérairement les écrits, un examen d'un « *œil froid* » sur la répartition et la structure des données suffirait à marquer la transitivité stylistique de deux objets. De plus, la poésie, ainsi que d'autres genres littéraires, pourraient, théoriquement, se réduire à une simple suite de caractères formatés. Même les effets métaphoriques du langage poétique sont aussi réalisés par la cohésion, la collision ou la résonance entre des segments morphosyntaxiques. En conséquence, la lecture d'un poème pourrait être un jeu lexico-grammatical.

En dernière, la comparaison entre la *poésie obscure* et Baudelaire est un sujet moins abordé par les analyses traditionnelles, parce que 1) séparés par le temps et l'espace, les motifs, les contextes, les idéologies, les préférences esthétiques et les savoir-versifier sont entièrement différents. Les poèmes construits ainsi ne semblent pas théoriquement comparables ; 2) la *poésie obscure* a vécu une époque où les idées modernistes, décadentes, mystiques et individualistes étaient fermement rejetées, même Baudelaire subissait d'une interprétation manipulée ; 3) d'ailleurs, la majorité des *poètes obscurs* sont éloignés des œuvres occidentales, mais au contraire, engagés à la vie sociopolitique. Par conséquent, l'ambition à comparer les

¹ DELANY Paul. *L'ordinateur et la critique littéraire*. In *Littérature*, n°96, 1994. *Informatique et littérature*. pp. 6-18 ;

deux sur leurs philosophies « *modernistes* » demande une méthode plus convaincante et plus argumentative.

Pour répondre à ce sujet très rarement abordé, nous avons tout d'abord construit des corpus en mégadonnées, avec des langages de programmation. Après une inspection intuitive, confirmée par des tests statistiques et numériques, des variables, ou des « *features* », ont été subtilement choisis pour modéliser le style esthétique de la poésie, et le savoir-versifier du poète individuel.

Au prétraitement et à la vectorisation textuelle, par *fréquence* ou en *plongement de mots*, se succèdent trois groupes d'expériences numériques, dont les deux premières, opérées sous des algorithmes supervisés et non-supervisés, cherchent à partitionner en autonomie les sous-corpus baudelairiens et *obscurs* dans leurs propres contextes littéraires. Et le troisième, en adoptant une approche translinguistique, vise à évaluer informatiquement la similarité et la divergence entre Baudelaire et les *poètes obscurs*.

Des jugements conclusifs se sont tirés de notre études :

1) Rôle esthétique de Baudelaire

En général, Baudelaire est un disciple *romantique fidèle*, surtout à Victor Hugo. Notre hypothèse initiale (*H0* : *le style baudelairien est plus romantique que symbolique*) a été complètement affirmée par les résultats de toutes les expériences sur les variables lexicales (« *lemmes thématiques* », « *POS* », « *lemmes fonctionnels* »), syntaxiques (« *lemmes en trigrammes* », « *pos en trigrammes* ») et combinatoires (« *lemmes-POS* »).

Au niveau lexical :

- A. Les thèmes abordés par les écrits baudelairiens et romantiques sont précis et définis, avec des champs lexicaux serrés et condensés. Les deux sont reliés par des propositions en *binômes antithétiques* : « *Dieu-Satan* », « *enfer-autel* », « *âme-désir* », « *gouffre-temple* » ... (Tableau 26.) Bien que les mots employés soient

sémantiquement opposés, les distances lexicales entre eux sont petites, ils sont étroitement liés au niveau connotatif.

Aucun thème ne pourrait être identifié dans les corpus modernistes, et les champs lexicaux sont dispersés et épars. Les mots fréquents sont quasiment tous « *usuels* » : « *rue* », « *paysage* », « *chambre* », « *porte* » ... (Tableau 26.)

Si le classicisme prenait un retour aux anciens, le romantisme montrait une intimité lyrique, et Baudelaire met à nu le mal, le modernisme échappe à une « *règle* » prédéfinie avec un esprit ouvert.

- B. Jugé sur le lexique à basse fréquence, Baudelaire se rapproche de ses collègues modernistes, ils emploient tous des mots phonétiquement plus longs et stylistiquement plus narratifs ; ils s'adressent aux objets phénoménaux, visuels et tangibles. Par exemple, les mots, tels que « *arriver* », « *regarder* », « *retrouver* », « *entrer* », « *petit* », « *gris* », « *neuf* », sont tous des termes indicatifs qui rendent le style plus objectif et plus matérialiste ;

Cette tendance apparaît plus évidente quand il concerne la distribution des termes nominaux, Baudelaire est un « *moderniste* » dans le sens qu'il marque un détournant, où la création poétique commence à renouveler le répertoire classique des symboles, tout en embrassant un néologisme diversifié.

Les romantiques prouvent toujours une préférence pour des mots simples, forts et communicatifs, c'est-à-dire, un lexique traditionnel de la poésie.

- C. Les « *mots fonctionnels* » reflètent fidèlement la façon d'écrire et le savoir-versifier, car ils sont formés par inconscience et à l'insu du poète. Sur ce point, Baudelaire garde un style romantique dans sa pratique poétique (Fig. 22.).
- D. Dans l'ensemble, Baudelaire est sémantiquement romantique, pourtant, il partage, en même temps, plus de mots avec les modernistes qu'avec ses homologues romantiques (Tableaux 60-61), sauf que ces mots à basse fréquence portent moins de poids dans la détection des « *clusters* ».

Au niveau grammatical :

A. Baudelaire et les romantiques ont tous une préférence pour les adjectifs : « *mortel* », « *éternel* », « *noble* », « *doux* », « *heureux* » (R) et « *méchant* », « *affreux* », « *mauvais* », « *fier* » (B). Ici, nous voyons de nouveau des unités en *binômes antithétiques*. Ils portent une dimension fortement sentimentale.

Les styles romantique et symbolique semblent plus subjectifs et plus dominants, les termes sont largement expressifs et judiciaires, ce qui montre une intention de contrôler et de communiquer. 1) D'une part, les poètes cherchent à argumenter une existence émotionnelle ou sensorielle par un lyrisme évident ; 2) d'autre part, au lieu de garder une distance, ils profitent du droit d'interprétation en définissant directement l'itinéraire du raisonnement pour les lecteurs ;

B. Sur les agencements morphosyntaxiques, les unités prépositionnelles occupent une place considérable dans les œuvres modernistes, ceci prouve que : *primo*, le modernisme adopte une écriture grammaticalement et syntaxiquement plus complète, même si les poèmes sont formellement versifiés, la rédaction s'organise plutôt en prose ; *secundo*, les séquences nominales y sont abondantes.

Au niveau syntaxique :

A. Parmi les variables examinées, les « *lemmes en 3-grams* » sont la plus performants. C'est un indice combinatoire et pondéré, qui se réfère à deux « *features* » : la préférence lexicale et l'agencement grammatical. Sur ce point, Baudelaire est systématiquement symbolique, et les symbolistes se trouvent dans l'agglomération romantique, alors le modernisme se met entièrement à côté. Cette tendance se confirme par le résultat sur les « *POS en 3-grams* »

B. Les collocations nom-adj nous confirment de nouveau la vision « *dualiste* » de Baudelaire et des romantiques, pour Baudelaire : « *deuil éternel* », « *amour défunt* », « *héritage fatal* », « *cœur mortel* », « *triomphe immonde* », « *pauvre diable* » ... (Tableau 32.) ; pour le romantisme : « *ange terrible* », « *été brutal* », « *ciel atroce* », « *lune risible* », « *fleur extrême* », « *délice douloureux* », alors les modernistes

évoquent toujours une attitude objective et neutralisée avec des groupes noms-adj descriptifs, mais non expressifs.

En outre, les expériences agglomératives sur les variables « *lemmes* », « *lemmes substantiels* », « *lemmes-POS* » et « *lemmes-POS substantiels* » confirment tous, d'une manière pondérée et intégrale, l'identité romantique de Baudelaire, parce que cette modélisation ne se base plus sur les fréquences morphologiques, mais sur le code connotatif et le positionnement séquentiel des unités lexicales. Cette approche a également réussi à récupérer les caractéristiques communes des poèmes au seins d'un même courant. Ainsi, la sortie serait plus fiable, et plus adapté à notre objectif.

Enfin, sur à peu près tous les attributs examinés, Baudelaire évoque une certaine transitivity artistique entre le romantisme et le modernisme, il montre aussi une écriture instable et hybride ; alors que la transitivity symboliste est relativement plus évidente, et celle-ci est assez visible qu'une confusion esthétique se voit entre les poètes symboliques et modernistes (*Fig. 19-33*).

2) Rôle esthétique de la poésie obscure dans la Nouvelle poésie

En général, la *poésie obscure* prouve une position très particulière dans la modernisation poétique en Chine. C'est un héritier du « *modernisme dérivé* » développé par la *Nouvelle poésie*, mais surtout, un initiateur qui inaugure un « *modernisme autonome* » profondément contextualisé à son temps. En quelque sorte, elle est textuellement et philosophiquement moderniste, mais encadrée par un lyrisme engagé.

Sur tous les attributs examinés : 1) la dichotomie, proposée à la Partie I, qui divise la *Nouvelle poésie* en deux cycles, sont justifiée ; 2) les deux cycles poétiques sont systématiquement indépendants, de très rares confusions sont détectées entre eux ; 3) cette classification est à la fois soutenue par une évolution langagière et par un renouvellement stylistique.

Au niveau lexical :

A. La *poésie obscure* emploie des « *mots fréquents* » très particuliers, les sujets abordés sont historiquement contextualisés. Ceci la distingue des *écoles modernistes* et de la *Nouvelle époque*. Elle emploie aussi des mots fortement sentimentaux.

Nous pouvons y conclure deux points : 1) les écoles du *Premier Cycle* de la *Nouvelle poésie* est textuellement moderniste. Basées sur une occidentalisation théorique et stylistique, elles paraissent même plus « *modernistes* » que les écrits *obscurs* ; 2) la *poésie obscure* se marque par un lyrisme profondément spleenétique, avec une dénonciation audacieuse sur le « *mal* » politisé : « *abîme* (深渊) », « *déchirer* (撕碎) », « *hiver* (冬天) », « *désordonné* (搅乱) », « *ombre* (阴影) », « *écume* (泡沫) »

B. Jugé sur le lexique à basse fréquence, les *poètes obscurs* s'approchent de ses contemporains « *avant-gardistes* », avec un lexique « *actualisé* » et enrichi : 1) ils abandonnent les mots « *monosyllabiques* », tels que « *mais* (虽) », « *et* (而) », pour favoriser des collocations dissyllabes ; 2) de nouveaux objets ont été introduits pour élargir le lexique de la versification. Les poètes embrassent un néologisme diversifié, en posant le regard sur la vie « *moderne* ». En fait, c'est une tendance générale dans la modernisation poétique en Chine, mais les écrits *obscurs* marquent une accélération radicale de ce processus.

C. Sur son lexique, la *poésie obscure* est « *moderniste* », mais aux couches sémantiques et pragmatiques, le cas est bien au contraire. Quel que soit le motif de création, le sujet abordé, ou la logique dominante, les *vers obscurs* montrent un style très particulier, un type unique, non-reproductible, une forme qui n'appartient qu'à cette époque-là. Et la « *modernité* » *obscure* ne se trouve pas aux jeux de signes, elle échappe largement au traitement automatique, dépasse au-delà de la sémantique, et touche au plus profond de la mentalité créative et de la philosophie poétique.

Au niveau grammatical :

a) Comme chez les modernistes occidentaux, les unités nominales et prépositionnelles occupent une place considérable dans la distribution grammaticale de la *poésie obscure*. Ainsi, les poèmes sont majoritairement

rédigés en prose, avec une syntaxe plus complète et une grammaire plus coordonnée.

- b) Différent de l'expression baudelairienne, le lyrisme de la *poésie obscure* ne s'exprime pas par une abondance des adjectifs péjoratifs, mais par une narration inactive et une attitude passive, remplies des noms sentimentalement négatifs. C'est pourquoi on y voit une « *modernité textuelle* », mais aussi une connotation émotionnelle à la façon romantique.
- c) En tout, le savoir-écrire *obscur* prouve une distinction remarquable.

Au travers des expériences numériques sur les styles baudelairien et obscurs, nous y remarquons une certaine similarité stylistique :

- A. Ils montrent un lyrisme profondément spleenétique. Ce spleen se traduit par des thèmes traitant le « *mal* » de l'existence du « *présent* », et par un lexique du sens péjoratif : 1) Déchirés entre le réel et l'idéal, Baudelaire cherche *l'absolu du beau* en honorant la laideur, avec ses deux postulats simultanés, l'une vers *Dieu*, l'autre vers *Satan* ; 2) les *poètes obscurs* s'engagent à défendre *l'autel de la poésie*, en dénonçant le malheur de l'époque, avec une inspiration à la fois optimiste et pessimiste.
- B. Ils marquent un renouvellement lexical dans la création poétique, avec un néologisme diversifié et des sujets élargis au « *présent* ». De plus, la *poésie obscure* favorise également un langage plus « *moderne* » et plus usuel, en employant des collocations dissyllabes.
- C. Ils représentent une réorientation esthétique : d'un stéréotype romantique vers un « *beau* » multidimensionnel, ils montrent une transitivity stylistique instable.

3. Baudelaire et la poésie obscure

La dernière partie est une synthèse qui s'adresse directement aux écrits baudelairiens et *obscurs*, ainsi qu'à leurs évolutions postérieures après le croisement sino-occidental. Et nous en venons à la conclusion que :

Baudelaire et les *poètes obscurs* sont tous des êtres déchirés et irrémédiables.

Baudelaire a entretenu toute sa vie une relation compliquée avec ceux qu'il aime et avec Dieu lui-même. Partagé entre la fascination et l'horreur, il crée, dans ses vers, un *univers de cauchemars*, tout en voulant que le désespoir soit noble, la mélancolie soit gracieuse, le désir soit pur, et le vice soit charmant. Ceci explique son esthétique paradoxale, qui cherche un beau « *éphémère* » du présent insaisissable dans une « *certitude impeccable* » ; alors les *poètes obscurs* se trouvent coincés entre la « *croissance politique* » et la « *dignité humaine* », la « *frénésie de foule* » et la « *perspicacité individuelle* », le « *héroïsme lyrique* » et la « *tranquillité interne* ».

Pourtant, Baudelaire s'engage à brouiller la distinction entre l'*Ange* et le *Satan*, à libérer le binôme « *mal - bien* » du royaume moral, à établir un schéma universel pour reconceptualiser l'absoluité du « *beau* », et à placer l'objectivité autosuffisante du poète au-dessus du préjugement externe. Cette ambition est accompagnée d'un ton déterministe et d'une attitude résolue ; alors les *poètes obscurs* espèrent au fond atteindre un compromis et un état « *neutre* », en adoptant un exposé plaintif, voire implorant. C'est pourquoi ils consacrent ses lumières à la parole de « *nous* », laissant le « *moi* » sombrer dans un « *obscur* » moderniste.

Baudelaire et les *poètes obscurs* sont à la fois des optimistes et des pessimistes

Baudelaire est condamné à être pessimiste, parce qu'il est « *le premier poète qui se soit pris lui-même pour objet : novateur dans l'intériorité* », mais il voudrait au fond être un vrai « *croquant* », car aucun « *malade défaitiste* » ne pourrait avoir un tel courage de mettre bien en lumière son histoire de malheur et sa culpabilité, et « *les fleurs ne sont pas toutes du mal, comme on l'imagine, le péché y insinue sa vertu singulière, qui inspire tant de remords au pécheur, et qui le dirige ensuite vers la rédemption* ».

Les *poètes obscurs* sont au fond des idéalistes sous la peau des fatalistes. En criant « *je ne crois pas* », ils prédisent une « *tournure favorable* » (« *Réponse* », BEI Dao) ; dans la « *tristesse de la pauvreté* », ils voient un « *étincelle de l'aurore* » (« *Croire en futur* », SHI Zhi), au travers « *l'hypocrisie de l'existence* », ils font renaître « *la dignité de l'homme* » (« *Un chien fou* », SHI Zhi).

Baudelaire et les *poètes obscurs* sont tous des sceptiques.

Baudelaire est un sceptique décadent, il sort de la *Providance diabolique*, des *natures spirituelles et angéliques*, des *âmes sacrées*, même de la mort et de la gloire ; il impose une méfiance universelle à toute la race humaine, qui selon lui, est *naturellement dépravée* et hypocrite ; en fin, il sent en soi le ridicule d'un prophète et un être lassé « *dont l'œil ne voit en arrière* » ;

La *poésie obscure* abandonne l'*affirmation positive*, elle choisit de pénétrer la vérité avec un « *non* » négatif. Le scepticisme et l'absurdité du moderne sont les orientations spirituelles communes des *poètes obscurs*. Cette approche a deux sens : 1) à l'*externe*, ils se considèrent comme « *un étranger pour le monde* », qui garde un mépris silencieux ; 2) à l'*interne*, ils deviennent « *un étranger pour soi* », qui craint l'obscur, mais qui barre les lumières avec son propre corps.

Baudelaire et les *poètes obscurs* sont des lyriques.

Le lyrisme de Baudelaire s'explique par deux dimensions : 1) un « *ennui romantique* », hérité de la partie la plus sombre du romantisme, surtout le *complexe de René* : « *La solitude absolue* », « *des goûts inconstants* », « *une imagination au fond des plaisirs* », grâce auxquels le mal baudelairien est intime et sentimental ; 2) une « *angoisse spleenétique* », provenant d'une inquiétude innée qui le pousse vers un immoralisme créatif, d'un fétichisme ténébreux et d'un mysticisme obscur. Pourtant, il faut noter que ceci s'agit d'un *lyrisme restreint* qui n'exagère pas la dominance subjective, en mettant accent sur l'observation sensorielle vis-à-vis de l'externe.

Le style « *obscur* » prend un lyrisme largement engagé (*quelquefois poétisé*), avec une « *parole proclamatrice* ». Différent de l'intimité individuelle de Baudelaire, le lyrisme *obscur* pose le regard sur l'externe, c'est-à-dire qu'il s'adresse à des émotions stimulées : l'indignation, le ressentiment, le doute, la douleur ... Dans ce sens-là, il s'agit d'un acte de trahison qui contredit les principes *modernistes* établis au cours du *Premier Cycle*.

Certainement, les *poètes obscurs* sont souvent des *lecteurs baudelairiens*, mais ils restent plus fidèles à leurs identités traditionnelles, car la poésie est avant tout un art « *artisanal* » dont le « *code génétique* » est chiffré dans le langage et le concept. Ainsi, les deux sont spontanément différents.

1) Les modernismes forts ?

Baudelaire, malgré son effort hystérique, n'est pas un *poète fort*, mais sa « *modernité* » a initié, esthétiquement et philosophiquement, un nouveau savoir-poétiser ; Les *poètes obscurs* sont des *poètes forts*, mais le *modernisme obscur* s'est fait rapidement marginaliser, voire longuement contester, après leurs disparitions.

Baudelaire est un personnage *œdipien*, le spectateur et le fossoyeur de la « *grande tragédie visionnaire* » du romantisme, il cherche à défier la « *continuité esthétique* » en créant du chaos dans l'ordre pour qu'une autre règle de jeu soit réédifiée avec une certaine grandeur antidromique. Il choisit ainsi d'objectiver, voir étrangler, le « *moi* », défini par l'angoisse de ses précédents, pour avoir un « *ego* » entièrement indépendant. Et ce nouveau « *moi* » est censé décharger son attachement du *passé* et sa responsabilité du *futur*.

Pourtant, cette tentative a été échouée, et elle est condamnée à l'être, parce que 1) le « *modernisme* » Baudelairien a son côté du hasard, son esthétique du « *mal* » est motivée originalement par un désir de réputation ; 2) au fond, Baudelaire porte une attitude équivoque sur la tradition romantique, il est non seulement paradoxal sur son style, mais surtout sur sa croyance poétique ; 3) quand il veut trouver un « *beau* » fugitif et transitoire

dans la finalité éternelle, il sortirait jamais du *logos* dualiste. Sa préférence du satanisme ne le rend qu'un *divin* au miroir sous la peau d'un *diable faible*.

Néanmoins, avec la « *pureté* » mise à part, nous y lisons un « *moi* » moderne, un « *individu* » moderne, et surtout un « *être* » moderne qui résume toute l'hypocrisie de nos semblables. Dans un certain sens, le prototype moderniste défini par Baudelaire reste uniquement à Baudelaire, il réussit à maintenir un certain équilibre « *étrange* », ou un état harmonieux où *l'Homme* est reconnu par sa divinité et son animalité.

Tout ceci explique également le succès et la vitalité du modernisme baudelairien : même si Baudelaire ne compte pas parmi les « *poètes forts* » selon Bloom, sa philosophie poétique a atteint une autre hauteur métaphysique hors de l'esthétique et de la stylistique.

Si nous nous permettons de dire que les *poètes obscurs* sont forts, c'est plutôt par rapport aux *nouveaux poètes* du *Premier Cycle*, ces derniers, au lieu de renaître des cendres du *traditionalisme*, ou de poursuivre une métamorphose en suivant le renouvellement autonome, ils renoncent subjectivement à leurs racines antiques et à leurs identités originales, en idéalisant une tierce partie pour réinitialiser la philosophie poétique.

Et les *poètes obscurs* sont forts parce qu'ils s'arment d'un langage « *obscur* » ou « *moderniste* », mais en même temps, ils accentuent un retour à la philosophie traditionnelle et à l'esthétique communautaire. Différents de Baudelaire qui détruit le « *conventionnalisme* », les *obscurs* cherchent un compromis, ceci lui permet de désagréger la « *continuité esthétique* ». De plus, à l'époque, ils comprennent non seulement la chute de la dignité poétique, mais aussi la chute de *l'Humanité*, la chute de la *Raison*, la chute de *l'Existence*, et surtout, la chute d'un « *moi* » lucide kidnappé par une « *foule* » aveugle. Cette *conscience individualiste* leur assure une force incontestable.

C'est aussi à cause de ceci que le *modernisme obscur* ne pourrait pas survivre au temps. Au fond, il s'agit toujours d'un *lyrisme engagé*, car leurs forces philosophiques ne sont pas universelles, elles appartiennent uniquement à leur époque.

2) *Les modernismes pour qui ?*

Chez le modernisme baudelairien, nous voyons 1) un « *moi* » solitaire, calme et spleenétique, désinvolte et absurde, décisive et réfléchie, en tout, individuel, mais en même temps, ce « *moi* » demande aussi une redéfinition au sein d'une structure plus grande : la foule, qui l'aide à vivre, à « *sentir ce qu'il est* ». Il faut noter que la « *foule* » ici ne réfère pas à la notion de « *nous* », mais à tout ce qui est « *hors du moi* », dans ce sens-là, le « *moi* », toujours indépendant, se généralise pour devenir un symbole universel de l'être humain ; 2) un « *moi* » errant, chargé du poids de l'existence, du chagrin des ennuis, du mal de vivre et d'une intériorité fragmentée. Ainsi, le « *moi* » se place au centre de la crise de la *Signification*, de l'aliénation de la *Modernité*, et de l'isolement de l'*Existence*, donnant une figure errant vers une direction sans terminus, une absoluité sans finitude. C'est la figure d'un *homme moderne* ; 3) un « *moi* » dualiste avec une figure paradoxale, d'une part, il confirme encore le sens à l'*Existence*, le courage à confronter le *Néant*, l'appartenance à la *Finitude*, la destination au *Temps* écoulé, l'illusion du sens fatal ; de l'autre, il veut saisir le présent avec une *liberté absolue*, en voulant que « *l'animalité* » la plus féroce soit reconnue, qu'un être ne soit plus tel qu'il devrait être, mais tel qu'il est originalement, que « *je* » puisse me réinitialiser par un renouvellement naturel du « *moi* ».

La *poésie obscure* a connu le réveil d'un « *moi* » conscient, mais ce réveil se trouvait encore coincé entre l'*Individu* et l'*Histoire*. Ainsi, malgré leurs esprits individualistes, les *vers obscurs* se gèrent quand même par la cohabitation *entre* le *scepticisme universel* avec la *responsabilité engagée*, la *négation existentielle* et l'*obligation instructive*. Donc, chez les *poètes obscurs*, nous voyons 1) un « *moi* » humaniste, qui cherche à atteindre une profondeur pensive, pour représenter la complexité d'un individu moderne, et pour restituer la subjectivité aux niveaux multidimensionnels. En un mot, elle s'engage à restaurer la dignité de l'*Homme* comme un *Individu* significatif. Dans ce cas-là, la *poésie obscure* nous paraît aussi universelle, aussi moderniste que Baudelaire ; 2) un « *moi* » individuel à la dimension politique d'un « *nous* », il parle pour tous en gardant la particularité d'un seul.

L'essentiel qui distingue les deux modernismes se trouve dans leurs définitions du « *moi* », pour Baudelaire, c'est un « *individu* » autonome ; pour les *poètes obscurs*, c'est un « *particulier* » significatif ; l'un accentue la manière d'exister, l'autre interroger la raison d'exister.

Pour conclure, Baudelaire et les *poètes obscurs* sont des représentants typiques de leurs modernismes poétiques :

Baudelaire est un décadent, il synthétise et théorise l'esthétique du « *mal* », avec une primauté de la sensation, une tentation de la morbidité, une recherche de l'artificiel et un abandon du *soi* au spleen. Cette décadence n'est pas une simple moralité maudite, mais une dissolution de tout ce qui est autre que libre. Pourtant, Baudelaire n'est pas un « *fataliste* », il est proche du « *Satan trismégiste* », mais en même temps, il croit que la divinité se cache quelque part au fond des *anges déchus*. Avec un goût corrompu, mais très précis et très catégorique, il tyrannise tout l'indécis, en créant un vide à la fois impérieux et permissif, auquel s'ajoute une sympathie variée envers ses semblables.

Baudelaire est un mystique, il s'inspire de la « *philosophie mystique* » d'Emanuel Swedenborg, pour créer une « *correspondance* » physiognomonique et ésotérique entre « *l'infini* » et le « *fini* » ; il cherche à maintenir une *communication transcendantale* entre le *touchable* et *l'intangible* ; il s'identifie comme un être chargé de l'humanité, pour que l'homme devienne son propre prophète, et pour éviter la dissolution fatale de la liberté absolue dans l'institutionnalisation du moderne.

Baudelaire est un dualiste, par la question qu'il a posée avec le cœur mis à nu, « *la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ?* ». Nous remarquons immédiatement que le poète s'embarque sur une intériorisation, en mettant au centre des préoccupations un « *moi* », 1) un « *moi* » universel qui, expulsé du *jardin d'Éden* et éloigné du *Père*, est allé trop loin sur le chemin vers l'enfer sans volonté de se faire pardonner ; 2) un « *moi* » individuel, tout intime et tout discret, qui s'abandonne à une anesthésie artificielle dans l'espace poétique, où le prolongement total au mal lui donne une expiation fugitive. Dans ce sens-là, Dieu n'a pas

chuté lors de la création, mais c'est l'Homme, créé à son image (*Genèse 1 : 27*), qui a chuté dès sa naissance.

Baudelaire est un moderniste, il définit « *un frisson nouveau* » pour nous faire parvenir à un beau que personne n'a jamais touché, 1) un beau qui dépasse la tactilité maximale de notre contemplation, 2) un beau qui sert à combattre *l'absurdité angoissante*, et 3) un beau qui sauve l'individualité autosuffisante de la banalité de carrière, de l'écart opposant l'idéal au réel, de la résignation et du regret.

Les poètes obscurs sont des pessimistes dynamiques. Comme Baudelaire, ils souffrent d'un *immense découragement*, d'un *isolement mental*, d'une *peur perpétuelle*, d'une oppression inexplicable et d'un étouffement indicible. Ce « *spleen* » intraduisible vient de leur « *existence* » particulière : une *émascation spirituelle* imposée par la tyrannie idéologique et une aliénation caractérielle causée par le *hasard* du temps moderne. Néanmoins, au lieu de s'abandonner au *nihilisme camusien*, ils croient en même temps que « *la dignité et le caractère se ressusciteraient aux cendres de la mort* ». Et c'est avec cet humanisme héroïque que la *poésie obscure* donne à l'absurdité un sens final.

Les poètes obscurs sont des humanistes modernes. La *poésie obscure* s'adresse à l'*humanité*, à l'*intériorité* et à l'*individualité*, avec une passion de la *Renaissance*, mélangée d'un « *culte de soi* » baudelairien et d'un « *libéralisme voltairien* » des *Lumières*. D'un côté, ils cherchent à restaurer la dignité de l'*Homme* comme un individu significatif ; de l'autre, cette tentative est accompagnée d'une inquiétude universelle et d'une préoccupation particulariste.

Les poètes obscurs sont des individualistes collectifs. Chez les *poètes obscurs*, se voit le réveil du « *moi* » : 1) un « *moi* » en chair et en os, qui croit à son beau et à son mal, à son déficit et à sa puissance ; 2) un « *moi* » autonome qui convie toutes ses valeurs à son existence ontologique. Ce « *moi* » idéal est un individu entièrement indépendant, qui ne serait responsable que de ce que « *je* » suis, et qui se dote d'un dynamisme vital sous le pouvoir absolu de la liberté. Cependant, la *poésie obscure*, contextualisée dans un *collectivisme*

autocratique, et faute du doute *ontologique*, ne pourrait jamais échapper à la « *dimension engagée* » d'un « *nous* ».

Le modernisme « *orthodoxe* » est au fond une crise de croyance, un épuisement spirituel aux *Terres vaines*, il jette tout ce qui n'est pas « *moi* » à la tyrannie de l'*Absurde*, pour que la liberté soit absolutisée dans une transcendance philosophique et une métamorphose irrationnelle. Ce procédé se fonde essentiellement sur « *l'esprit individualiste* » que la tradition chinoise refuse fermement.

Ainsi, il serait alogique d'évaluer le *modernisme obscur* avec un critère occidental. La littérature comparée, surtout en cas de trans-civilisation, devrait s'effectuer sur une égalité philosophique. En ce sens, le *modernisme obscur* nous semble légitime, parce qu'il saisit le présent d'un individu, et il s'exprime par une voix individualiste, même si cette voix est un incarné de la parole communautaire et historique.

BIBLIOGRAPHIE

• POÈTES ETUDIÉS

I. BAUDELAIRE

1. BAUDELAIRE Charles, *Fusées - Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*. André Guyaut (Ed.), Paris : Gallimard, coll. Folio classique, 2016, 480 p.
2. BAUDELAIRE Charles, *Madame Bovary par Gustave Flaubert*. In : AUSTIN Lloyd (Éd.). *L'Art Romantique, littéraire et musique*. Paris : GF-Flammarion, 1968, 440 p.
3. BAUDELAIRE Charles. *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* (1869). Paris : Hachette, 1972, 48 p.
4. BAUDELAIRE Charles. *Journaux Intimes - Fusées, Mon cœur mis à nu* (1920). Texte réimprimé sur les manuscrits originaux avec une préface par Ad. Van Bever. Paris : Editions G. Crès et C^{ie}. 1963, 200 p.
5. BAUDELAIRE Charles. *Les Paradis artificiels* (1860). Paris : Éditions Poche, 1972, 288 p.
6. BAUDELAIRE Charles. *Œuvre complète de Charles Baudelaire*. Paris : Calmann Lévy, 7 tomes, 1885.
7. BAUDELAIRE Charles. *Œuvres complètes*. Textes présentés, établis et annotés par Claude Pichois. Paris : Gallimard, tome I, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1975, 1604 p.
8. BAUDELAIRE Charles. *Œuvres complètes*. Textes présentés, établis et annotés par Claude Pichois. Paris : Gallimard, tome II, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, 1691 p.
9. BAUDELAIRE Charles. *Pour Delacroix*. Bruxelles : Éditions Complexes, 1986, 249 p.
10. BAUDELAIRE Charles. *Salon de 1859*. Texte de la revue française établi avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur Baudelaire critique de l'art contemporain par Wolfgang Drost avec la collaboration de Ulrike Riechers. Paris : Honoré Champion, coll. Textes Littérature Moderne Contemporaine N° 86, 2006, 928 p.

11. BAUDELAIRE Charles. *Théophile Gautier*. Notice littéraire précédée d'une lettre de Victor Hugo. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1857, 45 p.

II. POÈTES OBSCURS

1. BEI Dao, SHU Ting, et al. *Poèmes obscurs choisis* (朦胧诗精编). Wuhan : Editions Art et lettres de Changjiang, coll. *Classiques des poètes célèbres* (名家经典诗歌), 2015.
2. BEI Dao. *Au bord du ciel* (在天涯). Hongkong : Oxford University Press (China), 1993.
3. BEI Dao. *Aux lecteurs (1978)* (致读者). In : HONG Zicheng. *Histoire de la littérature chinoise (1945-1999)* (中国文学史). Wuhan : Arts et Lettres de Changjiang, tome II, 2002.
4. BEI Dao. *Croisement des Trois - Conversation avec Schneider et Weinberger* (越界三人行——与施耐德、温伯格的对话). In : *Une Hostilité antique* (古老的敌意). Hong Kong : Oxford University Press, 2002.
5. BEI Dao. *Décembre 1978, Création d'Aujourd'hui : La force de jeunesse et de pression* (1978年12月, 今天创刊: 青春和高压给与他们可贵的能量). In : *Les Citadins du Sud* (南方都市报), GB32, 1 juin 2008.
6. BEI Dao. *Décodage* (开锁). Taipei : Editions Jiuge, 1999.
7. BEI Dao. *Je cherche l'orientation dans l'écriture – interview de BEI Dao* (我一直在写作中寻找方向——北岛访谈录). In : *Recherche poétique* (诗探索), 2003 : Z2.
8. BEI Dao. *Paysage au-dessus de zéro* (零度以上的风景线). Taipei : Editions Jiuge, 1996.
9. BEI Dao. *Poèmes choisis de BEI Dao* (北岛诗选). Guangzhou : Editions du Nouveau Siècle, 1986.
10. BEI Dao. *Poèmes de Bei Dao* (北岛诗歌集). Haikou : Editions Nanhai, 2003.
11. BEI Dao. *Psaume de minuit Poèmes choisis de BEI Dao 1972-1994* (午夜歌手: 北岛诗选一九七二—一九九四). Taipei : Editions Jiuge, 1995.
12. BEI Dao. *Rilke* (里尔克). In : *Rose du Temps* (时间的玫瑰). Beijing : Presse de Littérature et d'Histoire chinoise, 2005.
13. BEI Dao. *Voyage : La langue chinoise est mon seul bagage* (游历——中文是我唯一的行李). In : *Livre d'Échec* (失败之书). Shantou : Université de Shantou, 2004.
14. DUO Duo. *Interview avec DUO Duo : Je demande une réincarnation dans un autre corps poétique* (多多访谈——我主张借诗还魂). In : *Les Citadins du Sud* (南方都市报), 09 avril 2005.
15. DUO Duo. *Les canaux d'Amsterdam* (阿姆斯特丹的河流). Taiyuan : Editions littéraires et artistiques de Beiyue, 2000.
16. DUO Duo. *Poèmes choisis de Duo Duo* (多多诗选). Guangzhou : Editions Huacheng, 2005.

17. DUO Duo. *Salutation : 38 poèmes* (行礼：诗 38 首). Guilin : Editions Lijiang, 1989.
18. GU Cheng. *Poèmes de GU Cheng* (顾城的诗). Beijing : Editions Journal du peuple, coll. *Œuvres littéraires célèbres* (名家文丛), 2004.
19. MANG Ke. *Poèmes choisis de Mang Ke* (芒克诗选). Beijing : Editions Fédération littéraire et artistique de Chine, 1989.
20. MANG Ke. *Quelle est la date du jour* (今天是哪一天). Beijing : Editions Ecrivains, 2000.
21. MANG Ke. *Tournesol dans la lumière du soleil* (阳光中的向日葵). Guilin : Editions Lijiang, 1988.
22. SHI Zhi. *Anthologie des célèbres poètes chinois contemporains - volume Shi Zhi* (中国当代名诗人选集·食指). Beijing : Editions Littérature du peuple, 2004.
23. SHI Zhi. *Croire en l'avenir* (相信未来). Guilin : Editions Lijiang, 1988.
24. SHI Zhi. *Magasin d'or de recherches de poèmes - volume Shi Zhi* (诗探索金库·食指卷). Beijing : Editions Ecrivains, 1998.
25. SHI Zhi. *Poèmes choisis de Shi Zhi* (食指诗选). Beijing : Editions Littérature du peuple, 2009.
26. SHI Zhi. *Poèmes de Shi Zhi* (食指的诗). Beijing : Editions Littérature du peuple, 2000.
27. SHI Zhi. *Recueil de poèmes lyriques de Shi Zhi et de Hei Dachun* (食指黑大春抒情诗合集). Chengdu : Editions de L'Université des Sciences et Technologies de Chengdu, 1993.
28. SHU Ting. *Œuvres choisies de SHU Ting* (舒婷文选). Beijing : Editions Yanshan, 2006.
29. SHU Ting. *Œuvres complètes de SHU Ting* (舒婷作品全集). Wuhan : Editions Art et lettres de Changjiang, 2021.
30. SHU Ting. *Poèmes de SHU Ting* (舒婷的诗). Beijing : Editions Littérature du peuple, 2004.

● OUVRAGES

I. ÉTUDES COMPARATIVES ET TRANSCULTURELLES

A. EN FRANÇAIS

1. BERMAN Antoine. *L'épreuve de l'étranger culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard, 1984.
2. BERSANI Léo. *Baudelaire et Freud*. Traduit de l'anglais par Dominique Jean. Paris : Editions du Seuil, 1981.

3. BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves. *Précis de littérature comparée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
4. BRUNEL Pierre, PICHOS Claude, ROUSSEAU André-Michel. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris : Armand Colin, 1983.
5. CHENG Pei (éd.). *L'aventure des lettres françaises en extrême Asie : Chine, Corée, Japon, Vietnam*. Paris : Editions You-Feng, 2005.
6. DERRIDA Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Editions du Seuil, 1967.
7. DETRIE Muriel. *France-Chine Quand deux mondes se rencontrent*. Paris : Gallimard, 2004.
8. HU Jing. *Imprégnation des écrivains francophones d'origine chinoise par trois sagesses extrême-orientales : Taoïsme, Bouddhisme et Confucianisme*. 2006, Université de Limoges. TEL archives ouvertes (01314753).
9. JIN Siyan. *La Métamorphose des images poétiques 1915-1932 / Des symbolistes français aux symbolistes chinois*. Bochum : Editions Cathay, 1997.
10. LEE Gregory B. *La Chine et le Spectre de l'Occident*. Paris : Editions Syllepse, 2002.
11. LOI Michelle. *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang*. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980.
12. LOI Michelle. *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*. Paris : Gallimard, 1971.
13. PAGEAUX Daniel. *La littérature générale et comparée*. Paris : Armand Colin, 1994.
14. Wen Ya. *Baudelaire et la Nouvelle poésie chinoise*. Paris : L'Harmattan, coll. *Critiques littéraires*, 2016, 334 p.
15. XIANG Zheng. *La poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années 1920-1930*. 2012, École Normale Supérieure de Lyon, thèse de doctorat. TEL archives ouvertes (00713100).
16. YANG Yuping. *Baudelaire et la poésie chinoise souterraine au temps de la Révolution culturelle - "Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer"*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 334 p.
17. YANG Yuping. *L'influence de Baudelaire sur la poésie chinoise souterraine au temps de la Révolution culturelle*. 2011, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, thèse de doctorat. TEL archives ouvertes (01069695).
18. ZHANG Chi. *Chine et Modernité, chocs, crises, renaissance de la culture chinoise aux temps modernes*. Paris : Éditions You Feng, 2005.

B. EN CHINOIS

1. BAI Hua. *La poésie étrangère en Chine* (外国诗歌在中国). Chengdu : Editions Bashu, 2008.
2. BAI Zhaoshi. *Bibliographie analytique de la littérature française en Chine* (法国文学在中国书目之分析). Taiwan : Presses de l'Université de Tamkang, 1975.
3. CHEN Xuguang. *Dialogue de la poétique occidentale et orientale* (中西诗学的会通). Beijing : Beijing University Press, 2002.
4. CHEN Yugang. *Manuel d'histoire de la traduction littéraire en Chine* (中国翻译文学史稿). Beijing : Agence de la traduction et de l'édition de Chine, 1989.
5. FANG Huawen. *Histoire de la traduction en Chine au XXe siècle* (二十世纪中国翻译史). Xi'an : China North-West University Press, 2005.
6. HUANG Jinkai, ZHANG Bingzhen, YANG Hengda. *Symbolisme et Imagisme* (象征主义和意象派). Beijing : Renmin University Press, 1989
7. LE Daiyun. *La littérature comparée et la littérature moderne chinoise* (比较文学与中国现代文学). Beijing, Beijing University Press, 1987.
8. LE Daiyun. *La théorie de la littérature comparée* (比较文学原理新编), Beijing : Beijing University Press, 1998.
9. PENG Jianhua. *La réception de la littérature française en Chine moderne* (现代中国的法国文学接受). Beijing : Editions des Livres de Chine, 2008.
10. QIAN Linsen. *Les écrivains français et la Chine* (法国作家与中国). Fuzhou : Fujian Education Press, 1995.
11. TANG Qiyun. *De l'histoire de la littérature romantique en Chine du temps moderne* (中国现代主义文学思潮史论). Guangzhou : Guangdong Higher Education Press, 2007.
12. YU Zhongxian (Éd.). *A la recherche d'une autre voix* (寻找另一种声音). Beijing : Editions des Littératures étrangères, 2003.

C. EN ANGLAIS

1. BIEN Gloria. *Baudelaire in China: A Study in Literary Reception*. Newark: University of Delaware Press, 2013.

II. CRITIQUES LITTÉRAIRES

A. LITTÉRATURE FRANÇAISE

1. ANATOLE Baju. *L'école décadente*. Paris : Editions de Paris. 1887.
2. ARAGON Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris, Editions Gallimard, 1926.

3. AUDE Locatelli (Éd.). *Littérature et musique au XXe siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je ?* 2001.
4. AUSTIN Langshaw, *Univers poétique de Baudelaire*. Paris : Mercure de France, 1956.
5. BALANDIER Georges. *Le dédale : pour en finir avec le XXe siècle*. Paris : Fayard, 1994.
6. BARRE André. *Le Symbolisme*. Paris : Jouve et C^{ie}. 1911.
7. BARTHES Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil, 1972.
8. BENJAMIN Walter. *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1977]. Jean Lacoste (Trad.), Paris : Editions Payot, 1982.
9. BLANCHOT Maurice. *La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? dans Faux pas*. Paris : Gallimard, 1943.
10. BOILEAU Olivier, TISSET Carole. *Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*. Neuilly-sur-Seine : Editions Atlande, 2003.
11. CREPET Eugène. *Charles Baudelaire : Étude biographique*. Paris : Éditions Librairie Léon Vanier. 1906.
12. DECAUDIN Michel. *La Crise des Valeurs Symbolistes ; Vingt dans de poésie française 1895-1914*. Paris : Privat, 1960.
13. DUJARDIN Édouard. *Mallarmé par un des siens*. Paris : A. Messein, 1936.
14. EIGELDINGER Marc. *Le Platonisme de Baudelaire*. Genève : Éditions de La Braconnière, 1952.
15. FERRAND André. *Esthétique de Baudelaire* (1933). Paris : Librairie Nizet, 1968.
16. FONDANE Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Bruxelles : Editions Complexe, 1994.
17. GAUTIER Théophile. *L'art moderne*. Paris : Éditions Gallimard. 1856.
18. GOURMONT Remy (de). *La Culture des idées : Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence*. Paris : Editions Mercure de France. 1906.
19. GOURMONT Remy (de). *Le livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Sablons, tome 1, 1963.
20. GUERINI Maurice (de). *Poésies, Le Centaure, La Bacchante, Le Cahier Vert, Glanais, Pages sans titre*. Paris : Gallimard, 1984.
21. HURET Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : Bibliothèque-Charpentier. 1891.
22. JOUVE Séverine. *Les décadents : bréviaire fin de siècle*. Paris : Éditions Plon. 1989.
23. KAHN Gustave. *Premiers poèmes. Avec une préface sur le vers libre*. Paris : Mercure de France, 1897.
24. KUNDERA Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.

25. Legrain Morice. *Du délire chez les dégénérés*. Paris, 1886.
26. LEIRIS Michel. *Le Ruban au cou d'Olympia*. Paris, Gallimard, 1989.
27. LIANG Tao, *Redéfinition du Pré-modernisme Baudelairien sur la Chaîne poétique romantico-moderniste*. 2020, Université de Paris Sciences & Lettres, mémoire de Master en Humanités numériques et computationnelles.
28. MENSELL Percy. *Baudelaire*. Cambridge : Bowes & Bowes, coll. *Studies in modern European literature and thought*. 1952.
29. MICHAUD Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris : Editions Librairie Nizet, 1957.
30. MONTHERLANT Henry (de). *Pitié pour les femmes*. Paris : Editions Gallimard. 1954.
31. PARENTEAU Olivier. *Quatre poètes dans la Grande Guerre : Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Pierre Drieu la Rochelle, Paul Éluard*. Liège : Édition Presses universitaires de Liège, 2014.
32. PEYLET Gérard. *La littérature fin de siècle, de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*. Paris : Editions de Paris, 1994.
33. PIERROT Joris. *L'Imaginaire décadent : 1880-1890*. Paris : Editions PUF. 1997.
34. POMMIER Jean. *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris : Corti, 1945.
35. POULET Georges. *Les métamorphoses du Cercle* (1961). Paris : Flammarion, 1979.
36. PREVOST Ernest, DORNIER Charles. *Le Livre épique, anthologie des poèmes de la Grande Guerre*. Paris : Librairie Chapelot, 1920.
37. RAYMOND Williams. *Keywords : A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford : Oxford University Press, 1976.
38. RICHARD Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Editions du Seuil, 1962.
39. RINCE Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
40. RUFF Marcel. *Baudelaire* (1955). Paris : Hatier-Boivin, coll. *Connaissance des Lettres*, N° 41, 1957.
41. RUFF Marcel. *Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris : Colin, 1955.
42. RUSSELL Bertrand. *Histoire de Philosophie occidentale : En relation avec les événements politiques et sociaux, de l'Antiquité jusqu'à nos jours*. Traduit de l'anglais par Hélène Kern. Paris : Editions Gallimard, coll. *Bibliothèque des Idées*, 1953.
43. SAID Edward William. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge : Harvard University Press, 2000.
44. SAMAIN A. *Notes et sensations in Carnets intimes*. Paris : Mercure de France, 1939.
45. SATRE Jean-Paul. *Huis clos, suivi de Les moches* [1947]. Paris : Gallimard, 2000.

46. SEROUYA Henri. *Le mysticisme*. Paris : Presse universitaire de France, coll. *Que sais-je ?* 1964.
47. SLAMA Marie-Gabrielle. *Études sur Baudelaire, Les Fleurs du Mal*. Paris : Éditions Ellipses, 1997.
48. STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. Texte établi par Henri Martineau, Le Divan, 1928.
49. SUARES André. *Hygiène*. Paris : Gallimard. 1938.
50. THIBAUDET Albert. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Edition Gallimard, 1975.
51. ZOLA Emile. *Le Roman expérimental*. Paris : Editions Charpentier. 1902.

B. LITTÉRATURE CHINOISE

1. BAI Hua. *À gauche : Poètes lyrique à l'époque de Mao* (左边——毛泽东时代的抒情诗人). Hong Kong : Oxford University Press, 2001.
2. CHEN Chao. *Avant-Gard poetry in China* (中国先锋诗歌论：精神重力与个人词源). Taipei : Independent & Unique, 2013.
3. CHENG Guangwei. *Histoire de la poésie contemporaine chinoise* (中国当代诗歌史). Beijing : China Renmin University Press, 2003.
4. CUI Chun. *Discussion sur BEI Dao et l'évolution d'Aujourd'hui* (论北岛及《今天》的文学流变). 2014, Shandong University, thèse de doctorat.
5. FENG Wenbin. *Recueil des poèmes de BIN Xin* (冰心文集). Beijing : Édition Littératures du Peuples. 1984.
6. GE Mai. *Poèmes complets de GE* (戈麦诗全编). XI Du (Éd.). Beijing : Librairie Sanlian, 1999.
7. GEN Yunzhi (Éd.). *Les Discussions sur HU Shi* (胡适争论集). Beijing : Sciences Sociales Chine, 1988.
8. HUANG Zunxian. *Histoire japonaise : recherche et littérature* (日本国志---研究与文学). Édition Fuwenzhai, tome XXXIII, 1942.
9. LI Fan'ou. *Dix lectures sur la Littérature moderne chinoise et la Modernité* (中国现代文学与现代性十讲). Shanghai : Fudan University Press, 2002.
10. LIANG Qicao, *De la poésie : Yinbingshi* (饮冰室诗话) [1902-1907]. Beijing : Littérature du Peuple, col. *Critiques des Littératures classiques*, 1959.
11. LIU Na (Éd.). *Poèmes choisis du Lac* (湖畔诗选). Beijing : Littérature du Peuple, 2011.
12. LONG Quanming. *La Mutation des courants poétiques en Chine* (中国诗歌流派). Beijing : Éditions Littératures du Peuples, 1999.

13. LU Zhiwei. *Traversée du Fleuve : Préface, le corps de mes poèmes*. Shanghai : Éditions Yadong, 1923.
14. Musée Lu Xun de Beijing (Éd.). *Recueil des Essais sur Lu Xun* (鲁迅研究文集). Shenyang : Arts et Lettres de Chunfeng, 1982.
15. REN Jun. *De la Société poétique chinoise* (谈中国诗歌会). Beijing : Édition Services culturels internationaux, 1948.
16. WANG Shiqiang. *La poésie pré-obscure dans les années 1960-1970* (1960-1970 前朦胧诗研究). 2009, Université normale de capitale, thèse de doctorat.
17. WANG Yaping et al. *La Société poétique chinoise* (中国诗歌会) - *Documents historiques de Littérature chinoise* (中国文学史料). Beijing : Édition Littératures du Peuple, 1979.
18. YANG Kuanghan, *Du Poétique moderne en Chine* (中国现代诗学). Tomme I. Édition Ville de Fleur, 1985.
19. YANG Kuanghan, LIU Fuchun (Éd.). *De la théorie poétique moderne occidentale* (西方现代诗歌理论). Guangzhou : Édition de ville des fleurs, 1988.
20. YANG Lian. *D'un autre actif - Correspondances avec Adonis* (再谈主动的他者——与阿多尼斯笔谈) / *La seule langue maternelle – YANG Lian : Echanges poétiques globaux* (唯一的母语——杨炼：诗意的全球对话). Shanghai : Est-China Normal University Press, 2012.
21. YIN Guoming. *L'Histoire des Courants littéraires modernes en Chine* (中国现代文学流变史). Guangdong : Édition Enseignement supérieur de Guangdong, 1989.
22. ZHANG Xin. *Histoire de Nouvelle Poésie Chinoise du XXe siècle* (中国二十世纪新诗史). Shanghai : Fudan University Press, 2009.
23. ZHU Shoutong. *Émotions : l'Univers poétique de la Création*. Shanghai : Éditions Art et Lettres de Shanghai, 1991.

C. THÉORIES PHILOSOPHIQUES, ARTISTIQUES

1. AUDEN W.H. *The Dyer's Hand and other essays*. London : Faber And Faber, 1948.
2. BENJAMIN Walter. *Über den Begriff der Geschichte* (On the Concept of History / Theses on the Philosophy of History). Lausanne : Payot, 1940.
3. BILLIER Jean-Cassien, CAQUET Emmanuel. *La Sensibilité*. Paris : Armand Colin, 1998.
4. BLOOM Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973). New York: Oxford University Press, 1997.
5. BRADBURY Malcolm, MCFARLANE James Walter. *The cities of modernism*. In: *Modernism, 1890-1930*. New York: Penguin, 1976.

6. BRODSKY Joseph. *Condition, which we call exile, or co-recto*. In: *On Grief and Reason*. New York: FSG, 1997.
7. CALINESCU Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
8. CASSIRER Ernst. *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. London: Yale University Press. 1992.
9. CLAIR Jean. *Considérations sur l'Etat des Beaux-Arts : Critique de la modernité*. Paris : Gallimard, 1983.
10. CONCHE Marcel. *Confessions d'un philosophe. Réponse à A. Comte-Sponville*. Paris : Gallimard, 2003.
11. CONDE Michel. *La genèse sociale de l'individualisme romantique* (1986). Tübingen : Niemeyer, 1989.
12. DAVISON Ned J. *The Concept of Modernism in Hispanic Criticism*. Colorado : Pruett Press, 1966.
13. DILTHEY Wilhelm. *Poetry and Experience*. New Jersey: Editions Princeton University Press, 1985.
14. DONALD Gallup. *T.S. Eliot: A Bibliography, A Revised and Extended*. New York: Harcourt, Brace & World, 1969.
15. FEUERBACH Ludwig. *Principals of Philosophy of the future* (1843), New York: Prism Key Press, 2013.
16. FOUCAULT Michel. *Les Mots et les Choses : Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Éditions Gallimard. 1966.
17. FRIEDRICH Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Traduit de l'allemand par Michel-François Demet. Paris : Éditions LGF - Livre de Poche, 1999.
18. FRIEDRICH Hugo. *The structure of modern poetry from the mid-nineteenth century to the mid-twentieth century* (1974). Evanston: Northwestern University Press, 2011.
19. FUMAROLI Marc. *L'État culturel : une religion moderne*. Paris : Éditions de Fallois, 1991.
20. GADAMER Hans-Georg. *Truth and Method*. London: Bloomsbury Academic, Coll. *Bloomsbury Revelations*, 2013.
21. GALIK Marian. *Milestones in Sino-Western Literary Confrontation (1898-1979)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1986.
22. GIDDENS Anthony. *Les conséquences de la modernité*. Paris : Seuil, 1994.
23. GOETHE Johann Wolfgang von. *Maxims and Reflections: Aphorisms on Nature*. Editions Penguin Classics. 1999.

24. Habermas Jürgen. *Die neue Unübersichtlichkeit: Kleine Politische Schriften V*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1985.
25. HAYWOOD Bruce. *Novalis, the Veil of Imagery: A Study of the Poetic Works of Friedrich Von Hardenberg*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.
26. HEGEL Georg Friedrich Wilhelm. *ESTHÉTIQUE : Tome III (1835)*. Traduit de l'allemand par ZHU Guangqian. Beijing : Presse commerciale, 1979.
27. HESIODE. *La Théogonie*. Paris : Les Belles Lettres, 1976.
28. HOFFMAN Ernst Theodor Amadeus. *Le Chevalier Gluck*. Traduit de l'allemand par François-Adolphe Loève-Veimars. Paris : Eugène Renduel, vol. 8, 1830.
29. L'AREOPAGITE Pseudo-Denys. *Œuvres*. Traduit du grec par Sagnier et Bray. Paris : Mercure de France, 1845.
30. LEBRUN François (Éd.). *Histoire des catholiques en France*. Paris : Editions Privat. 1980.
31. LEDGER Sally, LUCKHURST Roger. *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History 1880-1900 (2000)*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
32. LICHTENBERGER Henri. *La Philosophie de Nietzsche*. Paris : Editions Félix Alcan. 1901.
33. LYOTARD Jean Francois. *Post-Modernisme (后现代主义)*. Beijing : Sciences Humaines et Sociales, 1999.
34. LYOTARD Jean-François. *La Condition postmoderne : rapports sur les savoirs*. Paris : Minuit, 1979.
35. NORDAU Max. *Dégénérescence*. Traduit de l'allemand par Auguste Dietrich. Paris : Editions de Paris, vol I, 1894.
36. PIOTTE Jean-Marc. *Les neuf clés de la modernité*. Montréal : Québec Amérique, 2007.
37. PLOTIN. *Ennéades*. Traduit du grec par Bouillet. Paris : Librairie Lettres de Paris, tome IV, livre VIII, 1965.
38. POE Edgar Allan. *Œuvre en prose*. Traduit de l'anglais par BAUDELAIRE Charles. Genève : Editions Puma, 1982.
39. POE Edgar Allan. *The Poetic Principles, The works of Edgar Allan Poe*. Éditions Raven, vol. 5, 1850.
40. POGGIOLI Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. New York : Harper & Row, Icon Editions, 1971.
41. SCHOPENHAUER Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Librairie Félix Alcan, tome 1, 1912.
42. SCHWOB Marcel. *Cœur double*. Christian Bourgois (Éd.) « 10/18 », 1979.
43. SHELLEY Percy Bysshe. *A defense of Poetry*. Boston : Editions GINN & Company. 1891.

44. SIMMEL Georg. *La Sociologie et l'Expérience du monde moderne*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1986.
45. SIMMEL Georges. *SCHOPENHAUER AND NIETZSCHE*. Amherst : University of Massachusetts Press. 1986.
46. STUART Hall, GIEBEN Bram. *Formations of Modernity*. London : Polity, 1992.
47. SWIFT Jonathan. *The Correspondance of Jonathan Swift*. Édition de Harold Williams. Oxford : Clarendon Press, vol. 5, 1965.
48. SYMONS Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. New York : Edition E. P. Dutton & Company, 1919.
49. TAYLOR Ronald. *Hoffmann* (Hardcover). Cambridge : Bowes & Bowes, 1963.
50. TESTER Keith. *The Life and Times of Post-Modernity* (后现代的生命与时间). Beijing : Beijing University Press, 2010.
51. VATTIMO Gianni. *La fine della modernità* (La Fin de la modernité). Milan : Garzanti, 1985.
52. WELLEK René. *The Terme and Concept of Symbolism in Literary History*. In : *New Literary History*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, vol 1, 1970.
53. WILDE Oscar. *The Picture of Dorian Gray* (1890). London : Penguin Books. 2004.
54. WINDELBAND W. *A History of Philosophy with Especial Reference to the Formation and Development of Its Problems and Conceptions*. London: Editions Macmillan, 1901.
55. WITTGENSTEIN Ludwig. *Investigations philosophiques* (1936). Traduit par P. Klossowski. Paris : Gallimard, 1961.

D. ANTHOLOGIES ET AUTRES

1. CAMUS Albert. *L'étranger* (1942). Paris : Gallimard, 1971.
2. CAMUS Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris : Éditions Gallimard. 1999.
3. CHATEAUBRIAND François-René (de). *René*. Paris : Larousse, coll. *Le petit classique*, 1802.
4. GOETHE Johann. *Les Propos de Goethe* (歌德语录). Édition Littératures du Peuple, 1982.
5. GUO Moruo. De la Poésie (论诗) (1921). In : *Recueil choisi de GUO* (郭沫若选集), Shanghai : Édition commerciale, 1935.
6. GUO Moruo. *Recueil choisi de GUO* (郭沫若选集), Shanghai : Édition commerciale, 1935.
7. HU Shi. *Auto-Narration à 40 ans* (四十自述) [1931]. In : *Recueil de Hu Shi* (胡适文集). Beijing : Beijing University Press, 1998.
8. HU Shi. *Recueil de Hu Shi* (胡适文集). Beijing : Beijing University Press, 1998.

9. HU Shi. *Textes choisis de HU* (胡适文选). Xi'an : Édition de Chang'an, 2014
10. HU Shi. *Textes choisis de HU* (胡适文选). Xi'an : Édition de Chang'an, 2014
11. HUGO Victor. *Les Contemplations : Préface*. Paris : Éditions Nelson, 1911.
12. LU Xun. *L'Art et la Révolution*. In : *Œuvres complètes de LU Xun* (鲁迅全集). Édition Littératures du Peuple, tome IV, 1981.
13. MALLARME Stéphane. *Arthur Rimbaud*. In : *Divagations*. Paris : Eugène Fasquelle. 1897.
14. MALLARME Stéphane. *Correspondance. Vol I, 1862-1971*. H. Mondor et J. P. Richard (Éd.). Paris : Gallimard, 1959.
15. MALLARME Stéphane. *Crise de Vers*. In : *Divagations*. Paris : Seuil, 1947.
16. MALLARME Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. 1951.
17. MAO Dun. *Pour la traduction littéraire et l'amélioration de sa qualité* (为发展文学翻译事业和提高翻译质量而奋斗). In : *Critiques littéraire de Mao Dun* (茅盾文艺评论集). Beijing : Editions littéraires et artistiques, vol I, 1981.
18. MAO Zedong. *Œuvres choisies de Mao Tsé-Toung* (毛泽东选集). Pékin : Editions en Langues étrangères, tome II, 1967.
19. MAO Zedong. *Œuvres choisies de Mao Zedong* (毛泽东选集). Beijing : Editions du Peuple, 1964.
20. MU Mutian. *Recueils des poèmes de MU Mutian* (穆木天文集). Beijing : Édition Arts et Lettres contemporains. 1985.
21. MUSSET Alfred(de). *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris : Garnier-Flammarion, 1993.
22. MUSSET Alfred(de). *Premières Poésies : 1829-1835*. Paris : Charpentier, 1863.
23. PASCAL Blaise. *Œuvres complètes de Blaise Pascal*. Paris : Hachette, 1871.
24. PU Feng. In *Recueil de PU Feng* (蒲峰诗集). Fuzhou : Édition Arts et Lettres du Détroit, tome I. 1985.
25. RIMBAUD Arthur. *Correspondances (1888-1891)*. Paris : Editions Gallimard, 1965.
26. RIMBAUD Arthur. *Œuvres complètes de Rimbaud*. Paris : GF, 2020.
27. RIMBAUD Arthur. *Une Saison en enfer : Illuminations et autres textes (1873-1875)*. Editions de Pierre Brunel. Paris : Hachette, 1998.
28. RIMBAUD Arthur. *Une saison en enfer*. Bruxelles : Alliance typographique (M. J. Poot), 1873.
29. SWEDENBORG Emanuel. *Arcanes Céleste : L'écriture sainte ou parole du Seigneur dévoilés ainsi que Les merveilles qui ont été vue dans le monde des esprits et dans le ciel des anges*. Traduit du suédois par J. F. E. Le Boys Des Guays. Editions Saint Amand. 1756.
30. VALERY Paul. *Œuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. 1995.

31. VALERY Paul. *Variété II*. Paris : Gallimard. 1930.
32. WEBER Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1904). Gallimard, 2003.
33. WEN Yiduo. *Œuvres complètes de WEN Yiduo* (闻一多作品集). Wuhan : Édition du Peuple de Hubei, tome II, 1993.
34. YU Pingbo. *Œuvres complètes de YU Pingbo*. Xi'an : Édition Art et Lettres de Huashan, tome II. 1998.
35. ZANG Kejia. *Recueil de ZANG Kejia* (臧克家文集). Jinan : Éditions Arts et Lettres du Shandong, tome IV, 1994.
36. ZHENG Zhenduo. *Œuvres complètes de ZHENG* (郑振铎全集). Xi'an : Édition Lettres et Arts de Huashan, tome III, 1998.
37. ZHOU Zuoren. Recueil complet de ZHOU Zuoren (周作人全集). Guilin : Édition Université Normal de Guangxi, tome III, 2009.
38. ZHU Ziqing. *Œuvres complètes de ZHU* (朱自清文集). Beijing : Édition Littératures du Peuple, tome I, 1992.

• ARTICLES OU CONTRIBUTIONS AUX OUVRAGES COLLECTIFS

I. POÉTIQUE FRANÇAISE

1. BARTHES Roland. *Le Bruissement de la langue*. In : *Essais Critiques IV*. Paris : Seuil. 1984.
2. BARTHES Roland. *Littérature et Métalangage*. In : *Essais critiques*. Paris : Seuil. 1964.
3. CLAUDEL Paul. *Préface aux œuvres d'Arthur Rimbaud* (1912). In : *Positions et propositions*, 1928.
4. COMPAGNON Antoine. *Postface à Charles Baudelaire*. In : *Baudelaire devant l'innombrable*. Textes recueillis sous le titre « Légendes des Fleurs du Mal ». Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. *Mémoire de la critique*, 2003.
5. COQUIO Catherine. *La "Baudelairité" décadente : un modèle spectral*. In : *Romantisme*, 1993 : 82.
6. DAYRE Éric. *Baudelaire, traducteur de Thomas De Quincey, une prosaïque comparée de la modernité*. In *Romantisme* : 1999 (106).
7. DECAUDIN Michel. *Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870-1900*. In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°12, 1960.

8. DELFAU Gérard. *Le positivisme, l'histoire de la critique et nous*. In *Romantisme*. 1987 : 21-22.
9. DURANTY Edmond. *Le spectacle social*. In *Réalisme*, 15 novembre 1856.
10. GAUTIER Théophile. *Les Poètes français*. In : *Charles Baudelaire. Repris dans Fusains et eaux fortes*. Paris : Éditions Charpentiers, tome IV, 1880.
11. GERALD Froidevaux. *Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque*. In *Littérature*, n°63, 1986.
12. GOURMONT Remy (de). *STÉPHANE MALLARMÉ ET L'IDÉE DE DÉCADENCE*. In : *La Culture des idées*. Paris : Mercure de France, 1990.
13. GUERMES Sophie. *Du réalisme en poésie*. In : *Poétique*, vol. 166, 2011(2).
14. JANKELEVITCH Vladimir. *La Décadence*. In *Revue de métaphysique et de morale*. 1950 : 4.
15. JOSSUA Jean-Pierre. *Quelques interprétations de la religion de Baudelaire*. In : *Recherches de Science Religieuse*, vol. tome 94, no. 2, 2006.
16. KWON HYUN-JUNG. *Maeterlinck Et Le Théâtre Pour Marionnettes : Alladine Et Palomides, Intérieur, La Mort De Tintagiles*. In : *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 40, no. 1/2, 2011.
17. LEVIK. *Baudelaire et Les Fleurs du Mal* (波特莱尔和他的恶之花). In : *Les Traductions* (译文), 1957 (7).
18. LI Huang. *La versification française et sa libération* (法国诗歌写作及自由化), In : *La Jeune Chine* (少年中国), tomme II, 1921 (12).
19. LISLE Leconte (de). *Préface aux Poèmes antiques*. Cité in : BERTRAND Jean-Pierre, DURAND Pascal, *Les Poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*. Paris : Seuil, coll. Points/Essais, 2006.
20. MOREAS Jean. *Le Manifeste littéraire*. In : *Le Figaro*, 1986 : 18.IX.
21. NORDMANN Jean-Thomas. *Taine et la décadence*. In : *Romantisme*. 1983 : 42.
22. QUINCEY Thomas (de). *Des mots et du style*. In : *Poésie*, no 52.
23. SAINTE-BEUVE. *Des prochaines élections de l'Académie*. In : *Le Constitutionnel*, 1982.1.
24. TIAN Han. *Hommage au centenaire de Baudelaire, le poète maudit* (恶魔诗人波德莱尔百年祭). In : *La Jeune Chine* (少年中国), tomme III, 1921 (4, 5).
25. TORTONESE Paolo. *Baudelaire romantique et antiromantique*. In : *L'Année Baudelaire*, 18/19, 2014.
26. VIVIER Noulet E. Robert. *L'originalité de Baudelaire*. In : *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 7, 1928 (4).
27. WANG Jing. *Mémoires des Poètes du lac* (忆湖畔诗人). In : *La Périodique des poèmes* (诗刊). 1979 (7).

28. WOLFF Étienne. *Réalisme et poésie chez Martial*. In : *Vita Latina*, N°148, 1997.
29. XU Zhimo. *Les poèmes en prose de Baudelaire* (波德莱尔散文诗). In : *Lune croissante* (新月), vol. 2, 1929 (10).
30. ZHUO Zuoren. *Baudelaire 1821-1921* (波德莱尔 1821-1921). In : *Journal des Actualités : phare académique* (时事报：学术), 1921 (7, 9, 13).

II. POÉTIQUE CHINOISE

1. BEI Dao. *Décembre 1978, Création d'Aujourd'hui : La force de jeunesse et de pression* (1978年12月, 今天创刊: 青春和高压给与他们可贵的能量). In : *Les Citadins du Sud* (南方都市报), GB32, 1 juin 2008.
2. BEI DAO. *Je cherche l'orientation dans l'écriture – interview de BEI Dao* (我一直在写作中寻找方向——北岛访谈录). In : *Recherche poétique* (诗探索), 2003 : Z2.
3. BIAN Zhilin. *Interview : De Baudelaire et sa poésie* (论波德莱尔及其诗作). In : *Journal de Wenhui* (文汇报), Shanghai : le 4 février, 1947(158).
4. CHEN Chao. *La poésie d'avant-garde de vingt ans : transformation des forces imaginaires* (先锋诗歌二十年 - 想象力方式的转变), In : *Journal académique de l'Université Yanshan (Version SHS)* (燕山大学学报人文社科版), 2009 (4).
5. CHEN Chao. *Sur SHI Zhi – une grande brouette sur la voie glacée* (食指论——冰雪之路上巨大的独轮车). In : *Diversité littéraire* (文艺争鸣), 2007 (6).
6. CHEN Yu. *Le modernisme poétique chinois et les influences extérieures* (中国诗歌现代性与外部影响). In : *Journal Études sur GUO Moruo* (郭沫若学报). 1994.
7. DUO Duo. *Interview avec DUO Duo : Je demande une réincarnation dans un autre corps poétique* (多多访谈——我主张借诗还魂), In : *Les Citadins sud* (南方都市报), 09 avril 2005.
8. DUO Duo. *Les poètes enterrés* (被埋葬的中国诗人) (1970-1978). In : *Dépravation de l'autel sacré* (沉沦的圣殿) - *Panorama postérieur de la Poésie souterraine chinoise aux années 70 du XXe siècle* (中国二十世纪七十年代地下诗歌遗照). Ürümqi : Édition des jeunes, 1999.
9. GONG Liu. *Des points essentiels sur la Nouvelle poésie* (关于新诗的一些基本观点). In *Critique littéraire* (文学评论), 1983 (4).
10. GU Cheng. *Ecoutez notre voix* (请听听我们的声音). In : *De la poésie chez les jeunes* (青年诗人谈诗). Beijing : Edition 4 mai de l'Université de Beijing, 1985.

11. GU Gong. *Deux générations* (两代人) [en ligne]. In *Revue poétique* (诗刊), 1980 (10). Consulté le 28 avril 2020, sur <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/1083/c0>.
12. GUO Moruo. *De la poésie : une lettre à CHEN* (谈诗歌). In *Mensuel du Roman* (小说月报). 1920 : 1.
13. HSIA C. T. *Obsession with China : The moral burden of Chinese literature* [1999]. In : *A History of Modern Chinese Fiction* [1961], 3rd Ed., Bloomington : Indiana University Press, 1999.
14. HU Shi. *De la Nouvelle Poésie* (谈新诗) (1919) [en ligne]. Consulté le 20 mars 2017 sur <http://www.zgshige.com/c/2018-07-30/6729324.shtml>
15. HU Shi. *Préface de l'auteur* (自序). In : *Recueil des Essais* (尝试集) (1920). Beijing : Littérature du Peuple, 1984.
16. JIANG Tao. *De la Politisation dans la Nouvelle poésie : Le Ruisseau de ZHOU Zuoren* (从周作人的《小河》看谈新诗的政治化). In : *Journal d'Études de l'Université Normale de Hainan* (河南师范大学学报). 25(8), 2012.
17. KORENAGA Shun. *De la poésie contemporaine chinoise* (试论中国当代诗歌). In : *Aujourd'hui* (今天), 1997 (1).
18. LI Hengjiu. *Guo Lusheng et ses premiers poèmes* (郭路生和他的早期诗), In *Le Fleuve jaune* (黄河), n°1, 1997.
19. LI Yi, *Le Processus de la Nouvelle poésie moderne en Chine* (中国现代新诗进程). In : *Critiques littéraires* (文学评论).1990 (1).
20. LING Yue. *L'Université est un champ : Interview avec DUO Duo* (我的大学就是田野——多多访谈录). In : *Ville de Livre* (书城), 2004 (4).
21. LIU Baonong. *De la Réforme littéraire* (论文学革命) (1917). In : *Théorie poétique* (诗艺论), Shanghai : Édition commerciale, 1932.
22. LIU Haoming. *From Little Savages to hen kai pan: Zhou Zuoren's Romanticist Impulses around 1920* (从“小野蛮”到“神人合一”——1920年前后周作人的浪漫主义冲动), In : *De la Nouvelle Poésie* (谈新诗), Beijing : Beijing University Press, 2008 (1).
23. LIU Jingwen, ZHUANG Yanbing, CAI Rong'an. *Duo Duo : La fenêtre des yeux s'ouvrent* (多多：窗户像眼睛一样张开). In : *Le journal Jing* (晶报), le 10 novembre 2007.
24. LU Xu. *Extrait des Lettres* (文摘). In *Nouvelle poésie chinoise* (中国新诗). 1934 (2).
25. LU Xun. *Culture paranoïaque* (文化偏执论). In Henan (河南), août 1908.
26. LUO Hanchao. *Du Réalisme dans la Nouvelle Poésie Chinoise* (新诗中的现实主义). In : *Critique littéraire* (文学评论). 1997 : 1.
27. MAI Wen. *Colloque de littérature chinoise à l'étranger* (中国文学在国外研讨会), In : *Journal d'Aujourd'hui* (今天), 1993 (1).

28. MAO Dun. *De BING Xin (谈冰心)*. In : *Documents choisis de la Société de recherche littéraire (文研会资料选)*. Shanghai : Est-China Normal University Press, 1986.
29. MAO Dun. *Notes des lectures nocturnes (夜读偶记)*. In : *Critiques littéraire de Mao Dun (茅盾文艺评论集)*. Beijing : Editions littéraires et artistiques), vol. II, 1981.
30. MAO Dun. *Pour les poètes (写给诗人)*. In *Milieus poétique chinois (诗界)*, 1932.
31. OU Waiou. *Du style poétique (论诗体)*. In : *Journal des poèmes (诗刊)*. 1958 (10).
32. PU Feng. *Panorama poétique depuis le Mouvement de 4 mai (五四以来诗歌发展概况)*. In : *Revue trimestrielle poétique (诗歌季刊)*. Tomme I : 1-2. 1934-1935.
33. QIAN Zhongshu. *Du Retour à l'Antiquité (论复古)*, In : *Ta Kung Pao (大公报)*, Tianjin, le 17 octobre 1934.
34. SONG Haiquan. *Mémoires sur Baiyangdian (白洋淀诗琐忆)*. In : *Recherche poétique (诗探索)*, 1994 (4).
35. SONG Lin. *Le nom d'un lutin – ZHANG Zhao (精灵的名字——论张枣)*. In : SONG Lin, BAI Hua (Ed.). *Chère ZHANG Zao (亲爱的张枣)*. Nankin : Lettres et Arts de Jiangsu, 2010.
36. SUN Shaozhen. *Renaissance d'une nouvelle esthétique (新的美学原则在崛起)*. In : *Revue poétique (诗刊)*, 1980 (3).
37. SUN Zhaozhen. *Un choix historique : au XXe anniversaire de la poésie obscure (历史的选择：朦胧诗二十周年)*, In : *Journal littéraire (文报)*, 1998 : 12.
38. TONG Ming. *La Diaspora (飞散)*, In : *Littérature étrangère (外国文学)*, 2004(6).
39. WANG Guowei. *De la Mission du Philosophe et du Peintre*. In : *Recueil de WANG (王国维文集)*. Beijing : Édition Lettres et Histoire de Chine, tomme III, 1997.
40. WANG Jing. *Mémoires des Poètes du lac (忆湖畔诗人)*. In : *La Périodique des poèmes (诗刊)*, 1979 (7).
41. WANG Yuechuan. *Analyse du phénomène culturelle : suicide de poète à la fin du siècle (世纪末诗人之死的文化症候分析)* (2009) [en ligne], In : *Amours des pensées*. Consultée le 17 février 2020 sur <http://www.aisixiang.com/data/26219.html>.
42. XI Du. *Préface I : La mort est impossible*. In : *Poèmes complets de GE (戈麦诗全编)*, Beijing : Librairie Sanlian, 1999.
43. XI Yunshu. *De la poésie obscure (论朦胧诗)*. In : *Journal académique de l'Université de Yangzhou (SHS) (扬州大学学报人文社科版)*, 1994 (4).
44. XI Yunsu. *De la poésie obscure (论朦胧诗)*. In : *Journal de l'Université Yangzhou (扬州大学学报)*. 1999 : 04.
45. XIE Mian. *Devant la Nouvelle Renaissance (在新的崛起面前)*. In : *Exploration poétique (诗探索)*, 1980 (1).

46. XIE Mian. *La Nouvelle Poésie chinoise du XXe siècle : 1978-1989* (二十世纪中国新诗：1978-1989), In : *Recherche du poème* (诗研究), 1995 : 4.
47. XIE Mian. *La rupture et la déclinaison : du nouveau courant poétique* (断裂与倾斜——论新诗潮). In : *Critiques littéraires* (文学评论), 1985 (5).
48. YANG Sao. *De la particularité de poésie* (谈诗歌的特殊性). In : *Création d'Urgence*. Shanghai : Éditions Moteur de Shanghai. 1937.
49. YE Weilian. *À la recherche des règles communes des littératures sino-occidentales* (中西文学发展的共同规律). In : YANG Kuanghan, LIU Fuchun (Éd.). *De la théorie poétique moderne occidentale* (西方现代诗歌理论). Guangzhou : Édition de ville des fleurs, 1988.
50. YU Dafu. *De la Prose Moderne* (现代散文诗). In : ZHAO Jiabi (Éd.). *Introduction aux courants de la Nouvelle littérature chinoise* (中国新文学大系导论). Shanghai : Édition Librairie de Shanghai, 1982.
51. YU Huai. *Le Jeune sortant de l'usine* (走出工厂的青年). In : *Recueil des nouveaux poèmes*. Beijing : Édition Littératures du Peuple, 1982.
52. YUAN He. *GUO Moruo et la littérature française* (郭沫若与法国文学). In : *Journal Etudes de GUO* (郭沫若学刊). 1997 : 4.
53. ZHAI Di. *Le chinois est la seule valise de voyage : Interview avec BEI Dao* (中文是唯一的行囊：北岛访谈录). In : *Ville de Livres* (书城). 2003 (2).
54. ZHANG Langlang. *La légende du Brigade Soleil* (太阳纵队的传说及其他). In : *Dépravation de l'autel sacré* (沉沦的圣殿), Ürümqi : Édition des jeunes, 1999.
55. ZHANG Ming. *L'obscur troublant* (令人气氛的朦胧). In : *Périodique poétique* (诗刊), 1980 (8).
56. ZHANG Zao. *Un voyage dangereux vers le langage : la position de versification et la méta-structure de poésie contemporaine en Chine*. In : *Extraits du Recueil de ZHANG* (张枣文集). Beijing : Littérature du Peuple, 2012.
57. ZHONG Xia. *Devant les nouveaux poètes* (新诗诗人). In : *Jeunesse Chinoise* (中国青年), 1923 (10).
58. ZHOU Yang. *Réalisme socialiste : Chemin de littérature chinoise* (社会主义现实主义——中国文学前进的道路). In : *Quotidien du peuple* (人民日报), le 11 janvier 1953.
59. ZHOU Zuoren. *La littérature humaine* (人的文学). In : *Nouvelle jeunesse* (新青年), décembre 1918.
60. ZHOU Zuoren. *Recueil des Fouets : Préface*. In : *Files des Langues* (语丝). 1926 : 82.
61. ZHU Ziqing. *Introduction à la poésie moderne* (现代诗介析). In : ZHAO Jiabi (Éd.). *Introduction aux courants de la Nouvelle littérature chinoise* (中国新文学大系导论). Shanghai : Édition Librairie de Shanghai, 1982.

III. INFORMATIQUE ET NUMÉRIQUE

1. CHEN H-H., LIN C-J. *A Multilingual News Summarizer*. In : *Proceedings of 18th International Conference on Computational Linguistics*, 2000.
2. DOGRA Nayanika, MULHEM Philippe, GOEURIOT Lorraine, AMINI Massih-Reza (2018). *Corpus d'entraînement sur les plongements de mots pour la recherche de microblogs culturels*. Conférence en Recherche d'Informations et Applications - CORIA 2018, May 2018, Rennes, France.
3. GLIOZZO A. and STRAPPARAVA C. *Cross language Text Categorization by acquiring Multilingual Domain Models from Comparable Corpora*. In : *Proceedings of the ACL Workshop on Building and Using Parallel Texts*, 2005.
4. LABBE Cyril, LABBE Dominique. *Baudelaire, Rimbaud et Verlaine : Communication aux VIIIe Journées de l'ERLA*. In : Banks David (Éd.). *Aspects linguistiques du texte poétique*. Paris : L'Harmattan, 2011.
5. LABBE Cyril, LABBE Dominique. *Inter-Textual Distance and Authorship Attribution. Corneille and Molière*. In : *Journal of Quantitative Linguistics*, Taylor & Francis (Routledge), 2001.
6. LEFTIN L.J. *Newsblaster Russian-English Clustering Performance Analysis*. In : *Columbia computer science Technical Reports*, 2003.
7. MATHIEU B., BESANCON R. and FLUHR C. *Multilingual Document clusters discovery*. RIAO'2004, 2004.
8. RAUBER A., DITTENBACH M. and MERKL D. *Towards Automatic Content-Based Organization of Multilingual Digital Libraries: An English, French, and German View of the Russian Information Agency Novosti News*. Third All-Russian Conference Digital Libraries: Advanced Methods and Technologies, Digital Collections Petroza-vodsk, RCDI'2001, 2001.
9. SILVA J., MEXIA J., COELHO C. and LOPES G. *A Statistical Approach for Multi-lingual Document Clustering and Topic Extraction form Clusters*. In : *Pliska Studia Mathematica Bulgarica*, vol(16), 2004.
10. STEINBERGER R., POULIQUEN B. and SCHEER J. *Cross-Lingual Document Similarity Calculation Using the Multilingual Thesaurus EUROVOC*. CICling'2002, 2002.

IV. AUTRES

1. BARTHES Roland. *Éléments de Sémiologie*. In : *Communications*, 1964 : 4.
2. BENJAMIN Walter. *La tâche du traducteur (Die Aufgabe des Übersetzers)*, In : *Recueil des écrits de Walter Benjamin (Walter Benjamin Gesammelte Schriften)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, vol. IV-1, 1991.

3. BERTRAND A. N. *L'héritage du modernisme*. In : *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 4e année n°4, Juillet-août 1924.
4. BIAN Zhilin. *Recherche et traduction de littérature étrangère depuis 10 ans* (十年来的外国文学翻译和研究工作). In : *Critique littéraire* (文学评论), 1959 (1).
5. BROWN Graham. *Novalis Spiral Path*. In : *Knowledge of Reality*. 2005 : 19.
6. DEREK Van Abbé. *Some Notes on Cultural Relations between France and Germany in the Nineteenth Century*. In *Modern Language Quarterly*, vol. 8, No 2, June 1947.
7. DRAYTON Michel. *England's Heroical Epistles* (1597). In: Edward Smedley, Hugh James Rose, Henry John Rose. *Encyclopedia Metropolitana: Miscellaneous and lexicographical*. London: Part publication, vol. XX, 1845.
8. DYTRT Peter. *La modernité : quelques remarques en marge de La constitution d'une notion paradoxale* [en ligne]. Agence des Subventions de Recherche de l'Académie des Sciences, 2007.
9. GOOSSAERT Vincent. *Le concept de religion en Chine et l'Occident*. In *Diogène*, vol. 205, no. 1, 2004.
10. HENRY Martin. *Mysticism et Christianisme*. In : *Etudes théologiques et religieuses*. 2005 :2.
11. HU Shi. *De la Méthodologie et du Matériel des Études* (论研究的方法与题材). In *Journal du Roman* (小说月报), 20 : 01, 1929.
12. JAMESON Fredric. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism* [en ligne]. In : *Social Text*. Durham : Duke University Press, 1986 (15).
13. JAUSS Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. In : *Theory and History of Literature*. Traduit de l'allemand par Timothy Bahti. Minneapolis : University of Minnesota Press, vol. II, 2005.
14. LU Xun. *Le Journal intime d'un fou* (狂人日记). In *Nouvelle jeunesse* (新青年), 15 mai 1918, no. 05.
15. M. H. ABRAMSN. *Introduction: Orientation of Critical Theories* [1972]. In : David Lodge (Ed.). *Twentieth Century Literary Criticism*. London : Routledge, 1989.
16. NICOLETTA Pireddu. *Primitive marks of modernity: cultural reconfigurations in the Franco-Italian fin de siècle*. In *Romanic Review*, 97 (3–4), 2006.
17. POE Edgar Allan. *The Poetic Principle* (reprint). In : *Home Journal*, no. 36 (total 238), août 31, 1850.
18. POIRIER Mario. *Le mystère Swedenborg : raison ou déraison ?* In : *Santé mentale au Québec*. vol. 28. 2003 : 01.
19. SAINTE-BEUVE. *Des prochaines élections de l'Académie*. In : *Le Constitutionnel*. 1982.1.

20. SCHLEGEL Friedrich. *Athenäums-Fragmente*. In : *Critiques littéraires occidentales*. Shanghai : Édition Traduction de Shanghai, 1979.
21. SINFIELD Alan. *Reading Dissidence*. In : K. M. Newton (Ed.). *Twentieth Century Literary Theory : A Reader* (1988). London : Macmillan Education, 1997.
22. SU Wenqing, *Exploration sur la subculture des jeunes* (青年亚文化探索), In : *Journal académique de l'Université Hanjiang* (Version SHS) (汉江大学学报人文社科版), 2006 (4).
23. THEODOR Adorno. *Spengler Today*. In : *Studies in Philosophy and Social Science*. 1941 : 09.
24. VUILLEMIN Alain. *Lettre de François Bayrou*. In : *Revue de l'EPI* (Enseignement Public et Informatique), 1995 : 77.
25. WITTGENSTEIN Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (Logisch-Philosophische Abhandlung). In : *Annalen der Naturphilosophie*, 1921 (14).

INDEX

- AI QING, 208, 389, 393
 APOLLINAIRE Guillaume, 137, 200, 204, 210,
 211, 232, 234, 261, 296, 380, 591, 599
 ARAGON LOUIS, 137, 232, 234, 261, 296,
 430
 ARCOLEO Santo Alessandro, 228
 ARON Jean-Paul, 16
 BACON Francis, 62
 BAHR Hermann, 29
 BAJU Anatole, 43, 589
 BARRE André, 77, 80
 BARTHES Roland, 41, 42, 73, 80, 82, 84, 85,
 89, 406, 478, 509, 523, 566
 BAUDELAIRE Charles, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 14,
 20, 21, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 33, 36, 37,
 38, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 63,
 64, 65, 66, 67, 68, 76, 79, 80, 81, 82, 84,
 85, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97,
 98,99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115,
 116, 117, 131, 136, 146, 147, 148, 149,
 150, 151, 165, 166, 167, 168, 169, 170,
 171, 172, 176, 184, 186, 187, 194, 208,
 210, 215, 216, 217, 219, 223, 224, 225,
 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 236,
 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251,
 252, 253, 255, 256, 257, 261, 263, 264,
 265, 267, 269, 271, 273, 275, 277, 281,
 286, 287, 288, 291, 292, 293, 296, 298,
 304, 316, 317, 318, 325, 331, 334, 345,
 346, 350, 357, 358, 362, 366, 369, 370,
 371, 372, 377, 378, 379, 386, 395, 405,
 416, 417, 419, 423, 424, 425, 426, 427,
 428, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436,
 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444,
 445, 446, 447, 448, 450, 451, 452, 453,
 456, 457, 458, 459, 460, 461, 466, 468,
 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476,
 478, 480, 482, 502, 503, 504, 505, 506,
 507, 508, 532, 533, 536, 537, 542, 545,
 553, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 568,
 569, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 577,
 578, 579, 580, 581, 582, 583, 585, 587,
 588, 589, 590, 591, 592, 598, 599, 600,
 604
 BECKETT SAMUEL, 232, 233
 BEI Dao, VIII, 384, 389, 390, 392, 393, 394,
 400, 401, 403, 404, 405, 408, 410, 415,
 417, 421, 442, 443, 449, 458, 461, 462,

- 463, 464, 466, 530, 537, 538, 555, 556,
577, 586, 592, 600, 603
- BENJAMIN Walter, 13, 121, 406, 451, 505,
604
- BERTRAND A. N., 522, 605
- BIAN Zhilin, 393, 432, 434, 600, 605
- Blaise Cendrars, 232, 296
- BLANCHARD Maurice, 74
- BLOOM Harold, 109, 468, 470, 475, 476,
477, 478, 479, 509, 580
- BOILEAU Olivier, 432, 590
- BONNEFOY Yves, 145
- BOURGET Paul, 44
- BRADBURY Malcolm, 439
- BRETON André, 232, 234, 261, 296
- BROWN Graham, 63, 605
- BRUYÈRE Jean de la, 503
- BYRON George Gordon, 378, 518
- CALINESCU Matei, 13, 15, 19, 20, 22, 439,
563
- CAMUS Albert, 89, 153, 465, 509
- CASSIRER Comme Ernst, 438
- CELAN Paul, 539
- CENDRARS Blaise, 137
- CÉOS Simon de, 204
- CHATEAUBRIAND François René De, 60, 78,
102, 105, 112, 115, 232, 233, 378, 458,
459, 471, 518
- CHEN Chao, 405, 441, 530, 532, 592, 600
- CLAUDEL Paul, 66, 425, 522
- CLIFF William, 137
- COMPAGNON Antoine, 1, 5, 105
- CORBIÈRE Tristan, 164
- CORNEILLE Pierre, 180, 218, 471, 492, 604
- COURBET Gustave, 165
- CROCE Benedetto, 46, 53
- DAI Wangshu, 389, 406, 410
612
- DAI Wangsu, 203
- DARIO Rubén, 18, 25
- DARWIN Charles, 144
- DE QINCEY Thomas, VI, 90, 91, 598
- DEAN James, 458
- DECAUDIN Michel, 77, 164, 201, 590, 598
- DELACROIX Eugène, 165
- DELAHAYE Ernest, 50
- DELFAU Gérard, 34, 39
- DEMENY Paul, 66, 67, 163
- DERRIDA Jacques, 68, 69, 73, 89
- DESCARTES René, 15, 28, 62, 89, 484
- DESNOS Robert, 137
- DETOUCHE Henry, 164
- DEWEY John, 144
- DONNE John, 421
- DOSTOIEVSKI Fiodor, 494
- DU Yunxie, 400
- DUO Duo, 390, 394, 400, 401, 403, 404, 405,
411, 420, 441, 442, 530, 586, 587, 600,
601
- DURANTY Louis Edmond, 145
- EADEM Sempenn, 451
- ELIOT T. S., 1, 421, 454, 477
- Eluard Paul, 211, 232, 591
- ELUARD Paul, 137, 141, 261, 296
- FANG Han, 390, 392, 394, 404
- FEBVRE Lucien, 157
- FEUERBACH Ludwig, 15
- FINKIELKRAUT Alain, 16
- FLOUPETTE Adoré, 534
- FONTAINE Jean de la, 423
- FORESTIER Louis, 31, 528
- FOUCAULT Michel, 72, 532
- FOURIER Charles, 64
- FRIEDRICH Hugo, 114, 115, 406
- FRYE Herman Northrop, 128

- FU Tianlin, 400
- FUMAROLI Marc, 16, 60
- GADAMER Hans-Georg, 426
- GAUTIER Théophile, 50, 81, 82, 107, 108,
109, 112, 151, 187, 232, 233, 425, 472,
507, 586
- GE Mai, 525, 526, 527, 592
- GEN Zi, VIII, 390, 404, 441, 451, 454, 456,
457
- GEOTHE Johann Wolfgang von, 61, 62, 153,
156, 159, 160, 163, 189, 418, 518, 519,
596
- GIDDENS Anthony, 14
- GILL André, 164
- GOGH Vincent Van, 38
- GONCOURT Edmond, 35
- GONG Liu, 389, 392, 600
- GOOSSAERT Vincent, 522
- GOURMONT Rémy, 47
- GOURMONT Remy de, 296, 300, 303
- GREENBERG Clement, 542
- GU Cheng, 389, 392, 394, 400, 401, 403,
407, 408, 415, 443, 511, 513, 537, 587,
600
- GUO Moruo, 139, 153, 155, 156, 157, 159,
160, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 170,
172, 176, 177, 182, 185, 186, 389, 526,
596, 600, 601, 603
- GUO Muoruo, 139
- GUO Xiaochuan, 389
- HAI Zi, 38, 523, 535, 536
- HAUPTMANN Gerhart, 35
- HEGEL Georg Friedrich Wilhelm, 16, 37, 62,
72, 144, 153, 427, 462, 467
- HERBERT Frank, 74
- HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, VI, 90,
98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 596
- HOLDERLIN Friedrich, 61, 406
- HU Shi, 127, 128, 129, 130, 133, 135, 138,
140, 144, 145, 147, 182, 592, 596, 597,
601, 605
- HUANG Xiang, 537, 538, 539
- HUANG Zunxian, 123, 124, 133, 592
- HUGO Victor, 21, 29, 78, 105, 109, 112, 160,
163, 169, 184, 187, 227, 232, 261, 296,
357, 358, 423, 424, 445, 471, 473, 477,
518, 571, 586
- HURET Jules, 77
- HUXLEY Thomas Henry, 127, 128, 129
- JAMES William, 507
- JAUSS Hans Robert, 426, 427
- JIANG He, 390, 392, 394, 400, 401, 404
- JOHNSON Samuel, 17
- KIERKEGAARD Søren, 496, 499, 500
- KUBIN Wolfgang, 2, 414, 415, 416, 419
- KUNDERA Milan, 16
- LABBÉ Dominique, 215, 219
- LAGORGUE Jules, 296, 300, 303
- LAMARTINE Alphonse de, 78, 105, 109, 110,
187, 232, 234, 261, 296
- LAVATER Johan Caspar, 64
- LEIRIS Michel, 16
- LIANG Qichao, 126, 127
- LIANG Xiaobing, 389, 392, 400, 558, 559
- LIN Mang, 390, 404, 440
- LIPOVETSKY Gilles, 20
- LIU Bannong, 142
- LORRAIN Jean, 30
- LOTI Pierre, 425
- LOVEJOY Arthur, 507
- LOWY Michael, 467
- LU Xu, 205, 601
- LU Xun, 196, 201, 496, 497, 498, 499, 597,
601, 605

- LUO Fu, 539, 540
LUO Genye, 370, 371, 400
LV Guipin, 400
LYOTARD Jean-François, 17
MACHADO Manuel, 18
MAETERLINCK Maurice, 71
MALLARMÉ Stéphane, 36, 37, 38, 43, 47, 48,
50, 52, 65, 68, 69, 75, 76, 83, 85, 86, 87,
88, 89, 90, 91, 136, 151, 163, 172, 232,
233, 234, 261, 285, 287, 296, 300, 303,
316, 331, 332, 334, 379, 425, 509, 590,
591, 592
MANET Édouard, 204
MANG Ke, 390, 392, 394, 400, 404, 405,
441, 530, 587
MARVELL Andrew, 421
MAUPASSANT Guy, 35
MAURICE Charles, 77
MICHAUD Guy, 80
MILL John Stuart, 398
MOGIN Georges (Norge), 137
MONET Claude, 165
MONTHERLANT Henry, 30
MORÉAS Jean, 25, 51, 76, 164, 171, 296,
300, 303
MOREAU Hégésippe, 232, 233
MUSSET Alfred de, 29, 90, 105, 109, 115,
187, 232, 234, 261, 264, 291, 296, 517,
518
NERVAL Gérard de, 29, 79, 102, 115, 232,
234, 261, 264, 296
NIETZSCHE Friedrich, 14, 16, 22, 37, 45, 47,
52, 53, 55, 57, 72, 89, 412, 474, 496, 497,
563, 595
NISARD Désirée, 46
PASCAL Blaise, 493, 530, 597
PAUQUELIN Jean-Baptiste (Molière), 604
614
PEYLET Gérard, 31
PICOU Henri-Pierre, 204
PIOTTE Jean-Marc, 14
POE Edgar Allan, VI, 29, 47, 63, 90, 91, 95,
97, 151, 452, 567, 585, 595
POMMIER Jean, 64
POPPER Karl, 62
POQUELIN Jean-Baptiste (Molière), 218, 492
POULET Georges, 502
PRÉVERT Jacques, 232, 234, 261, 296
PROUST Marcel, 30
QIAN Zhongshu, 131, 132, 602
QUENEAU Raymond, 137
RABELAIS François, 156, 157, 158, 490, 491
RACINE Jean, 110, 114, 423, 492, 592
RHODES Harrison, 83
RICHARD Jean-Pierre, 69
RICHARDSON Dorothy, 14
RILKE Rainer Maria, 172
RIMBAUD Arthur, 7, 36, 37, 38, 43, 49, 50,
65, 66, 67, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 151,
197, 215, 232, 233, 234, 261, 284, 296,
300, 303, 316, 331, 332, 425, 508, 566,
588, 597, 598, 604
ROUSSEAU Jean, 116
ROUSSEAU Jean-Jacques, 156, 178, 431, 510
RUSSELL Bertrand, 59, 507
SAID Edward, 406, 407, 410, 411
SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, 106, 109,
110, 187, 232, 377, 471
SARTRE Jean Paul, 57, 89, 90, 391, 427, 438,
458, 465, 509, 510
SCHIELE Egon, 537
SCHLEGEL Friedrich, 60, 188
SCHLEGEL Karl, 63
SCHMID Edward, 163

INDEX

- SHAKESPEARE Willam, 89, 110, 396, 470,
492, 518, 592
- SHELLEY Percy, 455
- SHI Zhi, VIII, 387, 392, 394, 401, 404, 407,
440, 441, 444, 447, 448, 449, 450, 577,
587, 600
- SHU Ting, 371, 389, 392, 394, 398, 400, 401,
443, 586, 587
- SIMMEL Georg, 14
- SIMMEL Georges, 45
- SPENCER Herbert, 129
- STIRNER Max, 497
- STRINDBERG August, 14
- SUN Wujun, 394, 400
- SWEDENBORG Emanuel, 64, 67, 99, 100,
101, 582, 605
- SWIFT Jonathan, 17, 596
- TAN Shitong, 125, 126
- TANG Ti, 357, 358
- TIAN Han, 431, 599
- TISET Carole, 432, 590
- TOULET Paul-Jean, 137
- VALÉRY Paul, 65, 69, 70, 79, 91, 116, 136,
151, 200, 204, 384, 423, 424, 426
- VALLE-INCLAN, 18
- VERHAEREN Emile, 77
- VERLAINE Paul, 7, 43, 47, 48, 49, 50, 52, 65,
75, 76, 77, 80, 83, 85, 90, 163, 167, 172,
197, 208, 209, 215, 234, 261, 284, 296,
300, 303, 316, 331, 332, 334, 425, 534,
535, 536, 566, 604
- VIGNY Alfred de, 78, 108, 110, 115, 232,
234, 261, 296, 471
- VUILLEMIN Alain, 569
- WANG Jiaxin, 400
- WANG Xiaoni, 394, 400
- WEBER Max, 14
- WEINBERGER Eliot, 421
- WELLEK René, 76, 79, 80, 82
- WEN Yiduo, 120, 207, 208, 347, 348, 350,
410, 598
- WHITMAN Walt, 159, 476
- WILLIAMS Raymond, 12, 13
- WITTGENSTEIN Ludwig, 12, 15
- WORDSWORTH William, 156
- XI Yunshu, 392, 602
- XU Jingya, 392, 393, 394, 400
- XU Zhimo, 120, 347, 389, 410, 431, 600
- YAN Fu, 127, 129
- YANG Lian, 392, 394, 400, 401, 405, 408,
410, 421, 530, 593
- YUE Zhong, 404
- ZANG Kejia, 207, 385, 393, 598
- ZHANG Daotong, 392
- ZHANG Langlang, 388, 603
- ZHOU Zuoren, 147, 149, 150, 153, 154, 488,
598, 601, 603
- ZHU Ziqing, 178, 192, 193, 598, 603
- ZOLA Emile, 34, 35, 43, 147, 195