



HAL
open science

Sous le regard éco-esthétique chinois : le style insolite chez les poètes symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng

Wenrui Su

► **To cite this version:**

Wenrui Su. Sous le regard éco-esthétique chinois : le style insolite chez les poètes symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng. Littératures. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2023. Français. NNT : 2023ENSL0055 . tel-04238797

HAL Id: tel-04238797

<https://theses.hal.science/tel-04238797>

Submitted on 12 Oct 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.



THESE

en vue de l'obtention du grade de Docteur, délivré par
l'ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE LYON

Ecole Doctorale N°484, 3LA,
Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Littérature générale et comparée

Soutenue publiquement le 23/09/2023, par :

Wenrui SU

Sous le regard éco-esthétique chinois : le style insolite chez les poètes symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng

Devant le jury composé de :

Philippe POSTEL	Maître de conférences, Université de Nantes	Rapporteur
Jin SIYAN	Professeur des universités, Université d'Artois	Rapporteuse
Florence GODEAU	Professeur des universités, Université Jean Moulin Lyon 3	Examinatrice
Yongxiang MAI	Professeur, Guangxi Normal University	Examineur
Éric DAYRE	Professeur des universités, ENS de Lyon	Directeur de thèse

Résumé

Les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng viennent de deux cultures différentes, mais leur style insolite partage peu ou prou la même veine poétique. Sous le regard éco-esthétique chinois, les découvertes de la connexion entre l'être humain et la nature permettent de rendre à toute chose une dimension poétique. Cette combinaison alchimique voire magique contribue à la création de nouveaux souffles dans les poèmes. Il s'agit de rien de moins que de « créer la vie ». Depuis longtemps, la philosophie chinoise accorde une grande importance à l'harmonie. Il est question de l'harmonie entre les parties et le tout et de l'harmonie qu'on peut dire symphonique entre la matière et le spirituel. Désormais, la poésie apparaît comme le remède pour permettre la guérison spirituelle.

Dans le premier chapitre, la connexion que relève le poète entre l'homme et la nature à travers l'image fait l'objet de notre étude comparée. Pour chercher à préciser cette connexion, nous mettons l'accent sur le processus de « réenchantement partiel ». Cette notion exige que l'homme abandonne l'anthropocentrisme en s'approchant de la nature. Sur le plan de la poésie, le réenchantement partiel renvoie à l'idée qu'il faut exhumer les liens potentiels entre les éléments. Entre autres, l'image des êtres notamment autres que l'homme est déterminante, parce qu'ils font comme un pont entre l'être humain et la nature. En déchiffrant leurs connexions mystérieuses, les poètes leur ménagent une place singulière pour figurer d'autres modalités de l'être, faisant appel au pouvoir évocateur des images pour susciter des liens possibles et créer des effets de correspondance. C'est ainsi qu'ils parviennent à un réenchantement partiel du monde. Afin d'obtenir la connexion la plus large possible et lui conférer dimension universelle, il s'avère nécessaire de faire jouer les liens entre les êtres dans les poèmes, à savoir de susciter des jeux entre eux. À cette fin, les poètes recourent à la rêverie, à et aux images insolites plus particulièrement pour parcourir le vaste champ de la connexion.

Dans le deuxième chapitre, nous abordons le pouvoir magique de la poésie pour créer la vie. Il s'agit en effet de la quête de l'inconnu et de la nouveauté. La poésie reste toujours un chemin de découverte et la « Voie » poétique vise à ouvrir cette quête infinie dans l'inconnu. Pour ce faire, les poètes se livrent à l'imagination et s'abandonnent à des voyages tantôt réels tantôt virtuels. Dans un état de voyants, ils contemplent les étoiles voilées par les brouillards et saisissent les lumières éphémères perçant les ténèbres. Ils « trouvent » ainsi une langue, autre que celle avec laquelle nous traitons le monde ordinaire. Cette langue éternise l'inspiration instantanée et offre à nos sens de nouveaux confins poétiques. Grâce à la suggestion, les poètes plongent les lecteurs dans l'océan heureux du « déchiffrement ». C'est ainsi que l'alchimie verbale détruit toutes les conventions des images familières en réinventant de nouveaux sens. Ne se contentant pas de chercher des figures neuves, les poètes recourent à de nouvelles formes poétiques.

Dans le troisième chapitre, nous conduisons une réflexion sur la question de l'harmonie. Il s'agit d'une notion essentielle dans l'éco-esthétique chinoise. En effet, la poésie traditionnelle chinoise accorde de l'importance au Yijing qui signifie la fusion cohérente en une atmosphère singulière des émotions du poète et des paysages décrits dans le poème pour produire des effets sur la sensibilité. Il s'agit de l'effet des parties sur le tout et de l'effet de l'atmosphère ainsi créée sur l'âme. Le recours au Yijing met en œuvre l'idée de l'harmonie dans les poèmes. Cependant, au sens strict, le style insolite n'est pas compatible avec l'harmonie. Mais cette théorie chinoise amplifie le sens de l'harmonie. Elle est davantage que l'effet de cohérence entre les parties et le tout et renvoie aussi à l'interaction entre les pôles opposés, d'où le fameux graphique Bagua (en chinois : « 八卦 »). Les poètes expriment leur « rancœur », suscitée par les souffrances ressenties, pour s'en libérer et en vue d'accéder à l'harmonie de l'esprit. Ce qui semble faire de la poésie un remède susceptible de soulager leurs blessures.

En bref, l'éco-esthétique chinoise offre peu ou prou une nouvelle vision pour analyser la poésie. À travers les dimensions de connexion universelle entre toutes choses, de création de la vie et d'harmonie, nous tentons d'illustrer d'une manière

particulière le style insolite des symbolistes français et des poètes de l'école Hanmeng.

Mots-clés : symbolistes français, poètes de l'école Hanmeng, éco-esthétique chinoise, style insolite.

Table des matières

Résumé.....	1
Introduction	5
Chapitre I Les images des êtres : connexion entre l'esprit du poète et le monde.....	26
1.1. Un réenchantelement partiel du monde.....	32
1.1.1. Le retrait du poète ou de l'homme.....	38
1.1.2. Voleur du feu : les images évocatrices	47
1.2. Les jeux avec les êtres.....	60
1.2.1. Rêverie « absurde ».....	67
1.2.2. Les images insolites.....	81
Chapitre II Créer la vie : la recherche du nouveau	95
2.1. La quête infinie de l'inconnu.....	103
2.1.1. L'imagination créatrice	111
2.1.2. Le départ : l'aventure des idées	126
2.2. Trouver une langue.....	142
2.2.1. La jouissance du déchiffrement : la suggestion.....	146
2.2.2. L'étrangeté : l'alchimie verbale et « la plume qui complète le manque de la Nature »	167
2.2.3. L'invention des formes.....	181
Chapitre III Une autre harmonie ?.....	200
3.1. Le Yijing : l'effet des parties d'un tout	209
3.1.1. La froideur et la « maigreur ».....	215
3.1.2. Les scènes sacrilèges	227
3.2. La rancœur contre les misères terrestres.....	243
3.2.1. Le sarcasme contre les guerres	248
3.2.2. Le fléau de la famine	259
Conclusion.....	274
Bibliographie.....	289

Introduction

La poésie est depuis longtemps en Chine un instrument de préservation de l'histoire. Les vers du *Livre des Odes* (en chinois : « 诗经 », en pinyin : shijing, un recueil de poèmes rassemblant des textes issus plutôt des royaumes occupant le nord et le sud de la vallée du Fleuve Jaune, écrits entre le XI^e et le V^e siècle av. J.-C.) nous invitent à redécouvrir la vie, la société, la politique, la hiérarchie, les mœurs et les amours des ancêtres chinois. En France, la *Chanson de Roland*, une chanson de geste, évoque sur le mode imaginaire et dans un style épique des histoires oubliées, conservant ainsi le souvenir du temps passé. La poésie témoigne indubitablement, sur un mode évocateur, des heurs et malheurs de civilisations dont le rayonnement nous a laissé une trace précieuse pour l'avenir. Mais elle ne se cantonne pas uniquement à ce rôle de sauvegarde puisque le recours à la poésie permet l'exploration de l'âme humaine. De nombreux poètes, quelle que soit leur nationalité, s'efforcent peu à peu de déchiffrer les mythes concernant la nature et d'accéder à une forme de vérité humaine ou à un monde spirituel inconnu. « [Les poètes] ne se [contentent] pas de la superficielle apparence des choses ; ce n'est pas dans la réalité qui se présente à [eux qu'ils peuvent] trouver [leur] idéal de beauté. Pour [eux], tout est mystérieux, et [ils déchiffrent et traduisent] la vérité spirituelle vers laquelle tend le monde matériel. Là [ils saisissent] l'unité derrière le multiple, et c'est par [leur] imagination [qu'ils se forment le] modèle d'une beauté dont les choses de ce monde ne peuvent être qu'une pâle approximation¹ ». Le poème en ce sens n'est plus simplement une archive mais il s'établit comme un code chiffré permettant d'approcher l'inconnu et par-là le véritable sens de la vie. La poésie se charge désormais de dessiner l'avenir humain et sa lumière peut éclairer notre voie vers le futur. Au sein de l'univers poétique, on trouve des poètes qui présentent chacun des particularités, tels que Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Li He, Meng Jiao, Jiao Dao ou Han Yu. Leur style insolite, dans son caractère obscur, souffle un vent nouveau sur la poésie. La fulgurance de leurs images aux symboles riches de sens n'est pas sans atteindre le lecteur. Par la grâce de leurs

¹ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p.24-25

œuvres, on se voit plongé dans un imaginaire où éprouver du nouveau, où explorer l'inconnu de l'âme. Ce qui permet d'approcher une autre beauté. Au cours de ce voyage, une multitude de sensations et émotions sont évoquées par des vers qui semblent animés d'un pouvoir magique, et des sens nouveaux se dévoilent dans l'écriture poétique. Depuis la définition de Jean Moréas, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé sont considérés comme les modèles et inspirateurs de l'école symboliste. Cette école «consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi² », bien qu'elle soit l'objet d'une quête infinie. Selon Austin, le symbolisme est un terme réservé «à toute poésie qui, sans poser la question d'une transcendance mystique, cherche dans la nature des symboles qui traduisent l'état d'âme du poète³ ». De fait, le symbolisme recourt au «symbole », «un signe, qui exige donc un déchiffrement, une interprétation par celui qui y est exposé en est frappé et veut le comprendre ou en savourer le mystère⁴». Le poète parle en langage chiffré de l'envers du monde, inaccessible d'un simple regard, à qui partage la même aspiration que lui, à accéder au Sens. Nous voyons ainsi se former un couple-clé dans le symbolisme : «le mystère et le déchiffrement». Mallarmé pense que «[toute] chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère⁵ ». Le déchiffrement est donc à la fois destiné à décrypter ces mystères et à atteindre par-là par-delà l'inconnu, une vérité de l'âme. Il s'agit d'approcher la part « sacrée » qui fait elle-même office de symbole, constituant ainsi la quête ultime du poète. Quelle est, cependant, la destination du «Bateau ivre » de Rimbaud ? Quelle est la fleur prémonitrice de Baudelaire, et à quel chant du Ciel se livre Li He ? En réalité, les poètes ne peuvent donner de réponse à ces questions. Cependant nous pensons que leur «voie⁶ » (en chinois : «道 » et en pinyin, «dao ») dessert très certainement une part inconnue du monde et qu'elle répond à l'exigence de l'homme qui vise à approcher la nature, ainsi qu'à percer le mystère de sa propre nature. Car la

² Jean Moréas, *Manifeste du symbolisme*, <http://www.poetes.com/moreas/manifeste.htm>

³ Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p.37.

⁴ *Ibid.* p.17.

⁵ Stéphane Mallarmé *L'art pour tous*, Paris, Feedbooks, p.4.

⁶ Voie : une notion qui provient du taoïsme. La « Voie » signifie l'origine de toutes choses. Selon les taoïstes, toute personne peut avoir sa propre voie. Pour accéder à un état idéal, il faut que sa voie réponde à la « Voie ».

mission du poète symboliste consiste à viser, «[au-dessus] des étangs... des mers » et «[par-delà] les confins des sphères étoilées⁷ », l'inaccessible Azur en «pass[ant dans la nature] à travers des forêts de symboles⁸ » où il puise de l'inspiration. Dans la littérature chinoise classique, la notion de «symbolisme » n'apparaît jamais. Au cours de la deuxième moitié du 19^e siècle, les chercheurs, influencés par les théories occidentales, tentent de catégoriser les poètes classiques chinois en ayant recours à des termes littéraires occidentaux. Nous pensons dès lors que l'origine du romantisme chinois remonte à *La Tristesse de la séparation* (en chinois : «离骚 », en pinyin : «lisao ») de Qu Yuan (屈原, lettré et poète, né en 343 ou 340, mort entre 278 et 290 av. J.-C.), dont la date exacte de parution est inconnue, et que le réalisme chinois débute avec la parution du *Livre des odes*(en chinois : «诗经 », en pinyin : «Shijing »), anthologie rassemblant des textes qui vont du XI^e au V^e siècle av. J.-C.

Toujours est-il que le terme «symbolisme » n'est pas usité pour qualifier les poèmes classiques chinois et qu'il est introduit en Chine sous la plume de Li Jinfa (李金发, poète influencé par le symbolisme français, né le 21 novembre 1900 et mort le 25 décembre 1976) au cœur du Mouvement pour la nouvelle culture (en chinois : «新文化运动 ») qui a eu lieu dans les années 1910 - 1920. Malgré tout, dans la tradition chinoise comme en Occident, nous appelons « écoles »(en chinois : «学派 » et en pinyin : «xuepai ») les différents courants de poésie. En dépit de cette distinction et en raison de son recours à des images insolites, de sa rhétorique qui fait appel à l'imagination et de son écriture teintée d'un caractère rimbaldien, nous avons vu en Li He un symboliste « à la chinoise ». Notre mémoire de master nous a permis de découvrir le symbolisme, de faire émerger les similitudes et les divergences entre le poète «fantôme » (en chinois : «诗鬼 », en pinyin : «shigui ») et le poète aux semelles de vent, et de tisser des liens poétiques entre la Chine et la France. Pour cette

⁷ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, «Élévation », Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Bibl. de la Pléiade, t.I, 1975, p.10.

⁸ Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p.11.

thèse de doctorat, nous envisageons *a priori* de poursuivre un travail de littérature générale et comparée sur les poètes symbolistes français et les poètes chinois classiques d'influence symboliste. En effet, Li He n'est pas le seul poète à écrire comme un «symboliste à la chinoise». Dans la poésie chinoise classique, l'école Hanmeng (en chinois : «韩孟诗派», dont Hanmeng désigne respectivement le nom de Han Yu – Han, et le nom de Meng Jiao –Meng) se caractérise par un style sombre, abscons et insolite faisant appel à des images lugubres, à des symboles énigmatiques, et qui se complait dans un effet d'étrangeté. Ce mouvement est inspiré par une sensibilité aux états d'âme et par des expériences du poète lui-même, à travers lesquelles il exprime sa rancœur et entreprend une quête concernant la part d'inconnu qu'il pressent en lui par le recours à des symboles particuliers. Cette écriture fait en quelque sorte écho au courant symboliste français. En recourant à une analyse comparative des théories symbolistes et de la poétique chinoise, nous avons la possibilité d'élargir notre champ de recherche et de réaliser une étude plus approfondie dans ce domaine. Précédemment, nous avons mis en lien la poésie chinoise avec les théories poétiques occidentales ; la présente thèse s'efforcera, quant à elle, de comprendre les poèmes en se référant à l'éco-esthétique chinoise.

Au cours de la rédaction de notre mémoire de master, nous avons constaté qu'il n'existe que très peu d'études comparées entre les poètes symbolistes français et les poètes chinois classiques. Il est très probable que la distance et les différences de culture entre la Chine et la France entravent la recherche dans ce domaine. Toutefois, la thèse de CHE Lin, intitulée *Entre tradition poétique chinoise et poésie symboliste française*, a inspiré notre étude, et notre passion pour les poèmes de Rimbaud et de Li He nous a encouragé à poursuivre ce travail. Dans sa recherche, Che Lin met en lumière la notion de symbolisme. Puis elle explique le symbolisme français en retraçant le développement du symbolisme en Chine avant d'aborder la culture poétique et la philosophie classique chinoises, pour en dégager l'évolution, ainsi que des éléments typiquement orientaux, quoique teintés d'un caractère symboliste. Enfin, en traitant à la fois des poètes chinois contemporains et anciens, Che Lin effectue une étude comparée

de la poésie symboliste française et de la poésie chinoise traditionnelle et moderne, au prisme du symbolisme. Par conséquent, en insérant nos travaux dans la continuité des idées de cette chercheuse, nous comptons poursuivre la comparaison entre la poésie symboliste française et la poésie chinoise classique teintée de symbolisme. Dans ce travail de thèse, nous nous consacrerons en premier lieu à l'évocation des images. Si ces dernières constituent *a priori* un élément important dans la poésie, elles n'en restent pas moins fondamentales en ce qu'elles créent un effet esthétique qui parle à la sensibilité et confèrent au poème son sens vital. Le style du poète est ainsi redéfini par les images qu'il forge. La présente thèse entreprend donc d'aborder les images, l'idée du « Shengsheng » et l'harmonie selon l'éco-esthétique chinoise afin d'envisager les poètes de l'étude dans leur quête littéraire d'exploration de l'âme humaine. Ceux-ci font généralement appel à des images de créatures censées la figurer. Par le recours imagé à des êtres autres que l'être humain, ils approchent la part d'inconnu en elle, à travers les images par lesquelles ils la font vibrer. Leurs expérimentations poétiques ne se concentrent plus uniquement sur l'humain, qui se considérait alors comme maître de la nature. Au lieu d'ériger l'homme comme étant le centre et le plus élevé de tous les êtres, ils entreprennent de revaloriser la place des autres créatures dans le monde, tout en commençant à interroger la relation entre l'homme et le Ciel (la nature). Influencé dans le passé par la tradition religieuse et aussi par l'épistémologie, l'homme tend à prendre la nature pour un objet à sa disposition et sur lequel produire du savoir. D'où cette rupture entre l'homme et la nature qui, en les opposant, nous incite à ignorer les liens étroits entre eux. En fait, l'homme ne s'oppose pas à la nature ; elle n'est pas notre ennemie. Comme l'exprime Heidegger dans sa réflexion sur le « Dasein (l'être-là) et le monde », « l'être-là n'existe pas d'abord isolément, à la façon du sujet cartésien, par exemple, pour entrer ensuite en relation avec quelque chose comme un monde, mais se rapporte d'emblée au monde qui est le sien⁹ ». Mais cette conception philosophique contemporaine n'est pas la pensée la plus répandue. En somme, le présent travail de thèse aura pour objet de recherche d'analyser les interférences et interactions entre les

⁹ Alain Boutot, *Heidegger*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? » (n°2480), 1989, p.27

images des êtres de toute nature, ainsi que l'idée du « Shengsheng » et l'harmonie qui peut s'établir au sein de la nature entre tous les êtres, et au sein de l'âme entre toutes ses facettes. Nous débuterons cette étude en nous appuyant sur l'éco-esthétique chinoise proposée par le professeur Zeng Fanren (曾繁仁, professeur d'esthétique né en 1941).

Avant d'aborder cette question, il convient d'abord d'expliquer ce que signifie l'« être ». D'après le Nouveau Robert, ce terme renvoie à « ce qui est vivant et animé ou supposé tel ». De là dérivent deux sens distincts, l'un pouvant être envisagé à travers les idées de réalité et d'existence – ce sont les êtres que nous pouvons trouver sur Terre comme les animaux, les plantes ou les humains – tandis que l'autre relève de la création humaine, à savoir des êtres fictifs qui prennent vie dans les récits. Il s'agit en effet des dieux, des divinités, des monstres, des fées, des fantômes, etc., issus de l'imaginaire créateur. Il reste cependant à noter que l'homme joue un rôle particulier parmi les êtres, en ce qu'il est à la fois vivant et capable de création. L'homme est vivant dans la mesure où il a une existence réelle dans le monde, et créatif en ce qu'il donne vie à ce qu'il crée. De manière générale, il a tendance à s'excepter inconsciemment de la sphère des êtres vivants jusqu'à se considérer comme un demiurge. Il s'isole de plus en plus, au point de se trouver dans un environnement qui n'est plus purement naturel. Au cours des deux derniers siècles, notamment avec la révolution industrielle, on a estimé que l'homme dispose du pouvoir le plus puissant dans ce monde : l'intelligence humaine est en effet capable de changer la nature, voire de créer une « nouvelle nature » – les outils de haute technologie permettant en effet de conquérir la terre et le ciel. Néanmoins, l'humain semble avoir surestimé ses capacités et ainsi causé de nombreuses catastrophes environnementales, notamment au 20^e siècle avec la maladie de Minamata, les accidents nucléaires de Tchernobyl et Fukushima ou encore la mort écologique de nombreuses espèces et de certains espaces naturels, tels le lac Érié ou autres. Ces événements sonnent l'alarme concernant notre rapport à l'environnement. Le changement climatique lance à l'homme un défi des plus grands. En Chine, pendant le Grand Bond en avant (1958-1960), le slogan absurde – « à quel point les gens sont audacieux, à quel point les terres sont productives » – témoigne de l'obsession du siècle

quant aux exigences de productivité de l'humain et à ses prétentions à transformer le monde. Après la Réforme et l'Ouverture et afin de développer son économie, la Chine a connu une période de pollution : les gaz pollués ont été directement émis en plein air et les eaux usées ont été déversées dans les rivières, sans traitement. L'arrivée du 21^{ème} siècle présage cependant d'une situation moins désastreuse. Les Chinois commencent à suivre de plus près les problèmes écologiques et tentent d'inverser la courbe de pollution. Et la philosophie écologique comme l'éco-esthétique connaissent à leur tour un certain essor. En France, l'acidité des pluies est encore au-dessus de la norme fixée ; les sols et les rivières pollués ont encore besoin de temps pour se rétablir. La Cop 21 sur le climat démontre l'ambition française dans son engagement pour l'écologie. Si les poètes nous permettent de rêver le monde en retrouvant notre place en harmonie avec la nature, c'est à une véritable conversion politique, économique et écologique que nous sommes appelés dans notre rapport avec elle.

C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de choisir un tel sujet d'étude. Il s'avère en effet que le recours aux images, l'idée du « Shengsheng » et de l'harmonie entre les êtres représentent une part conséquente de la vision du monde qu'a le poète, à travers laquelle il recrée avec la nature des liens qui n'auraient jamais dû être brisés. En effet, l'évocation de ces trois thèmes reflète une conception propre à une certaine culture et dévoile une manière particulière de percevoir le monde. Par exemple, dans la poésie chinoise classique, le papillon évoque souvent l'amour. Cependant, dans les œuvres de Li Shangyin, le symbole du papillon est porteur souvent d'un double sens. D'un côté, il conserve son sens traditionnel – l'évocation de l'amour –, et de l'autre, il incarne un passage entre le réel et le rêve. Le papillon devient désormais un messenger, un intermédiaire entre le monde réel et le monde imaginaire. Toutefois, son existence est toujours éphémère, conférant ainsi un caractère mélancolique aux vers dans lesquels il figure. Les symbolistes français ont moins recours à cette image du papillon que les romantiques. Pour autant, il n'est pas tout à fait dépourvu à leurs yeux de son pouvoir d'évocation. Dans *Limbes* de Verlaine, cette image paraît deux fois et occupe une place significative. Le papillon symbolise, en tant qu'incarnation de « la Pensée », tout le sensualisme de Verlaine et le souvenir de son amour pour Rimbaud, renvoyant ainsi au

conflit intérieur du poète. Verlaine écrit en effet que « le papillon fait rage¹⁰ ». L'image du papillon représente ici l'« amour » et est ainsi convoquée dans le même sens que pour les poètes chinois. Il est dès lors possible d'établir des convergences dans le recours aux images, entre les cultures chinoise et française, mais aussi des divergences, en ce qu'une même image peut évoquer un sens distinct en chinois et en français. Ainsi dans la tradition occidentale, le corbeau symbolise-t-il l'intelligence. Dans *Les Corbeaux* de Rimbaud, leur image désigne les soldats que le poète décrit d'une plume lugubre, pour accuser les pouvoirs politique et militaire qui ne protègent jamais vraiment les êtres ordinaires. Dans « Le Palais du Sui » (en chinois : « 隋宮 »), l'apparition du corbeau préfigure une malédiction qui engendre le déclin et le malheur. Cette image n'évoque jamais une personne et renvoie à une notion abstraite – un destin tragique. Et si en Occident, le corbeau est souvent considéré comme un être intelligent, dans la culture traditionnelle chinoise, sa présence annonce toujours le mal. Si nous avons pu constater que l'image du papillon présente des traits communs d'un point de vue poétique, entre les deux cultures, voire s'il renvoie à des connotations universellement partagées, à l'inverse, l'image du corbeau ouvre un champ de significations différentes entre nos deux cultures. La mention d'êtres surnaturels représente quant à elle une croyance enracinée dans certaines cultures, qui trouve son origine dans la mythologie ou des ouvrages religieux (comme la Bible ou les écrits bouddhiques). Nous savons que de tels êtres imaginaires n'existent pas – du moins n'avons-nous pas encore prouvé leur existence objective dans le monde réel – puisqu'ils sont une manifestation de l'esprit et de l'imaginaire humains qui renvoie à la singularité de certaines cultures. Ainsi par exemple sous la plume de Baudelaire, « le vampire » symbolise-t-il une amante, laquelle pour Rimbaud, est incarnée par « Vénus » et par la « Vierge folle ». Dans les vers de Li He, l'amante peut être une fée vivant dans un palais céleste. Parce que l'imaginaire subjectif est convoqué pour tisser ces analogies, qu'il puise en grande partie dans l'imaginaire culturel, il apparaît que les mêmes motifs peuvent être associés, d'une culture à l'autre, à des images

¹⁰ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, « Limbes », Paris, Gallimard, 1962, p.506.

différentes. L'inventivité dans le recours à ces images participe à l'enrichissement de la culture commune, tout comme leur fonction est révélatrice de l'esprit d'une culture spécifique. Ainsi dans la tradition chinoise, constatons-nous l'importance du culte du Ciel : nous considérons que le Ciel veille sur toute chose et incarne la justice. Le Ciel se rapproche ainsi pleinement d'une divinité, qui n'a pas de désir ni d'humeur, un être particulier dont la volonté n'est affectée que par les règles de la Voie, mais qui fait office de juge pouvant décider de ce qui est bon ou mauvais. Les empereurs, sous toute les dynasties, s'auto-proclament comme « Fils du Ciel » (en chinois : « 天子 ») dont ils reçoivent leur mandat et ils deviennent par-là l'incarnation du Ciel sur la terre. Le Ciel symbolise dès lors le pouvoir suprême sur le plan matériel comme politique, de la même manière qu'il occupe, sur le plan spirituel, une place presque absolue. Bien que les Chinois aient foi dans les paroles de leurs ancêtres et de lettrés érigés en grands penseurs voire en saints, la voie du Ciel reste primordiale. Que ce soit dans les vers de Li He, de Han Yu ou encore de Meng Jiao, le Ciel domine sur le plan spirituel. Au sens strict, il se définit moins comme un être divin que comme une règle universelle. Les divinités, les monstres, les fantômes, tous les êtres, réels autant qu'imaginaires, ne sauraient échapper à sa puissance. On dit du reste que « le Ciel ne se laisse pas entraîner par les émotions aveugles, tout est égal à ses yeux¹¹ ». Disposant d'une volonté propre et doté du pouvoir de distinguer le bien du mal, il n'est plus considéré comme une simple autorité mais se voit au contraire doué de caractéristiques propres aux êtres vivants. De manière générale, les pouvoirs spirituel et matériel se confondent souvent, ce qui montre que la philosophie chinoise ne sépare pas le monde spirituel du monde réel. Cela explique sans doute pourquoi la Chine se trouve très tôt soumise à un régime de centralisation. Pourtant, dans la culture antique gréco-latine, l'image du Ciel n'est pas divinisée, à l'exception d'Uranus qui en est l'incarnation mais perd rapidement ce rôle de symbole du pouvoir suprême. Dans la mythologie grecque et romaine, bien que tout l'Olympe obéisse à Zeus – père des dieux

¹¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 天地不仁，以万物为刍狗 », extrait des *Œuvres complètes de Laozi (Le Dao De Jing)* (《道德經全集》), écrit par Laozi, Beijing, Édition Beijing United Publishing Co.,Ltd (北京联合出版公司), 2017, p.50.

et des hommes –, les autres dieux exercent respectivement leur pouvoir sans intervention de l'un dans le domaine de l'autre. Cette organisation peut être comparée à celle du Palais céleste (une mythologie taoïste) gouverné par l'Empereur de Jade (en chinois : «玉帝»). Nous constatons cependant que le pouvoir de Zeus est inférieur à celui de l'Empereur de Jade, qui a presque toujours le dernier mot. Certes, tous les actes de l'Empereur de Jade doivent se conformer à la Voie du Ciel, au risque, en cas contraire, que les autres divinités ne s'opposent à lui. Il faudra attendre le développement du christianisme pour qu'il existe, en Occident, un Dieu qui puisse s'approcher de la conception du Ciel en Chine, encore qu'il soit à la fois un Dieu créateur et un Dieu aimant. Avec la domination du christianisme, la figure de Dieu s'impose à la fois dans le monde spirituel et matériel, d'où l'avènement, assez éphémère cependant, de la monarchie de droit divin, phénomène intéressant de cette collusion entre le temporel et le spirituel. Il apparaît en effet des similitudes entre la conception du Fils du Ciel et celle d'un monarque de droit divin. En réalité, l'interprétation occidentale des images d'êtres célestes tout-puissants fonde non seulement une figure de la toute-puissance politique mais encore une épistémologie selon laquelle l'homme est proclamé par l'étendue de sa raison, le sujet de la connaissance. Les autres êtres, y compris les vivants autres que l'homme, sont considérés comme objets de la connaissance. Se dessine dès lors une dichotomie qui oppose l'homme à la nature. Ce dualisme subjectivité-objectivité ignore en tout point la place qu'ont tous les êtres de la nature dans l'existence humaine, ce qui nous fait dériver vers l'anthropocentrisme – cause de l'orgueil humain envers la nature et le monde. Ainsi, comme nous l'avons évoqué, de nombreuses catastrophes environnementales se sont-elles produites, provoquées par cette prétention humaine à dominer la nature, mettant en péril l'écosystème de la planète. Pour autant, l'homme ne peut se séparer de la nature, comme l'écrit Engels : «les faits nous rappellent à chaque pas que nous ne régnons nullement sur la nature comme un conquérant règne sur un peuple étranger, comme quelqu'un qui serait en dehors de la nature, mais que nous lui

appartenons avec notre chair, notre sang, notre cerveau¹² ». Bien sûr, les contributions de l'épistémologie à la recherche de vérités et à la connaissance de la nature sont indéniables, mais avec le développement de la philosophie, d'autres possibilités nous sont offertes pour réfléchir à la complexité du monde. Tout comme par d'autres voies, la poésie peut éclairer le sens de ses mystères dans une quête intime et spirituelle. C'est dans cette intention que nous souhaitons dans la présente thèse, recourir à certaines idées de l'éco-esthétique chinoise pour interpréter les poèmes symbolistes français et ceux de l'école Hanmeng. Nous espérons que notre travail ouvrira de nouvelles perspectives de recherche en littérature comparée.

Pour ce qui concerne l'éco-esthétique, il s'agit d'une théorie qui puise certaines sources dans la phénoménologie, tout en se fondant sur l'esthétique traditionnelle chinoise qui met l'accent sur le « Shengsheng »¹³ (en chinois : « 生生 »). Elle considère que la beauté réside dans le « Shengsheng », qui se caractérise selon le professeur Zeng par « l'organicité » et « l'intégrité d'un tout »¹⁴. Différent de l'herméneutique européenne et de l'analytique des pays anglophones, le « Shengsheng » tire son origine de la philosophie chinoise qui met l'accent sur « l'union de l'homme et du ciel dans Un » (en chinois : « 天人合一 », en pinyin « tian ren he yi »). Ce concept philosophique serait pour la première fois énoncé par Zhuangzi (庄子, philosophe et penseur taoïste né vers 369 av. J.-C. et mort vers 288 av. J.-C.), et c'est le confucianiste Dong Zhongshu (董仲舒, penseur chinois de la dynastie des Han né en 179 av. J.-C., et mort en 104 av. J.-C.), qui le synthétise comme « l'union de l'homme et du ciel en Un ». Cette tradition philosophique existe cependant depuis plus longtemps encore, puisqu'on la trouve dans le *Livre des*

¹² Friedrich Engels, *Dialectique de la nature*, traduit en français par Émile Bottigelli, Paris, Éditions sociales, 1968, p.141.

¹³ Shengsheng : une notion d'esthétique et de philosophie traditionnelles chinoises. Cela signifie « créer la vie ». La tradition chinoise pense que la beauté réside en tout ce qui est créé par le souffle vital.

¹⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 有机性 » et « 整体性 », extrait de *L'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南:山东文艺出版社), 2020, p.198.

mutations (en chinois : « 易经 » ou « 周易 », en pinyin « yijing » ou « zhouyi », dont la date de parution peut se situer environ au I^{er} millénaire av. J.-C.) qui est antérieur au taoïsme. Ainsi, le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme chinois ont-ils également envisagé cette notion, quoique d'une manière différente. De façon générale, « l'union de l'homme et du ciel » renvoie à un état idéal qui implique de vivre en harmonie avec le ciel et la terre, ainsi qu'à la symbiose du moi avec tous les êtres. Pour le taoïsme, cette union accorde plus d'importance à la nature, et il en résulte que « la terre et le ciel sont les parents de tous les êtres¹⁵ ». Selon Laozi, « un naît de la 'Voie', deux naît d'un, trois naît de deux, toutes choses naissent de trois¹⁶ ». La « Voie » renvoie donc au « Shengsheng ». De plus, « le ciel et l'homme naissent de la 'Voie'¹⁷ » et « la 'Voie' suit sa propre nature¹⁸ », ce qui signifie que la « Voie » respecte les règles de sa propre nature ou encore se développe en cohérence et harmonie avec sa propre nature. Afin d'accéder à cet état idéal, l'union entre l'homme et le ciel est nécessaire, et celle-ci provient de la « Voie ». Ainsi, l'éco-esthétique taoïste valorise-t-elle d'autant plus la nature, tandis que l'éco-esthétique confucianiste a d'autres particularités qui lui sont propres. Confucius considère que « l'homme peut développer la 'Voie' ; mais ce n'est pas la 'Voie' qui développe l'homme¹⁹ » (en chinois : « 人能弘道，非道弘人 »), et pour accéder à cette harmonie dans sa propre voie, en accord avec la Voie, « il faut trouver le cœur (l'âme) perdu²⁰ ». Nous pensons que la recherche de ce « cœur perdu »

¹⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 天地者，万物之父母也 », extrait des *Œuvres complètes interprétées et annotées de Zhuangzi* (《庄子今注今译》), écrit par Zhuangzi (庄子), annoté par Chen Guying (陈鼓应), Beijing, Edition Commercial Press (商务印书馆), 2007, p.543.

¹⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 道生一，一生二，二生三，三生万物。 », extrait des *Œuvres complètes de Laozi (Le Dao De Jing)* (《道德經全集》), écrit par Laozi, Edition Beijing United Publishing Co.,Ltd (北京联合出版公司), 2017, p.54.

¹⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « “天”和“人”都是由“道”化生出来的 », extrait de « *La pensée éco-esthétique de Laozi et les réflexions contemporaines* » (《老子的生态美学思想及其现代启示》), écrit par Zhang Hongsha (张红沙), *La création littéraire passée et présente* (《古今文创》), n° 6, Wuhan, 2021, p.26.

¹⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 道法自然 », extrait des *Œuvres complètes de Laozi (Le Dao De Jing)* (《道德經全集》), *op. cit.*, p.52.

¹⁹ Confucius, *Citations de Confucius et de ses disciples d'après les Entretiens de Confucius*, traduit par Séraphin Couvreur, sous la direction de Che Lin et Quan Hui, annoté par Zhang Siyuan, Yu Xiaojie et Su Wenrui, Beijing, Éditions Charles Moreau, p. 220.

²⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 求其放心 », extrait des *Œuvres complètes de Mencius* (《孟子

renvoie à la poursuite du «Ren » (en chinois : «仁 »), une notion importante chez les confucianistes et développée d'abord par Confucius : elle signifie la vertu d'humanité, qu'il importe de cultiver par soi-même. À sa suite, la pensée de Mencius reprend cette idée du «Ren » en la concrétisant. En effet, il pense que «l'homme du 'Ren' est celui qui aime les êtres humains et qui montre toujours sa bienveillance envers l'homme²¹ ». Ainsi l'homme de bien est-il cet homme droit qui s'efforce de se conduire droitement envers l'autre homme. On observe à cet égard un phénomène philologique curieux, à savoir que la prononciation de l'homme («人») est la même que celle de «Ren ». Nous ne pouvons pas attester que leur prononciation ait été identique dès l'apparition de ces termes. Toutefois, après le Mouvement de la nouvelle culture, leur prononciation devient la même. Nous associons sans doute inconsciemment le sens de «l'homme » à celui du «Ren » dans la culture chinoise. Quoiqu'il en soit, le confucianisme insiste sur les efforts de l'homme et représenterait alors plutôt une éco-esthétique tournée vers l'humain. Cependant, qu'il s'agisse du taoïsme ou du confucianisme, la notion du «Shengsheng » constitue le noyau de la méta-philosophie chinoise. La présence de cette notion rend impossible la séparation de l'homme par rapport à la nature, dans la mesure où il est doté des mêmes caractéristiques que celle-ci, à savoir le don de la vie.

Malgré tout, «le 21^e siècle sera l'ère de l'écologie »²², déclare un chercheur chinois en 1994. En effet, le développement de l'écologie connaît une certaine prospérité au 21^e siècle à mesure que de nombreuses catastrophes écologiques attirent notre attention quant à l'état de la planète sous l'emprise des conditions de vie humaines. En réalité, les poètes, sujets de notre étude, n'ont quasiment pas été influencés par les mouvements écologistes parce qu'ils appartiennent à une époque bien antérieure, où l'homme ne portait pas la même attention à l'environnement. Or,

譯註》), écrit par Mencius, annoté par Yang Bojun (楊伯峻), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (中華書局), 1960, et rééd. 2013, p.247.

²¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «仁者愛人 » *op. cit.*, p.182.

²² C'est nous qui traduisons ; le texte original est «21 世纪——生态文明的世纪 », extrait du «21^e siècle – le siècle de la civilisation écologique » (《21 世纪——生态文明的世纪》), écrit par Shen Shuguang, *Journal de l'environnement* (《环境导报》), n°3, Nanjing, 1994, p.5.

l'homme et la nature constituent un couple inséparable. Quand nous écrivons poétiquement, nous sommes en lien avec la nature ; quand nous pensons, nous parlons avec elle, de sorte que nous nous exprimons plus ou moins consciemment sur notre relation avec elle. De la même manière, nous pouvons considérer que l'idée rimbalde du contre-progressisme se rapprocherait d'une conception éco-esthétique. Dans *Les Illuminations*, Rimbaud rejette les villes modernes, qui participent à l'aliénation des hommes. Chez les poètes de l'école Hanmeng, « crier contre le non-plat » (en chinois : « 鳴不平 », en pinyin : « ming bu ping ») est une devise qui renvoie à leur opposition aux choses non naturelles. Ces exemples montrent l'intérêt du recours à la philosophie éco-esthétique dans l'analyse des poèmes des symbolistes français et de ceux de l'école Hanmeng.

Quant à la notion d'âme, c'est un terme récurrent dans la présente recherche. Les symbolistes et les poètes chinois l'évoquent. Cependant, ce terme n'apparaît pas souvent dans la critique littéraire actuelle. Nous voudrions ainsi tenter d'expliquer ce choix lexical. Dans la tradition occidentale, selon Aristote, l'âme « n'est pas séparable du corps²³ ». Son approche rejette le dualisme platonicien entre âme et corps. L'inséparabilité de l'âme et du corps semble renvoyer à la connexion universelle entre tous les éléments de la nature, propre à l'éco-esthétique chinoise. Pour illustrer davantage le statut ontologique de l'âme, Aristote propose pour étudier les fonctionnements de l'âme chez les vivants, des facultés importantes, dont la distinction cependant ne décompose pas l'âme, car « [l'être] humain n'a qu'une [âme], bien que celle-ci suppose nécessairement, chez l'individu, d'autres facultés²⁴ ». Parmi ces facultés, le philosophe considère que la faculté nutritive est « première²⁵ » et « la plus commune²⁶ », parce qu'elle est responsable des fonctions telles « développement et croissance²⁷ » : elle entretient la vie. Autrement dit, la part nutritive de l'âme permet l'évolution des vivants, leur croissance et leur décroissance. Nous comprenons

²³ Aristote, *De l'âme*, traduction et présentation par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2018, p.156.

²⁴ Aristote, *op. cit.*, p.16.

²⁵ Aristote, *op. cit.*, p.170.

²⁶ Aristote, *op. cit.*, p.151.

²⁷ Aristote, *op. cit.*, p.159.

donc qu'il existe un changement tout au long de la vie chez les vivants. Si les autres facultés sont passives, l'intellectif, « faculté à part²⁸ » est spécifique, « se donne acte²⁹ » et « se déploie dans la 'sagacité'³⁰ ». C'est dire que l'intellectif présente un aspect actif qui permet de « produire toutes les choses³¹ », développant ce qui n'est d'abord qu'en puissance avant de devenir acte. L'âme a donc le pouvoir de création. Suivant le sillage d'Aristote, le philosophe Jean-Luc Nancy redéfinit l'âme en précisant que « le corps est la forme³² » qui donne corps en quelque sorte, une substance informante, tandis qu'Aristote pense « [qu'il] faut donc nécessairement que l'âme soit substance comme forme d'un corps naturel qui a potentiellement la vie³³ ». Autrement dit, l'âme serait ce qui informe le corps, comme le souffle d'énergie d'un corps vivant. Selon Nancy, « l'âme est un autre corps³⁴ », tout en étant incorporelle. Alors qu'Aristote pense l'âme comme la forme et le corps comme matière, Nancy estime que le corps est aussi forme. Il distingue en effet le corps vivant du corps mort. Le corps mort n'a pas d'extension sur le dehors, alors que l'âme est vouée à s'exposer, à s'ouvrir à l'espace, en tant qu'elle est un autre corps ouvert à toute forme d'extension. Au sujet de l'âme, J.L.Nancy la met ainsi en relation étroite avec le corps. Il considère que « l'âme est l'extension ou l'étendue du corps³⁵ », ce par quoi le corps se porte vers le dehors, se pose hors de lui-même, et plus précisément que « l'âme est le fait qu'un corps existe, c'est-à-dire qu'il y a alors de l'extension et de l'ex-position³⁶ ». Irions-nous jusqu'à penser qu'elle est cette ouverture sur le dehors qui le met en mouvement et lui insuffle vie, dans l'espace comme dans le temps sans doute. Dès lors, la création « est l'exposition de ce qu'il y a³⁷ », comme le dépliement, le déploiement d'un donné premier. Il convient donc d'attribuer à l'âme la puissance de création ou la puissance « in-formation », la puissance de « créer la vie » ou

²⁸ Aristote, *op. cit.*, p.63.

²⁹ Aristote, *op. cit.*, p.59.

³⁰ Aristote, *op. cit.*, p.69.

³¹ Aristote, *op. cit.*, dans la 2^e note, p.16.

³² Jean-Luc Nancy, « De l'âme », *Corpus*, sous la direction de Jean-Luc Nancy, Paris, éditions Métailié 2000, p.114.

³³ Aristote, *op. cit.*, p.152.

³⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.113.

³⁵ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.126.

³⁶ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.117.

³⁷ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.55.

« Shengsheng » (en chinois : « 生生 ») qu'elle est susceptible d'explorer en la mettant en scène, pour en déchiffrer les signes, comme nous le faisons quand nous sommes en quête des trésors du sens. Et déjà en ce qui concerne les corps, nous pouvons dire avec Nancy que « tous les corps sont des signes³⁸ », tous déjà porteurs de sens. Ce qui implique que tout corps est à la fois signifiant et signifié. Sur le plan littéraire, une diversité de corps (images, mots, ponctuations, etc.) signifiants et différents sont en mesure de suggérer le Yijing (en chinois : « 意境 »), une atmosphère singulière, dont l'effet révèle le plus souvent le sens intégral du poème. En effet, le Yijing est l'art de mettre en relation les paysages (ou les images) poétiques avec du sens, c'est-à-dire la signification qu'ils prennent pour nous. Il renvoie au toucher, au contact entre des éléments autant qu'à la sensibilité par laquelle nous sommes sensibles à eux, au contact du monde. Ce terme de 'toucher' auquel recourt Nancy signifie « le contact étranger³⁹ » entre des éléments distincts les uns des autres. Le toucher consiste à relier des éléments apparemment séparés pour ouvrir entre eux de l'espace, de l'étendue, de l'extension, ces espaces vides ou blancs où peuvent émerger de nouveaux sens. D'autant que la poésie chinoise met l'accent sur l'union des émotions et des paysages que la sensibilité permet de mettre en œuvre. De plus, l'effet de Yijing rend sensible « [au] paysage hors du paysage et [à] l'image hors de l'image⁴⁰ » laissant surgir des sentiments qui affleurent à travers paysages et images, par-delà images ou paysages, révélant ainsi leur pouvoir d'évocation. Dans ce propos, nous pourrions comprendre le premier « paysage » comme étant celui de l'âme, comme cette ouverture à l'ailleurs, cette disposition à se laisser « toucher » et à « se sentir » touché ; le deuxième comme le corps, par lequel le poète entre en contact avec la nature, se fait en quelque sorte paysage par tous ses sens, dans l'éveil de la sensibilité. Ce qui pourrait renvoyer à l'idée de Nancy : « L'âme est la différence du corps à lui-même, le rapport de dehors qu'un corps est pour lui-même. Autrement dit, et cela permet de retrouver Aristote,

³⁸ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.60.

³⁹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.19.

⁴⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 象外之象，景外之景。 » extrait de *L'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南:山东文艺出版社), 2020, p.258.

l'âme est la différence à soi qui fait le corps⁴¹ ». Ou encore cet écart à soi, cette distance à soi qui expose le corps hors de lui-même, loin qu'il se réduise à une chose enfermée sur elle-même, sans dehors ni dedans. L'âme est ainsi un autre corps, une extension du corps vers le dehors, l'ouverture du corps à son dehors, une manière de s'exposer au monde. C'est ainsi que dans cet affleurement hors de lui, s'ouvre l'espace poétique où naissent l'originalité, l'inouï, l'inédit, la nouveauté poétiques. Il faut donc la faire affleurer, la toucher par la réceptivité de tous les capteurs sensoriels, l'émouvoir en l'exposant ainsi au cœur du monde, pour qu'elle soit créatrice. Dans la culture chinoise, on accorde de l'importance au terme « cœur » (en chinois : « 心 »), qui renvoie souvent à l'âme, à l'essence des éléments. Confucius considère que « la poésie, c'est le cœur du Ciel et de la Terre⁴² ». Autrement dit, la poésie, comme l'âme, a vocation à toucher et elle touche en effet le Ciel et la Terre ; ici, le Ciel et la Terre ne sont pas des corps morts, ce sont des corps divins sublimes qui dessinent la Voie dans ses règles et qui s'exposent sous la parole poétique. Ainsi la poésie née de l'âme a-t-elle vocation à dévoiler « la Voie naturelle » et la Voie « de [l'interaction] entre le Yin et le Yang⁴³ ». Ainsi, de cette interaction dévoilée, captée entre les énergies complémentaires verrait-on naître l'ouverture, l'espace poétique.

Notre travail de thèse sur le style insolite des poètes symbolistes français et de ceux de l'école Hanmeng, s'articulera autour de trois axes principaux en lien avec l'éco-esthétique chinoise. Devant l'avancement de la science moderne et le développement de la société industrielle qui mettent l'accent sur un « désenchantement⁴⁴ » concernant la nature et donnent la mesure de l'importance de la domination humaine, le philosophe chinois Li Zehou forge l'idée de « l'humanisation de la nature⁴⁵ », qui signifierait « le degré historique [atteint] dans le processus de

⁴¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.114.

⁴² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 詩者，天地之心 », extrait des *Œuvres complètes de Wei* (《緯書集成》), compilé par Kōzan Yasui et Shōhachi Nakamura (安居香山, 中村璋八), t.I, Shijiazhuang, Édition du peuple du Hebei (石家莊：河北人民出版社), 1994, p.464.

⁴³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 自然之道 » et « 阴阳变化 », extrait de « *Du cœur de la poésie* » (《论“诗心”》), écrit par Ke Hanlin (柯汉琳), dans *La critique littéraire chinoise* (《中国文学批评》), n°2, Beijing, 2019, p.70.

⁴⁴ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004, p.64.

⁴⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 自然的人化 », extrait de *L'esthétique chinoise et Quatre*

domination humaine sur la nature⁴⁶ ». De fait et tout au contraire, afin de maintenir une harmonie entre l'homme et la nature, et de se débarrasser de l'influence de l'anthropocentrisme, un « réenchantement partiel de la nature⁴⁷ » apparaît comme nécessaire dans l'éco-esthétique chinoise. Les poèmes des symbolistes français et ceux de l'école Hanmeng expriment-ils aussi ce réenchantement ? Comment celui-ci est-il figuré ? Comment leurs vers dévoilent-ils ce jeu sur les représentations des êtres, ces interférences et correspondances entre leurs images ? Pour ce qui est du symbolisme, il s'agit du recours à des images mystérieuses qu'il importe de déchiffrer dans leurs résonances plurielles, afin d'aller « au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau⁴⁸ ». Cette quête a-t-elle pour finalité d'exhumer le vrai sens de la vie humaine au sein de la nature, et de faire jaillir de ses profondeurs la vérité de l'âme ? Pour Heidegger, la poésie « mettrait en jeu l'existence même de l'homme⁴⁹ », et à la fin de sa vie, Rimbaud déplore que « [si] stupide que soit son existence, l'homme s'y rattache toujours⁵⁰ ». Les poètes tentent-ils d'interroger l'existence humaine en son cœur, en son essence, par la création d'images obscures qui en éveillent les vibrations ? Quel est le rôle de ces images dans leur recherche de l'existence véritable ? Comment sont mises en œuvre les idées ayant trait à l'éco-esthétique chinoise dans leurs œuvres ? Pouvons-nous considérer que certaines idées de l'éco-esthétique chinoise se retrouvent chez les poètes symbolistes français comme chez ceux de l'école Hanmeng ? Telles sont les questions, en somme, que nous souhaiterions poser et problématiser comme l'axe central de notre thèse.

Afin d'y répondre, nous ouvrirons dans un premier temps notre réflexion par

séminaires sur l'esthétique (《华夏美学·美学四讲》), écrit par Li Zhehou (李泽厚), Beijing, Édition SDX Joint Publishing Company (北京:生活·读书·新知三联书店), 2008, p.313.

⁴⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 人类征服自然的历史尺度 », *L'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南:山东文艺出版社), 2020, p.118.

⁴⁷ *Ibid*, p.4.

⁴⁸ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Édition présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, p.8

⁴⁹ Philippe Arjakovsky, François Fédier et Hadrien France-Lanord (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, p.1050.

⁵⁰ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, p.786.

l'analyse des images poétiques ayant trait aux êtres ou aux créatures. Cette analyse permettra de mettre en lumière la vision du monde et de la nature qu'ont ces poètes. Dans cette première approche, il conviendra d'étudier l'effet de réenchantement partiel qui vise à étudier comment l'effet de réenchantement partiel fait contrepoids à l'anthropocentrisme. Ce réenchantement se caractérise par une posture de retrait qu'adopte le poète. Le jeu et l'harmonie entre les êtres, qu'ils soient humains, naturels ou surnaturels, occupent une place importante et peuvent être interprétés dans une perspective écologique à travers l'idée de la beauté de la nature. Dans un deuxième temps, nous envisageons d'approfondir l'idée du « shengsheng » au prisme du symbolisme, un mouvement « de l'âme pour l'âme⁵¹ ». Il conviendra de déterminer quelles caractéristiques du symbolisme lui font écho. Le symbolisme renvoie au « [refus] du matérialisme, du positivisme, [au] refus d'une société que le « progrès » scientifique enlaidit et dégrade ; [à l'opposition] à ses thuriféraires, qui la justifient scientifiquement ou philosophiquement ; [au] rejet des esthétiques qui célèbrent le culte de cette réalité⁵² ». Les poètes symbolistes cherchent donc un nouveau regard sur le monde à travers ce refus. Ainsi dans leur quête de sens de l'existence humaine et du déchiffrement de ses mystères, les poètes se font-ils créateurs en voyageant vers des lieux lointains par les facultés de l'imagination. D'un côté, l'homme cherche à forger un langage nouveau dans son cheminement poétique, et de l'autre l'ouverture à la nature ainsi ressentie dans son harmonie participe aussi de cette recherche et apporte elle-même les réponses aux questions que le poète se pose. Le langage poétique reste toujours à renouveler, et l'alchimie verbale renvoie ainsi à la magie du langage. De plus, la recherche d'une langue nouvelle se caractérise par l'invention de nouvelles formes poétiques. Dans un dernier temps, il s'agira de recourir à une conception éco-esthétique pour interpréter la notion d'harmonie chez les poètes. Nous définirons tout d'abord cette harmonie à partir de l'éco-esthétique chinoise selon laquelle l'homme et la nature forment un couple inséparable. Il conviendra également d'introduire une notion qui

⁵¹ Rimbaud, *op. cit.*, p.346.

⁵² Jean-Paul BOUILLON, « SYMBOLISME – Arts », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 17 mars 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbolisme-arts/>

n'existe pas dans le monde littéraire français, à savoir le Yijing. Ce terme littéraire provient en effet de l'art poétique chinois et insiste sur « une beauté intérieure⁵³ ». Si l'image représente l'étendue de l'esthétique, le Yijing renvoie à la profondeur de cette dernière, telle une atmosphère ou une aura qui imprègne un pan du monde en toutes ses dimensions. Pour les Chinois, le Yijing se caractérise par la vibration de la vie et de l'âme en poésie ou en peinture. Il demeure cependant impartial car il ne porte pas de jugement sur ce qui est mauvais ; la vie n'étant pas toujours bonne, en effet, la nature apporte parfois des maux et l'âme humaine n'est donc pas toujours paisible. Il s'agit donc de restaurer par la poésie l'harmonie, même si elle est sombre, entre les parties du tout, et cette harmonie désigne l'ensemble alors formé par tous ces éléments qui vibrent entre eux. L'harmonie ne désigne alors plus seulement la combinaison agréable des choses, mais leur accord, leur consonance intérieure. Nous étudierons ainsi, au prisme du Yijing, les idées de froideur et de « maigreur » et analyserons des scènes sataniques et sacrilèges, qui permettent aussi de rendre un effet du Yijing. Une telle approche du Yijing permet de porter un regard plus complexe sur l'harmonie de l'éco-esthétique chinoise. En effet, les poètes chinois aiment aussi recourir au Yijing pour formuler un sentiment agréable, et le Yijing et l'harmonie sont souvent considérés comme ayant un effet apaisant, grâce à l'interaction, à la consonance entre une série d'images, dans les poèmes. Mais il s'agit en partie d'un malentendu. En fait, les poètes de l'école Hanmeng sont habiles à faire vibrer le Yijing dans sa face lugubre, amère, etc., et cette particularité constitue l'insolite de leur style. Pour approfondir les connaissances sur le Yijing, nous allons aborder les questions suivantes : Quelle est la fonction précise du Yijing ? Comment est-il mis en œuvre dans les poèmes ? Quelle est l'originalité des effets du Yijing choisis chez les poètes ? Tous les poètes ont leur préférence. Par exemple, Jia Dao et Meng Jiao ont du plaisir à créer des effets de froideur et de « maigreur ». Chez les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng, la guerre et la famine sont ainsi des sujets de prédilection à travers lesquels s'exprime comme

⁵³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 内美 », extrait de « La Tristesse de la séparation » (《离骚》), *Les chants de Chu* (《楚辞》), écrit par Qu Yuan (屈原), compilé par Liu Xiangji (刘向辑), annoté par Wang Yi (王逸) et Hong Xingzu (洪兴祖), Shanghai, Édition des Livres anciens (上海古籍出版社), 2020, p.19.

une sorte de rancœur contre le monde tel qu'il va. Celle-ci renvoie-t-elle à une harmonie sombre ou à une dysharmonie particulière ? Certes, ce sentiment de rancœur vis-à-vis des maux terrestres constitue le fruit d'un ressentiment que le poète nourrit au fil de son existence. Mais en quel sens la rancœur nous permet-elle d'établir un lien particulier avec l'harmonie complexe de l'éco-esthétique chinoise. En effet, ce nouveau sens de l'harmonie transcende la sphère de la poésie éco-esthétique, d'où l'intérêt d'étudier, dans une dernière partie, l'harmonie traditionnelle présentée par le Yijing et l'harmonie particulière marquée par la rancœur.

En se fondant sur les possibilités de comparaison offertes par le style insolite des poètes de notre corpus, le présent travail de thèse permettra d'envisager la philosophie écologique et l'éco-esthétique chinoises. Avec le développement industriel et scientifique, l'homme se retrouve face à un défi écologique qui menace l'avenir de toute l'humanité, et bien que les poètes ici étudiés n'aient pas vécu dans une période de crise écologique comme ce peut être le cas aujourd'hui, il est cependant possible d'envisager leur poésie selon une conception éco-esthétique. Car ils perçoivent le rôle primordial de la nature dans leur recherche du sens de l'existence humaine et de la beauté vraies, préservant un patrimoine culturel et spirituel précieux et nous incitant ainsi à résister à l'anthropocentrisme.

Chapitre I Les images des êtres : connexion entre l'esprit du poète et le monde

À travers les «forêts de symboles⁵⁴ » et en multipliant les images des êtres, les poètes font surgir quelque chose de familier à la sensibilité qui est en mesure de révéler leurs idées et d'illustrer les secrets les plus cachés dans l'âme. *In globo*, le recours aux images permet d'exprimer une idée, une pensée ou comme une intuition immédiate. Mais pourquoi dans le présent chapitre, choisir les images des êtres, de créatures animées, comme objet d'études ? Par rapport à d'autres genres d'images, telles que celles des pierres, des vents, etc., nous pensons que les images des êtres sont plus favorables à l'expression de l'esprit du poète, parce qu'elles abondent en souffle de vie, et que les êtres sont des créatures vivantes. Ce souffle donne aux poèmes une vivacité infinie, ce qui enrichit la poésie, en révélant chez les vrais poètes un pouvoir de «voyant ». En effet, Rimbaud considère qu'« il faut être voyant, se faire voyant ». Depuis longtemps, la poésie épique a vocation à glorifier la force des héros et à louer les exploits guerriers. Il semble que la poésie ne soit chargée que de consigner tout en les sublimant les événements historiques. Graduellement, l'homme découvre que la poésie permet aussi de manifester son esprit et les méandres de son existence au sein de la nature. Cependant, le pas de la poésie ne s'arrête pas là. Le poète cherche à exploiter la sphère de l'au-delà de la réalité et à en manifester l'essence cachée dans la poésie. Il faut que le poète soit voyant, soit inspiré pour y accéder. Cette nouvelle détermination poétique consiste à «poématiser expressément l'essence de la poésie elle-même⁵⁵ ». «Poématiser » est une notion heideggerienne. Elle renvoie à une activité de création qui se manifeste comme une révélation ontologique. Il s'agit donc d'une action pour déchiffrer le poétique même dans son rapport avec l'ordre de l'être, le poétique au sein de l'être, pour frayer un nouveau chemin poétique. En effet, la dimension mythique voire mystique de la poésie consisterait dans la révélation des relations étroites entre l'être humain, la nature et le monde. En même temps, les images des êtres proviennent

⁵⁴ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p.11.

⁵⁵ Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1973, p.43

de la nature, elles en surgissent quand l'être humain préserve avec elle sa relation inséparable. Si le poète veut s'interroger sur la poésie, les images des êtres sont de bons recours, car elles servent de pont entre l'homme et la nature. Parmi elles, certaines représentent simplement la perception humaine à l'égard du monde et de la nature. L'homme, en observant l'environnement et la terre qu'il habite, s'interroge sur la vie et sur les relations entre ces êtres et la nature. Puis, ces découvertes sur la diversité et les richesses de la nature nourrissent en retour son esprit et à travers le fonctionnement mental, comme par un don de double vue, il lui devient possible de faire surgir, de créer des images surnaturelles. En effet, les images des êtres surnaturels représentent peu ou prou les fruits du questionnement humain sur le monde. Il en résulte que la perception de la réalité de la nature et le système dynamique du cerveau humain ou plus encore la force de l'esprit se conjuguent pour faire fleurir de nouvelles images ; c'est de là que viennent les images d'êtres surnaturels, comme par une voyance à l'égard d'une sur-nature. Il s'agit de ce genre d'images situées entre réel et imaginaire. De la perception à la création, l'homme réussit à teinter la nature de sa propre couleur. Sur le plan de la poésie, les images des êtres ainsi forgées participent en fait à un jeu de l'esprit, à une quête. Elles s'incarnent parfois comme sujet principal du jeu et jouent le rôle de l'esprit du poète pour pénétrer dans l'inconnu, guider la recherche de l'inconnu, en s'enfonçant dans l'âme pour révéler les secrets de l'au-delà. De cette façon, sous la plume du poète, dans cette exploration poétique, les images des êtres qu'on pourrait dire imaginantes bien plus qu'imaginées suscitent de nouvelles associations et soulèvent des sens nouveaux. Ainsi faudrait-il remarquer que l'homme a le pouvoir de nommer les êtres, de faire être ce qui apparemment n'existe pas. Effectivement, en tant qu'être qui maîtrise le langage, ou plutôt qui est doué du verbe, l'homme apparaît comme le seul qui dispose du pouvoir de nomination. Ce qui conduit éventuellement à consacrer l'anthropocentrisme dans toutes les recherches philosophiques. L'idée anthropocentriste outre la capacité de l'homme, en déformant le vrai sens de la nomination. Certes, les poètes nomment les choses, et dotent les images des êtres de sens polysémiques, mais il ne faut pas négliger le fait que cet acte ne constitue pas une tentative de domination du poète sur la nature ; il s'agit plutôt d'un acte né de la relation

entre l'homme, la nature et le monde. Car la nomination demande au poète de descendre dans son âme à la recherche de son propre être, de son être même, qui dans son essence, ne saurait jamais se séparer de l'ordre de l'être (la nature et le monde) où il existe. La véritable nomination n'est pas un jeu de domination. L'homme habite dans le monde, il lui faut du respect pour le monde et pour la « Voie du monde », sachant que la « Voie » suit la « nature ». De ce fait, si le pouvoir de nomination est utilisé dans le but de conquérir la nature, ce pouvoir ne constitue pas une raison de faire l'éloge de l'homme. En effet, depuis les origines, l'homme et la nature sont inséparables. Par conséquent, « l'union de l'homme et du ciel dans Un » (en chinois : « 天人合一 », en pinyin : « tian ren he yi ») est tout à fait constitutive, car « j'habite, je séjourne auprès [du] monde tel qu'il m'est familier⁵⁶ ». Je l'habite en poète, créateur par le verbe. Pour comprendre l'être humain, une vision qui met en opposition l'homme et la nature s'avère donc inappropriée. D'autant que le poète, en tant que « voleur du feu⁵⁷ », poématise non seulement la poésie, mais bien le monde où s'entrelacent et cohabitent l'homme et la nature.

Les images des êtres qu'il révèle ainsi traduisent l'âme du poète. Selon Rimbaud, « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend⁵⁸ ». La mission du poète est ainsi de se reconnaître dans son être, dans sa pleine humanité. Il s'agit de se plonger dans l'âme pour trouver un soi intact, de s'interroger au cœur afin de s'approcher de la vérité en soi-même. Cette réflexion sur le « soi-même » du poète le conduit à une quête poétique qui se caractérise par la beauté voilée, puisque « ne se trouvant que dans cette montagne, elle est cachée dans les nuages épars⁵⁹ ». Ainsi, le vrai portrait du poète, son

⁵⁶ Martin Heidegger, *Être et temps*, traduit par Emmanuel Martineau, Édition numérique, p.63.

⁵⁷ Arthur Rimbaud, *Rimbaud, Œuvres complètes, Présentation par Jean-Luc Steinmetz*, Paris, GF Flammarion, p. 99.

⁵⁸ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, p.344.

⁵⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 只在此山中, 云深不知处 », extrait des *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), écrit par Jia Dao (贾岛), annoté par Qi Wenbang (齐文榜), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 2001, p.25.

être profond se cache à son regard et ce sont les images des êtres qui s'incarnent comme son auto-portrait qui peuvent jouer un rôle pour percer « les nuages épars ». À travers eux, nous pouvons entrevoir les idées du poète sur sa propre âme. Ainsi, nous pensons que l'auto-portrait du poète est le reflet de l'examen de soi auquel il se livre pour en obtenir un autre pouvoir de vision, à même de susciter de nouveaux sens poétiques. Sous sa plume, ce portrait évoque des variations multiples, des facettes de soi dans ses rapports divers avec les éléments de la nature et les dimensions de son existence. Lorsque le poète est ambitieux, il s'établit comme « fine lame⁶⁰ » – la fine lame symbolise un esprit Xiayi, ce qui renvoie à l'esprit chevaleresque. La différence est que l'homme qui se reconnaît comme disposant de cet esprit ne se voue à personne, il agit selon son bon cœur et sa bonne volonté : il aide de façon désintéressée les faibles et les pauvres, tandis que les forts, les voyous, voire les hommes de pouvoir les maltraitent. Cette notion nous rappelle le trait fondamental du chevalier errant. Li He, lui, recourt dans ses vers les plus sombres, à l'image du « fantôme » pour rendre sensible son état mélancolique ; Baudelaire se relie à l'albatros, maladroit, solitaire mais géant, pour montrer son ambition d'atteindre l'azur, entravé toutefois par la correspondance qu'il ressent avec cet animal aux ailes encombrantes. Rimbaud devient « païen » et de « race inférieure » dans ses écrits alchimiques, pour signifier son goût insolite pour une poésie qui bouscule les formes et les conventions et révèle l'être véritable. Aux yeux de ces poètes, tout est possible dans la poésie, comme il en est pour un symboliste moderne chinois : « Moi, l'homme humble, je puis tout exprimer⁶¹ ». Une relation entre le poète et les autres êtres est ainsi établie, chaque fois de façon singulière. Le recours à ces images des êtres permet de vivifier les poèmes tout en les rendant plus difficiles à déchiffrer, car les idées du poète, qui reste obscur à lui-même, sont souvent cachées dans les images des êtres qu'il forge pour leur donner pouvoir de le révéler. Ces images, en incarnant la figure humaine, disent la relation entre l'homme et les autres créatures

⁶⁰ La fine lame : en chinois « 剑客 », cette figure renvoie à celui qui a l'ambition de punir les méchants et d'aider les êtres faibles et bons.

⁶¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 苟能表现一切 », extrait d'*Exotiques* (《异国情调》), préface de *Pluies fines*, écrit par Li Jinfa (李金发), Beijing, Édition de Huaxia (华夏出版社), 2008, p.219.

de la nature. L'homme n'est plus au centre de la poésie. Nous ne devons cependant pas oublier que la lutte entre l'homme et la nature est une bataille acharnée qui dure depuis des siècles. L'homme se place au centre du monde et, considérant que la poésie est un privilège entièrement humain, il en devient l'unique protagoniste. Par conséquent, la nature que l'homme enregistre dans l'art est une nature aliénée, regardée de haut. Toutefois, le mouvement symboliste apporte de nouveaux souffles. Bien que nous ne puissions pas nier que le symbolisme mette l'accent sur la recherche de l'inconnu (il en est de même pour l'école Hanmeng) et de l'esprit humain, et que son regard reste résolument posé encore sur l'homme, les symbolistes font le premier pas dans la recherche d'un nouveau lien entre l'homme et la nature.

Dans la première étape de ce premier chapitre, nous nous demanderons comment les symbolistes et les poètes de l'école Hanmeng créent leurs œuvres en recourant à des images multiples d'être divers pour signifier le regard sur eux-mêmes et le monde alentour, dans un esprit insolite. L'évocation de ces images a-t-elle un pouvoir de réenchancement partiel qui permette de retrouver l'origine humaine et de mieux cohabiter avec la nature ? Si la réponse est positive, comment le réenchancement partiel se manifeste-t-il dans les poèmes ? Dans la deuxième étape, ce sont les jeux entre tous les êtres qui font l'objet de notre étude. Nous allons illustrer comment ces jeux font surgir des correspondances, des résonances entre ces images et jettent des ponts entre les êtres. Est-ce que cette articulation entre les images donne une idée sur la façon d'être humain ? Peut-on dire que cette idée, cette représentation de l'humanité profonde provienne « de l'âme » du poète, qui tente de lever l'incompatibilité de l'homme avec le monde ? Dans ce premier chapitre, nous étudions au plus près les images des êtres afin de comprendre le rôle indispensable des poètes dans ce monde « aliéné ».

Quoi qu'il en soit, nous allons nous centrer sur leur fonction, c'est-à-dire, sur la manière dont elles peuvent révéler l'âme du poète, car l'âme est la source des sens cachés ; à l'aide des images des êtres qu'il forge pour y accéder de façon détournée, par la force du symbole, nous avons accès à la pensée du poète, au secret de son âme. Dans les poèmes, le poète sollicite en effet la magie du langage pour mettre en relation ce qui y est caché à lui-même déjà et qu'il s'efforce de chercher, pour l'en extraire. Le poète,

en tant que voyageur chimérique, observe pour transcrire ses idées, ses intuitions, et il se fait voyant pour révéler l'essence des choses. Et ce, dans une volonté sans doute d'effectuer un retour, de s'approcher de la nature et de chercher l'origine de toute chose.

1.1. Un réenchantement partiel du monde

Au fur et à mesure que le développement de la science change le monde, l'homme reconnaît davantage la force dont il dispose pour façonner et transformer la nature. Les bâtiments de fer, les voies en goudron, les ponts de béton, etc. se trouvent partout sur la Terre. Le rationalisme et la science deviennent l'arme pour conquérir des terres inconnues et s'emparer de leurs ressources. Dans cette étape, l'homme se trouve dans une phase de désenchantement, c'est-à-dire qu'il se dégage d'un état inculte autant que du mysticisme, et commence à se servir des outils scientifiques et techniques pour explorer l'inconnu et appréhender les pouvoirs de l'être humain. Dans la pensée des Lumières, le rationalisme devient l'unique guide du développement humain, la raison devient le seul moyen pour connaître le monde. De plus, la philosophie épistémologique met en opposition le sujet et ses objets d'étude. Ainsi l'homme devient-il le principal sujet pour découvrir le monde et les autres éléments sont-ils réduits à de simples objets d'étude. Le clivage entre l'homme-sujet et les choses-objets se creuse. Après les deux Guerres mondiales, pourtant, l'humanisme a cherché à se redéfinir. Les chercheurs mettent désormais l'accent sur ce nouveau champ d'études et se focalisent sur l'être humain dans ses conditions d'existence, selon la parole de Sartre : « l'existentialisme est un humanisme⁶² ». Pourtant, nous ne savons plus nous intéresser au rôle de la nature dans ce monde. Au lieu de chercher un mode de relation entre l'homme et la nature, nous préférons plutôt la dominer et la soumettre à notre puissance. Elle est désormais dévastée par les exploitations excessives. Par contre, l'homme a dû faire face aux effets négatifs de cette absence de respect envers elle. La déforestation entraîne l'érosion des sols, la pollution de l'air provoque des maladies pulmonaires, le changement climatique cause des dégâts dans l'agriculture. Ce que nous avons fait contre la nature est en passe d'avoir des conséquences sur notre vie. Dans cette situation, un réenchantement du monde et de la nature s'avère nécessaire, voire obligatoire. Cependant, ce réenchantement doit demeurer partiel, parce qu'il ne signifie pas que l'homme doive revenir au passé, où l'occultisme prévaut sur le rationalisme, où les

⁶² Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, p.9

religions et les croyances mythologiques prévalent sur les sciences. En effet, le réenchantement partiel consiste à « briser l'opposition entre l'homme et la nature et à rétablir une partie des caractéristiques magiques, sacrées et esthétiques de la nature⁶³ ». La nature n'est donc plus seulement une cible de la conquête humaine mais doit retrouver toutes ses dimensions, toute sa profondeur symbolique. La relation entre l'homme et la nature doit revenir à un état pertinent, à un accord, où nous puissions nous développer en suivant ses règles et en nous harmonisant avec elle.

Dans cette perspective, nous allons analyser de quelle manière les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng, peut-être par l'intuition qui les met en vibration avec la nature, manifestent ce réenchantement partiel dans leurs vers. Effectivement, à l'époque où les poètes ont vécu, la notion de protection de la nature n'existait pas encore. *Stricto sensu*, la plupart de leurs poèmes n'ont rien à voir avec l'écologie ni avec la protection environnementale. De ce fait, pourquoi parlons-nous d'un réenchantement partiel dans leurs strophes ? Ce réenchantement relève d'une conception large. Il s'agit de reconnaître le rôle de la nature dans la vie humaine et d'associer l'homme à la nature. Dans le recours à des images d'êtres divers, nous pensons que c'est le retrait du « je » et la mise en correspondance des choses entre elles qui traduisent l'idée d'une association, d'un échange entre l'homme et la nature. En suscitant ce lien intéressant, les poètes entreraient dans un état plus proche de la nature, et aussi plus proche de la vérité de la vie. Dans « Alchimie du verbe », Rimbaud le reconnaît : « Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles [...] Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau⁶⁴ ». Il semble que ce propos de Rimbaud exprime sa volonté de se débarrasser de ses illusions, voire de ses prétentions sur la nature, et de se libérer de l'usure où nous enferment et nous figent les croyances. En effet, des enchantements excessifs tels des représentations magiques entravent le développement humain, car alors l'homme

⁶³ C'est nous qui traduisons un extrait issu de *L'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南:山东文艺出版社), 2020, p.4

⁶⁴ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, p.263 et 268.

refuse totalement le rationalisme et rejette les idées scientifiques. Dans ce vers de Rimbaud, «les enchantements » renverraient plutôt à une forme de dépendance, une obsession pour les images diabolisées et les termes sacrilèges dont il usait pour dénoncer le monde dans lequel il vivait. Leur notion est différente de celle qui se place dans le contexte du «rénchantment ». Si le voyage se fait dans le but de revenir à l'origine et de retrouver l'essence humaine, le rejet de tels enchantements destructeurs, aliénants, représente plutôt un mouvement de réenchantment partiel. Précisément, l'homme vient de la nature et, par conséquent, le voyage peut être considéré comme un retour aux sources. «Retour est la marche qui revient vers la proximité à l'origine⁶⁵. » Ce voyage est ainsi un mouvement pour s'approcher de la nature, ce qui représente un acte de réenchantment. De plus, reconnaître l'incapacité de posséder « tous les paysages » représente en quelque sorte en même temps qu'une libération de l'esprit, un respect pour la nature. Rimbaud avoue son impuissance première face à la nature et au monde. Cette réflexion rétrospective représenterait l'éveil du poète qui, s'il ne s'oppose pas radicalement au progrès, s'oppose au progressisme. En recourant à la science, l'homme étudie la nature pour la comprendre. Mais si nous considérons la nature comme simple objet d'études, nous commettrons une erreur. Rimbaud ironise : «la science, la nouvelle noblesse⁶⁶ » se prétend une nouvelle Bible à son époque. En effet, l'idée de Rimbaud n'est pas nécessairement dirigée contre la science et le progrès ; selon lui, le poète «serait vraiment un multiplicateur de progrès⁶⁷ ». Ce à quoi le poète aux semelles de vent s'oppose, ce sont les « cadavres des méchants et des fainéants⁶⁸ » qui deviennent les esclaves du progressisme. Par rapport à Rimbaud, Baudelaire fut d'ailleurs plus radical contre le progrès. Dans *Curiosités esthétiques suivies de L'Art romantique*, il traite le progrès de «fanal obscur », d'« invention du philosophisme actuel » et le considère comme « brevetés sans garantie de la Nature⁶⁹ ». Évidemment,

⁶⁵ Martin Heidegger, *op. cit.*, p.29

⁶⁶ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.248.

⁶⁷ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.346.

⁶⁸ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.275.

⁶⁹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques suivies de L'Art romantique*, textes établis par Henri Lemaître, Paris, Éditions Garnier, 1962, p.217.

Baudelaire prend conscience de l'importance de la nature. Selon lui, le progrès a une importance grandissante et envahissante dans cette période et surtout, l'homme recourt à ce soi-disant progrès pour arriver à son but sans en considérer le mauvais impact sur la nature. Bien que les poètes n'aient jamais évoqué le « réenchantement partiel » pour résumer une partie de leur pensée ou de leurs actes, leurs vers permettent d'illustrer cette idée.

À part les paroles que les poètes ont directement prononcées afin d'expliquer leur réflexion méta-poétique, l'idée de réenchantement partiel se manifeste davantage au sein même des poèmes. Ainsi, comment les symbolistes l'expriment-ils dans les vers ? Dans un premier temps, nous abordons la question du retrait du poète ou de l'homme. Ce retrait ne signifie pas la disparition de l'image humaine ou du poète. En effet, l'homme se retire afin de laisser un espace plus large pour les autres êtres qui auraient dû l'entourer et qui donnent sens à son être. Sur le plan poétique, les autres êtres sont convoqués sous des images qui ne se rapportent pas à l'homme.

Dans cette situation, le poème n'est plus la scène uniquement humaine qui se focalise sur les exploits et les éloges. En revanche, il devient l'espace où se composent, entre l'homme et les autres êtres, un ensemble organique qui permet d'embrasser la nature. Cette action d'effacement relatif de l'être humain permet ainsi le retour de la nature dans ces figures plurielles. De plus, grâce à l'interaction étroite entre elles et l'être humain, les deux éléments ne peuvent plus être séparés l'un de l'autre, en une véritable alchimie où les réactions poétiques forment un nouveau paysage où tout est connexe et semble lié. Désormais, les images d'autres créatures servent de pont en vue de relier la nature à l'homme. Dans cet esprit, nous pouvons considérer que « L'Après-midi d'un faune » devient la proclamation d'un réenchantement partiel. Nous allons l'analyser ci-dessous. Puisque le retrait discret de l'homme laisse place aux autres êtres et que le retour de la nature exige d'autres images dans les vers pour les relier entre eux par des espaces vides, ces images doivent s'établir comme des codes à déchiffrer, révélant de mystérieuses connexions que l'on pourrait dire « chiffrées ». Que sont donc ces autres images ? Il s'agit plutôt d'images évocatrices qui sont en mesure de créer des liens entre des représentations différentes. Ce pouvoir magique

d'évocation se traduit dans les correspondances. Les symbolistes français ainsi que les poètes de l'école Hanmeng connaissent la magie de la correspondance. Rimbaud déclare que « le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens⁷⁰. » La correspondance, ou plus précisément la synesthésie, est donc un moyen convoqué pour régler les sens, les délier de leur fonction usuelle pour les faire interagir entre eux. Selon le *Nouveau Robert*, avant de devenir une figure de style, la synesthésie se réfère originellement à un « [trouble] de la perception sensorielle caractérisé par la perception d'une sensation supplémentaire à celle perçue normalement, dans une autre région du corps ou concernant un autre domaine sensoriel ». Il s'agit donc l'aboutissement à un état de réceptivité originelle où les différents sens se confondent, ou du moins interagissent, à la manière de ce qu'énonce la pensée taoïste : « un naît de la 'Voie', deux naît d'un, trois naît de deux, toutes les choses naissent de trois⁷¹ ». Pouvons-nous considérer ce dérèglement rimbaldien débridé comme la condition d'un retour à un état de la nature où tout est en corrélation, en résonance ? Quel rôle pouvons-nous prêter aux images évocatrices dans ce processus ?

En tous cas, le réenchantement partiel du lien avec la nature chez les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng se caractérise par le retrait de l'homme et le recours à des images évocatrices quoique hermétiques. Sur le plan écologique, le réenchantement partiel consiste à retrouver la nature perdue à cause de la croyance aveugle de l'homme dans le progrès. Pour cela, le poète doit rejeter l'anthropocentrisme. Ce rejet se matérialise à travers l'effacement de l'image des êtres humains et l'union de tous les êtres dans les poèmes. Sur le plan éco-esthétique propre à la conception chinoise, ce réenchantement exige la redécouverte d'une connexion entre l'homme et le monde. Cette relation cachée dans les vers, à l'insu d'abord du lecteur lui est rendue sensible par le recours à la métamorphose et à la correspondance. Par conséquent, d'un point de vue symboliste, nous analysons l'importance de cette

⁷⁰ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.344.

⁷¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «道生一，一生二，二生三，三生万物。», extrait des *Œuvres complètes de Laozi (Le Dao De Jing)* (《道德經全集》), écrit par Laozi, Beijing, Édition Beijing United Publishing Co.,Ltd (北京联合出版公司), 2017, p.54

intention de retrait et la fécondité des images évocatrices.

1.1.1. Le retrait du poète ou de l'homme

Depuis longtemps, la poésie a vocation à louer les exploits des héros, des guerriers, des empereurs et des êtres divins, qui sont souvent représentés sous les traits du modèle de l'être humain ; ou encore, elle a pour vocation de garder trace de la vie humaine. Les chansons de gestes, les poèmes légendaires et une bonne partie des poèmes traditionnels chinois tels que *le Livre des Odes* (en pinyin : shijing, en chinois : « 诗经 ») se trouvent sur la même voie. Dans les premiers traités de poésie chinoise, il apparaît que « la poésie est un instrument pour exprimer l'ambition. Dans le cœur, donc l'ambition ; dans le langage, donc la poésie⁷² ». Dans la culture chinoise, le cœur est considéré comme l'organe de la pensée et de l'âme. Il est donc le lieu où est né l'esprit humain. Selon cette parole, la poésie est un moyen où se manifeste l'ambition du poète à l'égard de la société (devenir haut fonctionnaire pour en assurer la prospérité, ou un homme de vertu qui soit reconnu par les autres, etc.). Ainsi, selon cette poésie, la poésie étant porteuse de l'aspiration de l'homme à se voir reconnu dans son importance, il en résulte qu'il se trouve plus souvent être la figure centrale dans l'écriture poétique. Traditionnellement, la poésie met l'accent sur l'être humain. Mais les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng ne suivent pas cette règle ancienne. Nous constatons leur retrait, l'effacement de la figure humaine. Cela veut dire que le « je » du poète et les images de l'homme ne se positionnent plus nécessairement en premier lieu dans un poème. *Stricto sensu*, les thèmes du poème ne renvoient plus systématiquement à l'homme, à la vie humaine ou aux événements concernant l'homme. *Lato sensu*, les poètes font appel à l'image d'autres êtres pour qualifier un homme, ce qui suppose de fusionner l'image de l'homme avec celle d'autres êtres en un véritable processus de métamorphose.

Verlaine écrit des vers méta-poétiques dans lesquels le poète met en lumière ce qu'est sa propre poésie. Dans le « Prologue » des *Poèmes saturniens*⁷³, Verlaine parle

⁷² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 诗人，志之所之也，在心为志，发言为诗。 », extrait de *La préface de la poésie* (《诗大序》), écrit par un anonyme, <http://www.docin.com/p-1058045490.html>.

⁷³ Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, textes établis et annotés par Y.-G. Le Dantec, Édition complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 1962. pp. 58-60.

des poésies à quatre époques différentes. Premièrement, la poésie indienne antique se concentre sur l'éloge des « Saints Guerriers » qui sont les gardes des divinités ; deuxièmement, les poètes grecs antiques mettent l'accent sur « les héros » qui combattent pour eux ou pour les dieux. Troisièmement, au Moyen-Âge, la plume poétique se tourne vers les exploits des empereurs et monarques et le maniement de la force. Ainsi, selon l'ordre des trois premières époques, « le Poète » se focalise sur des créatures mythiques qu'ils ont inventées, sur les événements qu'ont vécus des figures héroïques, puis sur les hommes de pouvoir et leurs actes. À l'époque de Verlaine, la situation change : le rejet récent de l'anthropocentrisme commence à apparaître. Au lieu de vénérer « la Force », « l'amour du Beau » devient la foi du poète. Cependant, quel est le sens du « Beau » ici ? À l'époque de ce poème, cette beauté pourrait résider dans les « choses éternelles », c'est-à-dire la vérité suprême. Le chercheur Jacques Borel pense que Verlaine « rêve de poèmes sur la 'malice des choses', 'd'où l'homme sera complètement banni'⁷⁴ ». De ce fait, l'image de l'homme et les images autour de la figure humaine ne sont plus au centre désormais chez Verlaine. Cette intention se manifeste aussi dans « Vers dorés ». La Vierge folle garde un « mépris pour l'homme ». Cependant, le poète n'entendait pas provoquer l'être humain. Son mépris n'est pas un véritable rejet mais plutôt un dédain pour cet être qui ne sait goûter la nature. Même le chant est mélancolique, il a l'intention d'embrasser « le feuillage jaune » et « la splendeur triste d'une lune » comme un « Rossignol⁷⁵ » en émoi.

Par rapport aux idées assez sombres de Verlaine, celles de Rimbaud s'avèrent moins mélancoliques. Rimbaud pense que le poète « est chargé de l'humanité, des animaux même⁷⁶ ». À son époque, les réflexions sur l'homme ne sont pas rares, mais les études sur les animaux dans la poésie sont moins répandues. Rimbaud ouvre ainsi un nouveau domaine que les poètes ont ignoré. De plus, cette idée renvoie aussi au retrait de l'homme dans les poèmes, c'est-à-dire que l'homme n'occupe plus nécessairement le cœur de la poésie. Dans « Tête de faune », Rimbaud évoque le mystère d'un

⁷⁴ Verlaine, *op. cit.*, p.XXVI.

⁷⁵ Verlaine, *op. cit.*, p.22.

⁷⁶ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 346.

«demi-dieu, animal et humain⁷⁷ »:

Dans la feuill ée, érin vert tach éd'or,
Dans la feuill ée incertaine et fleurie
De fleurs splendides où le baiser dort,
Vif et crevant l'exquise broderie,

Un faune effar é montre ses deux yeux
Et mord les fleurs rouges de ses dents blanches.
Brunie et sanglante ainsi qu'un vin vieux,
Sa l èvre éclate en rires sous les branches.

Et quand il a fui - tel qu'un éureuil -
Son rire tremble encore à chaque feuille,
Et l'on voit épeuré par un bouvreuil
Le Baiser d'or du Bois, qui se recueille⁷⁸.

Dans ce poème, le poète aux semelles de vent évoque le désir, implicite et suggéré. Selon Verlaine, le faune rimbaldien pourrait « symboliser certaines phases de sa propre destinée⁷⁹ ». En recourant au faune, Rimbaud crée une figure animale de l'homme à demi sauvage. Cet être n'est pas éloigné de la nature, il vit dans la nature. Son « baiser dort » « dans la feuill ée », son rire éclate « sous les branches ». Il se transforme en « éureuil » et joue même avec « un bouvreuil ». Dans ce poème, l'homme n'apparaît pas directement, aucune image ne le décrit concrètement. Néanmoins, on peut constater que les images des autres créatures, comme celle-ci, figure mythologique, se caractérisent par des facultés et des gestes typiquement humains, comme le désir ou l'attrance. Il en résulte ainsi un paysage naturel où les créatures et les éléments humains cohabitent, où les animaux et la sensualité cachée qu'ils symbolisent coexistent. En apparence, l'image de l'homme n'est pas évoquée dans ce poème. Mais, le pouvoir des images d'autres êtres renvoie à la figure de l'homme et expriment des états et affections humains. Plus encore, le retrait de l'image du poète chez Rimbaud se

⁷⁷ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 872.

⁷⁸ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.165.

⁷⁹ Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, «Les Poètes maudits », Paris, Bibl. de la Pléiade, 1972, p.689.

caractérisée par la proclamation : « Je est un autre⁸⁰ », qui suggère en quelque sorte que « le poète serait un être-multiple⁸¹ ». Dans ce sens-là, cette parole pourrait traduire une volonté de s'éloigner de l'anthropocentrisme. Que ce soit dans *Une saison en enfer* ou dans « Le bateau ivre », le poète magicien tente de se plonger dans l'esprit ou le mode d'être d'autres êtres pour chercher du nouveau, tout en jouant « un jeu dangereux⁸² », parce que le retrait signifie une disparition graduelle de l'image humaine et une confusion entre le réel et l'irréel. Le retrait de toute figure humaine pourrait donner lieu à un processus de métamorphose. Dans ce poème de Rimbaud, le poète fusionne en quelque sorte avec le faune, en devenant autre que soi-même. Ainsi, comment le poète peut-il garder son propre statut. Est-il même si important qu'il le garde ? Cette question fait écho à l'hésitation et à la mélancolie de Verlaine qui voudrait s'immerger dans la rêverie, non sans y éprouver toujours un sentiment mélancolique.

Concernant le retrait du poète et de l'homme dans le poème, Baudelaire pense « [qu'il] arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux⁸³ ». Cette parole baudelairienne s'expose peut-être au panthéisme, mais confirme peut-être à son insu une volonté de métamorphose, qui permette d'échapper aux limites de l'identité. Dans « L'albatros », le poète se transforme en oiseau, voyageur du grand large, en affirmant que « [le] Poète est semblable au prince des nuées⁸⁴ ». Mais, pour réaliser ce grand voyage, cet oiseau doit accepter d'être « [exilé] sur le sol » et maltraité parce que « [ses ailes] de géant l'empêchent de marcher ». Certes, dans ce poème, l'image du poète n'est pas tout à fait effacée, parce que revient encore le terme de « Poète ». Mais, Baudelaire tente déjà de transformer graduellement l'image du poète et du je poétique, au point que leur image se confond avec celle de l'albatros. Ainsi le poète se métamorphose-t-il

⁸⁰ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.343.

⁸¹ Sylvain Tesson, *Un âme avec Rimbaud*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Équateurs France Inter, 2021, p.112.

⁸² Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.117.

⁸³ Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Les paradis artificiels », Paris, Bibl. de la Pléiade, t.I, 1975, p.419.

⁸⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p.10.

imaginaires en albatros, une image qui traduit toute l'inadaptation du prince des nuées à ce monde commun, trop ordinaire, où il est cloué

Chez les poètes chinois, ce retrait de l'humain se présente souvent sous les traits du poète métamorphosé qui ne participe pas directement au jeu poétique, mais use d'un élément métamorphosé pour suggérer sa propre image. Précisément, les poètes empruntent un objet ou un autre être pour qualifier leur caractère propre ou raconter leur propre histoire, mais le je du poète en est toujours absent. En un mot, cela revient à emprunter la figure des choses pour qualifier l'homme⁸⁵ sans évoquer son existence concrète. Dans « Voir les fleurs » de Meng Jiao, le poète s'établit comme « amateur de fleurs⁸⁶ ». Il loue les pivoines herbacées qui sont tendres comme les « lueurs de lune⁸⁷ ». « Les tiges flottent accusant leurs belles formes⁸⁸ ». Mais la beauté ne lui apporte pas un destin heureux, parce que « personne n'ose l'approcher⁸⁹ ». Enfin, elles « ne peuvent que vieillir avec la poésie⁹⁰ ». Aucun mot dans ce poème ne décrit la situation du poète, mais nous pouvons immédiatement sentir son émotion devant le sort qui lui est réservé. Comme ces fleurs solitaires, le poète est aussi emporté par la mélancolie, leur condition fait écho à celle du poète. Sa virtuosité poétique en effet n'est pas appréciée par ses contemporains, et sur le chemin poétique, il est seul. Il déplore que « les mauvais poèmes permettent d'accéder au statut de fonctionnaire, cependant, les bons poèmes embrassent les montagnes vides⁹¹ ». C'est dire que les poètes médiocres sans indépendance d'esprit ni créativité peuvent facilement réussir aux examens impériaux⁹² (en pinyin « ke ju », en chinois : « 科举 »), parce qu'ils se conforment aux critères et

⁸⁵ C'est une notion poétique chinoise : « 借物喻人 ».

⁸⁶ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.117.

⁸⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 月娥雙雙下 » *Ibid.*

⁸⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 楚豔枝枝浮 » *Ibid.*

⁸⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 人人不敢來 » *Ibid.*

⁹⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 唯應待詩老 » *Ibid.*

⁹¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 惡詩亦得官，好詩空抱山 » *op. cit.*, p.94.

⁹² Les examens impériaux (« ke ju », 科举) : depuis la dynastie des Sui (581-618), ces examens ont lieu pour déterminer qui pouvait dans la population faire partie de la bureaucratie de l'État. Ils sont abolis vers la fin de la dynastie des Qing (le 2 septembre 1905).

aux usages de routine ; pourtant, les meilleurs poètes ne réussissent pas, même si leur virtuosité se plie pour plaire aux hommes influents et à ceux qui sont au pouvoir. Les pivoinés herbacés deviennent un miroir qui reflète la condition du poète. Meng Jiao les voyant, voit son propre destin. À travers cette image, le poète construit une relation de similarité entre lui-même et les fleurs, et métamorphosé en pivoiné, il devient aussi le sujet de son poème.

Chez Li He, la marque du poète qui se voit métamorphosé en un animal est plus évidente et facile à saisir. Les Poèmes du « Cheval » renvoient aussi à l'idée du retrait de la figure humaine. Nous choisissons le quatrième pour illustrer cette idée.

Ce cheval n'est pas ordinaire,
Tandis que la constellation Fang est une vraie constellation.
Il avance en faisant retentir sa maigreur osseuse
Dont le son est semblable à celui du cuivre qu'on frappe.

(En chinois :
此马非凡马，房星本是星。
向前敲瘦骨，犹自带铜声⁹³。)

Dans ce poème, le poète fait la description d'un cheval, dont le premier vers révèle déjà que cet animal n'est pas ordinaire. Le deuxième vers semble répéter le sens du premier mais, sous cette « répétition » se cache quelque chose d'autre. Si nous considérons que l'image du cheval présente une relation avec la propre image du poète, le deuxième vers devient crucial pour établir cette connexion. En effet, il s'agit d'un mythe répandu issu de l'histoire ancienne sur la constellation Fang. Selon *le Livre de Jin – Astronomie*, la constellation Fang représente le cheval céleste. Ainsi, comme nous pouvons le dire à l'intar du chercheur Wang Qi, « l'essence de la constellation Fang réside dans le cheval ⁹⁴ ». « Si la constellation Fang brille, on aura un bon empereur ⁹⁵ . »

⁹³ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Li Changji* (《李长吉歌诗编年笺注》), écrit par Li He (李贺), annoté par Wu Qiming (吴企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中华书局), 2013, p.586.

⁹⁴ C'est nous qui traduisons un extrait issu de *L'interprétation des poèmes de Li Changji* (《李长吉歌诗汇解》), <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=85383&searchu=%E9%A9%AC&remap=gb> le 8 septembre 2020.

⁹⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 房星明，则王者明 », extrait du *Livre de la dynastie des Jin*

Immédiatement, grâce à l'évocation de l'histoire de la constellation Fang, le poète fantôme noue un lien entre la figure cosmique et celle du cheval, l'objet de sa description. Malgré sa maigreur, le cheval avance d'une manière vigoureuse. Quant au son du cuivre, il fait écho au vif retentissement de ses pattes trop maigres contre le sol. Dans la misère, le cheval, figure lui-même de la brillante constellation céleste, garde encore l'espoir d'être apprécié à sa juste valeur. Li He se reconnaît en lui et déplore que «la compétence du cheval ne soit pas prise, ce qui exprime aussi la tristesse de l'homme qui possède des talents non reconnus⁹⁶ ». En décrivant l'image du cheval, et en évoquant sa double valeur symbolique, le poète va en s'unissant avec elle, révéler son état d'âme. Bien que son image propre ne soit pas présente, le je du poète joue virtuellement le jeu poétique des résonances et métamorphoses. Malgré tout, le poète métamorphosé en cheval plein d'allant et en constellation riche de promesse, tout en étant acteur virtuel dans le poème, renvoie au retrait, à l'effacement de l'homme ou du poète. Ce retrait n'exige pas nécessairement que le poète taise ses propres expériences ou ses propres humeurs. En effet, l'image de l'homme est remplacée par celle d'un autre être dont l'histoire renvoie aussi en creux, sur le mode mineur de l'allusion, à celle du poète. De ce fait, Li He compose un accord symphonique entre lui-même et les images des êtres. Apparemment, ces images sont le sujet principal du poème. Mais, en l'approfondissant, nous découvrons la musique d'une consonance entre le poète et ces figures, qui forme comme un chœur et un écho résonnant entre eux dans les vers.

C'est précisément le retrait de l'image de l'homme ou du poète qui permet de faire entrer les images d'êtres autres que l'homme dans le monde poétique. Grâce à cette procédure, le poète est en mesure d'établir, en partie sans doute à son insu, un pont entre l'esprit humain et ceux des autres êtres. Cette manière d'écrire sous l'impulsion du pouvoir d'imaginaire établit ainsi des liens entre l'homme et des éléments de la nature. À l'instar de la notion de réenchantement partiel, l'importance du retrait réside

(《晋书》), écrit par Fang Xuanling (房玄龄), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (中華書局), 1975, p.300.

⁹⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «駿馬不為世用, 亦寓才人不遇意 », extrait de *L'annotation des poèmes de Li Changji* (《李長吉歌詩校釋》), écrit par Li He (李賀), annoté par Chen Hongzhi (陳弘治), Taibei, Édition Wenjin (文津出版社), 1979, p.6.

dans cette relation rétablie et cet accord retrouvé. Nous n'avons pas l'intention de rejeter le rôle particulier de l'homme dans ce monde mais nous devons porter attention à la relation entre l'homme et la nature. Ce retrait contribue peu ou prou au rétablissement de cette liaison et signifie que les poètes se libèrent graduellement de la tentation anthropocentriste, et commencent à approcher les éléments de la nature pour trouver écho en eux. Bien entendu, les procédés par lesquels les poètes parviennent à ce dépassement sont multiples. D'une part, les symbolistes français, parce qu'ils vivaient à une époque plus proche de celle de la société moderne, étaient plus conscients du rejet de l'anthropocentrisme. Quoique le terme d'écologie ne fût pas encore un mot courant, Rimbaud et Baudelaire par exemple, peuvent être considérés comme deux combattants, opposés au progressisme. Mais leur retrait est souvent teinté d'hésitation entre la réalité médiocre qu'ils veulent fuir et l'imagination merveilleuse où trouver refuge. En effet, la société dans laquelle ils vivaient était assez divisée. Ils voulaient un monde comme celui qui se construit dans les rêves. Mais face au décalage entre la réalité et à leur rêverie, ils sont facilement perdus. Plus encore, l'art de Verlaine est marqué par « une déconcertante hésitation⁹⁷ ». Cette hésitation pourrait renvoyer à une crainte de la dissolution de soi-même. Le fameux « je est un autre » pourrait chez lui « [ressembler] à un hoquet schizoïde⁹⁸ ». Honnêtement, à nos yeux cette idée semblerait excessive. Il ne s'agit pas de la déclaration d'un schizophrène, ni d'un dédoublement de personnalité dans la parole de Rimbaud. En effet, le je est un autre, mais l'autre représente le je, dans une métamorphose de l'un en l'autre qui constitue un enrichissement de soi. Par ailleurs, nous pensons que les poètes prennent conscience du danger potentiel que représenterait le dédoublement entre deux personnalités. C'est la raison pour laquelle ils sont partagés et hésitants, y compris dans le retrait qui affecte leur personne ou leur rôle. De toute façon, le retrait ne consiste pas à effacer totalement l'image de l'homme. Chez les poètes chinois, le retrait présente sa propre singularité. Certes, les images de l'homme ou du poète s'effacent quelque peu dans tout retrait de ce genre. Mais par différence avec le retrait incertain et partagé des poètes français,

⁹⁷ Verlaine, *op. cit.*, p.4.

⁹⁸ Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.112.

celui des poètes chinois est plutôt volontaire et maîtrisé. Ils observent d'abord les images des êtres qu'ils vont décrire et prennent du recul à cet égard. C'est-à-dire que le je du poète ne fait pas partie de l'histoire des êtres observés. Dans ce processus, ils sollicitent intentionnellement les aspects de similarité entre le poète et les images choisies. Enfin, ils mettent en œuvre un moyen d'effacer le je tout en lui conservant une existence, à travers l'évocation d'un autre être où fusionnent l'humeur et l'émotion du poète. Cependant, nous ne pouvons pas dire que les poèmes français symbolistes ne procèdent jamais à un retrait maîtrisé et volontaire. En effet, le faune chez Rimbaud en est un bon exemple, où le poète s'établit comme un observateur pour décrire la figure du faune, et faire affleurer des coïncidences.

1.1.2. Voleur du feu : les images évocatrices

Les images constituent des unités poétiques pour exprimer les idées, les intuitions du créateur. Les poètes y recourent pour que les lecteurs puissent avoir une meilleure compréhension des messages transmis. De ce fait, afin de mieux garantir l'approche du poème par le lecteur, ils font souvent appel à des images traditionnelles, c'est-à-dire à des images qui ont déjà des connotations habituelles et que la plupart des lecteurs peuvent comprendre. Ainsi par exemple, le rossignol représente-t-il la belle voix en français. En chinois, cette mission est assumée par la figure d'alaudidés (l'oiseau Bailing, en chinois : « 百灵鸟 »). Si ces images apparaissent d'une manière traditionnelle, nous pouvons immédiatement saisir leur sens. Mais les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng n'usent pas seulement de ce type de stratégie pour composer leurs œuvres. En effet leur style se caractérise par l'insolite. Contrairement à l'idée de Nicolas Boileau, l'auteur de *l'Art poétique* qui préconise que « jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable⁹⁹ » et qui considère « [qu'il] n'est point de serpent, ni de monstre odieux. Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux », les symbolistes français recourent souvent à des images absconses. Selon eux, « le refus de l'obscurité ne [peut] qu'aboutir à empêcher les poètes de construire, avec des moyens dont ils [seront] juges, un univers verbal et une vision du monde personnels¹⁰⁰ ». Quant aux poètes chinois, Han Yu considère que « [quand les] esprits des grands poètes m'inspirent, tous les monstres entrent dans mes entrailles¹⁰¹ ». Autrement dit, tout en puisant l'inspiration dans les poèmes classiques, le poète ne doit pas rejeter les nouveautés, malgré leur étrangeté. D'ailleurs, Han Yu avoue que les vers de Li Bai et de Du Fu sont déjà parfaits et qu'il est difficile de les dépasser. Ainsi faut-il

⁹⁹ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_po%C3%A9tique/Chant_III, le 15 décembre 2017.

¹⁰⁰ Alain Vaillant, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 31

¹⁰¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 精诚忽交通，百怪入我肠 », extrait de « Promouvoir Zhang Ji » (《調張籍》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.319.

se frayer un nouveau chemin. De plus, Han Yu apprécie aussi la poésie de Meng Jiao en louant ses traits évocateurs et sa capacité d'innovation poétique : « Il aperçoit d'une manière mystérieuse le passé et le présent, et poursuit son goût pour [les images] sombres hors du milieu traditionnel¹⁰² ». Afin de suivre cette nouvelle voie poétique, il faut trouver le moyen de présenter des images inhabituelles telles d'une part, celles de monstres, de diables, de fantômes, etc., et telles d'autre part, les images évocatrices qui permettent de susciter des correspondances. Par exemple, nous pourrions dire que le rugissement du tigre répand l'odeur de la mort, il sert ici d'image évocatrice. La préférence pour les images évocatrices porte à qualifier aussi leurs poèmes d'œuvres difficiles à comprendre, intensifiant le mystère caché dans l'âme, parce que les correspondances entre les images sont souvent hermétiques. Pour obtenir cet effet de correspondance, Baudelaire pense qu'il faut « considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel¹⁰³ ». Ainsi, toutes les choses sont-elles en mesure de se relier entre elles, par la médiation d'une correspondance entre terre et ciel quand le poète parvient à voler le feu au ciel. En même temps que Rimbaud, pour ce faire, exige « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens¹⁰⁴ », pour échapper à la perception ordinaire de la réalité terrestre prosaïque et devenir un poète voyant. Selon lui, cette procédure permet de s'enfoncer dans l'inconnu, comme par un don de double vue, et comme les poètes dérober le feu céleste en vue d'« illuminer les choses avec [son] esprit et [d'] en projeter le reflet sur les autres esprits¹⁰⁵ ». Les images évocatrices dans leur pouvoir de suggestion proviennent en effet de la subjectivité du poète, de ce qu'on a pu nommer son génie, ou son pouvoir d'imaginaire du moins. Les poètes, observant le monde autour d'eux ressentent la relation singulière qu'ils ont avec la nature, et en laissent naître des images.

¹⁰² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 冥观洞古今，象外逐幽好 » extrait de « Recommander un talent » (《荐士》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韩昌黎集》), *op. cit.*, p.150.

¹⁰³ Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, p.462, cité dans Lin Che, *Entre tradition poétique chinoise et poésie symboliste française*, Paris, l'Harmattan, 2011, p.65.

¹⁰⁴ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.344.

¹⁰⁵ Baudelaire, *Salon de 1859, IV* ; cité dans Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p.53.

Il s'agit ainsi d'un processus de réceptivité, et ces images peuvent être puissamment évocatrices. Les poètes s'en inspirent pour inventer du nouveau, des correspondances neuves. Ainsi se produisent les images induites. Chez ces poètes, cela se réalise concrètement à travers les figures de style, entre autres la synesthésie. Mais cette procédure exige aussi un état voyant du poète dans un état de réceptivité aiguë qui ne peut être suscité délibérément par la subjectivité. Il convient bien plutôt d'entrer dans cet état de voyance, de libre association, d'y consentir, pour susciter la connexion entre les images évocatrices et les images que le poète reçoit des correspondances. Si à l'instar du neurologue Richard Cytowic, nous pouvons dire que « la synesthésie est involontaire et automatique¹⁰⁶ », à l'inverse en tant que figure de style, elle est fondée sur le brouillage délibéré des perceptions personnelles. Définie ainsi comme une expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité en l'absence de stimulation de cette dernière, cette figure de style « témoigne, dans l'irréductibilité de l'expérience, d'une résistance du sujet au regard universel et panoramique de la science¹⁰⁷ ». Elle requiert donc une disposition subjective particulière. À l'instar de la description qu'en donne Qian Zhongshu, – « dans la vie quotidienne, la vision, l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût se transformeraient l'un en l'autre. Les fonctions des yeux, des oreilles, de la langue, du nez et du corps peuvent se mêler en un ensemble¹⁰⁸. » – nous pouvons considérer que la fusion des sensations constitue le trait apparent de la synesthésie. Précisément, la sensation dont est issue la perception réelle et objective peut être nommée sensation primaire, quand la sensation induite et imaginaire constitue la sensation secondaire. Le fonctionnement de la synesthésie commence par « la sensation point-de-départ ». Une fois ressentie, cette sensation soulève en écho une sensation induite dans nos appareils sensoriels divers. Le résultat

¹⁰⁶ Richard Cytowic, *Synesthesia: A Union of The Senses*, 2nd edition. Cambridge, MIT Press, 2002, p.1.

¹⁰⁷ Victor Segalien, *Les synesthésies et l'école symboliste*, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1981, p.9.

¹⁰⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 日常经验里，视觉、听觉、触觉、嗅觉、味觉往往可以彼此打通或交通，眼、耳、舌、鼻、身各个官能的领域可以不分界限 » extrait de « La synesthésie » (« 通感 »), écrit par Qian Zhongshu (钱钟书), *La critique littéraire* (文学批评), n°1, Beijing, 1962, p.14.

de ce processus sera souvent étonnant, parce que « tout est possible, dans le monde des Synesthésies¹⁰⁹ », et c'est la raison pour laquelle les images évocatrices tout comme les images induites sont souvent hermétiques. Le voleur de feu qu'est le poète, s'avère être un capteur de sensations, un être hyper sensible qui se fait passeur.

Dans le poème «Après trois ans », Verlaine accorde toute son attention à la Statue Velléda :

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

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

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

Même j'ai retrouvé debout la Velléda¹¹⁰,
Dont le plâtre s'écaille au bout de l'avenue,
- Grêle, parmi l'odeur fade du réséda¹¹¹.

Ce poème est intéressant parce que nous sentons soudain la mélancolie dans ce jardin relativement ensoleillé et dans cette nature agréable. Cependant, l'élément le plus important ne réside pas dans la mélancolie. En effet, en plus du spleen du poète, la vision du voyant marque aussi ce poème. Dans les trois derniers vers, le poète « a retrouvé debout la Velléda », laquelle est une prophétesse symbolisant le « voyant ». Cette notion fait en quelque sorte écho à celle de Rimbaud. Mais cette figure du voyant se trouve dans un état pitoyable. Son « plâtre s'écaille » et elle-même gît « au bout de l'avenue ». Dans ce poème, la triste situation de cette statue abîmée par le passage du

¹⁰⁹ Victor Segalien, *op. cit.*, p.23.

¹¹⁰ Une vierge prophétesse celte ou germanique, voyante

¹¹¹ Verlaine, *op. cit.*, p.62.

temps reflète l'âme mélancolique du poète devant la fin inéluctable. Malgré tout, d'« être voyant » exige que le poète ait accès à l'au-delà, au-delà de la permanence apparente des choses vécues dans un jardin paisible, pour saisir dans les relations mystérieuses entre les images, ce qui menace sourdement. Il faut emprunter cette voie de la voyance pour déégler la perception sensorielle et aiguïser la réceptivité sensible en cueillant des images évocatrices.

Le critique Tu Long (屠隆, lettré homme politique, dramaturge de la dynastie des Ming, n le 26 juillet 1543 et mort le 7 octobre 1605) appelle ainsi Li Changji « le magicien de l'imagination¹¹² ». Certes, Li He est vraiment un maître de la synesthésie parmi les poètes chinois de notre corpus. Son chef-d'œuvre, «Le kong-hou¹¹³ de Li Ping » (en pinyin : «li ping kong hou yin », en chinois : «李凭箜篌引 »), montre son talent :

Soie de Wu, paulownia de Shu inaugurent le haut automne.
 Sur la montagne déserte les nuages, pris par le gel, s'écroulent, leur cours interrompu.
 [ mues, les Dames de la rivi re¹¹⁴] pleurent dans les bambous ; la Fille Blanche se lamente¹¹⁵.
 Li Ping, dans l'Empire [des Tang], pince un Kong hu.
 Bris de jade sur le mont Kun¹¹⁶ et cris de phénix [chinois]¹¹⁷!
 Sur les lotus, pleurs de rosée ; sourires [d'orchidées] embaumés.
 Au seuil des Douze portes¹¹⁸, fusion de froide lumière.
 Vingt-trois cordes de soie font battre le cœur du Pourpre Souverain¹¹⁹.
 La déesse [N  Wa]¹²⁰ met ses pierres au feu, pour réparer la brèche du ciel.

¹¹² C'est nous qui traduisons ; le texte original est «李长吉是幻师», extrait de *Recueil de Hongbao* (《鸿苞集》), écrit par Tu Long (屠隆), Huangzhou,  dition Lettres du Zhejiang (浙江文丛出版社), p.215.

¹¹³ Le kong-hou : l'ancienne harpe chinoise de petite taille (on peut le porter dans ses bras).

¹¹⁴ Les Dames de la rivière sont les deux filles de l'empereur de Yao, personnage légendaire qui appar it souvent dans les mythes. Les deux Dames avaient épousé l'empereur Shun, successeur de Yao. Quand Shun mourut, après avoir dignement enterré leur époux, elles se jetèrent dans la rivière Xiang, où elles devinrent les esprits de la rivière.

¹¹⁵ La Fille Blanche : sa figure ressemble aux Muses. Elle est la déesse de la musique.

¹¹⁶ Le Mont Kun : c'est plutôt le Mont Kunlun. Ce mont dans la mythologie chinoise est comme le Mont Olympe dans la mythologie grecque.

¹¹⁷ Le phénix chinois : une image du bonheur. Mais il est  noter que le phénix chinois ne partage pas la même image que le phénix occidental. Il ressemble plutôt  un paon divinisé.

¹¹⁸ Les Douze portes : les douze portes de la ville Chang'an, la capitale de la dynastie des Tang.

¹¹⁹ Le Pourpre Souverain : dans le tao me, il est la divinité la plus haute par rapport au ciel ; dans le poème, il représente juste l'empereur des Tang.

Pierres d'éclater, ciel de frémir ; [point ne cessent les pluies d'automne].
Le rêve accède au Mont des Esprits, pour y instruire l'antique Magicienne.
Wu Zhi¹²¹, banni du sommeil, s'adosse enfin à son cannelier,
Tandis que la rosée, à tire d'aile, s'en va tremper le Lièvre frissonnant¹²².

(En chinois :

吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。
江娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。
昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。
十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。
女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。
梦入神山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。
吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。)

Dans ce poème, la virtuosité du joueur de kong-hou, Li Ping, est évidente dans ces descriptions imaginatives. Les nuages ne bougent plus sous l'effet de cette musique magique. Du son, le poète déploie graduellement un tableau concret d'éléments imaginaires. Le son du kong-hou évoque la figure des Dames tristes de la rivière et celle de la Fille Blanche mélancolique (qui pourrait être équivalente aux Muses). La virtuosité du musicien émeut même les déesses. Ainsi le poète met-il en relief la compétence particulière de Li Ping. Par la suite, le poète crée une série de synesthésies et de méaphores, qui contribuent au mystère du poème. Le son du kong-hou évoque le « [bris] de jade », les « cris de phénix », « les pleurs de rosées », « les sourires d'orchidées embaumés » et la « fusion de froide lumière ». Pris dans l'esprit de la musique, le poète entend la voix du phénix, voit les larmes de rosée baigner la terre et sent le parfum des orchidées. Mais pourquoi le poète éprouve-t-il de telles sensations soulevées par la musique ? Certes, à travers tout le poème, ces descriptions imaginatives ont apparemment pour but de louer le musicien talentueux et sa technique brillante, voire puissante, dans laquelle le poète aspire à se retrouver en miroir. Mais

¹²⁰ Nü Wa : une divinité qui donne naissance aux hommes, voire à tous les êtres.

¹²¹ Wu Zhi : on l'appelle en général Wu Gang (吴刚). Il est un personnage condamné par le Dieu du Ciel. Il est condamné dans la Lune à abattre sans cesse le cannelier, mais c'est une tâche impossible, parce que le cannelier abattu peut renaître.

¹²² Traduction de Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *Les visions et les jours*, Paris, La Différence, p. 29, modifié par nos soins.

certaines critiques chinoises pensent que ces images auxquelles il a recours sont « bizarres¹²³ ». François Cheng estime aussi « [qu'à] la première lecture, on est frappé par le foisonnement de ces images qui se suivent comme s'il n'y avait aucun lien entre elles¹²⁴ ». Effectivement, il est parfois difficile de comprendre la raison des images multiples induites par les images évocatrices. Le sens des images évocatrices comme celui des images induites est parfois abscons. Il est donc peu étonnant que certains lecteurs ne les comprennent pas immédiatement. Ces images représentent en fait la relation que tisse l'esprit du poète avec les éléments issus autant de la nature que de la sphère de l'imagination qui les transfigure. En effet, le poète puise dans la nature les ressources nécessaires pour mettre en oeuvre son imagination. S'inspirant d'un élément extérieur, le poète en recueille une efflorescence de données pour faire oeuvre, façonner son poème en en faisant des figures de style. Ainsi, les échanges entre le poète et la nature sont-ils accomplis en une véritable transmutation des matériaux recueillis. Surtout, la symphonie d'images abonde de couleurs, de parfums et de sons, en une forme de vivacité qui palpite comme un véritable souffle de vie. En effet, il s'agit de faire naître des résonances nouvelles et de nouveaux sens dans ce chant polyphonique entre peinture, musique et poésie. Nous goûtons d'emblée les relations neuves, les correspondances établies à partir de l'interaction entre ces images même si nous ne les comprenons pas toutes.

À l'instar du poète fantôme, Rimbaud n'épargne jamais son talent pour donner vie à son rêve poétique en faisant appel à des images d'êtres singuliers, aux figures de style et à l'imagination. Le poème intitulé « Voyelles » peut ainsi illustrer sa technique poétique et sa magie évocatrice :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

¹²³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 说得古古怪怪 », extrait de « 李长吉歌诗编年笺注 », écrit par 李贺, annoté par 吴企明, Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2013, p.334.

¹²⁴ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise* suivie de *Une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Editions du Seuil, p.107.

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges ;
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux¹²⁵ !

À partir des cinq voyelles, Rimbaud offre aux lecteurs un monde en pleine vibration poétique et une scène apparemment étrange où s'enchaînent des images insolites. Le premier vers commence par octroyer respectivement cinq couleurs aux cinq voyelles. Le poète impose le lien entre les sensations visuelles et auditives sans en donner de raison. Il s'agit d'un simple lien entre la vision et l'audition. Si la correspondance des images se limitait simplement aux couples entre voyelles et couleurs, ce poème n'aurait pas eu un succès aussi immense. Le poète continue à faire correspondre les cinq couleurs et les cinq voyelles à d'autres images. Il s'agit d'élargir davantage les champs de la correspondance jusqu'à ce que le poète puisse faire surgir le vrai sens poétique ainsi que celui de l'existence humaine ; car Rimbaud considère que « la vraie vie est absente¹²⁶ », il la cherche donc dans la poésie. Dans « Voyelles », « A, noir » évoque « des mouches [...] qui bombinent » ; « E » répond aux « candeurs », aux « rois blancs », etc. Ici, le « A » et le « E » peuvent être considérés comme les images évocatrices, car elles évoquent d'autres réalités. Dans cette perspective, le poète réussit à faire passer le lien entre les sensations visuelles et auditives par les termes de sens le plus concret, sinon plus lourd. Dans *Les paradis artificiels*, Baudelaire évoque ce mariage entre la couleur et le son : « Les objets extérieurs prennent lentement, successivement, des apparences singulières ; ils se déforment et se transforment. Puis

¹²⁵ Rimbaud, *op. cit.*, p.136.

¹²⁶ Rimbaud, *op. cit.*, p.260.

arrivent les équivoques, les méprises et les transpositions d'idées. Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique. Cela, dira-t-on, n'a rien que de fort naturel, et tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies¹²⁷ ». Selon Baudelaire, le lien entre le son et la couleur est naturel chez les poètes, la synesthésie relève de leur rapport d'intuition au monde. Mais il existe sûrement un pouvoir qui pourrait contribuer à la formation des liens mystérieux entre des éléments différents. Baudelaire explique déjà les équivoques et les transpositions d'idées permettant d'unir les sensations différentes. Il s'agit donc de disposer de ce pouvoir du verbe conjugué avec une sensibilité exacerbée, de doubles sens en glissements de sens, pour faire lever des analogies, de celles qui « [jettent] un pont entre les sensations, [tissent] des réseaux entre sensible et sensé mais se [jouent] des sens¹²⁸ ». Évidemment, ce pouvoir renvoie à la correspondance, ou plus précisément à la synesthésie, mise en alerte de tous les sens associés pour faire naître des correspondances dans les poèmes. Comme nous l'avons analysé, cette figure de style permet de faire vibrer de multiples résonances. Rien n'est donc interdit dans l'interprétation des poèmes. De ce fait, marqué par la synesthésie, « Voyelles » est un poème difficile à déchiffrer. Sans conclusion définitive, l'interprétation de ce poème suscite de nombreuses controverses, reflet de sa richesse de suggestion. Ernest Gaubert pense que la « fantaisie » de ce poème est originaire de « [l'abécédaire] pour les tous petits¹²⁹ ». Pour cette première hypothèse, il s'agit d'une « chose vue¹³⁰ » durant l'enfance de Rimbaud. Cependant, la deuxième hypothèse met l'accent sur le rôle de la synesthésie, comme l'a évoqué Baudelaire dans sa critique d'art susmentionnée – *Les paradis artificiels*. D'ailleurs, Victor Hugo s'est déjà interrogé : « Ne pourrait-on pas dire que les voyelles existent par le regard presque autant que par l'oreille et qu'elles peignent les couleurs ? On les voit¹³¹ ». Selon Hugo, le poète perçoit simultanément le son et la couleur grâce à la synesthésie. Malgré tout, Rimbaud a peint le tableau à

¹²⁷ Baudelaire, *op. cit.*, p.419.

¹²⁸ Victor Segalieu, *op. cit.*, p.10.

¹²⁹ Ernest Gaubert, « Une explication nouvelle du *Sonnet des Voyelles* d'Arthur Rimbaud », dans *Le Mercure de France*, Paris, 1^{er} novembre 1904, p.552

¹³⁰ Rimbaud, *op. cit.*, p.875.

¹³¹ Victor Hugo, *Océan ; Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », t. VIII, 1989, p.210.

travers ces cinq voyelles qui renvoient à des images évocatrices. Par la suite, les cinq couleurs deviennent un moyen qui permet au poète de se transformer en peintre. En même temps, nous entendons en quelque sorte la peinture bourdonner de mouches, du « rire des lèvres belles » et des « vibrations divines des mers virides ». Ainsi s'efface la limite entre la poésie, la peinture et la musique. Dans cette perspective, non seulement les perceptions sensorielles différentes sont liées par des consonances, mais les arts différents le sont aussi. En effet, « Voyelles » et « Le kong-hou de Li Ping » sont de bons exemples de ces interférences fécondes entre la poésie, la musique et la peinture. De toute manière, les images évocatrices servent de point de départ pour la synesthésie et constituent les premières sensations que le poète reçoit afin de susciter des correspondances entre des sensorialités différentes. Elles ont ainsi le pouvoir d'évoquer d'autres éléments, ce qui permet au poète d'établir des relations universelles au sein de la nature comme le monde humain (entre les sensations, entre les arts, même parmi toutes les choses).

Quoi qu'il en soit, Baudelaire qualifie la nature elle-même « [de] temple où de vivants piliers [laissent] parfois sortir de confuses paroles ¹³² », dans une correspondance avec les temples faits de main d'homme. Effectivement, la nature offre toutes les sources poétiques et grâce aux images évocatrices, même hermétiques, que le poète peut y puiser, et qu'il donne à déchiffrer à toute sensibilité, « [tout] désaveu est aveu. Tout reniement renoue ¹³³ ». La poésie réveille par ses détours ou incohérences apparentes, une sensibilité enfouie en chacun, elle appelle à « renoue[r] » avec le sensible qui s'était perdu au quotidien. Dans son poème intitulé « Tout entière », Baudelaire fait un éloge du pouvoir magique de la « métamorphose », il écrit : « Ô métamorphose mystique [de] tous mes sens fondus en un ! Son haleine fait la musique, [comme] sa voix fait le parfum ¹³⁴ ! » Ici, le terme « métamorphose » signifie plutôt le résultat de la transformation des images par le biais de la correspondance entre les

¹³² Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Édition de 1861, Texte présent établi et annoté par Claude Pichois, Paris Gallimard, 1996, p.37.

¹³³ Victor Segalien, *op. cit.*, p.8.

¹³⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p.42.

images évocatrices et celles évoquées, qui engendre une véritable métamorphose de soi. Dans la lettre «du voyant», Rimbaud pense que le langage poétique doit résumer «tout, parfums, sons, couleurs¹³⁵». Il veut établir des relations universelles entre les choses et l'homme qui s'y fait sensible. Grâce à la correspondance autant magique que mystérieuse, la possibilité de connexion entre éléments et de reconnexion de soi avec sa sensibilité propre, se déploie par la magie du voleur du feu. Les images évocatrices établissent une relation hermétique souvent, inexplicable même mais d'autant plus riche avec les images évoquées qu'elles suscitent en chacun. Il s'agit en effet d'une mise en relation de la nature qui constitue la source d'inspiration et le réservoir des images, avec l'âme humaine qui peut s'y ressourcer en y puisant toutes les vérités possibles

À travers les recherches sur la manière dont le poète et la figure de l'homme se mettent en retrait dans le poème et à travers le pouvoir du langage poétique et des images évocatrices, est mise en lumière l'idée d'un réenchèvement partiel du monde par les poètes étudiés. Un tel réenchèvement partiel requiert le rejet de l'anthropocentrisme et le retour vers notre esprit originel proche de la nature où toutes les connexions sont possibles. Depuis longtemps, sous la direction de la science moderne et du développement technique, la société industrielle met l'accent sur un «désenchèvement» naturel. En effet, au début de l'âge de la modernité, le désenchèvement du monde est plutôt conçu dans le but de «[rejeter] tous les moyens magiques d'atteindre au salut comme autant de superstitions et de sacrilèges¹³⁶». Autrement dit, il faut éviter de se plonger dans l'ignorance et la superstition, car le développement humain exige que l'homme agisse d'une manière raisonnable. Mais par la suite, cette bonne intention semble s'altérer et verser en domination humaine sur la nature. De ce fait, afin de rétablir une harmonie entre l'homme et la nature et de se débarrasser de l'influence de l'anthropocentrisme, un «réenchèvement partiel de la

¹³⁵ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 99.

¹³⁶ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon/Pocket, 2010, p. 117

nature¹³⁷ » semblerait nécessaire, dans l'éco-esthétique chinoise. D'abord, il faut de nouveau souligner que le réenchantement partiel ne renvoie pas à un rejet total de la transformation du monde par l'être humain. Cette notion tire son origine de la philosophie traditionnelle chinoise et de la phénoménologie européenne. Elle est introduite dans la théorie de l'éco-esthétique chinoise, et dotée d'un sens sur le plan esthétique, où nous insistons sur une relation établie entre l'homme et le monde (la nature). C'est dire que réaliser un réenchantement partiel du monde, par la poésie, implique de réintroduire une connexion profonde entre eux.

S'agissant du retrait du poète et de l'homme, sa caractéristique représente déjà un rejet de l'anthropocentrisme, car il est favorable au retour d'autres images dans les vers. Pourtant, il faut remarquer que ce retrait ne correspond pas à un effacement de la trace humaine. Ce retrait se caractérise souvent par la métamorphose de la figure humaine en d'autres qui en révèlent d'autres profils. En effet, cette transformation d'une image en une autre permet au poète de laisser de l'espace aux autres éléments car traditionnellement, la poésie, comme nous l'avons vu, constitue souvent un moyen de transmettre le récit des hauts faits de l'homme et de restituer les histoires humaines. Dans cette situation, il semble que l'homme se coupe des autres éléments. Ainsi pour rendre au monde un réenchantement partiel, le je du poète se métamorphose-t-il parfois en d'autres êtres. Par cette métamorphose, l'esprit du poète semble se couler en eux. Ils connaissent les mêmes difficultés et errances, et partagent en pairs les mêmes vicissitudes de la vie. Ils y choisissent ceux qui peuvent faire écho à leur propre sort ou à leurs propres humeurs. Ainsi, voit le jour une symphonie poétique entre l'esprit du poète et les images de l'homme métamorphosé par les éléments de la nature.

La correspondance entre figures diverses permet de rendre perceptible la connexion entre les images évocatrices et celles induites. Pour susciter la correspondance, les poètes doivent d'abord puiser à la source des images issues plutôt d'êtres existants (les perceptions réellement existantes dans ce monde) ou fabriquées (les images surnaturelles telles les créatures mythologiques, ou les images folkloriques,

¹³⁷ Max Weber, *op. cit.*, p.4.

religieuses, etc.). Puis, ils lient les images induites qui n'ont pas de relations apparentes avec les images de référence (les images évocatrices) ; même si précisément, la relation logique entre les images de référence et celles induites est souvent absente. C'est pourquoi Rimbaud exige un déglèvement de tous les sens pour y accéder. Effectivement, les liaisons traditionnelles sont absentes dans ce processus de la correspondance. Enfin, les poètes créent sous l'effet de leur propre sensibilité ces effets de correspondance. Pourtant leur style assez insolite est favorable à la réalisation d'une connexion qui permet toutes les relations. Grâce à elle, l'image humaine et celles d'autres êtres ne sont plus comme deux lignes parallèles. Désormais, elles s'interconnectent.

En somme, le phénomène du retrait du poète ou de l'homme et les images évocatrices représentent les éléments contribuant au style insolite de ces poètes étudiés et cela fait écho en quelque sorte au réenchantelement partiel du monde, notion provenant de l'éco-esthétique chinoise qui exige une connexion entre les éléments différents qui se trouvent reliés même par des liens impossibles.

1.2. Les jeux avec les âtres

Selon le Nouveau Robert, le terme « jeu » signifie « [l'activité] physique ou mentale purement gratuite, qui n'a, dans la conscience de la personne qui s'y livre, d'autre but que le plaisir qu'elle procure ». Autrement dit, le jeu doit aider à trouver le plaisir et à éviter l'ennui afin de donner accès à un état agréable, qui constitue l'état idéal de l'être humain. Dans le poème intitulé « Vers dorés », Verlaine exprime cette idée en résumant sa « poétique en deux mots : elle est faite [de] beaucoup de mépris pour l'homme et de combats [contre] l'amour criard et contre l'ennui bête¹³⁸ ». Selon Verlaine, d'une part, l'une des clés poétiques réside dans la lutte contre « l'ennui bête ». En effet, tout au long de sa vie, Verlaine a été comme affecté par l'ennui et la mélancolie : « [la] mélancolie [berce] de doux chants [mon] cœur qui s'oublie¹³⁹ ». Dans ce vers, la mélancolie se compare à une forme de séduction trompeuse qui grignote le cœur (la fermeté, le goût de vivre) du poète avec de belles paroles. Ainsi pour lui, faut-il se débattre contre l'ennui pour réussir à sortir d'un état d'esprit où l'esprit lui-même est littéralement dégradé. D'autre part, la poésie verlainienne comporte une critique de l'être humain contemporain : elle « est faite [de] beaucoup de mépris de l'homme¹⁴⁰ ». En effet, le « mépris de l'homme » renvoie à une réflexion sur l'esprit humain ou sur l'âme du poète, avant qu'elle ne soit dévoyée par la modernité, mais il ne s'agit pas d'un rejet total de l'homme pour autant. Verlaine précise que « [s'il] inclinait vers l'âme humaine son esprit, [c'est] qu'il se méprenait alors sur l'âme humaine¹⁴¹ ». La critique correspond à un désir de mieux connaître l'esprit humain dans sa nature profonde, de développer une lucidité et une vigilance, car il faut avoir conscience de notre être, de ses élans et penchants, pour atteindre un état agréable. Il est également possible de trouver la même idée de la recherche d'un état agréable chez Rimbaud. Dans une *Saison en enfer*, le poète affirme que « [jadis], si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins

¹³⁸ Verlaine, *op. cit.*, p.22.

¹³⁹ Verlaine, *op. cit.*, p.69.

¹⁴⁰ Verlaine, *op. cit.*, p.22.

¹⁴¹ Verlaine, *op. cit.*, p.60.

coulaient¹⁴² ». « [Tous] les vins » et « tous les cœurs » semblent devenir l'essence de la vie festive qui renvoie sans aucun doute à un état agréable. Il s'agit d'une nostalgie du passé où son esprit était ouvert, prêt à accueillir toutes les douceurs et les charmes de la vie. En effet, à l'instar de Verlaine, Rimbaud veut procéder à un examen de son esprit qui permette de goûter un état de plaisir. La recherche d'un état agréable implique de partager des fêtes et des jeux avec des êtres divers pour en nourrir les poèmes, car l'homme n'est pas le seul être au monde : l'examen de l'esprit humain exige que le poète se prolonge dans l'environnement qui l'entoure pour se confronter aux questions humaines. Que signifie en effet la poésie, ou plus encore « vivre poétiquement¹⁴³ », comme y appelle, à l'instar de Heidegger, l'éco-esthétique chinoise ? Cela exige d'affronter les interrogations de l'être humain dans son rapport au monde. « Vivre poétiquement » implique que l'homme sache toujours dans une relation étroite avec la nature. La nature se compose d'une infinie diversité d'êtres. L'homme doit donc avoir des échanges et des liens avec les éléments de la nature pour maintenir sa relation avec elle. Ainsi jouer avec les éléments, multiplier les jeux avec les êtres de la nature, entrer en échange avec elle, sont-ils des chemins pour tenter de résoudre les questionnements de l'être humain. Chez les poètes chinois, ces jeux se manifestent souvent par le rêve de partager le lieu des immortels. Cette évasion permet aux poètes de s'éloigner pour un moment de leur état misérable et d'atteindre un état agréable, même provisoire. Dans ce rêve merveilleux, le poète joue avec des créatures surnaturelles ainsi que les divinités. Ces interactions étroites avec d'autres êtres aident les poètes chinois à analyser leur propre être et à examiner leur propre existence. Durant ce déchiffrement quasi philosophique de l'être humain que permettent les jeux avec les êtres naturels ou surnaturels, les poètes chinois déterrent les mythes cachés dans l'âme qui leur parlent silencieusement du tout de la nature.

S'agissant de ces « êtres » plus précisément, ils peuvent être catégorisés en plusieurs groupes : les êtres humains, les êtres naturels (ceux qui existent réellement

¹⁴² Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 245.

¹⁴³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 诗意栖居 », extrait de *L'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南:山东文艺出版社), 2020, p.198.

dans ce monde) et les êtres surnaturels (ceux qui n'existent pas réellement dans le monde, inventés plutôt par l'esprit humains pour décrire et colorer le monde). Mais nous n'accordons pas, dans cette première partie de la recherche, d'importance à cette catégorisation des êtres. Ce qui nous importe est plutôt d'intégrer les effets des échanges avec ces êtres dans les vers poétiques. Dans la conférence sur « la Chose », Heidegger a inauguré la notion de « Geviert », c'est-à-dire de la constitution du « Quadriparti » comme « monde ». Selon lui, « l'essentiel est de comprendre que le quatuor du monde est le déploiement du jeu du monde [...] dans lequel les quatre voix qui résonnent ou les quatre puissances : le ciel, la terre, l'homme, le dieu, jouent de concert ¹⁴⁴ ». Heidegger recourt à l'histoire de la « cruche » comme exemple. Jean-François Matté analyse cette histoire : « Partie de la terre en laquelle repose la source, la pensée découvre l'immensité du ciel qui dispense la pluie ; c'est en ce point qu'Heidegger articule les quatre puissances en nommant les divins avant de faire retour aux mortels qui sont les fils de la terre. Tel est à partir de cet exemple, le rassemblement de la chose qui dans son être, fait rayonner le monde autour d'elle-même ¹⁴⁵ ». Comme si en quelque sorte chaque élément du monde contenait le monde, ou plus encore se diffusait vers lui. La philosophie traditionnelle chinoise dispose aussi d'une pensée similaire, celle de la théorie « des trois Cai » (en chinois : « 三才 »). « Cai » peut être compris comme les pôles ou les Augustes. Le terme « trois Cai » signifie l'association du ciel, de la terre et de l'homme. Selon *le Livre des mutations* (en pinyin : yi jing, en chinois : « 易经 »), « Yin et Yang ¹⁴⁶ fondent la Voie du ciel, la Force et la Douceur fondent la Voie de la terre, Ren et Yi ¹⁴⁷ fondent la Voie de l'Homme. En combinant les

¹⁴⁴ Philippe Arjakovsky, François Félier et Hadrien France-Lanord (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, p.545.

¹⁴⁵ Jean-François Matté, *Heidegger et Hölderlin : Le Quadriparti*, Paris, PUF, coll. « Epiméthée », 2001, p.226.

¹⁴⁶ Yin et Yang : cette notion est apparue plus tôt que *le Livre des mutations*. C'est le fruit intellectuel que les anciens chinois ont retiré de leur observation et leurs expériences dans le monde. Ils trouvent que la nuit succède au jour et le jour succède à la nuit, l'hiver est remplacé par l'été et vice versa. Yin et Yang constituent deux éléments fondamentaux pour expliquer le monde. Ils sont toujours dans une transformation sans fin de l'un dans l'autre. Le taoïsme développe par la suite cette notion.

¹⁴⁷ Ren et Yi : cette notion renvoie aux vertus que les hommes de bien doivent exercer. Ren signifie la bienveillance et Yi renvoie à la droiture. C'est-à-dire qu'un homme vertueux doit aider les gens à sortir de la misère et agir avec

trois Cai et les deux interprétations respectives, se forment ainsi les hexagrammes¹⁴⁸ ». C'est-à-dire que nous coordonnons les Trois Cai à leur explication propre pour aboutir à proposer une réponse aux mystères et dévoiler toute la vérité humaine. Ainsi faire jouer entre eux les trois Cai permet-il d'illustrer le mouvement du monde. Le concert de ces trois parties renvoie à une vision philosophique de la connexion universelle entre tous les éléments, toutes les dimensions du monde. Cette notion est par la suite développée par de multiples courants philosophiques chinois. Il en résulte le fameux adage : « l'union entre l'Homme et le Ciel dans Un ». Les différents courants proposent diverses façons de comprendre cette notion. Le taoïsme met l'accent sur la nature, tandis que le Confucianisme donne plus d'importance à l'homme. Malgré tout, la théorie des « Trois Cai » et le jeu du « Geviers » représentent une conception de l'écologie profonde où l'importance est accordée à l'intégrité, la complexité d'ordonnement du système du monde. L'éco-esthétique chinoise cherche quant à elle la voie du milieu, pour mettre en équilibre l'homme et la nature. Selon Zeng Fanren, l'auteur de *L'Éco-esthétique*, « les choses qui se conforment à l'intégrité du système et qui contribuent à l'amélioration de la condition de vie humaine peuvent être prises pour belles¹⁴⁹ ». De fait, rien n'est allé aussi loin que les jeux entre les êtres, qui permettent d'ouvrir une fenêtre sur la beauté, telle que la conçoit l'éco-esthétique.

Ainsi, sur le plan poétique, comment sont mis en œuvre les jeux entre les êtres ? Cette façon de faire jouer entre eux les éléments du monde traduit ce que cherchent à atteindre les poètes dans leur rêverie. Les poètes, quand ils veulent exprimer leur puissance d'imagination, recourent aux jeux entre les êtres, car ces jeux permettent de réfléchir sur l'être humain lui-même et d'examiner la relation entre homme et nature.

droiture. Cette notion est développée par le Confucianisme.

¹⁴⁸ Les hexagrammes : un hexagramme se compose de six traits et il permet de faire une prédiction. Sur le plan philosophique, il représente la Voie à suivre.

C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 立天之道，曰阴与阳，立地之道曰柔与刚，立人之道曰仁与义，兼三才而两之，故易六画而成。 », extrait du *Livre des mutations* (《周易》), écrit anonyme, annoté par Guo Yu (郭彧), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2010, p322.

¹⁴⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 凡是符合系统整体性，有利于改善人的生存状态的事物就是美的 », extrait de *L'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南:山东文艺出版社), 2020, p.198

Chez les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng, les jeux sont suscités par une rêverie «absurde» et par des images insolites. Nous voulons tout d'abord aborder cette notion de rêverie «absurde». Elle est souvent issue de dispositions subjectives et affectives et concerne un état d'abandon où l'esprit se laisse absorber par les pensées vagues ou par l'imagination qu'il s'efforce d'éveiller. Il s'agit d'un état entre réel et irréel. Dans «Soleils couchants», Verlaine évoque des images emblématiques à propos de cette forme de rêverie, à savoir : «[des] soleils couchants» et «d'étranges rêves¹⁵⁰». Rien d'étonnant à ce que le poète évoque une telle scène, car le soleil couchant est un paysage courant et habituel. Mais dans ce poème, l'image du soleil à son déclin est mise au pluriel, ce qui implique que ces soleils couchants constituent moins un spectacle qu'ils ne renvoient à la rêverie née d'une diversité de moments nostalgiques ou mélancoliques et des états suscités par des choses qui déclinent ou des êtres au soir de leur vie. L'évocation des «étranges rêves» atteste cette conclusion. Dans *Une saison*, Rimbaud qualifie la vie de «[...] farce à mener par tous¹⁵¹». Il insiste sur l'absurdité de la vie, contre laquelle on ne pourrait qu'ironiser par la «folie du rêve¹⁵²» qui ouvre au dire ou à la dérive. Nous ne voulons pas recourir au terme folie, parce qu'il a un sens trop fort. Certes, Rimbaud avoue qu'il a «joué de bons tours à la folie¹⁵³», mais les autres poètes de nos études n'embrassent pas tous la folie. Dans leurs poèmes, la rêverie est évidente, à laquelle ils font plutôt appel pour établir une relation mystique entre réalité et rêve. En même temps, le terme «absurde» signifie ce qui ne respecte pas les règles de la logique, ce qui en est défini. Comment cet adjectif peut-il qualifier les contenus poétiques? Dans les rêves consignés dans les poèmes, les poètes évoquent des scènes mythologiques ou surnaturelles, qui n'existent pas dans la vie réelle et la logique des jeux avec les êtres convoqués y est elle-même souvent énigmatique. Par ailleurs, nous mettons «absurde» entre guillemets pour impliquer qu'il ne s'agit pas d'une véritable absurdité. En effet, cette rêverie est apparemment absurde mais sa logique réside dans la relation qu'établit

¹⁵⁰ Verlaine, *op. cit.*, p.69.

¹⁵¹ Rimbaud, *op. cit.*, p.252.

¹⁵² Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2018, p.109..

¹⁵³ Rimbaud, *op. cit.*, p.245.

l'esprit du poète (rêve) avec la nature (réalité), dans laquelle il se découvre ou se comprend mieux sous la figure d'autres êtres. S'agissant d'images qui peuvent être insolites, déroutantes au regard de la réalité logique, nous accordons de l'importance à la relation qu'elles établissent entre la beauté et la laideur. Précisément, les poètes de notre étude utilisent des images particulières, non traditionnelles, telles celles des fantômes, des diables, des déesses laides, etc. pour briser la barrière entre beau et laid, et révéler à l'esprit humain le bien inséparable du mal.

Concernant la puissance de la rêverie, il ne faut pas oublier comment Verlaine d'une part, comme Rimbaud, recourt à la sensation et à la rêverie pour « les faire se pénétrer l'une l'autre, la sensation semblant alors être l'affleurement même de l'âme, la rêverie envahissant les objets du monde et ceux-ci, dénoués, isolés, devenant à leur tour les signes d'une rêverie ou d'une émotion qui se projette en eux¹⁵⁴ ». Dans ce processus, chez Verlaine, la fusion est loin d'être complète entre les deux éléments même si elle est à l'évidence visée. En effet, la sensation, la sollicitation des sensations, est une arme du poète pour tenter d'aboutir à l'expression de l'âme, ou du moins une approche pour la laisser affleurer. En même temps, la rêverie pourrait être considéré comme la compagne précieuse dans cette recherche de l'âme. Dans les poèmes verlainiens, la concomitance de la sensation et de la rêverie conduit à une « obscure conscience de ne 'savoir pourquoi' » et à une obsession du « mystère nocturne », ce qui constitue une des originalités de Lélian. De fait, la rêverie constitue un pôle chez Verlaine. Dans *Sensation*, Rimbaud salue le grand « Rêveur ». Baudelaire est aussi un adepte du rêve, voire de l'ivresse à laquelle il ouvre. Pour les poètes chinois, les rêves sont plutôt exprimés dans les poèmes qui décrivent les lieux des Immortels. Le nom de ce motif est 'Youxian' (en chinois : «游仙»), qui désigne une visite du milieu des Immortels. Malgré tout, que ce soit dans le monde des immortels ou dans des rêves et absurdités provoqués pour délier l'âme du poids de la réalité, la rêverie renvoie à l'imagination fertile du poète qui procède par associations inattendues ou incohérences fécondes. Dans ces rêveries, les poètes suscitent des liens et correspondances entre des éléments

¹⁵⁴ Verlaine, *op. cit.*, p.9.

apparemment incongrus et font surgir des idées qu'ils ne seraient pas en mesure de trouver dans le monde réel.

Quoi qu'il en soit, ces jeux d'association étranges entre des êtres improbables doit révéler une connexion universelle entre les créatures. À travers la rêverie et les images insolites, les poètes construisent une relation plus étroite entre l'homme et les autres êtres par laquelle ils se relient à eux-mêmes en même temps qu'à la nature. La rêverie leur permet de franchir les limites pour jouer de concert avec les autres éléments ; tandis que les images insolites effacent les oppositions entre la beauté et la laideur, si ce n'est la contradiction entre bon et mauvais.

1.2.1. Rêverie « absurde »

La rêverie est récurrente chez les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng. En faisant appel à la rêverie, les poètes cherchent à faire un lien entre leur âme et les mystères du monde, où s'impose « le réel de l'imaginaire¹⁵⁵ ». Dans « l'Alchimie du Verbe », Rimbaud affirme « [qu'il 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 : [il] croyai[t] à tous les enchantements¹⁵⁶ ». Le rêve devient une voie pour relier les éléments entre eux et se relier à eux, y retrouver un enchantement contre les désenchantements de la réalité. De plus, le rêve rimbaldien évoque souvent une marche loin de ladite réalité sinon une fuite vers un autre lieu, vers l'ailleurs. Dans « Ma Bohème », il déclare que « Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course [des] rimes¹⁵⁷ ». Dans « Sensation », le « rêveur » est aussi un grand marcheur qui cherche à atteindre d'autres mondes.

Pour Baudelaire, le fonctionnement de la rêverie tient à ce que « [votre] œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent ; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité¹⁵⁸ ». Cette idée implique la création du réel poétique à partir de l'imaginaire, création d'un sur-réel loin de la réalité ; ce qui résume aussi la rêverie chez Verlaine. Plus encore, le poète des *Fleurs du mal* distingue « le rêve naturel » du « rêve absurde ». S'agissant en effet des rêves naturels de l'homme, ils sont « pleins de sa vie ordinaire, de ses préoccupations, de ses désirs, de ses vices, se [combinant] d'une façon plus bizarre avec les objets entrevus dans la journée, qui se sont indiscrètement fixés sur la vaste toile de sa mémoire¹⁵⁹ ». Le rêve naturel reflète ce que l'homme vit et ce à quoi il pense dans la vie quotidienne. Le « chantre de la modernité » considère à l'inverse les rêves absurdes de l'homme comme « imprévus », sans lien avec la vie courante. Ils sont

¹⁵⁵ Verlaine, *op. cit.*, p.8.

¹⁵⁶ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.263.

¹⁵⁷ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.106.

¹⁵⁸ Baudelaire, *op. cit.*, p.419.

¹⁵⁹ Baudelaire, *op. cit.*, p.408.

« sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur¹⁶⁰ ». Baudelaire qualifie ce genre de rêve de « côté surnaturel de la vie¹⁶¹ ». Cette absurdité du rêve ne renvoie pas à une absence de sens mais à l'ouverture de sens pluriels, de polyphonies de significations. En effet, elle réside dans la connexion qu'établit l'esprit du poète avec des images étrangères à la réalité, des événements vécus comme magiques et des expériences qui paraissent fantastiques. Baudelaire précise que « [la] faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse ; car c'est par le rêve que l'homme communique avec le monde ténébreux dont il est environné¹⁶² ». Divine, parce qu'elle vient d'ailleurs et permet de s'enfoncer dans le monde des immortels et des dieux ; mystérieuse, parce qu'elle nous promet de « [nous aventurer] dans l'empire des ombres et la frange obscure de l'inconscient¹⁶³ ». Par le rêve, une communication entre l'homme et le monde caché, obscur, inaccessible devient possible. Ainsi est-il convenable de considérer le rêve « absurde » comme un instrument de connexion avec les profondeurs humaines, sinon avec le monde de l'inconscient.

Chez Verlaine, « [la] réalité la plus précise, c'est la rêverie qui, aussitôt, [...] s'empare et l'abolit au profit d'une réalité seconde, patrie instantanée d'une âme de passage et qui ne peut davantage s'installer en elle, dont cette âme transie n'est jamais que l'habitante fuyante et pourchassée¹⁶⁴ ». Ainsi la réalité créée par l'imaginaire rêveur devient-elle la vraie réalité une « réalité seconde », plus réelle et féconde, plus profonde et plus riche de sens que la réalité prosaïque. Ce qui peut conduire à une hésitation angoissante entre les deux réalités ou entre la réalité et la rêverie. Dans « Mon rêve familial », Verlaine crée un jeu entre le moi et une femme, ou bien des femmes, dont l'une d'entre elles lui est apparue comme différente et semblable à la fois dans chacun de ses rêves, parce que c'est une femme « qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même [ni] tout à fait une autre¹⁶⁵ ». Ce poème évoque une logique

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Baudelaire, *op. cit.*, p.497.

¹⁶³ Eigeldinger Marc, *Baudelaire et le rêve maïrisé*, dans *Romantisme*, n°15, Paris, 1977, p. 34.

¹⁶⁴ Verlaine, *op. cit.*, p.101.

¹⁶⁵ Verlaine, *op. cit.*, pp.63-64.

paradoxe, car il hésite toujours entre le familier et l'étranger. Familier, parce que c'est une femme «que j'aime, et qui m'aime »et «qui me comprend »; étranger, parce que cette «femme inconnue »et «seule », unique à ses yeux, dont pourtant «[le] nom »lui échappe, et dont il ignore la couleur des cheveux. Cette hésitation, cette confusion se produit ainsi entre une femme familière, aimée et une femme étrangère comme une ombre sans visage. La figure de la femme est en effet vague, imprécise et incertaine : une impression tout à fait floue, un visage équivoque et une identité mystérieuse, voire dont nous ne savons pas si elle est vivante ou morte, parce que «la Vie exila »son nom. Dans le texte original, le poète recourt au passé simple du verbe «exiler », ce qui la relève plus encore comme une rencontre lointaine, dans une histoire ancienne. Malgré les qualificatifs contradictoires, au lieu d'être éphémère, ce rêve bizarre est récurrent, les adverbes «souvent » et «chaque fois » le prouvent. Cette répétition de rêves semblables implique que le poète semble pris dans l'obsession d'une rêverie qu'il ne maîtrise pas. Il en résulte que les éléments d'imprécision du poème renvoient au rêve alors que la récurrence des adverbes de temps parle d'une réalité récurrente et peut-être voulue. Il convient de découvrir l'effet du «réel de l'imaginaire » dans ce poème, puisque «le rêve et l'imaginaire sont tenus pour seuls habitables¹⁶⁶ ». L'image de la femme, vague et imprécise, représente le rêve verlainien, elle joue sur le moi dans un mouvement d'hésitation entre familier et étranger, entre imaginaire et réalité. Mais rien ne peut nier le désir du poète de convoquer ce rêve, de susciter ces images pour approcher cette femme emblématique et s'approcher du réel ainsi créé par l'imaginaire, malgré un balancement, source d'incertitude, entre le réel et le rêve.

Les Fêtes galantes, recueil des poèmes de Verlaine, présentent véritablement une recollection de rêveries. Une série d'images d'êtres rêvés se succèdent, par exemple, «cruelle Clymène », «vieux faune », «singe en veste de brocart », «coquillages », etc. Le poème liminaire, «Clair de lune », représente déjà la fugacité du moment, la lumière pâle qui l'éclaire et l'état de rêverie du recueil. « [C]'est sous le signe du clair de lune que s'inscrira en effet l'œuvre entière¹⁶⁷ ». À sa lumière, l'âme devient un

¹⁶⁶ Verlaine, *op. cit.*, p.8.

¹⁶⁷ Verlaine, *op. cit.*, p.101.

«paysage choisi » habit é par «le r êve de l'âme¹⁶⁸ ». Cependant, l'âme hésite encore, dans une oscillation qui affleure dans «un soir équivoque d'automne¹⁶⁹ ». Les états d'âme balancent souvent entre « [cœurs] tendres », tendrement amoureux et cœurs «affranchis du serment¹⁷⁰ », libres de toute attache, entre coquillage qui «a la pourpre de nos âmes », tel un cœur qui bat et celui qui « contrefait la gr âce¹⁷¹ » par des lignes tortueuses, ou encore entre «suite mauvaise » et «instants sereins¹⁷² », entre «[mystiques] barcarolles » et «[romances] sans paroles¹⁷³ », voire entre «[amour] égal à toutes les flammes les plus c é d ères » et «adieu¹⁷⁴ ». Cependant, le dernier po ème de ce recueil ressemble à un r êve fantasmagorique. Les dialogues de « [deux] formes » renvoient à la voix du d ésespoir. Elles veulent retrouver «les beaux jours de bonheur » et selon elles, « [c]'est possible ». Mais, le pire est que « [l'espoir] a fui » et que « la nuit seule [entend] leurs paroles¹⁷⁵ », c'est-à-dire qu'elles ne peuvent que g émir dans les t é n ères. Cette h é s i t a t i o n, ce balancement entre des contraires dans les mots et au fil des vers, caractérise l'art de Verlaine. Dans cette hésitation, la réalité ordinaire et la réalité seconde, plus vraie, suscitée par le rêve, cherchent l'harmonie loin de l'angoisse qui en sourd cependant.

Comme Verlaine, Mallarm é h é s i t e entre r êves et r é a l i t é et prend plus volontiers «le R êve pour refuge¹⁷⁶ ». Chez Baudelaire, « [les r êves] soulagent un moment la b ête dévorante qui s'agite en nous. C'est un poison qui la soulage, mais qui la nourrit¹⁷⁷ ». Dans sa lettre à Henri Cazalis en 1863, Mallarm é joint un po ème intitul é « l'Assaut¹⁷⁸ », qui est selon lui un po ème « vague et fr èle comme une R êverie¹⁷⁹ », fr èle en ce qu'il

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Verlaine, *op. cit.*, p.110.

¹⁷⁰ Verlaine, *op. cit.*, p.109.

¹⁷¹ Verlaine, *op. cit.*, p.111.

¹⁷² Verlaine, *op. cit.*, p.115.

¹⁷³ Verlaine, *op. cit.*, p.116.

¹⁷⁴ Verlaine, *op. cit.*, p.117.

¹⁷⁵ Verlaine, *op. cit.*, p.121.

¹⁷⁶ Stéphane Mallarm é *op. cit.*, p.647.

¹⁷⁷ Baudelaire, *op. cit.*, p.1332.

¹⁷⁸ C'est la première version du « Château de l'espérance »

¹⁷⁹ *Idem.*

«soulage » à peine «la bête dévorante » qu'est peut-être l'esprit pris dans la réalité. Cette idée renvoie aussi à celle du motif poétique chinois de la visite au milieu des Immortels. En général, l'impuissance, la froideur et la brume y sont récurrentes. Bien que la rêverie constitue un refuge pour les poètes, elle peut être un poison car elle n'est qu'un « réel de l'imaginaire », flou, embrumé, peu accueillant. Ainsi l'hésitation et l'impuissance sont-elles souvent présentes dans les poèmes consacrés aux rêves. La rêverie dans «l'Après-midi d'un faune » marque un balancement entre la joie et la tristesse. Grâce au monologue du faune, le je est en mesure de communiquer avec les deux nymphes. Le premier vers : «Ces nymphes, je les veux perpétuer¹⁸⁰ » affiche son amour irréductible pour elles. Mais dans le monologue, le faune s'aperçoit déjà que cet amour est impossible, parce qu'il s'interroge sur leur réalité, quant à savoir « si les femmes dont tu gloses [figurent] un souhait de tes sens fabuleux¹⁸¹ ». Cet amour, dès le début, est teinté d'incertitude. À la fois une chanson gaie et une mélodie triste, cette églogue joue principalement avec les images d'êtres mythologiques : le faune et les deux nymphes. En même temps, les autres images d'êtres tels que les cygnes, les naïades, ainsi que les raisins, les lys, etc. participent aussi à ce jeu, où le souvenir onirique, le rêve heureux, le paysage de la nature forment une peinture merveilleuse. Il faut attendre «cette proie, à jamais ingrate [qui] se déivre [sans pitié] du sanglot dont j'étais encore ivre » pour que se révèle le triste résultat. En effet, ce que le faune a commis, selon ses souvenirs, dans le rêve est un «crime ». C'est pourquoi « [la] disparition des nymphes apporte un châiment pour punir le crime » et elle est « le châiment de cette transgression réaliste de la fiction¹⁸² ». En reflétant un balancement qui hésite entre le rêve et la réalité, ce poème représente le réel de l'imaginaire, où se révèle la fin tragique de cette aspiration à transgresser la réalité par une fiction qui se voudrait réaliste, mais échoue à soulager vraiment. Par ailleurs, le poème de jeunesse intitulé «Le nuage » est intéressant, car certains aspects y font écho à des rêves traditionnels chinois. Ce poème est doté des caractéristiques du motif des visites du

¹⁸⁰ Stéphane Mallarmé *op. cit.*, p.22.

¹⁸¹ Stéphane Mallarmé *op. cit.*, p.23.

¹⁸² Stéphane Mallarmé *op. cit.*, p.1169.

milieu des immortels, surtout les quatre premiers vers dont les images évoquent des images similaires dans les poèmes chinois. Ainsi par exemple, «l'océan céleste » répond-il au Fleuve céleste (en chinois : «天河 » ou «银河 » et les «anges » correspondent-ils aux «grues divines » (en chinois : «仙鹤 »). La différence est que le «je » ne participe pas à la visite qu'y effectue le nuage, lequel par exemple, regarde vers le bas «des flots [et] mainte verte prairie ». En tant que locuteur, le «je » s'entretient avec le nuage et la fin de l'histoire est terrifiante parce qu'il s'avère que «[l'aile] d'un ange est [le] suaire » d'un « blond enfant¹⁸³ ».

S'agissant du rêve, l'histoire de Zhuangzhou¹⁸⁴ exerce une forte influence sur les motifs de la poésie traditionnelle chinoise, tels ceux du rêve, de l'immortel, du fleuve, de la montagne, etc. Dans son œuvre *Zhuangzi*, le philosophe raconte l'histoire de son rêve : «Zhuangzhou rêve qu'il se transforme en papillon qui s'envole avec légèreté, et voyage partout de bonne humeur. Il ne sait plus qu'il est en réalité Zhuangzhou. Soudain réveillé il reconnaît simplement son identité de Zhuangzhou. Mais, il ne sait pas si Zhuangzhou rêve en se transformant en papillon ou si le papillon rêve en se transformant en Zhuangzhou¹⁸⁵ ». Cette histoire fait allusion à l'état merveilleux de légèreté que suscite le rêve, tout en posant une question sur l'être dans le sens philosophique. De ce point de vue, le rêve apporte tout d'abord la joie, parce que quand Zhuangzhou devient papillon, il éprouve tout le plaisir qu'il y a à voler d'une manière joyeuse. Puis, le rêve renvoie à la confusion, parce que le rêveur ne peut plus s'identifier en toute certitude. Dans cette transformation ou métamorphose fabuleuse, Zhuangzi insiste sur «Wuhua » (en chinois : «物化 »). Cette notion a de multiples explications. Selon Chen Guying (陈鼓应, philosophe né le 1^{er} juillet 1935), le «Wuhua » signifie «les transformations de toute chose¹⁸⁶ ». Dans cette perspective, la

¹⁸³ Stéphane Mallarmé *op. cit.*, pp.26-27.

¹⁸⁴ Zhuangzhou : Zhuangzi, philosophe taoïste.

¹⁸⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «在周萝篇胡蝶，栩栩然胡蝶也，自由意远志與！不知周也。俄然贺，则蓬蓬然周也。不知周之萝篇胡蝶與，胡蝶之萝篇周與？ » extrait des *Œuvres complètes interprétées et annotées de Zhuangzi* (《庄子今注今译》), écrit par Zhuangzi (庄子) et annoté par Chen Guying (陈鼓应), Beijing, Édition Commercial Press (商务印书馆), 2007, p.109.

¹⁸⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «万物的转化 », *op. cit.*, p.110.

limite entre le moi et les autres éléments (y compris les autres êtres) n'existe plus, et les transformations, les métamorphoses sont possibles dans tous les domaines. Désormais, le rêve devient aussi un instrument pour relier toutes choses, et provoquer leur conversion de l'une dans l'autre. Inspirés plus ou moins par l'idée de Zhuangzi, les poètes de l'école de Hanmeng s'expriment aussi par les rêves qui jouent ainsi sur les glissements entre les choses.

Chez Jia Dao, poète habile à exprimer «la maigreur» (il privilégie les scènes tristes, voire amères, les images qui impliquent le manque, voire le vide), sa rêverie est souvent teintée d'impuissance et de tristesse. Dans «Visite du milieu des immortels», il y effectue une incursion marquée par son ambiance très froide :

J'empruntai une grue solitaire et je montai à son dos.
Nous nous envolâmes vers le Corbeau d'or¹⁸⁷.
Pour laver mon vieux visage, je tins de l'eau du fleuve céleste
Des deux mains. La lune s'y refléta brillamment.
Au milieu du ciel, la grue vola tout droit.
Fin du ciel, elle prit une pause.
Je n'y montai plus en revenant,
Parce que j'avais mes propres plumes.
Si l'homme n'obtint pas l'os divin,
Ce ne fut pas la peine de manger le Zhizhu¹⁸⁸

(En chinois :
借得孤鹤骑，高近金乌飞。
掬河洗老貌，照月生光辉。
天中鹤路直，天尽鹤一息。
归来不骑鹤，身自有羽翼。
若人无仙骨，芝朮徒烦食¹⁸⁹。)

Ce poème se caractérise par une visite dans un monde céleste. Tout d'abord, il faut expliquer le terme «grue», car la connotation de ce mot est tout à fait différente dans

¹⁸⁷ Le Corbeau d'or ou le Corbeau à trois pieds : il est le symbole du soleil. Les chercheurs considèrent cette image comme issue de l'observation des ancêtres chinois sur les taches solaires.

¹⁸⁸ Zhizhu : les herbes divines. Si nous les mangeons, nous pouvons prolonger notre espérance de vie.

¹⁸⁹ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), écrit par Jia Dao (贾岛), annoté par Qi Wenbang (齐文榜), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 2001, p.27

les contextes chinois et français. En français, la grue ne représente pas un symbole dogique ; elle renvoie surtout à l'oiseau, et par la posture de ce dernier, à la prostituée. En revanche, la grue est une image tout à fait positive en chinois. Pour décrire un être humain âgé en bonne santé, nous disons qu'il a les cheveux de la grue et la physionomie de l'enfant (en chinois : « 鹤发童颜 ») ; de plus, une manière élégante de représenter la mort est de s'envoler vers l'ouest sur le dos d'une grue (en chinois : « 驾鹤西去 »), parce que la grue dans la culture chinoise sert de monture aux divinités et aux immortels. Ainsi la grue est-elle une image récurrente et emblématique dans le motif des visites du milieu des immortels. En général, elle est un symbole tout à fait positif. Mais dans ce poème, elle est caractérisée par la solitude. Dans le champ lexical de ce poème : «solitaire », «vieux visage », sans «os divin », etc., sont des termes qui donnent des images lugubres et présentent une tonalité de tristesse. Le premier vers commence par le «je » qui monte sur le dos d'une grue empruntée et solitaire ; image qui fait écho à la condition de vie du poète. Même dans le poème, le «je » poétique ne peut s'évader de son destin de pauvreté. Le dénuement mord même son âme, et la solitude intensifie un sentiment lugubre. Le «vieux visage » fait contraste avec la brillance de la lune, ce qui accuse la tristesse du poète. Cette visite aurait dû être, par le biais du rêve, l'occasion de fuir des maux. Mais une grande impuissance marque cette visite, de même que le poète lui-même ne maîtrise pas sa vie et que son destin est déjà prédit sans qu'il ne puisse y produire de changement : «[ce n'est] pas la peine de manger le Zhizhu », car le poète n'a pas « l'os divin ». Selon Xing Fang (邢昉, lettré et poète né en 1590 et mort en 1653), ce poème «ressemble à celui de Dongye (le prénom social de Meng Jiao)¹⁹⁰ », parce que l'ambiance du poème est bien froide (champs lexicaux : «solitaire », «lune », etc.). De toute façon, ce poème de Jia Dao parle d'une visite assez lugubre dans le monde des immortels. Le « je » du poète joue avec l'image de la grue en déroulant un paysage vague et un peu inconsistant du monde divin. En effet, nous n'avons pas un panorama complet de ce monde extraordinaire. Par

¹⁹⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «與東野如出一口 », extrait du *Style poétique de la dynastie des Tang* (《唐風定》), écrit par Xing Fang (邢昉), cité dans des *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), p.28.

contre, les images déformées du monde céleste font peser une tristesse sur tout le poème. Dans ce rêve, l'impuissance et la tristesse tricotent un filet sombre qui relie entre eux les acteurs de ce jeu.

Comme chez Jia Dao, le poème de la visite du milieu des immortels chez Meng Jiao est teinté d'une atmosphère lugubre et d'impuissance. Dans le poème « Visiter le daoshi de Songyang, mais qui est absent » (en chinois : « 訪嵩陽道士不遇 »), le poète décrit une visite sans résultat et exprime son impuissance :

Monsieur voyagea en apportant les cinq armes¹⁹¹.
Le feu littéraire était mis en Ding d'or¹⁹².
Tandis que la grue passa sous le soleil,
Sa silhouette tomba vainement sur le monde humain.
(Il suffit d') une pilule¹⁹³, dit-on,
Pour ne plus retomber dans un état de mort ou de vie¹⁹⁴
Comment déployer (l'armée) pour résister aux ennemis
Demandez-le à l'Immortel, s'il vous plaît.

(en chinois :
先生五兵遊，文焰藏金鼎。
日下鶴過時，人間空落影。
常言一粒藥，不墮生死境。
何當列禦寇，去問仙人請¹⁹⁵。)

Tout d'abord, ce poème peint une visite qui donne lieu à un échec, parce que le Daoshi (en chinois : « 道士 ») est absent de chez lui. Il faut remarquer que le Daoshi est un prêtre taoïste qui pratique le taoïsme sur le plan religieux afin de devenir immortel. En

¹⁹¹ Les cinq armes : Mao (pique), Ji (arme d'hast), Gong (arc), Jian (épée), Ge (arme d'hast qui au bout d'une hampe fixe une dague).

¹⁹² Ding d'or : le Ding est un grand chaudron tripode en bronze doté de deux anses de part et d'autre. Le Ding d'or sert à fabriquer les pilules alchimiques (une alchimie taoïste).

¹⁹³ La pilule : un médicament alchimique en ballon permettant d'avoir une vie immortelle.

¹⁹⁴ L'état de mort ou de vie : c'est un état qui signifie que l'on est encore être humain, parce que l'on est encore hanté par la vie et mort. Si l'on ne tombe plus dans cet état, on n'a plus besoin de parler de la mort ou de la vie, parce que l'on sort déjà de cette récurrence (karma) entre la vie et la mort.

¹⁹⁵ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing : Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.274.

effet, l'immortalité est un thème très important dans le taoïsme religieux, dont le but final est souvent la vie éternelle. La visite du Daoshi est parfois considérée comme une demande pour obtenir la pilule alchimique de longue vie, qui assure un bonheur ou une vie dépourvue de tout souci. Dans ce poème, l'objet de cette visite est de rencontrer le Daoshi qui est capable d'utiliser les cinq armes. Dans *le Livre de Jin* (en chinois : « 晉書 », texte historique chinois officiel qui couvre l'histoire de la dynastie des Jin (265-420)), nous disons que « [l'allure] de Wei ressemble aux cinq armes, il est talentueux dans son domaine et personne ne peut aller de pair avec lui à son époque¹⁹⁶ ». Wei est un général renommé et compétent à l'époque de la dynastie des Jin. En mentionnant les cinq armes, le poète souligne ainsi la force et la compétence de ce prêtre taoïste. Cependant, cette visite est un échec qui prédit déjà de sombres effets. Dans le deuxième distique, l'antithèse entre le vol du messager du milieu des immortels (la grue) et le monde humain vide accuse la « silhouette » solitaire. Dans cette situation-là comment résoudre les problèmes qui consistent à « résister aux ennemis », et à se débarrasser des hantises qui résident dans la recherche « [d'une] pilule » pour prolonger la vie ? Dans l'impuissance, il faut encore demander à l'Immortel. Dans ce poème, Dongye (le nom social de Meng Jiao) joue avec le Daoshi, image cachée, et la grue, relais entre le monde des immortels et celui des hommes. La recherche de la vie immortelle est en effet irréalisable, car le Daoshi est absent. Le jeu mis en place intensifie donc un sentiment de tristesse. Par rapport au poème de Jia Dao, l'échec de la recherche d'une vie éternelle est préparé dès le début dans ce poème de Meng Jiao, parce que son titre implique déjà l'échec dans la visite ; cependant, cet échec chez Jia Dao apparaît par degrés durant sa recherche. Par ailleurs, la « silhouette », image floue d'une chose, fait écho à la « grue solitaire ». Mais, ce contour vague chez Meng Jiao suscite un effet de solitude plus fort que l'oiseau solitaire de Jia Dao, car la silhouette implique l'effacement de la figure exacte de l'oiseau divin, la dissolution de toute présence. Cette solitude fait même oublier l'image précise de la grue. En même temps,

¹⁹⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 顧若武庫五兵，縱橫一時之傑也。 », extrait du *Livre de la dynastie des Jin* (《晋书》), écrit par Fang Xuanling (房玄齡), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京：中華書局), 1975, p.1041.

cette silhouette est projetée « dans le monde humain ». Du fait que la grue est le messager entre mortel et immortel, cette projection réduit l'espoir du « Monsieur » à néant. La grue exceptée, aucun être vivant ou mort n'apparaît dans le deuxième distique, quoique ce soit un jeu entre les êtres, d'où ressort une solitude presque totale. En tous cas, le poème de Jiao Dao offre un changement : on passe de l'espoir à l'échec (l'impuissance) alors que le poème de Meng Jiao est l'expression d'un échec depuis le début. Ce sentiment d'impuissance face au monde marque leurs poèmes sur le motif des visites au milieu des immortels.

Quant à Li He, il « aspire à un monde libre et romantique des divins¹⁹⁷ ». Ses vers sont plus insolites et absurdes que ceux de Meng Jiao et de Jia Dao. Il est habile à recourir à des images hors du commun (les images qui se défont de la vision traditionnelle) et à des images surnaturelles. Dans son rêve, le poème intitulé « Le rêve du Ciel » (en chinois : « 梦天 ») renvoie à une visite dans le palais du ciel afin d'apaiser la douleur de son esprit :

Le Lièvre antique, le Crapaud transi¹⁹⁸ versent des larmes couleur de ciel.
Des tours de nuages s'entr'ouvrent, [la lueur pâle éclaire obliquement le mur].
[Foulées par une Roue de jade¹⁹⁹, les rosées mouillent ses lumières].
[Portant le jade en forme de phénix, la déesse me rencontre dans le sentier embaumé
d'osmanthe].
Poussière jaune, eau limpide²⁰⁰ aux pieds des Trois monts.
Voici encore mille ans révolus, comme [un] cheval passé au galop !
Vu de loin [et d'en haut], que vois-je [notre pays] ? Neuf points²⁰¹ dans la brume.
[La Mer semble tirer sa source de l'eau déversée de la tasse (céleste)]²⁰².

(En chinois :

老兔寒蟾泣天色，云楼半开壁斜白。

¹⁹⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 向往浪漫自由的神仙世界 », extrait de *De l'art poétique de la dynastie des Wei et des Jin* (《魏晋诗歌艺术原论》), écrit par Qian Zhixi (钱志熙), Beijing, Peking University Press (北京大学出版社), 1993, pp.235-236.

¹⁹⁸ Le Lièvre et le Crapaud : deux animaux vivent dans le palais de la Lune (dans ce poème, ils vivent dans le palais du Ciel). Ils représentent souvent la lune.

¹⁹⁹ La roue de jade : une métaphore courante pour la pleine lune.

²⁰⁰ Poussière jaune et eau limpide : les deux images impliquent le changement du monde.

²⁰¹ Neuf points : les neuf provinces dans l'ancienne Chine, qui désigne souvent le monde entier.

²⁰² Traduction de Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *op. cit.*, p. 61, modifié par nos soins.

玉轮轧露湿团光，鸾珮相逢桂香陌。
黄尘清水三山下，更变千年如走马。
遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻。)

À travers les forêts d'images particulières, le poète prédit le sort de l'être humain et le changement impitoyable du monde. Dans les deux premiers vers, Li He décrit une scène du palais du Ciel dans lequel habitent «le Lièvre antique» et «le Crapaud transi». En général, le Lièvre vit dans le palais de la Lune et ce palais s'appelle aussi le palais du Crapaud. De plus, au lieu d'être «Lièvre antique», il est plutôt nommé Lièvre de jade, et il est le compagnon de la Déesse de la Lune, Chang'er (en chinois : «嫦娥»). Li He transforme les images traditionnelles en les dotant de nouveaux sens. Ce caractère est la marque d'un style insolite et il est récurrent chez les autres poètes étudiés dans la présente thèse. Le poète devrait profiter à l'origine de la joie de cette visite dans le palais du ciel, mais les premières images des êtres qu'il observe sont teintées de froideur. Précisément, en des termes ternes tels «antique», «transi», «pâle» etc., l'ambiance dans ce palais donne une impression froide, lugubre. Bien que Li He rencontre la belle déesse dans «le sentier embaumé d'osmanthe», son humeur ne change guère. Les deux allégories (Lièvre et Crapaud) symbolisent en réalité l'humeur de notre poète. Li He est ainsi dans un état d'âme triste. Puis, du palais du Ciel, il regarde vers le bas. Il découvre le changement rapide et impitoyable du monde humain qui passe «comme cheval [...] au galop», parce que dans la mythologie chinoise, nous disons qu'un jour au Ciel vaut cent ans sur la Terre. Li He doit observer le monde avec légèreté, puisqu'il se tient déjà au sommet du palais du ciel. Son esprit devient de plus en plus lourd. Il trouve les êtres humains vus du Ciel vraiment petits. Depuis le palais, le panorama du monde est réduit à «neuf points». À l'instar de la parole du chercheur Li Dehui (李德辉, professeur de littérature classique chinoise, né en 1965), on peut considérer que «les immortels du monde du ciel sont beaux. La vie y est joyeuse. L'ambiance est libre et harmonieuse²⁰³». Notre poète prend conscience d'une vraie vie où on est libre et il se place au-dessus du monde. Mais cette vie est

²⁰³ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Études sur l'origine et l'influence de la poésie de Li He* (《李贺诗歌渊源及影响研究》), écrit par Li Dehui (李德辉), Nanjing : Édition de Phoenix (凤凰出版社), 2010, p.125.

impossible à atteindre. À la fin du poème, Meng Jiao regarde du Palais céleste le monde humain, qui se réduit à « [neuf] points », où le temps passe trop vite, à l'allure du « cheval passé au galop ». Hélas, même l'eau de la mer provient de la tasse céleste, comme le poète le dit dans ce poème, il s'agit en effet d'un sentiment de la petitesse face à la puissance mystérieuse qu'est le Palais céleste. Désormais, ce beau rêve n'existe plus. La joie qui pourrait naître du jeu avec les autres êtres devient chimérique. Le sentiment de petitesse l'emporte chez le poète qui déplore ainsi l'impuissance de l'être humain dans ce monde.

Dans ces trois poèmes chinois, nous constatons un désenchantement à l'égard du beau rêve. Originellement, les poètes veulent s'évader dans le monde imaginaire dans un jeu avec les êtres surnaturels afin de trouver la joie. Mais, cette rencontre de rêve se termine toujours par la déploration ou la reconnaissance de l'impuissance de l'homme. La rêverie chez les symbolistes français se caractérise par un balancement entre une volonté de chercher le bonheur et l'aspiration à générer un réel plus réel né de l'imaginaire, balancement qui demeure hanté par l'incertitude. Même dans la rêverie, les poètes ne peuvent définitivement s'évader des malheurs du monde réel. Comme Verlaine le relève, la poésie est la « patrie respirante de l'âme²⁰⁴ » qui lui offre un souffle nouveau, plus ample, qui peut pénétrer la matière des choses même. Il insiste sur « la dissolution de l'être poreux et abandonné dans la rêverie, sa projection et sa pulvérisation dans les objets du monde²⁰⁵ ». Ainsi, la rêverie permet-elle une connexion, presque une interpénétration entre le je du poète et les êtres de la réalité et même comme une dissolution de l'un dans les autres. Et leurs interactions infinies contribuent à étendre cette connexion qui se fait universelle.

Ainsi, comme nous nous sommes efforcés de l'établir, les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng partagent-ils l'idée qu'il faut chercher un refuge dans les rêves. Bien que ce soit un vœu pieux, ils n'y renoncent pas, ils le poursuivent même, comme Meng Jiao, qui connaît déjà — dès qu'il en initie l'écriture — l'échec de son rêve de recherche de « la pilule » alchimique, et témoigne pourtant d'une forte

²⁰⁴ Verlaine, *op. cit.*, p.5

²⁰⁵ *Idem.*

d'indétermination. La rêverie chez les symbolistes français se caractérise par une hésitation, une forme de doute, d'incertitude entre la réalité et le réel né de l'imaginaire. Les poètes semblent pris dans un dilemme entre la triste réalité et le réel rêvé qui reste cependant flottant, vague et indécis. Cependant, l'hésitation s'avère moins présente chez les poètes chinois. Même face à un échec inévitable et à des imaginaires vagues, les flâneurs du monde des immortels ne renoncent pas à leurs rêves, caractérisés pourtant par une impuissance inévitable à échapper au monde pour atteindre l'immortalité. Ainsi, en raison de l'immensité de ce monde que nous ne connaissons pas entièrement et de la complexité de l'existence, les poètes s'interrogent-ils sur la nature de l'être humain, sa place au sein de la réalité, son rapport à la vie et la mort. Dans cette recherche, le je du poète entre en débat avec des êtres divers, fabuleux, mythiques ou divins, des créatures marquantes, qui sont des figures symboliques susceptibles de l'éclairer dans sa recherche. En somme, ces jeux sur des figures imaginaires suscités par la rêverie permettent d'établir une interconnexion aussi universelle que possible entre tous les êtres, qui répond à l'idée éco-esthétique chinoise.

1.2.2. Les images insolites

Mais les poètes convoquent encore d'autres images, des images insolites, images inhabituelles qui n'ont pas un sens traditionnel ou qui sont rarement présentes dans les poèmes. Depuis longtemps, le style insolite est critiqué par leurs contemporains. Précisément, les poètes sont souvent mal compris par les lecteurs de leur époque et les images insolites pourraient être une des raisons de ces critiques. Depuis l'établissement des dogmes classiques, établis par des poètes et des théoriciens tels que Malherbe et Boileau, la création poétique est plus ou moins encadrée. Selon ces dogmes, s'imposent la purification du « langage poétique » et la maîtrise des « règles de la versification française²⁰⁶ ». Baudelaire est reconnu pour son style audacieux et son intrépidité poétique, à cause desquels il est souvent pris pour un auteur sacrilège. Ses œuvres ont connu de nombreuses censures. En juin 1857, l'auteur des *Fleurs du mal* est condamné pour « délit d'outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs ». Sous la plume de Gustave Bourdin, la poésie de Baudelaire « est un hôpital ouvert à toutes les démenances de l'esprit²⁰⁷ ». Le 24 mai 1870, Rimbaud écrit une lettre à Théodore de Banville, un chef des mouvements du Parnasse. Le jeune poète accompagne cette lettre de trois poèmes qu'il désire publier. Cependant, ses poèmes ne paraissent pas dans la revue. Dans une lettre à Delahaye, il s'en plaint, prenant à partie les chefs de file : « [ce] qu'il y a de certain, c'est merde à Perrin²⁰⁸ », Perrin étant un successeur d'Izambard. Rimbaud lui a envoyé des textes, mais sous la direction de Perrin, le *Nord-Est* les a refusés énergiquement. Dans « Vieux Coppées », Verlaine avoue qu'il veut « [servir] aux amateurs un plat de [sa] façon ». Ainsi, « [tout] désir un peu sot » et « toute idée un peu bête [...] composeront[-ils son] fier menu²⁰⁹ » poétique. Cette parole révèle plus ou moins son goût insolite pour la provocation et le détournement des usages. En conséquence, « [les audaces] en tous genres qui émaillent les *Poèmes saturniens* feront

²⁰⁶ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_po%C3%A9tique/Chant_III

²⁰⁷ Gustave Bourdin, « Ceci et cela », *Le Figaro*, n°249, Paris, le 5 juillet 1857, p.1.

²⁰⁸ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.185.

²⁰⁹ Verlaine, *op. cit.*, p.298.

l'objet de nombreuses railleries dans la presse²¹⁰ ». Certes, l'écriture presque ésotérique encourt des critiques encore moins favorables. François Coppée cite M. Catulle Mendès qui à propos de Mallarmé écrivait que « M. Stéphane Mallarmé était ce qu'on appelle au collège un 'auteur difficile'²¹¹ ». Coppée développe ensuite cette critique larvée : « Il est, en effet, plus aisé de sentir le charme pénétrent et mystérieux de M. Mallarmé que de définir et d'analyser ce charme²¹² ». Ce qui, sous un éloge de la force de l'écriture pourrait en masquer le manque de maîtrise, qui pourrait confiner à la faute dans l'usage de la langue. Ainsi que l'exprime Ouyang Xiu qui défend son art poétique en dédaignant « le poète [qui] désire avidement de bons vers au mépris de la logique. Cela renvoie aussi à la faute de grammaire²¹³ ». Autrement dit, Ouyang Xiu rejette ces poèmes pour leur style, les incohérences que semblent présenter les images insolites, qu'il juge incompréhensibles. Il ne voit pas l'originalité de ce genre de vers, estimant en revanche mauvais les poèmes sans logique évidente. L'étrangeté de Han Yu encourt également nombre de critiques. Bien que nous apprécions la virtuosité du Pianwen²¹⁴ (en chinois « 骈文 ») et que Su Shi (苏轼, poète célèbre de la dynastie des Song, né le 8 janvier 1037 et mort le 24 août 1101) loue son « Pianwen [qui] hérite de la moelle traditionnelle après huit générations²¹⁵ de déclin²¹⁶ », Zhao Yi (赵翼, lettré poète, historien de la dynastie des Qing, né en 1727 et mort en 1814) critique son intention

²¹⁰ Olivier Bivort, *Autocritique des Poèmes saturniens*, Fabula 29 décembre 2007, <https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.fabula.org%2Fcolloques%2Fdocument842.php#federation=archive.wikiwix.com>

²¹¹ Alphonse Lemerre, *Anthologie des Poètes français du XIXe siècle*, Paris, Lemerre, 1888, Vol III, p.47

²¹² *Idem.*

²¹³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 诗人贪求好句，而理有不通，亦语病也 », extrait de *La poétique de Liuyi* (《六一诗话》), écrit par Ouyang Xiu (欧阳修), Projet de la numérisation des livres philosophiques chinois (中国哲学书电子化计划), <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=536870&remap=gb>, consulté le 31 mars 2023.

²¹⁴ Pianwen : la prose chinoise qui exige quatre ou six caractères dans tous les vers, tous les vers d'un distique ayant la même structure grammaticale. On dit Duizhang (en chinois : « 对仗 ») ou Duiou (en chinois : « 对偶 ») pour ce genre de structure.

²¹⁵ Huit générations : certains pensent que c'est un chiffre qui désigne un long temps ; d'autres pensent que de la dynastie des Han de l'est à la dynastie des Tang sous laquelle vit Han Yu, on compte huit dynasties.

²¹⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 文起八代之衰 », extrait des *Meilleurs articles littéraires anciens* (古文观止), compilé par Wu Chucui (吴楚材) et Wu Diaohou (吴调侯), annoté par Shi shi (施适), Shanghai, Édition des Livres anciens (上海古籍出版社), 2016, p.751.

trop apparente de chercher l'effet de « bizarrerie » et d'« étrangeté²¹⁷ » dans ses vers. Quant à Li He, *La Poétique Canglang*²¹⁸ a fait ce commentaire sur sa poésie : « À cause de l'insolite des vers de Li He, moi, je suis incapable de les comprendre moi-même²¹⁹ ». En plus, les poèmes de Li He sont absents du recueil *Les trois cents poèmes des Tang* (en chinois : « 唐诗三百首 ») rédigé par Sun Zhu (孙洙, né en 1711 et mort en 1778), lettré de la dynastie des Qing²²⁰ qui est désigné comme 'le Maître retiré de Hengtang' (en chinois : « 衡塘退士 »). Selon cet auteur, les poèmes de Li He ne se conforment pas aux critères des examens impériaux²²¹ (en pinyin : « ke ju », en chinois : « 科举 »). Wang Shizhen (王世贞, lettré historien, homme politique, né en 1526 et mort en 1590), critique de la dynastie des Ming, résume la poésie de Li He en un seul mot, « l'excès » (en chinois : « 过 »). Cette critique sévère s'explique par son langage abscons. Même sous la dynastie des Qing, la poésie de Li He est considérée comme une sorte d'avant-garde, qui est souvent mal perçue par les lettrés se disant orthodoxes. Zhao Yi (赵翼, lettré poète, historien, né en 1727 et mort en 1814), critique de la Dynastie des Qing, juge ainsi de l'école de Han Meng : « [Ils préfèrent] le langage insolite et intuitif, et [parlent] de ce que l'on n'ose pas exprimer²²² ». Cependant, les images insolites constituent la particularité de cette

²¹⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 昌黎则专以此求胜，故时见斧凿痕迹 » : Changli veut profiter de [la bizarrerie et l'étrangeté] pour faire remarquer ses vers. Ainsi, nous constatons les traces de la hache ». Les traces de la hache signifient que le poète fait tout pour rendre les poèmes bizarres et étranges. Les poèmes sont ainsi affectés de traits artificiels et perdent le sens naturel. Extrait de *La poétique de l'Oubei* (《 瓯北诗话 》), écrit par Zhaoyi (赵翼), Beijing, La littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 1963, p.26.

²¹⁸ *La poétique Canglang* : en chinois : « 沧浪诗话 », une critique poétique de Yan Yu faite environ de 1195 à 1264.

²¹⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 長吉之瑰詭，天地間自欠此體不得。 », extrait de *La poétique Canglang* (《 沧浪诗话校释 》), écrit par Yan Yu (严羽), annoté par Guo Shaoyu (郭韶虞), Beijing, La littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 1983, p.63.

²²⁰ La dynastie des Qing est la dernière dynastie impériale à avoir régné sur la Chine, de 1644 à 1912.

²²¹ Les examens impériaux (科举, « ke ju ») : Depuis la dynastie des Sui (581-618), ces examens ont lieu pour déterminer qui dans la population, pouvait faire partie de la bureaucratie de l'État. Ils sont abolis vers la fin de la dynastie des Qing.

²²² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 韩孟尚奇警，务言人所不敢言 », extrait de *La poétique de l'Oubei* (《 瓯北诗话 》), écrit par Zhaoyi (赵翼), Beijing, La littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 1963, p.36.

poésie qui joue d'intuitions. À cette singularité de poèmes qu'on pourrait dire inspirés, nous sommes en mesure de constater que les jeux d'associations inédites entre les éléments, les glissements entre les figures d'êtres divers, contribuent fort. Cette pratique de l'insolite permet de saisir par-là des connexions plus profondes entre tous les éléments.

Une saison en enfer est un recueil de poèmes emblématiques pour ses images rimbaldiennes insolites. Le jeu entre les figures de la « Vierge folle », de l'« Époux infernal » et d'autres êtres marquent un goût pervers chez Rimbaud, qui prétend l'attribuer à un sang mauvais. « Il est bien évident [qu'il a] toujours été de race inférieure²²³ » et que « [le] sang pa ën revient ». Quand il décrit ses ancêtres, il ne manque pas de paroles sacrilèges :

J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte. Je trouve mon habillement aussi barbare que le leur. Mais je ne beurre pas ma chevelure.

Les Gaulois étaient les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps.

D'eux, j'ai : l'idolâtrie et l'amour du sacrilège ; – oh ! tous les vices, colère, luxure, – magnifique, la luxure ; – surtout mensonge et paresse²²⁴.

En apparence, cet écrit constitue une injure pour ses ancêtres, qualifiés de barbares sous sa plume, qui au lieu de respecter Dieu, auraient « l'amour du sacrilège ». L'héritage gaulois pour Rimbaud constitue un motif de condamnation, mais cela ne veut pas dire que Rimbaud éprouve le besoin de se dégrader et de se rabaisser. En réalité, en recourant à ces images d'êtres barbares, Rimbaud exprime sa volonté d'aller contre les conventions morales et religieuses. Il considère que ses ancêtres gaulois vivant à une époque ancienne, se trouvaient être par leur mode de vie plus proches de la nature. Cependant, aux yeux des hommes modernes, soi-disant civilisés, la figure du Gaulois ne correspond pas à la morale conventionnelle. Tout comme Rimbaud, lui-même, se considère barbare voire sacrilège pour ses contemporains. Ainsi convoque-t-il le ton de

²²³ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 248.

²²⁴ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 247.

ses contemporains pour décrire ses ancêtres, au nombre desquels il se reconnaît. Selon ceux-là ses ancêtres, tout comme Rimbaud, sont « les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps », se conduisent comme des gens mal éduqués. Si apparemment, Rimbaud insulte ses ancêtres, en fait, il les glorifie et s'en glorifie. Rimbaud considère que ce sont ses contemporains qui doivent être libérés, parce qu'ils sont enfermés dans leur idéologie archaïque et leur morale inhumaine. En revanche, les Gaulois, comme lui-même qui se sent en connexion avec eux, dans une continuité universelle du passé au présent, symbolisent la liberté d'esprit. Les contraintes morales et religieuses en sont totalement récuses, comme sont levés les jougs imposés au poète.

Cette façon chez Rimbaud de détourner les codes, son goût de dévoyer les normes renvoie à l'idée baudelairienne de beauté confondue avec la laideur : « Un jeune écrivain a eu récemment une conception ingénieuse, mais non absolument juste. Le monde va finir. L'humanité est décrépite. Un Barnum de l'avenir montre aux hommes dégradés de son temps une belle femme des anciens âges artificiellement conservée. 'Eh ! quoi ! disent-ils, l'humanité a pu être aussi belle que cela ?' Je dis que cela n'est pas vrai. L'homme dégradé s'admirerait et appellerait la beauté laideur²²⁵ ». Ainsi, chez Baudelaire, avec cette figure d'homme moderne en déclin qui ne saurait reconnaître la beauté selon les codes anciens, nous voyons s'inverser les valeurs du beau et du laid. Il relève le goût pour la laideur, qu'on tient désormais pour beauté et souligne le paradoxe où l'on est arrivé, beauté et laideur s'intervertissant. D'ailleurs, son œuvre représentative, *Les fleurs du mal*, répond à ce goût de la provocation et de l'inversion des valeurs dès le titre. Le jeune écrivain qu'il cite est justement Stéphane Mallarmé. Celui-ci dans un poème en prose intitulé « Le phénomène futur », crée une figure de « Femme d'autrefois » qui a « [quelque] folie, originelle et naïve, une extase d'or²²⁶ », louant la folie comme ayant valeur d'or. Ce goût de la provocation, ce désir de chanter la laideur est présent aussi dans le fameux poème érotique et satanique de Rimbaud – « Vénus anadyomène ». Dans ce poème, notre magicien démoniaque décrit une déesse

²²⁵ Baudelaire, *op. cit.*, t.II, p.831.

²²⁶ Stéphane Mallarmé *op. cit.*, p.413.

d'écadente et épouvantable :

Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés ;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor ;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement ; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...

Les reins portent deux mots gravés : Clara Venus ;
– Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus²²⁷.

«Selon la légende, Vénus naît de l'écume de l'onde, dans toute sa beauté, au large de Paphos²²⁸ », mais le goût satanique de Rimbaud bouleverse la figure traditionnelle de Vénus. À travers sa description des cheveux, cou, omoplates, dos, échine, reins et jusqu'à l'anus, l'image de la belle déesse est complètement détruite et réduite à celle d'une prostituée hideuse et répugnante. Le lecteur peut être impressionné par un tel propos : «le tout sent un goût horrible étrangement ». Effectivement, nous pouvons sentir fortement l'affreuse puanteur par le biais de ces simples mots et être choqués par ce sacrilège comme par ce goût de la laideur. Rimbaud est vraiment un poète zutique. Verlaine, quant à lui, la «Vierge folle » pourtant, serait un poète moins maudit. Le poète hanté par la mort et la mélancolie, il ne manifeste jamais une «méchanceté » comparable à celle qu'on trouve dans la «Vénus anadyoméne ». Dans *l'Album zutique*, il tente de diaboliser les figures qu'il convoque dans le poème intitulé « La mort des cochons ». Il recourt à une série de termes quasi pornographiques tels que

²²⁷ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.65.

²²⁸ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.830.

«gougnottes», «l'écherons», «pomperons», «lupanar», «spermes²²⁹». Mais ici son goût sacrilège de la bassesse n'est pas aussi «satanique», «ahurissant» et «vicieux» que celui que nous trouvons à la Vénus anadyomène, chez Rimbaud, qui exacerbe quant à elle ce goût de l'infâme.

Marqués par le goût de la beauté-laideur et la confusion des genres, les images insolites, aussi provocatrices soient-elles, enrichissent le sens de la poésie symboliste française. Il en est de même pour celle de l'école de Hanmeng : ce goût y est aussi présent, mais la façon dont les poètes présentent les images est un peu différente, appelant, comme le dit Su Shi, «la froideur chez Jiao et la 'maigreur' chez Dao²³⁰». Ainsi, le goût particulier chez Jia Dao se caractérise-t-il par la «maigreur», une façon de réduire la scène à l'os, d'en faire ressortir l'amertume, de faire affleurer le sentiment du manque, quand celui de Meng jiao réside dans la froideur, l'expression de la tristesse. Chez Li He, ce goût de la beauté-laideur va de pair avec un goût pour les images fantomatiques, d'êtres morts qui hantent les vivants. En effet, nous l'appelons le poète «fantôme» dont le caractère nourrit le style insolite. Ainsi en est-il dans «Les dames de la rivière Xiang» (en chinois : «湘妃»), un poème typique de Li He :

Ces bambous ont une écorce de mille ans ; pour eux, point de mort.
Antiques compagnons des belles de Qin, ils cachent les eaux de [la rivière] Xiang.
Les filles des Man font entendre à mi-voix un chant qui emplit le froid du ciel.
Sur les Neuf monts, dans la calme verdure, des larmes sont devenues [des] fleurs rouges.
Le phénix quitte son aimé et son aimé le quitte, sous les paulownias dans la brume.
[Les Nuages de Wu et les pluies de Shu] de loin s'entr'aimeront [dans les rêves].
Solitude et mélancolie, l'âme de l'automne monte dans [les érables verts].
Sous la nuit froide, dans les vagues, un cri. Celui de l'antique dragon.

(En chinois :

筠竹千年老不死，长伴神娥盖江水。
蛮娘吟弄满寒空，九山静绿泪花红。
离鸾别凤烟梧中，巫云蜀雨遥相通。

²²⁹ Verlaine, *op. cit.*, p.165.

²³⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «郊寒岛瘦», extrait des *Œuvres complètes de Su Dongpo* (le prénom social de Su Shi) (《苏东坡诗词》), écrit par Su Shi (苏轼), compilé par Zeng Zaozhuang (曾枣庄), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2021, p.595.

幽愁秋气上青枫，凉夜波间吟古龙²³¹。)

Pour parvenir à analyser ce poème, il faut connaître la légende des dames de la rivière Xiang. Selon cette légende, ce sont deux épouses de l'empereur Shun (舜), qui est l'un des Cinq empereurs dans les légendes mythiques chinoises, un personnage à la fois mythologique et historique. Il a deux épouses bien aimées dont le père est Yao (尧), qui est aussi l'un des Cinq empereurs. Ce sont deux dames intelligentes et vertueuses. Après la mort de Shun à Canwu, elles pleurent douloureusement. Leurs larmes de sang sont versées sur la terre où grandissent peu à peu des bambous. Rien ne peut les consoler, elles se jettent dans la rivière Xiang et en deviennent les déesses. Dans ce poème, le premier distique use de termes tels que « mille ans », « point de mort » et « antique » en vue d'éterniser cet amour impressionnant. Les « belles de Qin » sont un autre nom des dames de la rivière Xiang. Désormais, la mort n'est plus la fin de l'amour, qui ne se fane jamais et qui résiste à l'épreuve du temps. Les bambous nés des larmes des deux dames deviennent les témoins de cet amour éternel qui semble leur donner une force infinie, de sorte qu'ils peuvent cacher la rivière Xiang. Dans le deuxième distique, « les filles des Man » sont les habitantes des régions montagneuses du sud-ouest de la Chine et « les neuf monts » renvoient à la chaîne de montagnes de la province du Hunan. Le champ lexical (tel que « le froid », « la calme verdure » et les « fleurs rouges » de ce distique) suscite une atmosphère mélancolique et chagrine. En effet, Shun et ses deux épouses sont enterrés dans deux lieux assez éloignés : « Les filles de Man » évoquent Canwu, le lieu où est mort Shun et « les neuf monts » renvoient à la rivière Xiang où se jettent les deux dames. Ainsi, le chant de Canwu se dissipe dans le ciel au lieu de se faire entendre des fleurs rouges nées au bord de la rivière Xiang. Le ton lugubre de la séparation dans la mort s'intensifie : dans le troisième distique, le poète use de la métaphore du phénix afin de mettre en relief leur séparation. Ainsi, « [les nuages] de Wu et les pluies de Shu de loin s'entr'aimeront [dans les rêves] ». Les amoureux morts peuvent seulement se voir dans leurs rêves. Ces rencontres impliquent aussi que leurs cœurs battent encore à l'unisson ; de ce fait, ils

²³¹ Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *Les Visions et les jours*, Paris, La Différence, 1994, p. 101.

peuvent se voir mais seulement en rêve. Bien que les rencontres sur le mode du rêve soient possibles, la séparation l'emporte, la plupart du temps. Ainsi, dans le dernier distique, Li He met-il l'accent sur le chagrin. Le poète use de termes tels que « m'égale », « solitude », « l'âme de l'automne », « la nuit froide » et le « cri » pour créer une ambiance de tristesse, d'abandon, dans tout le poème. Li He y relate l'histoire d'amour de ces fantômes que deviennent les amoureux morts. De plus, ces fantômes sont érigés en dieux de la mythologie chinoise. Il est donc question de fantômes divins, ce qui implique que le poète bouleverse toutes les conventions. Selon *Les livres complets des quatre magasins* (en chinois : « 四库全书 », qu'au XVIII^e siècle, à l'apogée de la Dynastie des Qing, l'empereur Qianlong a ordonné d'établir, en vue de surpasser l'*Encyclopédie de Yongle* composé sous la Dynastie Ming, la plus grande encyclopédie de l'époque), « s'agissant des histoires classiques [(des images traditionnelles)], [le poète] transforme leur sens [...] et ne se limite pas à la routine [culturelle]²³² ». Pour la tradition chinoise, en effet cette façon d'écrire peut être nommée maudite, sacrilège, voire immorale, selon certains, en considérant que les Chinois respectent strictement les morts et les êtres divins. Les images de fantômes divins constituent en fait un sujet assez sensible. Fortement influencé par le Confucianisme, la culture chinoise met l'accent sur le fait qu'il vaut mieux ne pas « parler des choses extraordinaires, ni des actes de violence, ni des troubles, ni des esprits²³³ ». Dans ce poème, Li He crée donc une scène à la fois féerique par la pérennité d'un amour et fantomatique en raconte l'histoire d'amour de mortes devenues des fantômes divins. L'idée de la déesse-fantôme témoigne de son talent en matière de « fantôme ». Traditionnellement, l'image de la déesse est incompatible avec celle du fantôme, car le fantôme renvoie à la mort, donc au mal, alors que la déesse incarne l'immortalité donc le bonheur. Mais, dans ce poème, les deux images sont bien

²³² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 所用典故，率多点化其意……不名一格 », extrait du *Sommaire de la Bibliothèque accomplie des Quatre Trésors* (《四库全书总目提要》), compilé par Ji Yun (纪昀), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2003, p.3352.

²³³ Confucius, *Citations de Confucius et de ses disciples d'après les Entretiens de Confucius*, traduit par S'éraphin Couvreur, sous la direction de Che Lin et Quan Hui, annoté par Zhang Siyuan, Yu Xiaojie et Su Wenrui, Beijing, Éditions Charles Moreau, p.131.

fusionnés. Li He parle des sentiments des deux dames après leur mort au lieu de raconter la légende de leur vie ; il relate les conséquences du drame sans s'enfoncer dans le drame lui-même ; il recourt à l'atmosphère tragique de la séparation et à l'environnement lugubre, plutôt que de répéter les épisodes de l'histoire que tout le monde connaît. Ainsi, ce poème crée-t-il un effet particulier, autre que celui de l'histoire originelle de ces deux dames : c'est une élégie amoureuse mais entre des êtres morts, où se jouent encore des histoires d'amour. Ce poème qui reflète le goût de Li He, constitue un poème « fantôme » typique de son style. Dans ses vers, les images de fantômes ne sont plus un sujet tabou qui apporte le malheur mais ils deviennent l'instrument du poète pour parler de son âme personnelle. Puisqu'il lui est impossible de trouver des amis qui répondent aux aspirations de son esprit, il recourt à l'écriture poétique, inventant des fantômes fidèles en amour, et ce qui se passe dans les poèmes fait écho à sa pensée. Ainsi le goût pour les images fantomatiques repousse-t-il la limite de l'esthétique poétique chinoise. Désormais, la beauté ne réside plus seulement dans les conventions ni dans la routine des convenances culturelles. Le poète a le pouvoir de la redéfinir et de la transformer. Désormais, la figure des fantômes fait aussi partie de l'esthétique chinoise.

Quoi qu'il en soit, le goût de la laideur provocante est amplement partagé chez les symbolistes français. S'agissant des poètes de l'école Hanmeng, le goût des fantômes chez Li He fait parfaitement écho au paradoxe de la beauté-laide. Le goût de la froideur de Meng Jiao et celui de la 'maigreur' de Jia Dao, comme le goût de la mélancolie et de l'angoisse de Verlaine, répondent aussi à la beauté-laideur. Quant à Han Yu, son goût poétique réside dans la bizarrerie et l'étrangeté. D'autant qu'il s'agit, dans ce goût de Changli (le surnom de Han Yu), d'une invention langagière et d'une volonté de frayer un autre chemin à la poésie (par exemple, la poésie en prose, la poésie argumentative, etc.). En tant que leader de l'école Hanmeng, Han Yu apprécie les poèmes dans l'esprit de la beauté-laideur. « Le goût de la beauté-laideur connaît son apogée en Chine ancienne (en général, la Chine ancienne désigne la Chine avant l'an 1840) [sous la vision de Han Yu]. La laideur n'est pas seulement une chose de second ou d'arrière-plan pour faire valoir la beauté. Parfois, la laideur révèle mieux la vérité que la

beauté et suscite le sens esthétique. La joie que procure le sujet principal de l'esthétique, après avoir surmonté un sentiment de rejet pour la laideur, promet d'être plus profonde²³⁴ ». Par conséquent, les images insolites chez les poètes traduisent ce goût de la beauté-laideur. Cette nouvelle forme de beauté efface les barrières antérieurement établis entre le beau et le laid. Désormais, l'une et l'autre sont reliées, et les jeux avec les images d'êtres insolites révèlent leurs liens.

Quoi qu'il en soit, la rêverie est un refuge pour les poètes, et les images insolites elles-mêmes disent leur goût de la beauté-laideur. Grâce à la rêverie, les poètes ont accès au réel de l'imaginaire. Malgré l'incertitude qu'ils entretiennent et leur prédestination à l'échec, les rêves que provoquent les poètes suscitent des expériences qu'ils ne peuvent connaître dans la vie réelle. Sous leur plume, cette rêverie-refuge donne lieu à une réalité seconde, plus réelle que la réalité qui est façonnée par les rêves. Les poètes mettent non seulement en rêve ce qu'ils conçoivent, mais aussi ce qui ne peut advenir dans la réalité. Un tel rêve, malgré son caractère virtuel, reflète l'âme des poètes, qui aspirent à établir ce lien entre le rêve et la réalité. Si la rêverie « absurde » permet de mener à leur accomplissement des jeux d'association et de résonance entre des êtres incongrus pour faire un pont entre le rêve et le réel, les images insolites sont pour leur part propices à l'élaboration d'une interférence entre le beau et le laid. Les images insolites tirent leur origine des goûts particuliers de ces poètes étudiés. S'il faut un terme pour réunir ces goûts, la beauté-laideur, terme issu de Baudelaire, s'avère convenir. Grâce à cette notion baudelairienne et universellement partagée chez les poètes étudiés, la frontière conventionnelle entre le beau et le laid est ouverte. C'est-à-dire que le beau et le laid peuvent se transformer l'un en l'autre. C'est ainsi que se réalise leur connexion.

Bref, la connexion devient universelle entre des êtres d'une grande diversité,

²³⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 是中国古代审丑意识的极致。丑不仅是美的陪衬，还往往比美更能揭示本真，激发美感。审美主体在克服对丑的排拒心里之后获得的快感，比一般审美的快感更深刻 », extrait de *La trace du laid – la dissonance irrationnelle du regard rationnel* (《丑的轨迹——理性视域中的非理性变奏》), écrit par Wang Weiqing (王卫庆), Beijing, Les sciences sociales chinoises (北京:中国社会科学出版社), 2006, p.171.

naturels ou inventés, mythologiques ou symboliques, grâce aux jeux des poètes sur les images. Désormais, le réel est lié au rêve ; le beau ne se passe pas du laid. À travers la rêverie «absurde »et les images insolites, ces jeux chez les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng permettent de révéler des connexions aussi vastes qu'universelles.

Les images des êtres abondent en souffle de vie. Dans les sociétés primitives, la poésie, dont le nom pourrait être autre que celui-ci, vise à permettre les communications avec le Ciel, les totems, les êtres divins, etc. Ce sont les chamans qui détiennent ce pouvoir spirituel et mystérieux. Dès l'origine, la poésie se charge de la mission d'échange et de la vocation à établir des connexions entre l'homme et l'inconnu. Ainsi, la connexion que permet la poésie est-elle déjà reconnue. Bien qu'à l'époque, cette connexion se soit avérée ésotérique et que nos ancêtres n'aient cessé de mystifier la sphère où ils vivent, elle reflète un désir humain de connaître le monde et la nature. Au fur et à mesure que la connaissance humaine sur le monde s'approfondit, les superstitions anciennes sont rejetées. Bien sûr, il ne faut pas nier que ce progrès a été rendu possible grâce au développement scientifique. En revanche, il faut applaudir à cet essor humain, puisqu'il contribue à une connaissance scientifique sur l'être humain en le débarrassant de l'occultisme et de la crédulité superstitieuse qui se voient relégués au nombre des forces mystérieuses et à la magie. Certes, la contribution du rationalisme des Lumières est fondamentale, et il ne s'agit ni de la rejeter ni de la critiquer. Ce qu'il faut récuser, en fait, c'est l'orgueil humain qui met en opposition l'homme et la nature, et qui surestime la force de l'homme. Il faut respecter la nature et le monde. Il ne convient pas que le monde et la nature soient réduits à un simple objet de la recherche humaine, ni tout bonnement à des réalités accessoires qui entourent l'être humain. Le monde et la nature ne constituent pas des appendices, mais doivent entrer dans des relations entrecroisées et mêlées avec l'homme. C'est l'inséparabilité entre eux qui caractérise la recherche de la présente thèse sur le plan de l'éco-esthétique chinoise. Pour mettre en lumière ce caractère, nous illustrons la connexion entre l'esprit du poète et le monde.

Dans un premier temps, le réenchâtement partiel du monde est un préliminaire pour mettre en lumière cette connexion. Chez les symbolistes français et les poètes de l'école de Hanmeng, le retrait de la présence humaine que recherche le poète ou l'homme dans les poèmes, au profit de sa métamorphose sous des figures symboliques fait émerger cette connexion voulue. Dans ce processus volontaire, les frontières entre l'homme et les autres êtres sont brisées. Si le retrait-métamorphose se caractérise par une connexion voulue, les images suscitées par les correspondances répondent à une

connexion intuitive. Certes, les images évocatrices proviennent de la source d'images que les poètes puisent dans celles qu'ils perçoivent et reçoivent dans le monde et la nature, qui les inspirent. Mais la connexion entre les images évocatrices et les images induites se produit selon un processus intuitif involontaire. Par conséquent, le réenchâtement partiel du lien de l'homme avec la nature réside dans les connexions autant involontaires que voulues chez les poètes étudiés.

Dans un deuxième temps, les jeux d'association avec des êtres divers permettent une connexion plus universelle chez les poètes. La rêverie « absurde » fait naître un monde imaginaire sous les yeux du poète. Ainsi, les poètes y trouvent-ils un refuge virtuel pour consoler leur tristesse profonde. Par le biais du réel de l'imaginaire, la réalité et la rêverie se mêlent. Émerge donc la connexion entre le rêve et le réel. Quant aux images insolites, elles manifestent les goûts différents des poètes. Pourtant, nous sommes en mesure de conclure que ces goûts renvoient à la notion baudelairienne d'une beauté-laideur, laideur « belle » ou beauté « laide ». Tout est dans le sens que l'on accorde aux guillemets, lesquels contiennent la spécificité d'un jugement porté sur l'histoire esthétique dominante et les goûts « communs » communément acceptés, par rapport auxquels la poésie constitue l'exception : autant d'exceptions qui confirmeront la nouvelle règle, une nouvelle esthétique, une esthétique « moderne ». Ainsi, la connexion entre le beau et le laid est-elle réalisée comme un « fait d'époque », dans lequel les jeux avec les êtres divers offrent des connexions plus vastes et plus universelles.

Quoi qu'il en soit, la connexion constitue une base de l'éco-esthétique chinoise, grâce à elle, toutes choses peuvent être reliées et relier les hommes, le monde et la nature.

Chapitre II Créer la vie : la recherche du nouveau

«Créer la vie »(en pinyin : «shengsheng », en chinois : «生生 ») est une notion provenant du *Livre des mutations* et reflète la conception du monde selon les anciens Chinois. Selon Zeng Fanren, dans le «Shengsheng », le premier «sheng »est un verbe qui désigne l'action de «faire », «créer »ou «produire ». Le deuxième est un nom qui signifie «la vie prospère que toute chose possède, c'est-à-dire la création de la vie²³⁵ ». Cette conception ontologique dans la philosophie chinoise renvoie à la puissance du souffle de vie. Dans *le Livre des mutations*, «la mutation (le changement) réside dans Shengsheng²³⁶ »et «la plus grande vertu du Ciel et de la Terre est de créer la vie²³⁷ ». Ainsi créer la vie est-il la mission la plus importante du cosmos où est jeté l'être humain. Le taoïsme développe bien cette notion en déclarant qu'« un naît de la 'Voie', deux naît d'un, trois naît de deux, toutes les choses naissent de trois²³⁸ ». La Voie du taoïsme renvoie donc au «Shengsheng ». Toutefois selon François Jullien, «[la vie] n'est pas, en effet, [de] prolonger l'état antérieur, [de]le faire durer, en vue de le perpétuer, car celui-ci, en perdurant, se sclérose, se défait et tend à la mort²³⁹. »En somme, «créer la vie »se rapporte à la naissance et à la création du nouveau. L'éco-esthétique chinoise met l'accent sur la beauté de la vie, mais cette beauté ne renvoie pas à un concept formel qui la rendrait fixe et immuable. Elle exige l'innovation et implique la production du nouveau. Selon *Le classique des documents*, le Zhi²⁴⁰ de la poésie

²³⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «万物获得旺盛的生命，也就是“生命的创生” », extrait de *L'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南: 山东文艺出版社), 2020, p.254.

²³⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «生生之谓易 », extrait du *Livre des mutations* (《周易》), anonyme, annoté par Guo Yu (郭彥), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2010, p.361.

²³⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «天地之大德曰生 », extrait de *Du destin* (《運命論》), écrit par Li Kang (李康), <https://zh.m.wikisource.org/zh/%E9%81%8B%E5%91%BD%E8%AB%96>, consulté le 22 octobre 2021.

²³⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «道生一，一生二，二生三，三生万物 », extrait des *Œuvres complètes de Laozi (Le Dao De Jing)* (《道德經全集》), écrit par Laozi, Beijing, Édition Beijing United Publishing Co.Ltd (北京联合出版公司), 2017, p.69.

²³⁹ François Jullien, *Décoïncidence d'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, 2017, p.34.

²⁴⁰ Selon *Le classique des documents* (en chinois : «尚書 »), le Zhi est l'essence de la poésie chinoise, il faut que «la poésie exprime le sentiment et l'ambition »du poète.

correspond à «une symphonie entre l’homme et le dieu²⁴¹ ». Le dieu désigne la force puissante mais inconnue avec laquelle l’homme doit établir un lien solide. C’est en ce sens que se mettre en relation avec les éléments mystérieux qui font partie de la nature semble constituer l’essence de la poésie. La sensibilité du poète doit se relier à la nature pour créer. Dans ce même livre, les anciens Chinois offrent une scène pour leur conception de la poésie : «frappons et tapons les pierres, faisons danser les cent animaux²⁴² ». Il s’agit ici d’un rite au cours duquel les hommes semblent chanter en chœur avec la nature et tous les autres êtres. Cette scène nous suggère une idée de la beauté comme jaillissement et célébration de la vie, qui, dans cette interaction des Anciens avec la nature, insuffle et prolonge le souffle de vie dans les arts. En même temps, la figure Taiji (en chinois : «太极») qui est représentée par le Yin (en chinois : «阴») et le Yang (en chinois : «阳») renvoie à l’idée de la beauté éco-esthétique. Précisément, le terme en soi renvoie à l’idée d’une beauté composite : d’un côté on a une beauté liée au respect de la nature ; et de l’autre, la beauté qui naît de l’harmonie des vers, des termes et du rythme de la poésie. De plus, étant donné que le Yin et le Yang symbolisent l’état d’opposition et de complémentarité des éléments du cosmos, qui dans le mouvement cosmique de l’union des opposés « peuvent produire la vie²⁴³ », la beauté Taiji répond à celle de création comme harmonisation des contraires. Selon *Le Livre des mutations*, «la Voie se compose d’un Yin et d’un Yang, celui qui en hérite est bon, celui qui la suit représente la nature²⁴⁴ ». Le Yin et le Yang fonctionnent en interaction sans cesse et représentent l’essence du cosmos. Leur interaction permet de créer toutes choses et constitue la Voie qui correspond aux règles de la nature. Il s’agit donc dans cette conception de la beauté, de l’idée de création. Effectivement, la

²⁴¹ C’est nous qui traduisons ; le texte original est «神人以和», extrait du *Classique des documents* (《尚书》), anonyme, annoté par Zhou Bingjun (周秉钧), Changsha, Yuelu Publishing House (湖南:岳麓书社), 2001, p.12.

²⁴² C’est nous qui traduisons ; le texte original est «击石拊石, 百兽率舞», *Ibid.*

²⁴³ C’est nous qui traduisons ; le texte original est «阴阳相生», extrait de *La dialectique du Taiji – la construction de la philosophie moderne du Taiji* (《太极辩证法——现代太极哲学的构建》), écrit par Liu Yuandong (刘远东), Beijing, Édition de Jiuzhou (九州出版社), 2018, p.92.

²⁴⁴ C’est nous qui traduisons ; le texte original est «一阴一阳谓之道。继之者善也, 成之者性也», extrait du *Livre des mutations* (《周易》), anonyme, annoté par Guo Yu (郭彧), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中华书局), 2010, p.290.

philosophie taoïste utilise la figure du Taiji pour élaborer sa vision de l'univers. En même temps, influencé par ce courant philosophique, l'éco-esthétique chinoise recourt à la notion « créer la vie » pour établir sa base théorique.

Chez les symbolistes français, le travail sur le langage est essentiel. Selon Mallarmé, l'écriture a le « devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être²⁴⁵ ». La mission de l'écriture poétique réside donc dans la création comme recréation, invention par innovation, non certes à partir de rien mais à partir de réminiscences qui font écho à la rêverie verlainienne. Il s'agit d'un état confus de l'esprit qui est envahi par des résurgences d'images où le poète joue avec l'imagination. Il faut s'enfoncer dans les réminiscences pour faire surgir le sur-réel, plus réel que la réalité prosaïque, créé par l'imaginaire, en une véritable fusion entre réel et imaginaire. Quant à Mallarmé, il considère qu'écrire est « une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur ». Selon le poète obscur, l'écriture ne peut que cohabiter avec le mystère du cœur, les émois et les sentiments les plus secrets et se voue à la recherche et l'exhumation de ces mystères. C'est sur ces chemins dérobés que le poète établit un lien entre l'écriture poétique et le retour aux mythes. Chez Rimbaud, par la poésie, plus encore qu'aux mythes et à leur représentation des origines, « [il] s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens²⁴⁶ », à ce qui n'a jamais encore été formulé. L'idée rimbaldienne de dérèglement des sens exige du poète qu'il se fasse voyant, qu'il passe au-delà du perceptible, comme au-delà des figures culturelles héritées. Le rôle du poète est d'aller à la recherche de l'inconnu pour mettre en lumière son inépuisable secret : « Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps, dans l'âme universelle²⁴⁷ ». Rimbaud insiste sur le rôle irremplaçable du poète dans la quête et la révélation de l'inconnu. Le poète doit mettre au jour ce qu'il éprouve dans le mystère de son âme, comme le mineur doit mettre au jour l'or précieux qui est caché dans la pierre. Cette idée correspond au « Shengsheng », idée de créer la vie et d'en extraire l'incessante

²⁴⁵ Stéphane Mallarmé *op. cit.*, t.II, p.23.

²⁴⁶ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.340.

²⁴⁷ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p.346.

nouveauté. Ainsi, pour parvenir à l'innovation sur le plan poétique, il faut d'abord se plonger dans l'inconnu caché en l'âme, dans les mystères de la sensibilité, pour le transmuter en or, en images inouïes, et ainsi innover en éveillant une part de nouveauté dans l'âme du monde. Pour ce faire, sous l'influence de Rimbaud, la poésie dans les *Poèmes saturniens* élit le songe comme vecteur et en affirme les pouvoirs. Elle devient « exploratrice du songe, découvreuse d'inconnu²⁴⁸ ». Verlaine y réitère le rôle important de l'exploration de l'inconnu dans la poésie. En effet, dans un poème de ses débuts – « L'Apollon de Pont-Audemer » –, le poète fait déjà le vœu de la nouveauté. À la fin de ce poème teinté de romantisme, la « Vierge folle » met en antithèse deux états différents du Dieu de la poésie. Évidemment, il loue la vivacité de la jeunesse où l'Apollon « parle à voix hautaine » et « marche à vastes pas²⁴⁹ ». Cependant la vieillesse ne l'épargne pas, et le poète manifeste un rejet contre ce déclin d'Apollon. Bien que Verlaine n'affiche pas directement sa volonté de nouveauté dans ce premier vers, la préférence pour le nouveau y est bien manifestée, comme par une éternelle jeunesse qu'il importe de préserver. De même, Baudelaire, dans « Le voyage », formule le risque qu'il faut courir pour être capable de nouveauté : « [nous] voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, [plonger] au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau²⁵⁰ ». Pour lui, la recherche du nouveau est une tâche constante et prioritaire qui « brûle le cerveau », et à cette fin, il faut bercer « notre infini sur le fini des mers ». C'est-à-dire dépasser nos limites pour nous ouvrir à l'infini que nous portons, plus vaste que les mers mêmes, au fond de notre âme. Pourquoi cette quête de l'inconnu ? Parce que « [les] uns, joyeux de fuir une patrie infâme ; D'autres, l'horreur de leurs berceaux » aspirent à s'évader de leur lieu originel, détestant le déclin de leur âme enfermée dans les bornes de la naissance ou enfermée dans l'incompréhension de l'entourage. Ainsi, cette fuite loin du berceau semble-t-elle devenir la nature propre du poète – la quête du nouveau, le désir du grand large, l'aspiration à l'infini, plutôt que de se limiter à l'état ordinaire, « [pour] n'être pas

²⁴⁸ Verlaine, *op. cit.*, p.173.

²⁴⁹ Verlaine, *op. cit.*, p.21.

²⁵⁰ Baudelaire, *op. cit.*, p.134.

chang és en b êtes²⁵¹ ».

Chez les poètes de l'école Hanmeng, la création de la vie est un trait intrinsèque à leur poésie. En effet, le taoïsme comme le confucianisme exercent une influence importante dans la littérature chinoise, y compris la poésie. Quand l'état d'âme des poètes les porte à l'ambition et que leur talent est apprécié par les contemporains, ils visent à «devenir fonctionnaires » (en chinois : « 出仕 »). Après la mise en place des examens impériaux, cette ambition se généralise chez tous les lettrés. Par le passé c'était seulement les hommes originaires des familles nobles qui pouvaient y prétendre. En effet, avant l'apparition des examens impériaux, la hiérarchie était plutôt figée s'il n'y avait ni guerres ni bouleversements politiques. « Devenir fonctionnaire » est une haute aspiration qui apparaît dans la philosophie confucéenne, qui insiste sur l'idée que « les hommes anciens qui veulent promouvoir les vertus doivent d'abord bien diriger le pays ; la bonne direction du pays exige d'abord la gestion adéquate de la famille ; la bonne gestion de la famille a besoin d'abord d'une excellente culture d'eux-mêmes²⁵² ». Ainsi, la bonne direction du pays, accéder aux plus hautes charges, suppose la gestion adéquate de la famille mais plus encore et tout d'abord une excellente culture de soi pour devenir un homme de bien (en chinois : « 治国齐家修身 »). On découvre ainsi l'ambition dernière chez les êtres de talent influencés par le Confucianisme. Il semble s'agir davantage de cultiver les vertus reconnues par tous, de se conformer à des attentes. Contrairement à cette pensée confucéenne, le taoïsme prend toute son importance pour les hommes talentueux qui connaissent des mésaventures et qui restent souvent incompris de leur vivant. Pour apaiser la douleur causée par leurs conditions de vie difficiles, ils choisissent parfois de se retirer à la campagne et de mener une vie d'ermite. Ainsi le poète reconnu de la dynastie des Jin, distingué par son style idyllique, Tao Yuanming (陶渊明, poète célèbre né environ en 365 et mort en 427), décrit-il cette vie éloignée de tous les tumultes : « Quand je cueille les chrysanthèmes sous la

²⁵¹ Baudelaire, *op. cit.*, p.129.

²⁵² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 古之欲明明德于天下者，先治其国；欲治其国者，先齐其家；欲齐其家者，先修其身 » extrait de *Grande Étude et Zhong Yong* 《大学·中庸》, anonyme, annoté par Wang Guoxuan (王国轩), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2007, p.4.

haie de l'est, se font voir de loin les montagne du Sud²⁵³ ». Il vit dans la nature, au rythme de la nature et dans sa contemplation. En effet, il ouvre un chemin idyllique pour la poésie chinoise, dans un commerce permanent et paisible avec la nature. De tels poètes ont la chance de savoir observer ce qui les entoure et les créatures qui vivent en harmonie avec eux. Cette communication et cette connexion avec le monde et la nature tels qu'ils devaient être avant toute intervention de l'homme, constituent une occasion d'innovation dans la poésie, par l'apaisement de l'âme qu'elle suscite. Pourtant, sauf Han Yu, les autres poètes de l'école Hanmeng connaissent l'échec aux examens impériaux et le mépris des autorités de l'époque. Il est vrai que l'état d'âme du poète qui se retire dans une vie d'ermite est parfois complexe. D'une part, le confucianisme exige d'eux l'accomplissement d'une ambition – soit devenir fonctionnaire et faire du bien pour le peuple alors que d'autre part, leur situation réelle ne leur permet pas de suivre les doctrines confucéennes. Par conséquent, ils recourent plutôt au taoïsme ou au bouddhisme pour apaiser leur angoisse et transformer, s'efforcer de transfigurer leur mécontentement face à la vie médiocre. Ainsi, sous l'influence de ces courants philosophiques et de l'interaction entre différentes idées, les poètes se montrent-ils capables d'inventer, de frayer un nouveau chemin dans leurs créations poétiques. Dans un poème intitulé « Communication d'un poème médiocre à M. Zhang le Sheren²⁵⁴ du Hanlin²⁵⁵ » (en chinois : « 奉報翰林張舍人見遺之詩 »), Meng Jiao déplore d'abord « [ses] rimes seules [qui] retoquent les routines printanières²⁵⁶ ». Ce vers implique un rejet des vieilles habitudes, de ce qui est tellement commun que cela devient image figée. Il faut donc apporter un nouveau souffle dans la poésie. Le poète continue : « Le cœur se libère [des jougs spirituels] au ciel et sur la terre, bien que le corps se bloque

²⁵³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 採菊東籬下，悠然見南山 », extrait de « Boire du vin » (《飲酒》), *Œuvres complètes de Tao Yuanming* (《陶淵明詩》), annoté par Fu Donghua (傅東華), Beijing, Commercial Press (商務印書館), 2022, p.23.

²⁵⁴ Le Sheren : nom d'une fonction officielle. Le Sheren est dédié à la rédaction des ordonnances de l'empereur.

²⁵⁵ Le Hanlin (en chinois : « 翰林 ») : L'Académie qui gère les documents secrets et annonce les ordonnances de l'empereur sous la dynastie des Tang.

²⁵⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 孤韻恥春俗 », extrait des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.206.

dans la vie mondaine²⁵⁷ ». Ce distique fait l'éloge de M.Zhang en décrivant son état d'âme libre. En même temps, les deux vers reflètent aussi l'esprit de Meng Jiao, car le poète chinois a souvent tendance à emprunter l'histoire des autres pour évoquer la sienne et ironiser sur les événements contemporains. En chinois, « le cœur » symbolise l'âme. Ainsi, selon le poète, l'âme doit se libérer pour pouvoir voyager partout, malgré l'enfermement du corps dans les codes de la vie mondaine. Ce vœu du poète implique le « Shengsheng » : une volonté de se débarrasser des limites matérielles comme spirituelles et de chercher du nouveau, en soi d'abord. Tout comme Meng Jiao, Han Yu préconise aussi d'avoir l'âme libre pour composer les poèmes. Il insiste sur le recours à la subjectivité afin que de la sensibilité du poète naissent des images, des figures de style, des vers inattendus. Dans « la réponse à M.Liu Zhengfu » (en chinois : « 答劉正夫書 »), Han Yu conclut que « l'on peut hériter du sens [des textes anciens], mais pas des expressions²⁵⁸ ». Pour ce qui concerne son écriture, Changli hérite de la pensée essentielle de ses prédécesseurs tout en développant son propre style, et en cultivant sa propre expressivité. Il considère que l'écriture « peut s'élaborer elle-même et ne doit pas suivre les chemins de la routine²⁵⁹ ». C'est-à-dire que l'écriture doit présenter des traits, des tournures, des figures, propres à l'auteur et ne pas trop imiter le style des Anciens. En garder l'esprit mais non la lettre, au risque de trahir l'esprit même de la poésie, ce pourquoi il met en question la routine poétique et suggère ainsi l'innovation dans l'écriture. De plus, il ne se contente pas de garder cette pensée pour lui-même, « [il] propose cette idée aux autres²⁶⁰ », parce qu'il pense que la liberté de l'esprit est très fondamentale dans l'écriture. Il avertit en conséquence « qu'il ne faut pas limiter les possibilités d'écriture ni en interdire certaines²⁶¹ ». Effectivement, il faut éviter les clichés poétiques, mais aussi les critères par trop rigides ou les codifications étroites.

²⁵⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 心放出天地，形拘在風塵。 », *op. cit.*, p.206.

²⁵⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 師其意，不師其辭 », extrait des *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.924.

²⁵⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 能自樹立，不因循 », *op. cit.*, p.925.

²⁶⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 顧常以此為說耳 », *op. cit.*, p.924.

²⁶¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 非固開其為此，而禁其為彼也。 », *Ibid.*

Han Yu suggère qu'il faut de l'originalité en poésie et loue Jia Dao : « Rien n'empêche de faire avancer celui qui ose tout²⁶² ». Cette parole de Changli (le surnom d'Han Yu) traduit son appréciation à l'égard de l'audace poétique de Jia Dao et dans cette perspective, il tente d'ouvrir un nouveau champ à la poésie. L'héritage poétique des Anciens est important pour lui, mais l'invention langagière et la quête de l'inconnu ne peuvent être négligées, étant le fondement même de l'écriture poétique. Han Yu continue : « si on suit la routine et que [la particularité de nos] écrits n'éclate pas, on ne reçoit pas de critiques. Mais les écrits ne passeront pas à la postérité²⁶³ ». En effet, le poète met l'accent sur l'importance de briser les usages poétiques, au risque de l'incompréhension et de la critique, ce qui sous-entend l'importance de la créativité poétique pour espérer laisser trace de son œuvre.

²⁶² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 勇往無不敢 », *op. cit.*, p.293.

²⁶³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 若皆與世沉浮，不自樹立，雖不為當時所怪，亦必無後世之傳也。 », *op. cit.*, p.924.

2.1. La quête infinie de l'inconnu

La poésie n'a jamais une définition parfaite qui engloberait tous ses sens, tant elle se définit par sa fécondité, les fruits qu'elle produit, chaque fois inédits : une telle définition l'enfermerait dans des limites auxquelles elle échappe sans cesse. Aristote pense que « la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire ; car la poésie parle plutôt de généralités²⁶⁴ ». L'histoire instruit l'homme à une certaine époque en lui restituant les récits du passé tandis que la poésie nourrit l'esprit humain en examinant son être et en éclairant les questions existentielles, en s'inspirant des états de l'âme humaine et en créant ainsi une ouverture vers l'inconnu. Baudelaire tient la poésie pour indispensable dans la vie des hommes cultivés : « tout homme bien portant peut se passer de manger pendant deux jours, — de poésie, jamais²⁶⁵ ». Au début de sa carrière poétique, le poète du *Spleen de Paris* est profondément influencé par l'idée parnassienne de « l'art pour l'art ». Selon cette idée, la poésie ne rend compte que de sa propre beauté et rejette tout engagement politique et social. Dans sa critique littéraire adressée à Théophile Gautier en 1957, Baudelaire exprime son admiration pour ce leader du mouvement du Parnasse. À ce moment-là il soutient cette idée parnassienne de la poésie comme art pur. Il écrit que « La Poésie [...] n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème²⁶⁶ ». Elle ne doit donc pas viser à transmettre des messages qui ne sauraient valoir que dans une époque pour un contexte étroitement déterminé. Rimbaud, en revanche, en a une conception différente. Dans sa lettre du voyant, il donne son interprétation estimant que la langue poétique « sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant²⁶⁷ ». Il continue :

²⁶⁴ Aristote, *Poétique d'Aristote*, traduit en français par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Ladrance, 1838, p.10.

²⁶⁵ Baudelaire, *op. cit.*, t.II, p.19.

²⁶⁶ Baudelaire, *op. cit.*, t.II, p.113.

²⁶⁷ Rimbaud, *op. cit.*, p.346.

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'inconnu²⁶⁸.

Il en résulte que le poète ne peut pas devenir à la fois «le grand malade» – descendant dans les profondeurs de son être –, et «le suprême Savant» – qui se découvre dans sa vérité la plus profonde – sans affronter tous les poisons pour chercher en soi l'essence poétique et faire face à la beauté même la plus sombre. Malgré la douleur ineffable qu'il en éprouve, il faut chercher à puiser dans ses émotions, ce qui constitue sa part d'inconnu (son âme). Et comme nous l'avons vu plus haut, c'est ce qui advient quand le poète descend en lui-même, en quête de nouveauté, quand il s'enfonce dans l'inconnu, à la recherche des échos de son âme. Bien que Baudelaire, comme on l'a vu, ait la volonté de s'aligner sur les Parnassiens, il ne manque pas de vers qui affichent son désir de rechercher l'originalité en se risquant dans l'inconnu, voire en affrontant l'infini. Dans «Le voyage», il veut aller «[jusqu'au] fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau²⁶⁹». Dans son sonnet alexandrin «La mort des pauvres», il écrit :

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 Cieux inconnus²⁷⁰ !

Dans ces trois vers, Baudelaire en appelle avec ferveur à l'inconnu. Aussi n'est-il pas convenable de catégoriser tous les vers de Baudelaire comme parnassiens. Cette aspiration à approcher l'inconnu renvoie à l'interrogation sur l'intériorité de l'être humain, les méandres et les ombres que chacun porte en soi. Il s'agit donc de la recherche de l'âme, plus inconnue que les confins du cosmos, plus empoisonnée que les éléments terrestres. En effet, Baudelaire comme Rimbaud s'affronte aux profondeurs de l'âme humaine, et les confins poétiques ne se limitent ni à ceux de

²⁶⁸ Rimbaud, *op. cit.*, p.344.

²⁶⁹ Baudelaire, *op. cit.*, p.134.

²⁷⁰ Baudelaire, *op. cit.*, p.127.

l'univers ni même à ceux assignés à l'art. Rimbaud qualifie Baudelaire du « premier voyant » et du « roi des poètes²⁷¹ ». L'observation d'Émile Benveniste clarifie la pensée baudelairienne :

Baudelaire est le poète de l'intériorité de l'être, de la vérité profonde, des souffrances de l'homme dans la nature et son style vise à décrire l'intériorité, les aspirations, les délires, les souvenirs dans le style qui convient à l'extériorité²⁷².

Selon cette critique de Benveniste, la poésie baudelairienne se caractérise par un examen profond de l'intériorité pour mettre en lumière son « être », « la vérité » profonde de son être, invisible aux yeux, et pour laquelle le poète doit se faire voyant pour s'efforcer de transcrire ce qu'il « voit » quand il s'interroge sur son âme. Ainsi, le plus inconnu n'est-il pas soi-même, cet être obscur à soi-même, qui ignore même les rapports dans lesquels il se trouve avec la nature ou avec le monde ? Et la plus large ouverture sur l'infini n'est-elle pas une plongée dans les méandres de l'âme humaine ?

Quant à Verlaine, le « Prologue » des *Poèmes saturniens* est plus un « chant de l'âme pour l'âme²⁷³ » qu'un reflet de la pensée des Parnassiens. Aux yeux de Rimbaud, Verlaine est « un vrai poète », parce qu'il est l'un des « deux voyants » au sein de l'école parnassienne, qui ose rompre avec les « formes vieilles²⁷⁴ ». Quant à Mallarmé malgré une forte hésitation, il risque sa définition de la poésie : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle²⁷⁵ ». Il faut donc aussi pour Mallarmé que la poésie pénètre dans le gouffre des mystères de l'âme et examine l'existence humaine pour tenter de comprendre ce qui peut l'orienter, la tourner vers son Levant, afin de lui donner son sens et son authenticité. Le poète suggère ainsi la nécessité de se plonger dans l'inconnu qu'est l'homme pour lui-même. De plus, selon Mallarmé « [le] chant [de la poésie] jaillit de source innée,

²⁷¹ Rimbaud, *op. cit.*, p.348.

²⁷² Émile Benveniste, *Baudelaire*, éd. C. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, p.418.

²⁷³ Verlaine, *op. cit.*, p.56.

²⁷⁴ Rimbaud, *op. cit.*, p.348.

²⁷⁵ Mallarmé *op. cit.*, t.II, p.657.

antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d'images²⁷⁶ ». Il convient de comprendre cette source innée comme une réserve de vie, de vécus et de ressentis qu'est l'âme, le plus secret de l'être dans ses émotions les plus obscures, loin de toute rationalité et de toute conceptualisation. C'est à partir de cette qu'ête que peuvent surgir « mille » images vives, en des tourbillons de sens.

La quête de l'inconnu se manifeste chez les poètes de l'école Hanmeng dans leur intention de trouver le « goût sombre hors du milieu traditionnel²⁷⁷ ». Sur le plan poétique, cette ambition littéraire se traduit en un goût esthétique qui s'élève contre les conventions et pousse aussi le poète vers la recherche d'images insolites et de styles singuliers. Sur le plan spirituel, cette volonté poétique renvoie à l'examen de l'existence humaine et à la quête de la nouveauté dans l'expression de l'âme. Dans *L'illustration de la poésie de Xianyong* (en chinois : « 峴傭說詩 »), Shi Buhua (施补华, lettré, homme politique, né en 1835 et mort en 1890) applaudit à la singularité des poèmes de Meng Jiao et de Han Yu : « [Tous] les mots sont inventés dans les vers, ce qui n'a jamais été connu avant. Les chercheurs ne doivent pas les étudier sans approfondir leurs changements²⁷⁸ ». Le critique souligne l'inventivité dont font preuve Meng Jiao et Han Yu en prêtant un sens neuf à tous les mots, pour mieux les louer. Il s'agit d'une exagération : l'auteur de cette poétique veut souligner le niveau d'innovation langagière de la poésie chez Han Yu et Meng Jiao, une originalité telle dans les vers et les termes, que les sens possibles n'en sont pas toujours évidents. Comme le dit Qu You (瞿佑, lettré, né en 1347 et mort en 1433), « la première lecture ne permet pas de comprendre²⁷⁹ ». Il faut ainsi de multiples lectures pour que les mots vous parlent, qu'ils vibrent d'autres harmoniques, et ainsi pour approcher les mystères

²⁷⁶ Mallarmé *op. cit.*, t.II, p.659.

²⁷⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 象外幽好 », extrait de « Recommander un talent » (《薦士》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韩昌黎集》), *op. cit.*, p.150.

²⁷⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 韓、孟聯句，字字生造，為古來所未有，學者不可不窮其變。 », extrait de *La poétique de Xianyong* (《峴傭說詩》), *La poétique de la dynastie des Qin* (《清詩話》), Shanghai, Édition des Livres anciens (上海古籍出版社), 1978, p.983.

²⁷⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 初讀殆不可曉 », extrait de « La poétique du retour du champ » (《歸田詩話》), *Œuvres complètes de Qu You* (《瞿佑全集校注》), écrit par Qu You (瞿佑), annoté par Qiao Guanghui (喬光輝), Huangzhou, Édition des Livres anciens du Zhejiang (浙江古籍出版社), 2010, p.427.

cachés dans les poèmes. Pour s'enfoncer dans l'inconnu, les poètes usent d'images insolites dans un style singulier, pour tisser un monde spirituel et ésotérique où affleurent des réminiscences des mythes, afin que s'ouvrent tous les sens intimes. En raison de son style particulier, Li He est souvent considéré comme un poète des Tang appartenant au « courant moderne²⁸⁰ ». Shi Buhua considère que les poèmes de Changji (le prénom social de Li He) « ne peuvent être étudiés en s'appuyant sur la raison » normale et que ses sources d'inspiration proviennent « des fées des montagnes et des monstres des bois²⁸¹ ». Effectivement, la poésie de Li He est le reflet d'une grande imagination, d'une inspiration quasi surnaturelle. De ce fait parfois, la logique normale ne permet pas de déchiffrer le sens de sa poésie. En recourant à ces images particulières et singulières, le poète « fantôme » nous offre un monde fantastique où toutes les choses impossibles deviennent possibles et il nous laisse la possibilité de donner libre cours à notre propre imagination plutôt que d'en appeler à notre rationalité.

L'imagination est le levier par lequel s'amorce la quête de l'inconnu. Comme le dit Baudelaire, l'imagination est la « reine des facultés²⁸² ». Grâce à elle, les poètes aboutissent à une connexion comme mystique entre l'art et l'âme. Effectivement, l'art poétique exige que le poète s'enfonce dans l'âme pour créer. En même temps, il faut le moyen de l'art, du pouvoir imaginant de l'art pour atteindre la création. L'imagination est cette arme pour initier la quête de l'inconnu, car elle constitue la source d'idées et d'images neuves provenant de l'âme du poète. En jouant avec l'imagination, les poètes se connaissent mieux en explorant les ombres et les mystères au secret de leur âme. Si l'imagination est le filon qu'exploite l'art pour amorcer la quête de l'inconnu, les voyages imaginaires apparaissent comme des chemins inévitables pour conduire la recherche de l'âme pour l'âme et qu'une âme s'approche d'une autre, afin de la toucher et de l'ouvrir à sa sensibilité. En effet, ces voyages ou aventures sont dans la plupart des cas virtuels, c'est-à-dire qu'ils ne s'effectuent pas dans la réalité. Sous l'effet de

²⁸⁰ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Études de Li He* (《李贺研究》), écrit par Zhang Zongfu (张宗福), Chengdu, Bashu Publishing House (成都:巴蜀书社), 2009, p. 1.

²⁸¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 不可以理求 » et « 山妖木怪 », Zhang Zongfu (张宗福), *op. cit.*, p.989.

²⁸² Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 51.

l'imagination (pont entre art et âme), ces voyages se passent plutôt dans l'âme du poète. Autrement dit, c'est l'âme des poètes qui façonne ces aventures merveilleuses. Les événements et les états que les poètes y recueillent reflètent la lumière de leurs intuitions. Il s'agit donc d'aventures en esprit. Durant ces voyages, les poètes peuvent voir surgir de nouvelles représentations de l'existence par les sens infinis que fait germer l'expression poétique. Ces découvertes alimentent en retour l'esprit et l'imagination du poète. Ce sont donc des voyages spirituels qui permettent de mettre en lumière l'âme du poète et il s'agit d'échanges entre l'âme d'avant le voyage et l'âme d'après. À travers de multiples périples, les poètes accomplissent la recherche de l'âme en quête de l'âme. Quoi qu'il en soit, l'imagination est l'initiatrice de la quête de l'inconnu et le voyage est une voie révélatrice dans la quête de l'âme.

Les musées imaginaires des poètes empruntent autant au kaléidoscope des *Illuminations*, qu'à la sensation mélancolique et à la rêverie flottante, à l'élévation des *Fleurs du mal* autant qu'à l'azur vierge et aux faunes mystérieux, aux fantômes chantant et au sang craché à écrire du matin au soir, aux airs puissants et à la forte vigueur, à la froideur angoissante autant qu'à la « maigreur » amère. Ainsi est en effet l'esprit insolite des âmes extraordinaires. Dans cet univers imaginaire, les poètes suivent leur propre sillage en quête des mystères intérieurs afin de chercher à en éclairer l'inconnu, la part d'inconscient sous-tendant l'essence de l'âme. En tous cas, l'imagination est une activité de création, comme le rappelle Baudelaire : « [L'imagination] a créé le monde [... et] le gouverne²⁸³ ». Cette magie de la faculté imaginante se caractérise par le pouvoir d'établir des connexions merveilleuses, des associations inattendues entre des images différentes, ce qui permet de créer. Précisément, l'imagination combine et articule des images différentes comme par une connexion magique. L'imagination constitue donc un processus créateur, parce qu'elle forme des images fécondes, des scènes et des événements que nous n'avons jamais connus ni perçus dans la vie réelle ou dans les figures poétiques usuelles et routinières. Dès l'origine, « l'imagination créatrice²⁸⁴ » par différence avec l'imagination

²⁸³ Baudelaire, *op. cit.*, t.II, p.621.

²⁸⁴ Baudelaire, *op. cit.*, t.II, p.624.

reproductrice, est une aptitude à explorer les possibilités spirituelles et à briser les confins conventionnels de la poésie, ce par quoi elle est source de création. Du fait que l'imagination exige de produire du nouveau, de l'inédit, de l'inattendu, elle rend bien l'idée du Shengsheng (création). Ainsi dans la première partie, avons-nous abordé l'imagination pour interpréter comment les poètes préparent la quête de l'inconnu et entame leur quête des profondeurs de l'âme.

Concernant l'aventure poétique, il faut d'abord confirmer sa fictivité. Cependant, tous les voyages poétiques ne sont pas à entendre en un sens métaphorique, même s'ils sont par eux-mêmes métaphore : ils ont ce pouvoir de transporter par-delà les mondes connus vers l'ailleurs, les pays où l'on n'arrive jamais. Il ne faut cependant pas exclure pour les poètes la possibilité de s'inspirer de voyages réels. En effet, il est possible qu'ils entremêlent dans un poème les récits de voyage réels et imaginaires. En suivant nos analyses précédentes, nous pouvons dire que les aventures virtuelles expriment l'âme du poète. Il en est de même pour les voyages réels s'ils sont vécus comme des aventures vers l'inconnu. Dans un récit concernant une véritable aventure en effet, les poètes ne consignent pas simplement les faits. Le plus souvent, quand ils transforment en vers ce qu'ils ont vu et rencontré pendant leurs périples, ils expriment déjà leurs états d'âme. Autrement dit, les découvertes réelles peuvent être aussi la source de la pensée poétique. Chaque mot auquel recourent les poètes a son origine dans les ressorts de leur âme. En effet, si les poèmes de voyage sont teintés du sang du poète, de la profondeur de son âme dès l'origine, c'est que « la poésie exprime les sentiments²⁸⁵ » et « fait écho au cœur²⁸⁶ ». Dans la culture chinoise, le cœur renvoie à l'âme, à l'âme sensible, laquelle est éprouvée par les rencontres humaines et les situations vécues dans ces périples. En chemin, les poètes découvrent le monde tout en y imprimant leur empreinte spirituelle, par le regard qu'ils portent et les émois qu'ils en ressentent. Ils transfigurent ainsi la réalité au filtre de leur sensibilité ils inventent un monde

²⁸⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 诗缘情 », extrait d'*Essai sur la littérature* (《文賦集釋》), écrit par Lu Ji (陸機), compilé et annoté par Zhang Shaokang (張少康), Beijing, La littérature du peuple (北京:人民文學出版社), 2002, p.99.

²⁸⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 感荡心灵 », extrait de *La critique poétique* (《詩品集注》), écrit par Zhong Rong (鐘嶸), compilé et annoté par Cao Xu (曹旭), Shanghai, Édition des Livres anciens (上海古籍出版社), 1994, rééd. 1996, p.47.

original, unique, reflet de leur âme. Les mêmes nuages peuvent plomber l'horizon, pesant «comme un couvercle²⁸⁷ » aussi bien qu'être invitation au voyage ou brume qui tamise le lointain. La quête de l'inconnu dans laquelle ils brûlent leur donne enfin accès au dévoilement des mystères, leur dévoile l'invisible. C'est pourquoi dans cette deuxième partie nous voudrions traiter de cette question : l'exil volontaire est-il un thème symboliste ? Pour y répondre, nous suivons les aventures des poètes pour mettre en lumière le résultat des voyages au cours desquels leur âme s'exile de la réalité pour la transfigurer, contribuant ainsi à la naissance d'images inattendues et d'associations inédites.

Quoi qu'il en soit, l'imagination créatrice permet d'initier la quête de l'inconnu et les aventures, souvent vécues en imagination, sont en mesure de conduire au-delà du réel et d'y révéler les tréfonds de l'âme, mystères cachés au poète lui-même. L'imagination est le ressort qui permet d'amorcer l'exploration de l'âme profonde et de révéler ce phénomène de l'âme pour l'âme, car elle est la clé pour déverrouiller l'accès au monde poétique, chez les symbolistes français comme chez les poètes de l'école Hanmeng. Durant ces voyages auxquels ils invitent les âmes sensibles, les poètes peuvent voir se révéler les sens infinis de l'expression poétique d'où peuvent surgir de nouvelles représentations de l'existence. Ces découvertes alimentent en retour l'esprit et l'imagination du poète. Ce sont donc des voyages spirituels qui permettent de mettre en lumière l'âme du poète et il s'agit d'échanges entre l'âme d'avant le voyage et l'âme d'après, l'une transfigurée par l'autre. À travers de multiples périples, les poètes accomplissent ainsi cette recherche de l'âme pour l'âme, vouée à exacerber la sensibilité. En même temps, les aventures, fictives ou réelles conduites à l'aide de l'imagination, créent un monde singulier, inouï où trouver refuge, dévoilant les aspirations profondes des poètes. Ainsi l'aspiration à l'inconnu ouvre-t-elle à une aventure spirituelle qui permet de larguer les amarres, de prendre le large hors des mondes familiers, et qui en donnant libre cours à l'imagination du poète, lui offre de goûter la volupté qu'est la découverte de l'inédit et de la fécondité de l'esprit poétique.

²⁸⁷ Baudelaire, *op. cit.*, t.II, p.74.

2.1.1. L'imagination créatrice

L'imagination est la « reine des facultés », une « puissance imaginaire » selon Baudelaire : « [toutes] les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination²⁸⁸ ». Elle tient ainsi un rôle éminent dans la poésie.

L'essentiel dans [le] premier prologue [de Verlaine] (*Les poèmes saturniens*), c'est le mouvement qui affirme la soumission du poète à 'l'Imagination', l'anéantissement de la 'Raison' par la houle de l'imaginaire, le côté inquiet, fébrile, effaré de cette puissance imaginaire, l'attention accordée au 'mystère nocturne', la part dévorante du songe enfin ouvertement reconnue²⁸⁹.

Cette faculté permet par sa puissance d'étonnement et sous la force de l'inquiétude, la prospection de l'inconnu. Le chercheur Hugo Friedrich, considère que « [le] poète travaille donc à faire exploser le monde par la violence de son imagination qui débouche sur l'inconnu, qui se brise sur lui comme les vagues sur la côte²⁹⁰ ». C'est dire que l'imagination nous permet de repousser les limites de l'inconnu, d'aborder à son rivage pour tenter de s'y fondre. Elle devient l'instrument du voyage qui transporte le poète, l'inspire pour cette descente dans les mystères de notre âme, et lui permet d'inviter l'amateur à s'embarquer avec lui.

Ce pouvoir de l'imagination suscite en effet une fascination irréversible chez le lecteur. Une fois saisi à son tour par l'ivresse, il se livre à ce monde merveilleux de sa propre volonté. Mais comment mettre en marche la puissance de l'imagination ?

Baudelaire nous offre sa méthode :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle²⁹¹.

²⁸⁸ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Gouvernement de l'imagination », t.II, p.627.

²⁸⁹ Verlaine, *op. cit.*, p.53.

²⁹⁰ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 86.

²⁹¹ Baudelaire, *op. cit.*, « Les Fenêtres », p.339.

Selon le poète des *Fleurs du mal*, il s'agit de susciter le désir de connaître plus qu'on ne voit, de percer le mystère et de découvrir ce qui est invisible aux yeux, mais peut-être accessible aux yeux de l'âme. Baudelaire pense que le lecteur, en lisant, doit aspirer à dévoiler en retour les émotions endormies dans les abysses de son âme, loin de se contenter d'apprécier celles ouvertement offertes par le poète, car « [ce] qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre²⁹² ». Autrement dit, l'imagination doit offrir aux lecteurs l'occasion d'explorer le terrain de l'inconnu en eux-mêmes, par eux-mêmes. Dans cette exploration, ils vivent à leur tour dans l'imagination, plutôt que de voir simplement les paysages familiers et ils sont mis en mesure de trouver du sens à la vie, car « [dans] ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie²⁹³ ». Par exemple, si l'on écrit que la lumière transparaît par la fenêtre, il en résulte une description banale, médiocre et assez plate parce qu'il s'agit justement d'une photographie de la réalité telle qu'elle nous apparaît dans la vie de tous les jours. L'imagination se heurte à la description : il s'agit d'une lutte entre le monde que nous connaissons et tous les autres mondes possibles. Par exemple, on pourrait dire que la fenêtre est poignardée par la lumière : en changeant juste un mot, on pousse le lecteur dans un monde différent, inattendu, on l'invite à l'éveil dans sa lecture, à un autre regard sur ce choix de décrire l'effet de la lumière d'une telle façon. Bien sûr, nous donnons ici, en suivant le sillage de Baudelaire, un simple exemple. Précisément, dans un poème, il faut que cette image soit cohérente avec le sens de l'ensemble des vers, avec l'intention finale. Ainsi sous le pouvoir de l'imagination, suscite-t-on la surprise et l'interrogation chez le lecteur, et le pousse-t-on à se laisser embarquer dans l'univers du poème. D'autant qu'en entrant dans ce qu'il découvre grâce à l'imagination du poète, il voit fleurir son propre imaginaire. Il s'agit de créer l'impression du nouveau, de l'inattendu, et de ce qui résonne alors en lui. Cette caractéristique renvoie, nous l'avons souligné déjà, à l'idée du « Shengsheng », qui met l'accent sur la création des nouvelles images sur le plan poétique, ou sur des

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

associations inédites. Par ailleurs, la poésie chinoise insiste toujours sur le « liubai » (en chinois : « 留白 ». Son sens littéral est le « laisser blanc ». Cette notion tire son origine de la peinture traditionnelle chinoise. Dans la poésie, « laisser blanc » permet de « reconstruire l'intégralité du monde poétique à travers l'évocation et l'imagination²⁹⁴ ». Autrement dit, il faut laisser des « espaces blancs » dans le texte, ne pas le remplir de descriptions, ne pas tout dire, mais plutôt laisser du vide pour que le lecteur puisse le combler avec son imagination, en créant lui-même son univers à partir de la création du poète. Grâce à cette puissance créatrice suscitée par le poète et réveillée chez le lecteur, nous sommes en mesure de voir lever le sens intégral du poème, entre l'intuition du créateur, la musique du poème et l'écho soulevé chez l'amateur. Ainsi dans la poésie, le manque n'est-il pas toujours un dommage. En effet, un bon vide dans la formulation valorise le poème, le laisse respirer, et donne souffle au lecteur. L'imagination qu'on pourrait dire imaginante pour l'opposer à l'imagination reproductrice apparaît ainsi comme un processus créateur pour le poète mais aussi pour le lecteur ; c'est tout l'art de l'allusion, de la suggestion, de la litote, de l'ellipse. Le vide appelle le plein.

Baudelaire exprime son accord avec Mme Crowe en une paraphrase explicative qui illustre cette dimension créatrice de l'imagination :

Par imagination, je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement fantaisie, mais bien l'imagination créatrice, qui est une plus élevée, et qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée et entretient son univers²⁹⁵.

²⁹⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 通过联想和想象重构诗歌完整的艺术世界 », extrait de « La lecture de la poésie doit remplir les blancs » (《鉴赏诗歌须填充艺术留白》), écrit par Zhou Jinzhen (周进珍), *Journal de l'école polytechnique du Hubei : rubrique Lettres et Sciences sociales* (湖北理工学院学报: 人文社会科学版), n°1, 1995, p.45.

²⁹⁵ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Gouvernement de l'imagination », t.II, p.624.

Le texte original est en anglais : « By imagination, I do not simply mean to convey the common notion implied by that much abused word, which is only fancy, but the constructive imagination, which is a much higher function, and which, in as much as man is made in the likeness of God, bears a distant relation to that sublime power by which the Creator projects, creates, and upholds his universe ».

En effet, dans *le salon de 1859*, il présente aussi une idée semblable :

[L'imagination] est l'analyse, elle est la synthèse ; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. 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 neuf²⁹⁶.

En valorisant le rôle de l'imagination qui «décompose toute la création », qui donne aux choses un «sens moral », un envers, une profondeur ou une hauteur, qui dit ce qui doit être, Baudelaire met l'accent sur son pouvoir de création de sens. Par la médiation de figures de style, l'analogie ou la métaphore, qui ouvrent un monde sur un autre plus essentiel, elle lance entre eux des ponts au-dessus du vide et éveille l'âme au plus profond : elle l'éveille au sens de la création même comme au sens de l'existence. Grâce à cette force de création, le poète façonne un monde presque à l'instar du créateur divin, qui porte sa marque mais est susceptible pourtant de trouver écho en tout homme. Par quoi il pourrait avoir la même puissance sublime que Dieu même. Bannissant les images banales, banalisées à force de répétition et les figures médiocres usées jusqu'au poncif, les symbolistes à l'instar de Baudelaire, l'appellent « l'imagination universelle²⁹⁷ ».

Chez Rimbaud, l'imagination serait plutôt suscitée par le dérèglement des sens. Le poète aux semelles de vent préfère « l'hallucination simple²⁹⁸ », celle qu'on peut provoquer par ses propres poisons intimes, sans recourir à des drogues artificielles. Ses images ont véritablement en effet des traits hallucinatoires : «[il voyait] très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les

²⁹⁶ Baudelaire, *op. cit.*, « La Reine des facultés », t.II, pp.620-621.

²⁹⁷ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Gouvernement de l'imagination », t.II, p.627.

²⁹⁸ Rimbaud, *op. cit.*, « Dires II – Alchimie du verbe », p.265.

mystères²⁹⁹ ». Le goût pour les images détournées voire dévoyées dans un total dérèglement des perceptions peut bien expliquer la caractéristique de son imagination, par laquelle, à travers l’usage déviant de ses sens, un égarement délibéré, tous les impossibles deviennent possibles. Rimbaud, le magicien, « a imagé les mots, formulé les images, coloré l’alphabet, verbalisé les couleurs, peinturluré les expressions, modelé la forme, frappé la mémoire collective de sentences, taillé au marteau des prophéties hermétiques et sculpté à la fine pointe des expressions sublimes³⁰⁰ ». Selon ce critique, la plume rimbaldienne, inventive, va de pair avec l’imagination créatrice, car le « paën » sculpteur de formes utilise toujours son stylo pour déchirer l’encyclopédie d’images et diaboliser les poncifs poétiques. Aux yeux de Rimbaud, l’imagination est une arme de destruction, grâce à laquelle il semble faire écho à une histoire chinoise – « l’absurdité de l’histoire de Taoyuan³⁰¹ (en chinois : « 桃源 »)³⁰² », qui met l’accent sur le désenchantement de l’idéal, et organise une farce à jouer par tous, « où s’ouvriraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient³⁰³ ». En mettant en œuvre son imagination, il aboutit à blasphémer contre l’esthétique traditionnelle : « Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai injuriée³⁰⁴. » Son imagination créatrice le porte à un sacrilège contre la Beauté elle-même. Car il s’est « armé contre la justice », contre l’association tacite entre le Beau et le Bien et convoque le « cher Satan » qui aime « dans l’écrivain l’absence des facultés descriptives ou instructives ». De là, *Une saison en enfer* est un livre sur l’imagination débridée, déliée de toute description conventionnelle et de toute moralité. Pour s’associer au Satan, le poète aux semelles de vent s’abaisse au rang des

²⁹⁹ Rimbaud, *op. cit.*, « Dires II – Alchimie du verbe », p.265.

³⁰⁰ Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.86.

³⁰¹ Taoyuan est le nom d’un lieu sans lieu, qui correspond à l’Utopie en Occident. C’est un symbole de l’idéal. Dans ce poème, Han Yu a désenchanté cet endroit sublime qui apparaît souvent comme un horizon d’espoir chez les lettrés chinois.

³⁰² C’est nous qui traduisons ; le texte original est « 桃源之說誠荒唐 », extrait de « 桃源圖 », *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韩昌黎集》), écrit par Han Yu (韩愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.180.

³⁰³ Rimbaud, *op. cit.*, « Une saison en enfer », p.245.

³⁰⁴ *Ibid.*

« écorcheurs de bêtes », et s'attribue un « sang paën », « maudit », etc. Enfin, il se transforme en « Époux infernal » pour s'enfoncer dans les enfers. Cette diabolisation de sa propre figure relève d'une exploration où il « se brise pour se connaître³⁰⁵ ». Dans cet enfer apparemment très noir, Rimbaud trouve « des millions de créatures charmantes, un suave concert spirituel ». À ses yeux, la descente en enfer lui offre une occasion de consentir à toutes les hallucinations afin de « dévoiler tous les mystères ». Par cette imagination déchaînée, le poète s'est avancé très loin dans sa recherche de l'inconnu. À la fin de ce recueil, Rimbaud déclare qu'il doit « enterrer [son] imagination », parce que « la réalité rugueuse » exige son retour sur terre et que la misère qu'il exècre le hante, en regard de cette imagination certes créatrice mais sacrilège. En recourant à une imagination monstrueuse et blasphématoire, Rimbaud amorce une interrogation sur lui-même, et l'être intérieur de l'homme dans ses méandres les plus sombres.

Quant à Mallarmé, il préfère le rôle interprétatif de l'imagination. Claudel a ces mots à son propos : « quand on me demande mes souvenirs sur Stéphane Mallarmé ma réponse est toujours celle-ci : c'est l'homme qui m'a appris à me placer devant tout objet offert à mon imagination avec cette question : Qu'est-ce que cela veut dire ? Il ne s'agit pas de peindre, il s'agit d'interpréter³⁰⁶ ». Dans cette perspective, l'imagination n'est pas seulement le moyen qu'on utilise pour déborder la réalité par des images. Elle devient ici la lentille dont on se sert pour interpréter le monde. Il faut interpréter, à partir d'un sens apparent, d'autres sens possibles qui peuvent éclore dans les poèmes de Mallarmé. La particularité de sa création poétique réside ainsi dans l'interprétation du monde qui fait germer des sens à partir d'une même racine, selon cette critique : « [la] germination imaginaire du rapport qualifie donc la spécificité de l'invention³⁰⁷. » Autrement dit, l'invention spécifique de Mallarmé consiste dans l'examen du rapport entre le monde et son sens, entre des éléments d'abord distants, un rapport qui ne cesse de germiner, de lancer des rhizomes, de produire des efflorescences. Interpréter le

³⁰⁵ Pierre Brunel, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Ceyzérieu, Éditions Champ Vallon, 2018, p.113.

³⁰⁶ Paul Claudel, *Œuvres en prose*, éditées par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, p.1466.

³⁰⁷ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p.28.

monde suppose de mettre en lumière l'arborescence infinie des rapports qui s'y tissent, éclairant les significations qui s'entretissent entre eux. Pour déchiffrer cette relation complexe, il faut donc se plonger dans les germinations de l'âme devant ce monde foisonnant, dont l'imagination enfin est chargée d'interpréter les mystères. Cette interprétation est rendue nécessaire parce que le jeu de l'imagination chez Mallarmé est plutôt hermétique et procède par énigmes à déchiffrer, tant le monde est riche et divers. En effet, « les imaginations étranges » à la réalité prosaïque sans doute, ainsi que « l'ambiguïté du mot ³⁰⁸ », sa polysémie féconde, causent des difficultés de compréhension, traits présents chez tous les poètes étudiés dans la présente recherche. Mallarmé est de tous, le plus difficile à comprendre. Dans un de ses poèmes hermétiques, « L'Azur », le poète conte en une obscure épopée sa quête de l'azur :

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
À travers un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde
Avec l'intensité d'un remords atterrant,
Mon âme vide. Où fuir ? Et quelle nuit hagarde
Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant ?

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones
Avec de longs haillons de brume dans les cieux
Que noiera le marais livide des automnes,
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

Et toi, sors des étangs léthés et ramasse
En t'en venant la vase et les pâles roseaux,
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Encor ! que sans répit les tristes cheminées
Fument, et que de suie une errante prison
Éteigne dans l'horreur de ses noires traînées
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon !

³⁰⁸ *Ibid.*

– Le Ciel est mort. – Vers toi, j'accours ! donne, ô mati ère,
L'oubli de l'Idéal cruel et du P éch é
À ce martyr qui vient partager la liti ère
Où le b étail heureux des hommes est couch é

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement b âiller vers un trépas obscur...

En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus
Nous faire peur avec sa victoire m échante,
Et du métal vivant sort en bleus angelus !

Il roule par la brume, ancien et traverse
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;
Où fuir dans la r évolte inutile et perverse ?
Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur³⁰⁹ !

Le terme « azur » est récurrent chez Mallarmé. Son sens semble assez énigmatique. L'azur renvoie à quelque part d'inconnu, à l'infini du ciel hermétique aux hommes, ou à la tromperie des apparences. Heureusement, dans l'envoi de ce poème ésotérique à Henri Cazalis, Mallarmé l'intraduisible laisse des pistes pour le déchiffrer. Il avertit que « [l'azur] torture l'impuissant en général³¹⁰ » par trop d'évidence, trop d'impérieuse tranquillité qui risquerait d'éteindre l'élan créateur. En même temps, dans le poème, le poète hermétique confirme l'éternité de l'azur depuis le premier vers – « l'éternel azur », quand le dernier se termine par quatre exclamations successives qui semblent buter sur l'inéluctable « Azur », rappelant dans une structure circulaire le premier vers du poème et l'impossibilité d'escalader les nues ou d'approcher l'infini. L'Azur apparaît ainsi comme une hantise, emblématique du poète, renvoyant à l'inconnu qu'il s'efforce de conquérir, ou de comprendre. Le premier vers en évoque l'éternité afin de mettre l'accent sur la profondeur insondable des cieux, l'espace infini au-dessus de nous et le poids qu'il pèse à perpétuité sur notre ignorance. La première strophe décrit

³⁰⁹ Mallarmé *op. cit.*, « L'Azur », pp.14-15.

³¹⁰ Mallarmé *op. cit.*, « À Henri Cazalis », p.655.

l'image d'un poète impuissant accusant l'Azur-torture. La deuxième strophe évoque en effet «mon âme vide » sous le regard des dieux cachés qui habitent les cieux, qu'on tente vainement de fuir pour s'en débarrasser. Mais cette lutte n'est pas facile. Il faut «terrasser [sa] navrante Impuissance³¹¹ ». L'invocation étrange des « Brouillards » deviendrait le dernier recours pour y échapper en se masquant à soi-même sa propre impuissance. C'est pourquoi le poète convoque les brouillards, les brumes, la boue ou la suie pour maculer ce ciel trop bleu, anéantir l'aspiration à l'Idéal, et tout espoir d'élévation vers l'esprit, obturant même les ouvertures que viendraient y ouvrir les oiseaux. Si enfin «[le] ciel est mort », le poète, comme le commun des mortels, peut oublier tous ses soucis en goûtant «au bonheur commun de la foule »— et se repaître de médiocrité couché sur une litière tel un ruminant, dans «la joie de l'Impuissant³¹² ». La matière enfin le délivrerait-elle du poids de l'azur, de l'aspiration à l'idéal et de la conscience du péché qui s'ouvre en celui qui s'élève à l'esprit ? Cependant, «l'Azur triomphe ». Comment en effet éteindre en soi l'esprit ? Son âme est agitée de nouveau par la victoire méchante de l'Azur, qui réveille la douleur devant sa propre petitesse, la finitude humaine, qui signe en chacun son destin mortel, «sa native agonie ». L'homme voudrait fuir encore, mais son obsession de l'Azur retient son âme, il en est «hanté ». Il est «ce Dieu tombé qui se souvient des cieux » et ne peut s'y soustraire. «Il fallait toute cette poignante révélation pour motiver le cri sincère, et bizarre, de la fin, l'azur³¹³... ». De quoi l'azur mallarméen est-il en effet la métaphore, quelle sphère inconnue le poète veut-il explorer à travers lui ? Selon Mallarmé ce poème révèle l'incompatibilité entre «l'élément dramatique, hostile à l'idée de Poésie pure et subjective » et «la sérénité et le calme de lignes nécessaires à la Beauté³¹⁴ ». L'inaccessible azur ne serait-il pas la métaphore de la poésie elle-même, dans son insoluble contradiction entre l'expression torturée de l'âme humaine et la pureté formelle du Beau ? Le poète avoue que cet essai d'harmoniser les deux éléments est

³¹¹ Mallarmé *op. cit.*, «À Henri Cazalis » p.654.

³¹² Mallarmé *op. cit.*, «À Henri Cazalis » p.655.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ *Ibid.*

voué à l'échec. Ainsi à l'azur, emblème de la poésie pure, soucieuse de pureté formelle, de Beauté, d'harmonie, d'élévation de l'esprit, s'oppose l'expression du drame de notre existence humaine, la pesanteur de la matière. Le poète aspire-t-il à la poésie pure dans une recherche imaginaire, où se perdrait cette quête mallarméenne, l'être humain se voyant réduit au rang du bétail ruminant ? D'autant que dans la poésie, l'azur renvoie fréquemment à l'infini. Ce qui impliquerait que cette quête de la part inconnue de l'homme soit vouée à demeurer insatisfaite et que son expression poétique soit condamné à la pesanteur, dans ce conflit entre matière et esprit, entre subjectivité et Beauté, entre échec et envol vers l'azur. En recourant à l'imaginaire, Mallarmé érève que l'approche de l'azur dans son éternité reste inaccessible à l'homme pris dans les maux et les obstacles, confronté à son impuissance et à la révolte. Tout comme la révélation de la pureté et de la beautés des formes reste inaccessible à la poésie.

Revenons un instant sur la poésie chinoise. Par rapport à l'imagination hermétique de Mallarmé celle de Li He se caractérise plutôt par un trait fantomatique et par ailleurs féérique. La caractéristique féérique est déjà bien représentée dans « Le kong-hou de Li Ping » (en pinyin : « li ping kong hou yin », en chinois : « 李憑箜篌引 »). Dans ce poème, l'imagination du poète « fantôme » évoque toutes les sensations (l'ouïe, l'odorat et la vision) et joue de la musique céleste. Le poète invite la « Déesse du fleuve », les « Filles blanches », « la déesse [Nü Wa] », etc. à participer à ses jeux d'imagination où l'odeur de « l'orchidée » se lie au son du kong-hou et où la musique se métamorphose en « cris de phénix » et « bris de jade ». Certains chercheurs pensent que le style de Li He est hérité du *Li sao* (*La Tristesse de la séparation*) (en chinois : « 离骚 ») écrit par Qu Yuan (屈原, lettré et poète, né en 343 ou 340, mort entre 278 et 290 av. J.-C.) dont l'œuvre est considérée comme le début du romantisme chinois. Cependant, il faut souligner que « romantisme » est un terme importé de l'Occident. Les œuvres de Li He déploient souvent un monde céleste et féérique mêlé pourtant de mélancolie, voire plus rarement de fantômes. Dans « Tombeau de Su, la toute-menue » (en chinois : « 蘇小小墓 »), poème reconnu pour son trait fantomatique, Changji ne nomme nullement le fantôme, mais toutes les images évoquées parlent de l'atmosphère fantomatique et toute son écriture exprime la morosité, l'abattement. Dans cette visite

imaginaire de condoléances à Mme Su³¹⁵, la narration commence par la description d'un monde idyllique. « La rosée », « l'herbe » et « le pin » donnent l'idée d'un paysage naturel et calme. Cependant, dans la culture chinoise, la « rosée » et « le pin » renvoient à un lieu lugubre et spectral. Le sentiment de tristesse prévaut donc immédiatement dans le poème. Puis, sur cette toile de fond naturelle perce une atmosphère lugubre, qui immerge le lecteur dans de sombres sentiments. « [La] rosée » descend « [sur] l'orchis dans sa solitude », tout comme « les larmes dans les yeux ». Dans son abandon, Mme Su est contrainte de se contenter d'un « pin pour tout abri », du « vent pour vêtement » et des « [perles] d'eau pour bijoux de ceinture³¹⁶ ». Selon ce tableau, nous pouvons déduire que l'homme a oublié cette toute-meuve, cette femme fragile qui a été écartelée, parce que son tombeau, où poussent les herbes et les pins, est déjà désert et que seule la nature entoure Mme Su. Une série d'images de la nature tissent un paysage lugubre d'accablement. Par l'imagination de Li He, ces images se déploient en un chant mélancolique qui déplore le tombeau à l'abandon, dans une nature redevenue sauvage, malgré l'esprit de solidarité de la chanteuse-fantôme de son vivant. Bien que l'image concrète d'une femme que la mort a changée en spectre ne soit jamais directement décrite, sa figure peut être perçue à travers ces images funèbres et l'ambiance sépulcrale façonnées par la reine des facultés du poète. Li He fait surgir cette femme-fantôme de son imagination pour réfléchir à sa propre vie et éclairer les mystères cachés dans l'âme humaine. Sa propre condition de vie n'est pas sans ressembler au tombeau de la chanteuse fantôme : aucune joie ne lui est possible à cause de sa maladie chronique et de son échec aux examens impériaux. De plus, l'humeur abattue du poète répond à l'ambiance déserte qui règne autour de ce lieu ensauvagé. La vision triste semble se répandre dans tout le poème. Nous constatons ainsi que l'impuissance devant sa propre existence mais aussi sous la menace de la mort

³¹⁵ Mme Su : Chanteuse reconnue qui vivait sous la dynastie des Qi du Sud (en chinois «南齊»; de 479 à 502). À son époque, le statut social de chanteuse est bien modeste et les maisons de tolérance sont souvent les seuls lieux où elle donne son spectacle. Pourtant, la chanteuse est souvent reconnue comme muse pour les poètes. Les expériences de vie de Su notamment ont suscité souvent l'imagination du poète. Selon l'histoire qui se raconte, elle a un talent de musicienne. Mais elle a refusé l'aide d'un haut fonctionnaire pour préserver sa liberté. De plus, elle appréciait les talents artistiques d'un pauvre lettré qu'elle finançait pour qu'il pût continuer ses études. Mais sa vie fut courte. Elle meurt toute jeune et solitaire.

³¹⁶ Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *op. cit.*, p.59.

et de l'oubli s'impose chez Li He. Différente de l'impuissance poétique de Baudelaire, son impuissance réside plutôt dans son incapacité à faire face au monde. Elle constitue la source de ses idées sombres. En conséquence, l'imagination de Li He évoque des images de tristesse et d'accablement, de spectres et de fantômes, autour desquels rôde la mort et par leur biais, est bien révélée l'impuissance du poète à faire face à ce monde.

Quant à Meng Jiao, ses vers sont souvent teintés d'une froide atmosphère rendue par la froideur de l'écriture et par des images telles « la glace », « le froid », « pâle », etc., qui sont récurrentes dans ses poèmes. Dans un poème intitulé « Le chant du Mont Wu », Dongye (le prénom social de Meng Jiao) donne libre cours à son imagination féérique mais froide pour décrire sa visite semi-réelle au Mont Wu³¹⁷ :

Les gorges du Fleuve Ba³¹⁸ virent se dresser de nombreuses montagnes ;
À côté de la Montagne Yangtai, les douze monts verdoyants et abrupts.
Le Roi du Jing³¹⁹ chassa sous la pluie crépusculaire ; la nuit,
Il se coucha sur le haut mont en rêvant de la Déesse :
La vapeur rougeâtre flottante mouilla la belle figure
Qui disparut et se changea en nuage sous les étoiles pâles.
Tristement et en vain, il chercha à voir la disparue.
Les trois cris des singes³²⁰ firent pleurer [le Roi] et ses larmes tombèrent sur son
vêtement³²¹.

(En chinois :

巴江上峡重复重，阳台碧峭十二峰。
荆王猎时逢暮雨，夜卧高丘梦神女。

³¹⁷ Le Mont Wu : un symbole récurrent dans la poésie traditionnelle chinoise. Ce symbole renvoie souvent à l'amour et à la nostalgie de la rencontre érotique.

³¹⁸ Le Fleuve Ba : une partie du Fleuve Bleu qui se situe dans l'est de Chongqing et dans l'ouest de la province du Hubei.

³¹⁹ Le Roi du Jing : le Roi du Chu. Le Chu était un pays pendant la période des Printemps et Automnes (770-476/403 av. J.-C., une période troublée entre de nombreux petits seigneurs) et des royaumes combattants (475/403-221 av. J.-C., une période aussi bouleversée que celle des Printemps et Automnes, où sept grands seigneurs voulaient unir tout l'empire).

³²⁰ Les trois cris des singes : les cris des singes constituent un symbole récurrent dans la poésie traditionnelle chinoise. Ce symbole est davantage convoqué dans le dernier vers pour intensifier le degré de tristesse. Ici, le chiffre « trois » n'a pas son vrai sens, il signifie « nombreux ».

³²¹ C'est nous qui traduisons un extrait issu du « chant du Mont Wu » (巫山曲), *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.37.

轻红流烟湿艳姿，行云飞去明星稀。
目极魂断望不见，猿啼三声泪滴衣。)

Le style de ce poème fait écho à celui de Li He. Cependant, l'écriture de Meng Jiao ne perd pas sa propre particularité. Ce poème est composé après sa visite au Mont Wu, et il fusionne les paysages réels avec les images féériques, fruits de son imagination. De plus, ce poème est teinté d'éléments érotiques. « [La] pluie crépusculaire » correspond à la Déesse, son sommeil peut ainsi être considéré comme une rencontre érotique avec la Déesse. Le cinquième vers semble décrire une scène de cette relation. En fait, Meng Jiao s'inspire d'une histoire classique³²² : Le Roi du Chu fit un voyage à Gaotang, il rêva une femme, qui lui dit : « Je suis la fille du Mont Wu, maintenant, je suis une invitée de Gaotang. J'ai entendu dire que vous alliez faire un voyage à Gaotang et je me propose de coucher avec vous ». Le roi consentit à sa demande. Le jour suivant, elle partit et dit : « J'habite dans le sud du Mont Wu et sur le mont. À l'aube, je me transforme en nuage matinal ; au crépuscule, je deviens la pluie mouvante. Tous les matins et soirs, je suis au pied de la montagne Yangtai ». Sur le plan métaphorique, cette rencontre amoureuse occasionnelle reflète la situation climatique naturellement orageuse de la zone du Mont Wu, que les Anciens ont transfiguré en une histoire imaginaire. Meng Jiao transforme cette histoire classique par la force de l'imagination pour en faire sa propre quête sur les mystères de la vie humaine. Effectivement, le poète n'offre pas de pistes concrètes pour déchiffrer ce poème. Il semble que Meng Jiao enregistre ses états d'âme pendant sa visite, dont l'élément fondamental est la froideur, comme permet de le souligner l'analyse des images. Froideur qui se manifeste notamment lors de la triste disparition de la déesse, dans cette histoire emprunté et transformé. « [Les] étoiles pâles » constituent le symbole de cet amour évanescent sinon impossible. Le critique Guo Cai (国材, lettré de la dynastie des Song, entre 960 et 1279, dont les dates de naissance et de mort sont inconnues), considère que « les deux vers après 'rougeâtre' manifestent la rancœur³²³ ». Certes, la rancœur est un thème

³²² *Ibid.*

³²³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « “轻红” 二句曰：“怨甚”。 » citation de Guo Cai (国材), extrait des *Nouvelles annotations sur les poèmes de la dynastie des Tang* (《全唐诗广选新注集评》), compilé et

souvent traité par Meng Jiao, mais dans tout ce poème, il nous semble qu'il ne veut communiquer que cette idée récurrente : le départ de la Déesse est prédestiné rien ne peut s'opposer à sa disparition, «Le Roi »fait presque tout pour la retenir, mais ne peut réussir. L'histoire originale n'est pas triste, il s'agit simplement du récit d'une rencontre d'amour entre « le Roi »et la Déesse. Meng Jiao transforme cette histoire en conte dramatique. Cependant, s'agit-il d'un amour impossible ou d'une déploration de l'impuissance face au monde ? Compte tenu des expériences de Meng Jiao, la deuxième réponse nous semble plus plausible. Ainsi le poète, mêlant le vrai avec l'imaginaire, révèle-t-il une impuissance qui se conforme à celle de Li He. Grâce à la transposition d'un sentiment d'échec en images créées par son imagination, Meng Jiao dévoile cette incapacité face à sa vie.

Quoi qu'il en soit, au travers de toutes ces approches, nous pouvons confirmer que l'imagination est la reine des facultés du poète. À l'instar de Baudelaire, Verlaine appelle lui aussi «l'imagination, reine³²⁴ ». Elle a vocation à régner sur certains royaumes et à créer de l'inattendu, du nouveau, de l'originalité. Grâce à elle, les poètes révèlent ce qui reste enfoui dans leur âme profonde et en général dans l'âme humaine. Dans nos analyses précédentes, nous avons pu voir que chez les symbolistes français, l'imagination est souvent liée à une réflexion sur la poésie elle-même, et les figures qu'elle suscite en constituent la métaphore. En recourant à l'imagination, les poètes symbolistes peuvent s'enfoncer dans l'inconnu et ils y puisent de l'inspiration pour alimenter leurs intuitions. En revanche, les poètes de l'école de Hanmeng semblent se focaliser sur leur propre vie. Ils font plus souvent appel à l'imagination pour s'interroger sur le monde, la vie, leur existence et leur propre âme. Cependant, nous ne voulons pas dire que les symbolistes français prêtent plutôt attention à la poésie elle-même et à leurs sentiments et sensations personnels, et que les poètes de l'école Hanmeng se préoccupent des questions existentielles et de l'impuissance de l'homme. L'originalité poétique de chacun des deux courants est évidente sous

annoté par Zhou Meng (周蒙) et Feng Yu (冯宇), Shenyang, Édition du peuple du Liaoning (辽宁人民出版社), 1994, p.33.

³²⁴ Verlaine, *op. cit.*, «Limbes », p.505.

différents angles. En tous cas, les symbolistes méditent sur la poésie, sur son sens, sa visée et son pouvoir et ce trait se caractérise souvent par l'intuition immédiate du poète, le heureux hasard poétique, comme le dit Baudelaire : « tout art doit se suffire à lui-même et en même temps rester dans les limites providentielles³²⁵ ». Cependant, les poètes de l'école Hanmeng se concentrent plutôt sur la vie et les conditions d'existence et le trait dominant se manifeste dans leur incapacité à faire face au monde et à la réalité. Les deux écoles de poètes recourent à l'imagination créatrice pour communiquer avec leurs états d'âme et les livrer, en dessinant un nouvel univers poétique. Il est ainsi convenable de conclure que l'imagination créatrice répond à la recherche du nouveau par la quête de l'inconnu dans les profondeurs de l'âme humaine et l'inaccessible du cosmos.

³²⁵ Baudelaire, *op. cit.*, « L'art philosophique » t.II, p.604.

2.1.2. Le départ : l'aventure des idées

Chez les symbolistes français comme chez les poètes de l'école Hanmeng, le départ n'est pas un simple adieu pour rompre totalement les relations anciennes, ni un désir de trouver refuge n'importe où. Il advient plutôt au moment voulu, pour un renouvellement, pour s'évader un temps loin des hantises anciennes et rencontrer autre chose. Ainsi qu'il en va quand le voyage nous conduit vers «[l]es pays toujours étrangers – et l'étranger en tant que pays, contrées, parages, passages, traversées, ouverture de paysages, reliefs inattendus, chemins menant à part, à nulle part, départs, retours³²⁶ ». Le véritable voyage est celui qui ne mène à aucune terre connue et qui permet de s'évader de soi. En effet, le départ, comme le voyage, est non seulement l'expression d'« un désir de nouveau et d'amusant, d'inédit, de romanesque ou de féérique » – mais plutôt « en tous cas, de non-encore-vu³²⁷ », de dépaysement. Il s'agit d'une aventure en quête d'ailleurs pour ouvrir l'horizon sur des idées neuves, car « [en] route, le monde s'anime, les idées affluent, les mots forment l'escorte³²⁸ ». Les voyageurs ordinaires sont ceux qui partent pour s'arrêter et s'installer dans le refuge retrouvé « [mais] les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent pour partir, cœurs légers, semblables aux ballons. De leur fatalité jamais ils ne s'écartent, et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons³²⁹ ! » De ce point de vue, le voyage est un départ toujours recommencé : voyager ne signifie plus aller d'un point à l'autre, mais plutôt continuer à partir, constamment, sans jamais arriver. Selon Baudelaire, ces voyages aventuriers de l'âme sont un bon remède pour apaiser notre « nostalgie du pays qu'on ignore », où l'on n'arrive jamais, et apaiser notre « angoisse de la curiosité³³⁰ ».

Dans « L'invitation au voyage », le poète de la correspondance se fixe comme objectif d'arriver au pays de Cocagne, mais ce pays utopique n'existe pas. Sous la plume de Baudelaire, le pays de Cocagne est un « vrai pays » où « tout est riche, propre

³²⁶ Nancy, *op. cit.*, p.50.

³²⁷ Jean Aicard, « Préface », in Judith Gautier, *En Chine (merveilleuses histoires)*, Paris, Les arts graphiques, 1911, p.10.

³²⁸ Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.182.

³²⁹ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Voyage, I », p.130.

³³⁰ Baudelaire, *op. cit.*, « L'Invitation au voyage », p.302.

et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée³³¹ ». À travers ces mots, Baudelaire ironise pour nous sur le paysage opulent et paradisiaque de ce pays emblématique de certaines cultures européennes, dont l'humanité rêve. Sa « vieille amie » qui l'accompagne devient ainsi un « cher ange³³² » dont la figure reste énigmatique, qui sert cependant de femme-guide idéale durant le voyage, car elle incarne « [ces] trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums[...] ces canaux tranquilles³³³ ». Cependant, le poète ne peut jamais aboutir à cet endroit rêvé et « supérieur aux autres », parce que c'est un lieu créé par son imagination, qui aspire à l'aventure, à l'ailleurs dont son âme est en quête, et non au pays plat, aux lents canaux. Dès lors, ce voyage est infini et voué à l'être. Ainsi, pour les poètes-voyageurs, « [qu'ils] cherchent, qu'ils cherchent encore, qu'ils reculent sans cesse les limites de leur bonheur ». Au fur et à mesure que le poète s'aventure, il découvre le fait qu'il ne peut jamais atteindre au cœur du mystère et que l'inconnu de l'âme est toujours à explorer. Il appelle donc sa compagne, la femme mystérieuse, à doucement conduire « [ses] pensées qui dorment ou qui roulent sur [son] sein » pour qu'elles puissent s'enfoncer « vers la mer qui est l'Infini³³⁴ ». On peut comprendre que ce voyage conduit vers le mystère, parce que son sein renvoie à la contrée du mystérieux féminin qui demeure l'inconnu, l'inaccessible. Cependant, au lieu de poursuivre cette quête infinie, ses pensées « rentrent au port natal ». Ce changement peut nous sembler un paradoxe au début, car l'aventure aurait dû être sans fin. Baudelaire explique que « ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'infini vers toi³³⁵ ». Autrement dit, ce voyage lui permet de prolonger sa quête de l'inconnu, car le « toi » est la femme mystérieuse et le « port natal » renvoie aussi à elle, par qui ses pensées comme sa sensibilité se trouvent ainsi enrichies par l'expérience de cette aventure infinie vers l'inconnu. De ce fait, sous la direction de cette mystérieuse femme-guide, à l'appel de l'éternel féminin

³³¹ *Ibid.*

³³² Baudelaire, *op. cit.*, « L'Invitation au voyage », p.301.

³³³ Baudelaire, *op. cit.*, « L'Invitation au voyage », p.303.

³³⁴ Baudelaire, *op. cit.*, « L'Invitation au voyage », p.303.

³³⁵ *Ibid.*

peut-être, il est prêt à une nouvelle aventure, à un nouveau départ pour un voyage de l'âme à l'infini. Dans le poème en vers, « Le voyage », qui fait écho à celui en prose que nous venons d'évoquer, Baudelaire exprime la même volonté de s'aventurer sans arrêt. Il s'interroge auparavant :

Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;
Pars, s'il le faut. L'un court, et l'autre se tapit
Pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
Le Temps ! Il est, hélas ! des coureurs sans répit³³⁶,

« Le Temps » est l'ennemi qui « mange la vie³³⁷ », qui dévore notre esprit, qui nous poursuit sans répit, et que d'aucuns, coureurs infatigables, ont l'illusion de pouvoir fuir. Si nous nous arrêtons, nous serons dévorés par l'ennemi funeste. Donc, si nous voulons combattre le Temps, il faut encore partir. L'idée qui affleure sous les mots de Baudelaire est obscure : peut-être le plus grand voyage réside-t-il dans la mort. Il déplore « [l'amer] savoir, celui qu'on tire du voyage³³⁸ », quand on découvre que partir ne permet ni de se quitter soi-même ni d'échapper à la fuite du temps. Il demande dès lors au Temps de nous verser « [son] poison pour qu'il nous reconforte », car le « feu nous brûle le cerveau³³⁹ », le désir brûlant du voyage, de l'ailleurs nous tenaille. Le poison serait-il l'oubli qui reconforte, ou est-ce celui qui nous conduit à « [plonger] au fond du gouffre, Enfer ou Ciel » pour tenter l'aventure encore et encore sans jamais mettre un terme au désir de départ infini. Seule la mort aurait pouvoir de le faire mais tant que nous vivons, le voyage ne doit pas cesser et le départ doit demeurer toujours imminent. À la fin de ce poème, Baudelaire insiste sur cette injonction devenue célèbre : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau³⁴⁰ ! » Quoi qu'il en soit, le départ, comme une manière de se quitter soi-même, est le commencement d'une aventure interminable. Et la métaphore baudelairienne ici dévoile le trait infini de l'esprit

³³⁶ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Voyage, VII », p.133.

³³⁷ Baudelaire, *op. cit.*, « L'Ennemi », p.16.

³³⁸ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Voyage, VII », p.133.

³³⁹ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Voyage, VIII », p.134.

³⁴⁰ *Ibid.*

aventur é en qu ête de lui-m ême et toujours affronté à l'inconnu.

La quête de l'inconnu et le voyage à entreprendre constituent en effet une obsession chez les symbolistes. Mallarmé suit le sillage de Baudelaire. Ses poèmes affichent «une envie de partir ailleurs³⁴¹ ». Cet élan se manifeste souvent par le désir de trouver l'azur, terme emblématique, nous l'avons vu. En effet, l'azur est un symbole mallarméen qui incarne l'inconnu sublimé auquel aspire le poète, et qui, comparable à «un blanc jet d'eau³⁴² », relance sa dynamique dans un jaillissement sans fin vers le ciel pour retomber pourtant sans fin. De même la «Brise marine » est-elle un chant de départ, de voyage infini et d'aventure des idées, qui présente des énigmes composées à partir des vingt-six lettres de l'alphabet et qui loue l'arrachement aux attaches, dans l'aspiration aride à la créativité poétique :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! l à-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !
Rien, ni les vieux jardins refl éés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits ! ni la clart é déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai ! Steamer balan çant ta m âture,
Lève l'ancre pour une exotique nature !
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages,
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots³⁴³ !

Le premier vers commence sur un ton désabusé, déçu de la vie. Afin de s'évader de la «chair triste » et du réel funeste, il faut «fuir ». L'appel à la fuite, impératif, sous l'impératif du verbe et sans conteste sous le point d'exclamation devient le sujet de ce

³⁴¹ Salah Oueslati, «Fuite et poésie chez Mallarmé à partir de quelques textes de 1864-1865 », dans *Études Stéphane Mallarmé* n°5, Paris, Classiques Garnier, 2017, p.67.

³⁴² Mallarmé *op. cit.*, «Soupir » p.15.

³⁴³ *Ibid.*

poète, dont le poète énumère les raisons nécessaires et urgentes à travers une série de négations. Rien ne pourrait empêcher cette aventure vers l'azur : malgré tout, «[je] partirai »; le départ est irréversible, car rien « ne retiendra ce cœur », désormais sans attache. Cette aventure présente des traits communs avec la quête baudelairienne qui insiste sur la fuite vers l'inconnu et vers un monde exotique. Ainsi Mallarmé invite-t-il ici à effectuer le voyage « parmi l'écume inconnue et les cieux » dont les oiseaux eux-mêmes s'enivrent, et vers « une exotique nature » qui offre les charmes vénéreux de l'inconnu. Malgré les difficultés promises, telles l'« Ennui » qui retient, « les orages » ou « les naufrages » qui menacent et « les fots » infertiles où s'échouer, cette quête d'ailleurs ne cesse jamais, car les sources d'inspiration telles que « des oiseaux » ou « le chant des matelots » alimentent toujours l'âme. Et le voyage, de fuite qu'il était, devient une aventure porteuse de toute la créativité du poète.

Quant à Rimbaud, il a un surnom – « l'homme aux semelles de vent » : *nomen omen*, disaient les latins, un nom qui semble prémonstrer de son existence tout entière. En effet, le poète semble prédestiné à ne jamais s'arrêter. Effectivement, si sa poésie constitue une sorte de recueil impliquant la marche infinie, sa vie renvoie à un mouvement éternel. Différent des autres symbolistes, Rimbaud est un véritable voyageur, à la fois sur le plan poétique et dans la réalité. Un proverbe chinois le recommande : « Il faut à la fois lire des milliers de livres et marcher des milliers de pas³⁴⁴ ». Rimbaud met réellement en pratique cet ancien proverbe chinois. Dès sa jeunesse, il entreprend de fuir sa famille autant que l'ennui d'une petite ville de province en partant seul pour Paris. Mais Paris, ville trop tumultueuse, « [peuplée] de bourgeois qui se croient des poètes³⁴⁵ », n'est pas le vrai but de Rimbaud, Bruxelles et Londres sans Verlaine sont sans beau temps, l'exil exotique à Java n'apaise pas sa folie poétique, les nuits dans les déserts sahariens n'assouvissent pas son désir d'ailleurs. Il voyage sans cesse, jusqu'à la fin de sa vie. Il s'enfuit pour s'évader de la triste réalité et

³⁴⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 读万卷书, 行万里路 », extrait d'*Essai sur l'art de la peinture* (《畫禪室隨筆》), écrit par Dong Qichang (董其昌), annoté par Ye Ziqing (叶子卿), Huangzhou, Édition de l'art du peuple du Zhejiang (浙江人民美術出版社), 2016, p.48

³⁴⁵ Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.194.

en même temps, ses voyages deviennent une source d'inspiration pour sa poésie. Sur le plan poétique, le thème du départ est une obsession. Les trois « Assez » dans le poème « Départ » montrent la lassitude de la vie routinière. Il réclame ainsi un « [départ] dans l'affection et le bruit neufs³⁴⁶ » : serait-ce vers des amours inédites et des sonorités étrangères à ses oreilles ? Dans « Le bateau ivre », il part en voyage à la recherche de la liberté. La récurrence du départ et le désir de l'aventure concluent ce poème ; dans *Une saison en enfer*, notre poète se plonge dans l'enfer pour faire un examen spirituel de sa propre âme ; dans *Les Illuminations*, le poète « aux semelles de vent » étend son champ poétique dans le monde réel et imaginaire à la fois, il s'y lance dans l'aventure en grand rêveur qui cherche l'infini pour y découvrir de nouveaux sens poétiques : Rimbaud est l'acteur « d'une aventure unique dans l'histoire de l'art³⁴⁷ ». « Sensation » peint ainsi son désir d'aventure, la volonté de son âme de partir en quête de l'inconnu et de conquérir l'inédit, l'inouï de sensations neuves, dans l'exaltation de tous les sens :

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, – heureux comme avec une femme³⁴⁸.

Le premier vers décrit un départ idéal dans la clarté des nuits d'été paisibles et tranquilles, des marches en toute liberté sans but ni tracé à se laisser porter au gré de ses pas. La nature environnante reflète les sentiments du poète, « rêveur » goûtant « la fraîcheur » et l'esprit « bohémien », sans attache, sans feu ni lieu. Autant de termes qui répondent à l'idée de la liberté, dans un paysage idyllique dans sa simplicité, qui rend bien son état d'insouciance. En effet, ce poème est un chant vagabond qui idéalise la vie

³⁴⁶ Rimbaud, *op. cit.*, « Illuminations – Départ », p.296.

³⁴⁷ Mallarmé *op. cit.*, « Arthur Rimbaud, Lettre à M. Harrison Rhodes », t.II, p.127.

³⁴⁸ Rimbaud, *op. cit.*, « Sensation », p.35.

en partance du poète. Il se veut «bohémien», autrement dit il aspire à mener une vie de bohème, au gré des errances, peu appréciée d'une société rangée. En effet, le terme bohémien désigne un être sans possessions dans une vie de nomadisme sans fin ; ce pour quoi son sens est plutôt péjoratif. Par rapport à celui de bohémien, le statut de poète est bien plus apprécié. Malgré cette différence, Rimbaud choisit de poursuivre dans le sillage du bohémien, dont le caractère répond à la nature du poète aux semelles de vent, qui «a marché comme il a vécu, jusqu'à l'épuisement³⁴⁹». Dans ce voyage sans fin ni but au sein de la nature, le poète éprouve son «amour infini», l'amour des lointains, l'amour de l'ailleurs, l'amour de l'infini, susceptible de faire son bonheur. La nature, inépuisable, devient ainsi le lieu où le voyageur aît l'assurance d'être toujours accueilli afin que soit éanché sa soif. Il affiche sa détermination «[d'aller] loin, bien loin», sans qu'aucune frontière, géographique ni linguistique, ne vienne entraver son périple. Il convient de dire que Rimbaud trouve son bonheur à ce voyage sans fin où s'éteindraient toute pensée et toute société avec ses semblables, où peut se trouver vivifiés sans doute son désir de composer des poèmes.

Comme pour Rimbaud, le voyage est source d'inspiration chez Li He. Selon *L'histoire du sac de la poésie* (en chinois : «诗袋故事») ³⁵⁰, tous les jours, il rend une visite aux forêts et aux montagnes autour de sa demeure. Quand l'inspiration lui vient, il prend immédiatement des notes et les met dans un sac, pour, rentré chez lui, composer ses poèmes à partir d'elles. Ces petits voyages quotidiens dans la nature familière constituent une source d'inspiration pour son art. Puisque «[vivre], c'est décoïncider sans discontinuer de l'état précédent pour continuer de vivre³⁵¹», la recherche de l'ailleurs doit être toujours et plus encore le but de la vie poétique. Mais un ailleurs qu'on peut trouver dans son jardin, si l'on sait cultiver son regard, son écoute et sa sensibilité, qui permettent de rompre avec l'habitude et la mortelle répétition. D'autant que l'aventure de l'existence «n'est pas, en effet, [de] prolonger l'état

³⁴⁹ Silvain Tesson, *op. cit.*, p.163.

³⁵⁰ Histoire consigné dans *La petite biographie de Li He* («李贺小传»), écrite par Li Shangyin (李商隐), <https://zh.wikisource.org/zh-hans/%E6%9D%8E%E8%B3%80%E5%B0%8F%E5%82%B3>, consulté le 12 janvier 2015.

³⁵¹ François Jullien, *Décoïncidence d'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, 2017, p.34.

antérieur, [de] le faire durer, en vue de le perpétuer, car celui-ci, en perdurant, se sclérose, se défait et tend à la mort³⁵² ». Ainsi le voyage peut-il être considéré comme un moment où se laisser surprendre, par le présent de l'instant, de se laisser défaire par de nouveaux paysages afin de laisser germer du nouveau. Sur le plan poétique, cette vacuité d'esprit, cette disponibilité renouvelle les images et contribue à l'inspiration du poète. En même temps que ses promenades dans la nature, Li He connâ une aventure spirituelle qui se caractérise par sa dimension surnaturelle. Dans «La ballade au Ciel » (en pinyin : «tian shan yao », en chinois : «天上謠 »), Li He fait état de son aventure irrêlle au Ciel :

Soir, ruissela le Fleuve céleste et les étoiles y flottèrent.
 Du fleuve céleste, le passage de nuages imita les murmures de l'eau courante.
 Les fleurs d'osmanthe ne se fanèrent pas dans le palais de la Lune.
 Tandis que les Déeses cueillaient les fleurs, les rubans de jade étaient pendants
 La Princesse de Qin³⁵³ enroula le rideau et ouvrit la fenêtre du nord,
 Devant cette fenêtre, un paulownia verdoyant où siégeait le Phénix vert encore petit.
 Le Prince³⁵⁴ joua du Sheng³⁵⁵ qui avait un tube en forme de col d'oie.
 Il appela les dragons pour labourer les fumées et planter les herbes divines.
 Portant le vêtement rosé les rubans rouges et la jupe en «soies de lotus »³⁵⁶,
 A Qingzhou³⁵⁷, Elle se promena et cueillit les tiges d'orchidée au printemps.
 Elle montra à l'Est Xi He qui conduisait son chariot du soleil.
 La mer se transforma de nouveau en terre au pied de la Montagne de pierre³⁵⁸.

(En chinois :

天河夜转漂回星，银浦流云学水声。
 玉宫桂树花未落，仙妾采香垂佩纓。
 秦妃卷帘北窗晓，窗前植桐青凤小。

³⁵² *Idem.*

³⁵³ La Princesse de Qin : soit Nongyu. Dans la mythologie, elle est la fille du roi de Qin Mugong (秦穆公, 659-621 av. J. C.). Du fait que son mari est devenu divin, elle l'est aussi.

³⁵⁴ Le Prince désigne le prince de Zhou Lingwang (周灵王, ? -545 av. J. C.) dans la mythologie chinoise. Il est habile au Sheng.

³⁵⁵ Le Sheng est un genre d'instrument à vent.

³⁵⁶ La jupe en «soies de lotus »est la jupe blanche.

³⁵⁷ Qingzhou est un lieu divin où poussent des herbes précieuses dans la mythologie.

³⁵⁸ C'est nous qui traduisons un extrait issu de «La ballade au Ciel »(《天上謠》), *Œuvres complètes de Li He* (《李長吉歌詩編年箋注》), écrit par Li He, annoté par Wu Qiming (吴企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2012, p.201.

王子吹笙鹅管长，呼龙耕烟种瑶草。
粉霞红绶藕丝裙，青洲步拾兰苕春。
东指羲和能走马，海尘新生石山下。)

Dans ce poème féérique et en même temps paradisiaque, le premier distique crée immédiatement un environnement magique où tout est en mouvement. Le champ lexical – «ruissela », «flottèrent », «le passage de nuages » et «l'eau courante » – donne vie à un paysage dynamique. Il s'agit donc d'une aventure dans le palais céleste. Par la suite, une série de descriptions sur la vie au bord du fleuve céleste peint un monde idéal : les Déesses arborant «les rubans de jade », le Prince jouant de la musique, la Princesse portant la jupe en «soies de lotus », etc. Mais le dernier vers change tout le ton de ce poème qui aurait pu être un chant de félicité et un voyage magnifique. Bien que le paysage soit délicieusement beau et que l'aventure soit merveilleuse, le dernier vers nous renvoie immédiatement au souci de la vie médiocre et de la petitesse humaine. Il s'agit d'une pensée philosophique qui hante Changji et qui apparaît dans plusieurs poèmes de Li He. Cette pensée traduit une réflexion sur la petitesse et l'impuissance de l'être humain face au pouvoir de la nature. À la fin de ce voyage, quand Li He revient à la réalité il découvre une terre totalement changée, sédimentée, pétrifiée. Les beaux paysages du Ciel sont illusoire. En tous cas, «un jour au Ciel vaut cent ans sur la terre³⁵⁹ ! » Ce proverbe chinois montre le grand clivage entre la terre et le ciel et la piètre envergure de l'existence humaine. Li He aspire à une vie au Ciel. Mais, comme un homme ordinaire, il ne peut que déplorer son impuissance à y demeurer. Certains chercheurs pensent que ce poème vise à «ironiser sur la débauche dans le palais impérial³⁶⁰ » dont le ciel serait la métaphore. Il ne s'agit pas ici de critiquer ce type d'analyse, mais nous pensons néanmoins que l'idée qui caractérise vraiment ce poème est plutôt la déploration de la petitesse de l'être humain. Bien sûr, à travers ce poème, Li He désire trouver un refuge, bien que provisoire, comme les symbolistes français, pour

³⁵⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «天上一日，地上百年 »

³⁶⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «刺宮禁荒淫 », extrait des *Œuvres complètes de Li He* (《李長吉歌詩編年箋注》), écrit par Li He, annoté par Wu Qiming (吴企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2012, p.204.

s'évader de la réalité médiocre où il vit. Cheng Benli écrit à juste titre : « Tout comme 'le Voyage au loin' de Qu Yuan déplore sa condition pénible, il veut se décharger de tout son fardeau en effectuant un voyage au loin³⁶¹ ».

Ce qui caractérise le voyage de Meng Jiao, moins féérique, c'est le choix d'utiliser des termes secs et étranges. En même temps, l'aventure dans un lieu peu connu constitue aussi une fuite loin de la réalité et le rêve de la vie idéale. Dans ce départ voulu et cette quête mêlant le réel et l'imaginaire, Dongye (le surnom de Meng Jiao) est à la recherche de sa propre âme. Dans « Voyage dans la Montagne Zhongnan » (en chinois : « 游终南山 »), le poète raconte un voyage à voix dure et surprenante :

La Montagne du Sud³⁶² bourre le Ciel et la Terre
Et sur la Pierre, naissent le Soleil et la Lune.
Le soir, les derniers rayons se reflètent sur les hauts monts.
À l'aube, les vallées profondes ne sont pas éclairées.
Les hommes se tiennent droits dans la montagne, et
Le danger en chemin n'empêche pas la tranquillité de leur cœur.
Le fort vent longuement pousse les pins et les cyprès,
Dont le retentissement clair caresse d'innombrables monts et vallées.
De là, je regrette d'avoir fait durement mes études
Et de poursuivre une vaine réputation jour et nuit.

(En chinois :

南山塞天地，日月石上生。
高峰夜留景，深谷昼未明。
山中人自正，路险心亦平。
长风驱松柏，声拂万壑清。
到此悔读书，朝朝近浮名³⁶³。)

La Montagne Zhongnan est un lieu divin près de la capitale de la dynastie des Tang, Chang'an (en chinois : « 长安 »). Dans la mythologie chinoise, surtout taoïste, cette

³⁶¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 犹屈子《远游》，悲时俗之迫阨兮，愿轻举而远游 » extrait de *De la versification* (《协律钩玄》), écrit par Chen Benli (陈本礼), compilé par Chen Bohai (陈伯海) et Zhu Yi'an (朱易安), <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=923781&remap=gb>, consulté le 22 mars 2021.

³⁶² La Montagne du Sud : La Montagne Zhongnan.

³⁶³ C'est nous qui traduisons un extrait issu de « Voyage dans la Montagne Zhongnan » (游终南山), *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊诗集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (华忱之) et Yu Xuecai (喻学才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文学出版社), 1995, p.179.

montagne est un lieu idéal pour pratiquer les préceptes de la religion taoïste afin de devenir immortel. Elle représente ainsi un lieu divin et utopique ; son évocation suggère le désir de s'évader de la réalité pour avoir accès à une réalité supérieure. Si l'on considère la littéralité de ce poème, il nous semble que Meng Jiao veut rendre compte d'un vrai voyage. Cependant, ses descriptions étranges rendent l'histoire un peu irréaliste. Nous analyserons cette étrangeté par la suite. Le premier distique dessine d'un côté l'impétuosité de cette montagne qui semble remplir le ciel, de l'autre la terre et sa vivacité grâce à laquelle le soleil et la lune voient le jour. Les deux verbes (bourrer et naître) y montrent l'étrangeté et la dureté³⁶⁴ des termes choisis par Meng Jiao, car le poète cherche à créer une image inhabituelle, qui magnifie la réalité. Le deuxième distique met l'accent sur la hauteur et la profondeur de cette montagne à travers le contraste entre le soir et les rayons, l'aube et les vallées non éclairées. Cette coexistence de deux éléments opposés et les images pourtant splendides du poème représentent l'étrangeté et la dureté du poète lui-même affecté par des situations contrastées. Par la suite, Meng Jiao nous livre sa réflexion sur la vie. Il rejette la « vaine réputation » qu'il a pourtant recherchée pour tenter de poursuivre une vie tranquille. Il voudrait se réfugier dans la vie idéale où il « [fait] un pas quand il y a du soleil et [s'assied] au bord du ruisseau limpide³⁶⁵ ». Le poète exprime également ce désir dans un poème intitulé « Voyage au temple Longchi de Zhongnan », composé après « Voyage dans la Montagne Zhongnan ». Dans le vent fort et au « retentissement clair » qu'il soulève dans les branches des pins et des cyprès, Meng Jiao déplore les vicissitudes qui secouent sa vie de lettré et montre son aspiration à continuer sa vie tranquille dans cette montagne magique. Évidemment, ce poème offre au poète l'occasion précieuse de s'enfuir de la triste réalité qu'il vit et de changer d'air afin d'y puiser des idées nouvelles pour sa poésie. Ce voyage renvoie à la rencontre du nouveau, d'un

³⁶⁴ La dureté qualifie les vers poétiques qui ont une beauté pleine de grandeur et d'impétuosité irrésistible, et qui peuvent exprimer des situations inhabituelles.

³⁶⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 步出白日上，坐依清溪邊 » extrait de « Voyage au temple Longchi de Zhongnan » (遊終南龍池寺), *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.180.

renouvellement intérieur, puisque le rejet de la « vaine réputation » préclaire un changement spirituel. Depuis longtemps, la réputation est très importante pour bien vivre dans la société chinoise. Avant la mise en place du régime des examens impériaux, les empereurs ou les rois choisissent les fonctionnaires selon leur réputation. Mais même après l'apparition des concours impériaux, on risque encore d'être mis sur la liste des candidats disqualifiés en raison d'une mauvaise réputation. Pour maintenir sa réputation, on doit y consacrer beaucoup d'énergie. De plus, une mauvaise réputation rend même difficile la vie au milieu des lettrés, car à l'époque les gens rejettent ceux qui ont mauvaise réputation. À cause de sa triste vie confrontée à l'échec, Meng Jiao choisit de ne plus s'intéresser au jugement des autres, préférant une vie libre et tranquille.

Différent des poètes susmentionnés, l'aventure de Han Yu ne formule pas un désir d'évasion. Dans « La gorge de la Vierge » (en chinois : « 貞女峽 »), il use de l'image du courant violent et rapide pour évoquer la curiosité suscitée par l'étrangeté de sa quête. Face au danger d'être emporté par le courant violent, Han Yu ne recule pas, il continue d'avancer pour trouver l'origine de ce danger. Enfin, il voit « de l'eau tomber du haut en grondant³⁶⁶ » en une scène où les vagues déferlent impétueusement, comme « s'agitent des nuages orageux³⁶⁷ ». La grandeur de la nature porte le poète à déplorer combien la vie est fragile : « la vie est décidée en un rien de temps et légère comme une plume d'oie³⁶⁸ ». Ce vers exprime un sentiment de désespoir face à la force du destin imprévisible qui emporte les êtres. Dans « Au crépuscule, je marche sur la digue » (en chinois : « 暮行河堤上 »), le poète se promène sur une digue déserte, personne ne l'accompagne. Seul un navire en arrière-plan passe au loin. Face à ce paysage lugubre, il « délore le monde et son corps³⁶⁹ », le monde tel qu'il va et son existence incarnée

³⁶⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 懸流轟轟 », extrait de *La gorge de la Vierge* (《貞女峽》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.185.

³⁶⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 翻雲濤 », *Ibid.*

³⁶⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 咫尺性命輕於毛 », *Ibid.*

³⁶⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 嗟嗟世與身 », extrait de *Au crépuscule, je marche sur la digue* (《暮行河堤上》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), *op. cit.*, p.82.

dans ce monde. Dans le cas de Changli (le surnom d'Han Yu), cette promenade en solitaire ne constitue pas une tentative d'échapper à la cruauté de la réalité. La solitude et le voyage offrent en revanche un moment précieux pour réfléchir et s'interroger sur le sens de l'existence humaine.

Quant à Jia Dao, ses aventures adviennent souvent contre son gré et ses voyages plutôt contre sa volonté. Dans ses poèmes aventuriers, il met souvent l'accent sur le terme « retour ». En revanche, les voyages sont nécessaires : le poète, par le biais des voyages, examine son propre esprit. Ainsi, pour Langxian (閔仙, le prénom social de Jia Dao), l'inspection de son propre esprit constitue-t-il le véritable but de ses voyages, qui s'ils ne sont pas souhaités sont pourtant indispensables. Sa quête de l'inconnu en lui-même le porte souvent à tirer des ressources poétiques de son âme. Dans « Voyageur », il avoue : « Moi, je veux faire tourner la charrette » et « J'espère que j'attacherai l'aile du Peng³⁷⁰ » pour le retour. À la fin du poème, il explique à son lecteur pourquoi ce voyage n'est pas volontaire mais plutôt obligé pour lui : « [Il] hésite, parce [qu'il] ne connaît pas encore le succès³⁷¹ », parce qu'il doit voyager pour réussir dans sa carrière de fonctionnaire ; et en même temps, « le voyage du matin au soir suffit déjà³⁷² », en tant que parcours quotidien dans l'existence. Le désir de retour est omniprésent dans ce poème, comme un retour à la vie tranquille, une nostalgie. Dans un autre poème intitulé « Voyage », le poète dessine un paysage tout à fait froid et lugubre, déserté de toute vie : « Le nid vide où tombe les feuilles givrées et la fenêtre abîmée où entrent les lucioles au bord de l'eau³⁷³ ». Ce triste paysage reflète l'humeur sombre et la nostalgie du poète. « Le nid vide » renvoie à l'éloignement du poète qui « n'était pas

³⁷⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 自欲早旋車 » et « 當期附鵬翼 », extrait de « Voyageur » (《遊子》), *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), écrit par Jia Dao (贾岛), annoté par Qi Wenbang (齊文榜), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文學出版社), 2001, p.83.

Peng est l'oiseau fabuleux gigantesque dans la légende chinoise. En chinois : « 鵬 ». Zhuangzi décrit cet oiseau : S'agissant du dos du Peng, on ne sait de combien de milliers de Li est sa longueur (une unité de longueur chinoise qui correspond à 500 m, en chinois : « 里 ») (en chinois : « 鵬之背, 不知其几千里也 »)

³⁷¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 未偶方躊躇 », *Ibid.*

³⁷² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 朝賞暮已足 », *Ibid.*

³⁷³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 空巢霜葉落, 疏牖水螢穿。 », extrait de « Voyage » (《旅遊》), *op. cit.*, p.94.

revenu dans son vieux pays natal depuis longtemps³⁷⁴ ». Le critique Chen Yanjie (陳延傑, homme politique et chercheur littéraire, né en 1888 et mort en 1970) pense que « ces deux vers décrivent des réalités, en raison desquelles le poète évoque la nostalgie due à [la longueur du] voyage³⁷⁵ ». En effet, le sens du voyage en chinois est compliqué. D'une part, le voyage est un déplacement d'un point à un autre qu'on n'atteint que par ce biais ; d'autre part, un long voyage renvoie à la tristesse vague provoquée par le souvenir de ce qu'on a laissé derrière soi. Dans ce sens-là le poète évoque souvent la nostalgie dans ses œuvres sur le voyage. Chez Jia Dao, les voyages, tels qu'ils sont considérés en Chine, occupent la place la plus importante. Ainsi sous sa plume, l'aventure se caractérise-t-elle souvent par un voyage non souhaité mais inévitable et sa quête semble renvoyer à la recherche du passé et à la nostalgie ; mais le plus souvent, le retour véritable au temps ancien est impossible, car même si l'on revient, « les amis anciens ne sont plus jeunes³⁷⁶ ». Autrement dit, le poète ne peut jamais retrouver le pays natal tel que dans son souvenir. Bien que les paysages n'y changent guère, les gens qu'il connaît vieillissent et surtout, les liens affectifs avec son pays natal et le temps des origines n'existent plus.

Quoi qu'il en soit, le départ est une occasion de s'aventurer vers de nouveaux univers. Par rapport aux poètes chinois qui mettent l'accent sur un retour inévitable à la réalité (ce qui évoque souvent un clivage irréparable entre la petitesse humaine et la grandeur de la nature), les symbolistes français vivent le départ comme toujours en instance, et la fin du voyage comme jamais advenue. Afin de dévoiler les mystères cachés en affrontant l'inconnu, ils partent, ils voyagent, sans jamais arriver nulle part. À travers de multiples voyages désirés et provoqués, ils s'aventurent dans les profondeurs de leur esprit, avides de nouveauté et de saisir l'inconnu, d'où ils tirent des images neuves sur les mystères de l'âme, source inépuisable pour la création humaine. « À la différence du langage ordinaire, le langage poétique fait voir les choses en se faisant

³⁷⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 舊國別多日 », *Ibid.*

³⁷⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 二句寫物色，亦所以起旅思也。 », extrait des *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), *op. cit.*, p.95.

³⁷⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 故人無少年 », extrait de « Voyage » (《旅遊》), *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), *op. cit.*, p.94.

voir lui-même³⁷⁷. » Les aventures évoquées dans la poésie symboliste française constituent une métaphore, selon le principe même de la poésie : la créativité qui transfigure un monde en un autre, qui transporte du réel à l'imaginaire et sous l'imaginaire, révèle le réel. C'est ainsi que les voyages symbolisent la volonté d'être ailleurs, de voir d'autres paysages percer même sous les paysages quotidiens et de voir le nouveau surgir au détour du chemin. Comme Ulysse est toujours poussé vers des nouvelles aventures, le poète est toujours en quête de nouvelles images pour sa poésie. De plus, les deux courants poétiques se préoccupent de dimensions philosophiques. Ils s'interrogent sur l'existence de l'être humain dans son voyage existentiel infini et voué à prendre fin. Par différence avec l'approche des symbolistes français, les poètes de l'école Hanmeng se focalisent plutôt sur le rapport de l'homme avec la nature, qu'ils mettent graduellement en lumière. Après avoir voyagé dans le monde imaginaire nourri de splendides paysages, les poètes chinois sont souvent contraints au retour à la vie présente, forcés de revenir dans le monde réel médiocre. Le contraste entre réel et irréel s'accuse ainsi, engendrant le sentiment de la petitesse humaine face à la grandeur irrésistible de la nature. Quant aux symbolistes français, ils reconnaissent bien entendu le pouvoir impressionnant de la nature, comme en témoigne Rimbaud dans « Le bateau ivre » : nature traversée de « marais énormes », de « gouffres cataractant », « d'ineffables vents », de « Maelstroms épais³⁷⁸ ». Cependant, ils accorderaient moins d'importance au rapport de force incomparable entre l'être humain et la nature. En revanche, ils sont toujours en partance, renouvelant les départs, comme se prépare, à la fin du « Bateau ivre », un nouveau périple vers « un crépuscule embaumé³⁷⁹ ». Il conviendrait de conclure que les symbolistes français préfèrent la récurrence du voyage sans répétition ni destination, et mettent l'accent sur le sens du voyage lui-même. Quoiqu'il en soit, les deux écoles considèrent les aventures comme une aventure existentielle qui les confronte inlassablement à l'inconnu où ils s'inspirent non seulement d'autres êtres, d'autres vies que la leur, d'autres âmes, mais surtout des

³⁷⁷ Émile Benveniste, *op. cit.*, p.8.

³⁷⁸ Rimbaud, *op. cit.*, pp.163-164.

³⁷⁹ *Ibid.*

profondeurs de leur propre âme, cette réserve de sens cachés dans l'inconscient. Mais ils accordent de l'importance à des aspects différents. Tandis que les symbolistes français cherchent à créer un nouveau chemin pour la poésie, non sans cultiver la quête d'une recherche existentielle en l'être humain, les poètes de l'école Hanmeng cherchent à se reconnaître et à reconnaître le monde dans leurs aventures. Malgré ces différences, ils aspirent à trouver de nouveaux souffles, dans leurs voyages, et à forger des images inédites dans les poèmes.

2.2. Trouver une langue

L'évolution de la poésie, les changements de styles, de codes, de figures, ne cessent jamais. Chaque époque la dote de nouveaux procédés et d'un sens neuf. Autrement dit, la poésie reste une richesse toujours à découvrir. Aucune définition n'est parfaite pour cette sublime forme littéraire, aucune ne la contient ni ne l'enferme. Le symbolisme constitue justement une branche non la plus importante, mais non négligeable dans l'histoire de son évolution. Un article intitulé *Qu'est-ce que le Symbolisme* écrit par Henri Mazel (*alias* Saint-Antoine), publié en 1886 en offre une définition :

[...] Le Symbolisme, au sens précis du mot, est une forme littéraire caractérisée par la fréquence d'œuvres à double sens, c'est-à-dire mythiques et allégoriques. D'une façon plus générale, ce fut une période où, par réaction contre un temps antérieur soucieux d'exactitude et de réalisme, l'art se rejeta vers les sujets de rêve et de légende, et s'attacha à donner à ses œuvres une signification plus lointaine en s'inspirant d'idées philosophiques [...] ³⁸⁰.

Dans cette définition, le symbolisme apparaît comme une forme littéraire à double sens : mythique tout d'abord, parce que le style symboliste traduit une quête à l'intérieur du moi, figuré sous des images de registres différents qui peuvent évoquer les grands mythes, et insiste sur l'innovation langagière suscitée par l'association incongrue et inattendue de récits légendaires. Qu'il s'agisse de réactions magiques dans l'âme, comme dans le langage ou de « [mythes] d'une époque sans Dieu ³⁸¹ ». Autrement dit, les poètes symbolistes préfèrent emprunter aux images mythiques et écrivent d'une manière mystérieuse, allusive, par des associations inattendues ou des formes elliptiques. Allégorique par ailleurs, parce que cette forme littéraire recourt souvent à des images concrètes, prouvées dans le monde animal ou végétal pour incarner une idée ou une réalité plus complexe, en usant de suggestion et de dissonance poétique.

³⁸⁰ Henri Mazel, « Qu'est-ce que le Symbolisme », dans Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, 2014, p. 85

³⁸¹ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, 2014, p. 87

C'est-à-dire que les poèmes symbolistes ne s'intéressent plus à des images concrètes renvoyant expressément à la réalité; en revanche, les symboles, évocateurs d'une dimension tierce, d'un autre ordre qui relie en les dépassant les termes de la figuration, s'y déploient dans l'ordre de l'irréel. Rimbaud préconise de « trouver une langue³⁸² » qui contribue à l'invention langagière. Ainsi la suggestion, l'alchimie verbale et la recherche de nouvelles formes poétiques occupent-elles des places importantes chez les symbolistes français. Il en est de même pour les poètes de l'école Hanmeng. Dans un poème adressé à Meng Jiao, Han Yu exprime son idée sur la poésie : « Les paroles dures sont enchevêtrées au travers du ciel, elles sont bien arrangées, fortes et vigoureuses³⁸³ ». En effet, ce distique a pour but de louer le style puissant de Meng Jiao. En même temps, la poésie de Tuizhi (退之, le prénom social d'Han Yu) s'y trouve aussi évoquée. Il considère que les vers poétiques doivent être durs, c'est dire qu'il faut que les écrits soient puissants et présentent une force expressive, avec des expressions inattendues qui brisent les normes habituelles. « [Au] travers du ciel » est une hyperbole pour maximiser la vigueur de ces images et signifier l'audace infinie de la création poétique. De plus, l'idée que « [les] paroles dures sont enchevêtrées au travers du ciel » répond aux caractéristiques de la poésie de Meng Jiao, et exerce une influence importante chez Jia Dao. Désormais, leurs vers sont marqués du caractère de puissance expressive, qui par l'audace inventive, des associations inattendues et des images inédites, crée un monde original dans des écrits forts.

S'agissant de la suggestion, elle est un instrument parfait de la création. Grâce à ce bon procédé, les poètes donnent libre cours à leur esprit d'invention. Ils dotent leurs images de sens neufs en suggérant un autre registre que celui auquel elles renvoient. Les images originales peuvent faire d'autant mieux suggestion qu'elles se voient associées à de nouvelles figures par le biais de la magie poétique. Sous la plume de Baudelaire, « le vampire » est lié à l'amoureuse et « l'albatros » fait allusion

³⁸² Rimbaud, *op. cit.*, « À Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 », p.346.

³⁸³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 横空盘硬语, 妥帖力排冪 », extrait de « Recommander un talent » (《薦士》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韩昌黎集》), écrit par Han Yu (韩愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲举), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中华书局), 2019, p.150.

au « poète lui-même ». Différente de la métaphore, cette liaison entre les deux images (ou choses) concernées est souvent mystérieuse, comme si l'une se glissait sous l'autre ou la laissait transparente, au point qu'il est difficile de discerner leur sens exact. Elles présentent moins un sens exact qu'elles ne soulèvent du flottement, qu'elles n'enveloppent d'une même brume. Il faut alors disposer du paysage global du poème en conjecturant la portée des images absconses, pour comprendre le sens suggéré. Ainsi est-ce un déchiffrement plein de jouissance qui nous est offert, quand nous faisons la lecture de tels poèmes, qui font jouer les mots, les images et les sens. Et puis la suggestion renvoie aux emprunts de l'histoire. Les poètes empruntent les histoires du passé et les retouchent afin d'évoquer des événements du présent. En chinois, cette méthode est résumée par l'expression « 用典 » (usage des histoires classiques³⁸⁴). Enfin, la suggestion se présente sous des caractéristiques langagières. Les langues de familles différentes ont leur propre particularité qui permet aussi de procéder par allusion, et leur pouvoir de suggestion est souvent singulier, voire si singulier que l'une ne peut être traduite dans les langues d'une autre famille.

Concernant l'étrangeté, les deux courants poétiques ont leur moyen propre pour la susciter. L'effet d'étrangeté renvoie notamment à l'inventivité linguistique dans la poésie, qui incite le lecteur à s'ouvrir à de l'inédit, à rompre avec le trop familier, l'usuel. Chez les symbolistes français, l'alchimie est un terme récurrent pour dire la transmutation des éléments par un processus qui excède de loin les pouvoirs de la chimie. Baudelaire, Mallarmé Rimbaud, etc. ont donné leur avis sur ce terme lourd de magie, qui renvoie en effet à la science occulte. L'alchimie est une notion qui évoque un lien obscur entre la science et la magie. Comment la poésie peut-elle avoir un lien avec l'alchimie? Pour illustrer cette relation apparemment floue, il faut donc savoir quel est en le fonctionnement. S'agissant des poètes de l'école Hanmeng, ils mettent l'accent sur « la plume qui complète la Nature³⁸⁵ ». Peut-on y voir une interaction entre le génie humain et le génie de la nature? Cette notion est initiée par Li He, mais les

³⁸⁴ C'est nous qui traduisons une notion issue du *Dictionnaire de Han* (《漢典》), <https://www.zdic.net/hans/%E7%94%A8%E5%85%B8>, consulté le 3 mars 2021.

³⁸⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte originel est « 笔补造化 », extrait de « Passe un chariot luxueux » (《高軒過》), *Œuvres complètes de Li He* (《李長吉歌詩編年箋注》), écrit par Li He, annoté par Wu Qiming (吳企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2012, p.87.

discussions sur le Zaohua (la Nature) ne cessent jamais chez les poètes de l'école Hanmeng. Y aurait-il pour ce terme une définition amplement acceptée ? Comment en jouent les poètes ? Du fait que cette thèse est un travail comparé la question se pose : Y a-t-il des points communs entre poésie et alchimie ? Et quelles sont les particularités communes entre les deux courants poétiques qui appellent en réalité à chercher l'étrangeté poétique et qui veulent les inventions langagières ? Pour répondre à ces questions, la recherche présente s'efforce de mettre en lumière le cheminement respectif de chacun vers l'effet d'étrangeté.

La poésie est intemporelle, mais les visages qu'elle nous tend sont changeants. Les poètes de différents courants y apportent leur propre contribution. Il s'agit présentement de la nouvelle forme poétique que les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng adoptent pour inventer la nouvelle langue poétique. Depuis longtemps, en France ou en Chine, la versification est l'élément important, qu'encadrent souvent les règles strictes de l'écriture poétique. Les poètes qui se réfèrent aux codes de la versification rigoureuse en forment le courant principal, malgré l'existence de quelques poèmes en vers libres. Mais l'innovation des symbolistes comme des poètes de l'école Hanmeng change le paysage. Dès lors, sous leur plume, la versification traditionnelle n'est plus l'essentiel de la poésie. Quel changement peuvent-ils apporter ainsi, quelle est leur originalité dans cette réforme poétique ? Dans cette invention des formes, chaque culture, chaque époque a sa particularité il existe donc nécessairement une différence entre les deux courants poétiques. Nous nous interrogeons sur la différence qui permet de mettre en relief la singularité de chacun.

En somme, «trouver une langue » signifie qu'il faut parvenir à la création en défiant la tradition. Il s'agit donc de l'idée que les poètes engendrent du nouveau en faisant en quelque sorte peau neuve. Nous allons nous focaliser ici sur l'invention de la langue en étudiant la suggestion, l'étrangeté et l'invention des formes.

2.2.1. La jouissance du déchiffrement : la suggestion

La poésie, par l'évocation de personnages ou d'histoires mythiques, confère une dimension mystérieuse – presque mystique à certains titres – à ce qui apparaît au premier abord comme une langue hermétique. « Dans une telle poésie, la langue n'est plus moyen de communication³⁸⁶ » et la langue a désormais vocation à évoquer quelque chose, au sens de la « sorcellerie évocatoire³⁸⁷ » qui appelle les esprits à paraître. Dans cette perspective, la poésie est nécessairement suggestive, destinée à faire ressentir un esprit, une atmosphère, et par-là à faire impression sur le lecteur, presque à l'envoûter. Baudelaire pense « [qu'il] y a quelque gloire à n'être pas compris³⁸⁸ ». Effectivement, la poésie ne doit pas être un simple instrument destiné à la communication, elle est chargée d'inventer des univers nouveaux, de faire lever des mondes, et pour cela, de partir en quête de l'inconnu en réinventant le langage humain. Du fait que suggérer est « faire naître, en tant que représentation (idée ou image) dans l'esprit de quelqu'un³⁸⁹ », la puissance de la suggestion permet donc d'insuffler du nouveau, de l'inouï, non seulement dans l'univers poétique mais bien dans l'esprit du lecteur, et d'intensifier ainsi pour l'amateur le plaisir du déchiffrement poétique. Si communication il y a, c'est entre les esprits : entre l'esprit de l'un, le poète et celui de l'autre, l'amateur. Ainsi Baudelaire désire-t-il « créer la magie suggestive³⁹⁰ », comme une façon d'embarquer le lecteur dans son voyage.

Répondant à l'idée baudelairienne, Mallarmé donne sa vision de la poésie contemporaine :

« [Les] Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite 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

³⁸⁶ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 169.

³⁸⁷ Baudelaire, *op. cit.*, « Critique littéraire – Théophile Gautier [I] » p.118

³⁸⁸ Baudelaire, *op. cit.*, « Projet de préface pour *Les Fleurs du mal* » p.184.

³⁸⁹ Anna Hamlat, « Suggestions », Antoine Bioy éd., *Hypnothérapie et hypnose médicale. En 57 notions*. Paris, Dunod, 2014, p.90.

³⁹⁰ Baudelaire, *op. cit.*, « L'art philosophique » t.II, p.598

état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrement³⁹¹. »

Ces propos du poète hermétique mettent l'accent sur la jouissance poétique. Celle-ci réside dans le déchiffrement de l'éventail des figures et sens possibles dans les poèmes, parce qu'elle est « faite de deviner peu à peu ». Ce déchiffrement consiste à mettre en lumière de nombreuses pistes suggérées auxquelles les poètes ouvrent, pour permettre d'en décrypter les énigmes. Pour Mallarmé, la suggestion implique qu'il ne faut pas immédiatement offrir un paysage clair et entier dans un poème, il vaut mieux « le suggérer », appeler à en pénétrer les obscurités et les ombres, les détours et les labyrinthes au risque sinon de supprimer « les trois quarts de la jouissance du poème ». En même temps, Mallarmé considère que les poèmes des Parnassiens manquent de mystère, parce qu'ils décrivent la réalité et ce, de manière trop explicite. De cette manière, la jouissance du déchiffrement poétique n'existe plus, et le lecteur n'a pas ces joies nées de la polysémie des termes, d'associations étranges ou de rapprochements incongrus, dans sa lecture de vers trop précisément descriptifs. De plus, du fait que « [lire], c'est créer peut-être à deux³⁹² », la lecture quand elle s'attarde à savourer le texte, quand elle prend plaisir à en pénétrer les dédales, constitue aussi un processus de création. La suggestion permet au lecteur d'entrer dans ce processus de co-création, profitant mieux ainsi de l'effet du plaisir subtil qui consiste à pénétrer l'esprit d'un autre, celui du poète, et d'en décoder les messages chiffrés, comme peut le suggérer le terme de déchiffrement. Afin d'attiser le goût chez le lecteur et de remédier à toute extinction de la jouissance, la suggestion s'avère nécessaire. Au lieu de nommer les choses, de cerner les objets, il suffit de suggérer, pour dessiner des contours flous et faire lever des représentations imprécises ou des effets de mémoire, éveillant ainsi le goût des choses. La suggestion impliquerait en effet un échange d'esprit entre le poète et le lecteur, puisque selon Delacroix, « [le] livre d'un grand homme est un compromis

³⁹¹ Mallarmé *op. cit.*, « Sur l'évolution littéraire », t.II, p.700.

³⁹² Honoré de Balzac, *La comédie humaine*, « Physiologie du mariage », Paris, Bibl. de la Pléiade, t. XI, 1960, p.1019.

entre le lecteur et lui³⁹³ ». Concernant la suggestion et son pouvoir sur le lecteur, Mallarmé évoque aussi un fonds obscur proprement humain : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché qui habite le commun³⁹⁴. » Il considère que la suggestion peut mettre en lumière ce que les hommes secrètement et à leur insu, ont en commun, qui leur demeure fermé, incompréhensible, inaccessible. C'est le pouvoir suggestif de l'écriture poétique que de leur révéler en leur ouvrant accès à ce monde des profondeurs. Sous le pouvoir des images et dans la musique des vers, le poète réveille leurs sens endormis, et leur rend le sens de ce qu'ils vivent et partagent en commun. Ainsi, à travers les brouillards épais ou les brumes légères des termes suggestifs et énigmatiques, le lecteur est en mesure de retrouver ce qu'il porte en lui, en commun avec tout homme, qui « n'est plus qu'extériorisation de soi-même » et qui « parle [en lui] pour ne pas être compris³⁹⁵ ». Il convient alors de qualifier ce fonds commun comme la langue de la sensibilité des émotions profondes et des états affectifs, qui parle non pour être comprise mais pour être ressentie, dont le déchiffrement permet de toucher l'âme, de la faire affleurer en chacun en la révélant à elle-même. Tous les objets substitutifs, hermétiques et abstrus ont chacun un rôle irremplaçable dans cette langue évocatrice et novatrice qui parle la langue des sens et porte du sens pour l'esprit. Grâce à la suggestion, le poète fait éclore en chacun le chant des affects issus de l'âme, tandis que ces derniers lui permettent de déchiffrer ce qu'il porte en lui, tout comme le poète, tout en mêlant ses propres représentations aux écrits poétiques. Cette langue évocatrice devient la liaison non seulement entre le poète et le lecteur, mais de chacun avec lui-même dans le secret de son être. Ainsi, ce que les hommes ont en commun constitutivement peut-il être déchiffré dans une langue qui suggère et évoque, et qui parle le langage de l'âme. Pour émouvoir le lecteur et l'encourager à entrer dans le déchiffrement de son être profond, certains termes sont récurrents chez Mallarmé comme l'azur ou le faune. En fait, ces images tissent un panorama poétique qui lui est

³⁹³ Delacroix, lettre à Balzac à propos de Louis Lambert, février (?) 1833, Paris, Corr. Bibl. de la Pléiade, t.I, p.733.

³⁹⁴ Mallarmé *op. cit.*, « Le Mystère dans les lettres », t.II, p.229-230.

³⁹⁵ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p.169.

propre, qui trouve cependant écho chez l'amateur, quand celui-ci parvient à décodifier les mots et à entrer par la musique des vers dans la conception mallarméenne du monde. Ainsi, dans un premier temps, les images suggèrent-elles d'elles-mêmes. Il semble que l'azur soit l'aspiration au plus haut, vers quoi tend Mallarmé et qu'il ressent tout au long de ses poèmes. Dans « Les fenêtres », il est perturbé par l'impossibilité de s'approcher de l'azur à cause du « vomissement impur de la Bête³⁹⁶ ». Dans « Angoisse » s'imposent l'incertitude et l'impuissance de l'être humain devant l'infini de l'univers. Sa « ligne d'azur » est ainsi décrite comme « mince et pâle », mais elle « serait [un] lac... Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux³⁹⁷ », semblant évoquer à la fois la surface paisible des eaux et les profondeurs d'un regard émeraude. Dans le sonnet « Tristesse d'été », l'azur va de pair avec le « Néant », en tant qu'il est peut-être l'infini inaccessible qui abolit tout, mais au-delà duquel il est possible au poète de voir se révéler la beauté. En effet, dans une lettre adressée à Henri Cazalis le 13 juillet 1866, Mallarmé évoque l'idée « qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau³⁹⁸ ». À la fin du poème intitulé « L'azur », le poète hermétique en appelle avec ferveur, par quatre fois, à « l'azur ». Convient-il de considérer l'azur comme le Beau ? Il vaut mieux laisser au lecteur le choix de son interprétation. Mallarmé souhaite que sa poésie puisse « charmer un esprit ouvert à la compréhension multiple³⁹⁹ ». La suggestion devient ainsi l'art d'offrir une multiplicité d'interprétations possibles, dans lesquelles puisse se révéler la richesse de sensibilité propre à un esprit ouvert. Il en est de même pour Rimbaud chez qui le « Bateau ivre » peut renvoyer à un beau mais dangereux rêve, dans un voyage qui déboucherait sur un néant fatal, ou de nouveaux départs, sans fin. Chez Baudelaire, les « Fleurs du mal » symboliseraient sa poursuite de l'esthétique ; peut-on en déduire que son Albatros cherche à concilier le laid et le beau : « Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid⁴⁰⁰ » ? N'est-ce pas davantage suggérer combien est fragile la beauté, combien changeante l'admiration et variable le

³⁹⁶ Mallarmé *op. cit.*, « Les fenêtres » p.10.

³⁹⁷ Mallarmé *op. cit.*, « Angoisse » p.12.

³⁹⁸ Mallarmé *op. cit.*, p.701.

³⁹⁹ Mallarmé *op. cit.*, « Divagations – La déclaration foraine » t.II, p.98.

⁴⁰⁰ Baudelaire, *op. cit.*, « L'albatros » p.10

regard de l'autre, à tel point que ce qui est beauté dans le ciel des idéaux peut être moqué sur la terre ? Quant à l'automne de Verlaine, il symboliserait l'angoisse infinie qui lui perce le cœur et semble l'obséder toute sa vie.

Concernant les images suggestives, emblématiques des poètes, il ne faut pas oublier le « fantôme » sous la plume de Li He dont le surnom est précisément « poète fantôme » (en chinois : « 诗鬼 »). Sous sa plume, le fantôme peut être la chanteuse cédèbre, Madame Su, qui se retrouve solitaire après sa mort prématurée. Elle ne peut que prendre « l'herbe pour coussin », « [un] pin pour tout abri », « [le] vent pour vêtement » et les « [perles] d'eau pour bijoux de ceinture⁴⁰¹ » afin de se consoler, quand « [plus] rien ne s'attache à [son] cœur⁴⁰² ». Des associations d'images qui évoquent la condition mortelle, celle à laquelle tout être humain est exposé. Dans « On scelle les vertes prières⁴⁰³ » (en chinois : « 绿章封事 »), « le fantôme lettré » qui y est évoqué déplore depuis « sa tombe couverte d'armoise » le contraste entre « le sort des nantis, adonnés à de folles cavalcades, et celui des petits gens⁴⁰⁴ ». Le palais céleste où l'on entend les « aboiements du Chien de jade⁴⁰⁵ », et où « [les fleurs] de grenadiers couvrent le gué épanouies », fait contraste avec la « chambre d'automne silencieuse où se trouvent « les courts-vêtus » et « les petits bonnets », qui deviennent bientôt « poussière ». Dans la culture chinoise, l'épanouissement des fleurs implique l'arrivée du printemps, et le printemps annonce la belle saison, le temps de la reproduction ; par contre, l'avènement de l'automne symbolise le début de la saison froide, qui va de pair avec la dépression et la tristesse. Les « aboiements » représentent un lieu tumultueux, agité dont les bruits impliquent la prospérité ; cependant, le silence renvoie à un lieu morne et lugubre. Les comparaisons entre le printemps (fleurs épanouies) et l'automne, le tumulte (aboiements) et le silence (« nul bruit⁴⁰⁶ »), la grandeur (palais céleste) et la petitesse (chambre) soulignent donc l'écart entre les riches et les pauvres. Le fantôme

⁴⁰¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 风吹雨 ».

⁴⁰² Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁰³ Il s'agit du rite taoïste. Les prêtres taoïste écrivent les prières sur du papier vert en caractères rouges pour servir d'oraison. Ce rite vise souvent à demander une bénédiction.

⁴⁰⁴ Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *op. cit.*, p.65.

⁴⁰⁵ Cette image symbolise plutôt les gardiens bien armés du palais céleste. Le jade est un matériau précieux dans la culture chinoise. Le Chien de jade montre ainsi le niveau élevée de richesse des hommes de pouvoir.

⁴⁰⁶ Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *op. cit.*, p.65.

lettr éappa ra f î ici comme le symbole qui accuse la fracture sociale. Dans « Ballade de la tristesse » (en chinois : « 伤心行 »), le po ète évoque « le fant ôme voyageur ». « La froideur » ronge « l'os malade » du po ète qui « imite *Les Chants de Chu*⁴⁰⁷ en g émissant ». « Sous le vent et la pluie, les branches fr émissent et tombent les feuilles » : cette d ésolation fait « [pousser] des fils blancs » parmi les cheveux du po ète, m ême s'il est encore jeune. Quant au « bleuissement du feu de la bougie » et au « couchant du soleil », ils semblent impliquer la fin de la vie. À la fin du po ème, Li He s'unit avec le fant ôme voyageur en disant que « [moi], le fant ôme voyageur, je murmure dans le r êve froid⁴⁰⁸ ». Le « fant ôme » est une image tout à fait r écurrente dans les po èmes de Li He. Ces d éplorations sur la condition de Madame Su, cette accusation du « fant ôme lettr é » contre l'injustice sociale et les g émissements du fant ôme voyageur qui refl ètent le triste éat des lettr és pauvres, pourraient-ils être aussi exprimés à l'égard de la vie du po ète lui-m ême ou de ceux qui subissent les m êmes difficultés dans leur vie ? Li He n'offre pas de réponse exacte, mais nous, lecteurs, sommes en mesure de donner libre cours à notre interprétation, jusqu'à doter d'un sens nouveau ce po ème initialement d édié à des fant ômes tristes et pitoyables. Ainsi comprenons-nous mieux la rancœur du po ète lui-m ême, sa mani ère de d éplorer la vie difficile des lettr és, tout comme le syst ème des examens imp ériaux, etc., tout ce qui d évoie leur valeur. Par ailleurs chez les po ètes chinois de l'école Hanmeng, le « cheval » constitue un symbole important. Comme nous l'avons analysé dans les po èmes du cheval de Li He, l'image du cheval est associée à un talent qui n'a pas encore é été reconnu par les autres, surtout par les hommes de pouvoir. Cette association se rapporte peut-être au « Dit sur le cheval » (en chinois : « 马说 ») de Han Yu. Ce n'est pas un po ème, mais un texte célèbre, argumentatif et informatif (en chinois :

⁴⁰⁷ *Les chants de Chu* est un recueil de po èmes du royaume de Chu, dont la plupart des auteurs sont anonymes. Sous la dynastie des Han, Liu Xie compile ces po èmes, qui se caract érisent par la description des fant ômes, des êtres divins, des fées, etc., et par une é légie sur l'existence de l'être humain.

⁴⁰⁸ C'est nous qui traduisons ; le po ème original est :

« 咽咽学楚吟，病骨伤幽素。
秋姿白发生，木叶啼风雨。
灯青兰膏歇，落照飞蛾舞。
古壁生凝尘，羈魂梦中语。 »

Extrait des *Œuvres complètes de Li He* (《李長吉歌詩編年箋注》), écrit par Li He, annot é par Wu Qiming (吴企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2012, p.730.

« 论说文 », dans lequel Changli (le surnom de Han Yu) décrit un cheval qui peut parcourir mille Li (unité de longueur chinoise, soit 500 m) en une journée. L'image de ce bon cheval renvoie alors à un talent qui attend son d'écuyer, celui qui pourra l'apprécier.

En plus des images destinées à suggérer, les histoires et les légendes anciennes ont également un pouvoir de suggestion. L'écriture de Li He se caractérise « par une imagerie décalée dans le passé, par l'allusion et le symbole⁴⁰⁹ ». C'est-à-dire que Changji (le prénom social de Li He) recourt aux histoires anciennes pour suggérer les événements actuels et ironiser sur l'actualité contemporaine. En chinois, cette méthode de suggestion est résumée sous le terme de « 借古讽今 » (on convoque les histoires du passé afin de caricaturer le présent). Au lieu d'exprimer directement des idées critiques, le poète « fantôme » choisit de faire appel à des contes ou des histoires mythologiques pour exprimer sa position personnelle. Il s'agit d'emprunter à l'histoire pour mieux critiquer les actes de l'empereur, déplorer des vicissitudes, partager un lien de compassion avec les pauvres ou se moquer de la débauche des hommes de pouvoir. Car « l'histoire est une petite fille [sage] qu'on peut déguiser selon nos désirs⁴¹⁰ », comme l'évoque cet adage qui vient affirmer le rôle inventif, sinon mensonger de l'histoire. Cependant, cette déclaration abrupte paraît trop négative. En effet, cette maxime populaire tire son origine de la pensée de Hu Shi (胡适, lettré penseur et philosophe, né le 17 décembre 1891 et mort le 24 février 1962), philosophe et penseur chinois. Mais il ne préconise cette idée que dans ses recherches philosophiques. Alors que sa parole se voit réduite à un adage et devient de plus en plus populaire, un contresens finit par s'imposer, dans la mesure où son discours n'est plus recontextualisé. Cette vision de l'histoire se généralise ainsi dans tous les domaines. Il paraît évident que la véritable histoire ne peut être réinventée selon la volonté de chacun. Toutefois en littérature, il est possible de recourir à l'histoire ou à des histoires, de les façonner en accord avec nos propres visées et de les retoucher ou de les adapter afin d'exprimer une idée avec ménagement ou de mettre en valeur des textes

⁴⁰⁹ Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *op. cit.*, p.17.

⁴¹⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 历史是任人装扮的小姑娘 ».

littéraires. Autrement dit, les histoires empruntées dans un poème racontent autre chose que la version originale, tout en gardant plus ou moins un rapport avec elle. Les emprunts à l'histoire peuvent ainsi participer de la suggestion. Par exemple, dans « La libation du roi des Qin » (en pinyin « qin wang yin jiu », en chinois : « 秦王饮酒 ») :

Le roi des Qin⁴¹¹, chevauchant un tigre, parcourt les Huit Pôles⁴¹²
L'éclat de son épée ouvre l'espace, fend le bleu du ciel
Frappé par [Xi He]⁴¹³, le [rayon du] soleil résonne du bruit de verre cassé
Les cendres des kalpas⁴¹⁴ se dispersent. Le temps retrouve sa paix
Tête de dragon⁴¹⁵ : source de nectar attirant l'Etoile du vin
Les échos des cithares d'or font vibrer la nuit...
Arrive la pluie du lac Dong-ting⁴¹⁶, comme des pipeaux
Hurlant d'ivresse, le roi ordonne à la lune de rebrousser chemin
Sous les nuages d'argent, scintille la salle de jaspes
Le gardien, à la porte du palais, annonce la première veille
D'une voix suave, chantent les phénix de la Tour fleurie
- Pur parfum de la soie marine toute striée de rouge
Les Oies jaunes⁴¹⁷, au pas de danse, sombrant dans la coupe millénaire
Près des arbres-bougies, les Immortels s'envolent en fumée
La déesse Luth d'Émeraude⁴¹⁸ a les yeux inondés de larmes

(En chinois :

秦王骑虎游八极，剑光照空天自碧。
羲和敲日玻璃声，劫灰飞尽古今平。
龙头泻酒邀酒星，金槽琵琶夜枒枒。
洞庭雨脚来吹笙，酒酣喝月使倒行。
银云栉栉瑶殿明，宫门掌事报一更。
花楼玉凤声娇狞，海绡红文香浅清，

⁴¹¹ Le roi Qin : en apparence, ce roi désigne le premier roi de la dynastie des Qin (221 – 206 av. J.-C.). Mais, en réalité, Li He emprunte l'histoire de ce roi pour suggérer la conduite de l'empereur qui lui est contemporain, Tang Dezong (né le 27 mai 742 et mort le 25 février 805), au pouvoir pendant l'enfance et la jeunesse de Li He.

⁴¹² Huit Pôles désignent les huit directions sur le plan géographique, qui désignent le monde entier.

⁴¹³ Xi He est un Dieu du soleil dans la mythologie chinoise, qui conduit le chariot solaire.

⁴¹⁴ Kalpa est une unité de mesure pour un cycle cosmique dans le bouddhisme. À la fin de chaque kalpa, l'univers est réduit en cendres. (Une explication citée dans François Cheng, *op. cit.* p. 266.) Après cette apocalypse, le nouveau monde renaît. De plus, la dynastie des Tang est une époque où le bouddhisme est érigé en religion d'État.

⁴¹⁵ Tête de dragon renvoie à un récipient à vin dont la forme ressemble à la tête de dragon.

⁴¹⁶ Le Lac Dong-ting : en chinois : « 洞庭湖 », ce lac se situe surtout dans la province du Hunan. Dans l'Antiquité chinoise, bien des mythes proviennent de ce lac.

⁴¹⁷ Les Oies jaunes : Ce serait sans doute un genre de danse.

⁴¹⁸ La déesse Luth d'Émeraude désigne ici les femmes du palais.

黃鵝跌舞千年觥。仙人燭樹蜡烟輕，
清琴醉眼淚泓泓⁴¹⁹。)

Dans ce poème, Li He décrit un pays apparemment opulent et un festin de débauche sous le règne du roi Qin. La mise en scène de la vie luxueuse du roi donne immédiatement un choc au lecteur, à cause de scènes telles la chevauchée du tigre, les voyages dans « les Huit Pôles », etc. Nous pouvons nous demander pourquoi Li He dépeint l'autorité absolue du roi Qin et un banquet féerique. En fait, le poète fait allusion à la réalité. Dans ce poème, le roi se déplace à dos de tigre à travers le monde entier, ce qui a pour but de montrer son autorité suprême et son pouvoir illimité. Le tigre en Chine symbolise une bête précieuse et puissante car il est considéré comme le roi des animaux. De plus, le roi est tellement orgueilleux qu'il ose inviter « Xi He », le dieu du soleil, à jouer de la musique, qu'il ose déclarer que le monde va être pacifié pour toujours grâce à lui, attirer « l'Étoile du vin » pour boire ensemble et ordonner « à la lune de rebrousser chemin ». Les actes du roi peuvent être qualifiés comme excessivement dépravés et follement présomptueux. D'ailleurs, il jouit des chants et des danses des « phénix de la Tour fleurie ». Dans la tradition chinoise, le phénix représente la reine et constitue une image sublime pour dépeindre les femmes. Mais dans ce poème, le terme phénix est au pluriel et ces phénix-là sont lutinés par le roi et réduits à l'état de jouets, ce qui témoigne aussi de la débauche du roi Qin. Tout au long du poème, le roi Qin semble vivre dans un monde mythique. Nous sentons immédiatement que cette histoire est irréelle, mais le roi Qin a existé dans l'histoire, malgré les différentes interprétations concernant sa personne. Certains pensent qu'il désigne le premier roi de la dynastie des Qin à cause de la description luxueuse de la vie du palais ; et d'autres considèrent qu'il renvoie au deuxième empereur de la dynastie des Tang, Li Shimin (李世民, empereur cédèbre, né le 28 janvier 598 et mort le 19 juillet 649), qui a été le roi Qin avant de devenir empereur⁴²⁰. Malgré cette incertitude, Li He

⁴¹⁹ François Cheng, *op. cit.*, p. 266.

⁴²⁰ C'est nous qui traduisons et modifions, extrait de « L'interprétation » (解), *Œuvres complètes de Li He* (《李長吉歌詩編年箋注》), écrit par Li He, annoté par Wu Qiming (吳企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2012, p.312-313.

emprunte à l'histoire en la modifiant. La première lecture pourrait fasciner le lecteur par ce banquet grandiose et féérique. Cependant, la description irréaliste du festin somptueux renvoie à un état qui se situe entre réalité et rêve. À la fin du poème, du reste, la mention des « yeux inondés de larmes » dément la paix apparente de cette histoire festive et l'illusion de l'opulence se dissipe aussitôt. Cette chute ramène brusquement le lecteur à la réalité selon le commentaire de Fan Dashi : « De la joie extrême, naît la tristesse⁴²¹ ». Cette surabondance totalement illusoire rabaisse une fois encore l'image d'un roi qui se prétendrait l'empereur du monde et le premier de tous les êtres. En fait, dans le poème, Li He critique le roi Qin dans sa soif de grandeur et de succès, au même titre que sa débauche. De plus, « la salle de jaspes » qui scintille attire l'attention sur le caractère luxueux de son palais. Alors que le roi apprécie l'opulence des festins, « [la] déesse Luth d'Émeraude a les yeux inondés de larmes ». Ici, elle désigne les femmes du palais qui y sont enfermées pour assouvir les désirs de luxure du roi, les larmes signifiant que leur séjour au palais n'est pas volontaire. À travers ces scènes, Li He reproche davantage au roi les actes par lesquels il vante ses exploits excessifs, mène une vie pompeuse et maltraite les gens : en réalité, l'image du roi Qin fait allusion à l'empereur de son époque. La plupart des chercheurs considèrent que le roi Qin suggère le roi (ou bien l'empereur) Tang Dezong (né le 27 mai 742 et mort le 25 février 805) qui fut au pouvoir durant l'enfance et la jeunesse de Li He. Selon le critique Yao Wenxie (姚文燮, lettré et haut fonctionnaire de la dynastie des Qing, né en 1628 et mort en 1693), « Dezong a un caractère irritable. Les festins et les jeux lui font plaisir [...] et il aime boire. Le poète se moque ainsi de lui en le considérant comme le roi Qin⁴²² ». Sous son règne, le pays se maintient dans une paix fragile. À l'extérieur, les tribus nomades du Nord ravagent les frontières ; à l'intérieur, la corruption ronge le pays. Il croit être un bon empereur qui mérite les éloges du peuple. Cependant, il préfère les

⁴²¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 乐极生悲 », extrait de *L'évolution chronologique de la poésie* (《歷代詩發》), écrit par Fan Dashi ([清] 范大士), Rugao, Édition Xu Bai Shan Fang de la famille Fang (范氏虛白山房), 1698, p.195.

⁴²² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 德宗性剛暴，好宴游……飲酒為樂，故以秦王追諒之 », extrait des *Œuvres complètes de Li He* (《李長吉歌詩編年箋注》), écrit par Li He, annoté par Wu Qiming (吳企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2012, p.316.

festins et ordonne de construire des palais luxueux. Li He écrit ce poème pour exprimer son mécontentement et critiquer la vie luxueuse des hommes de pouvoir de son temps. Les emprunts à l'histoire et à la mythologie permettent d'éviter au maximum la censure en évitant la littéralité par le détour littéraire, suggérant ainsi des sens multiples dans les poèmes. Ces procédés poétiques sont caractéristiques de la culture chinoise qui met l'accent sur l'implicite, ce qui constitue l'essence de l'esthétique chinoise. De plus, il est sous-entendu que «la poésie [chinoise] doit éviter la routine et davantage la banalité⁴²³ ». La suggestion permet en effet d'exprimer des idées sous-jacentes tout en évitant de tomber dans les expressions banales.

L'emprunt à l'histoire ou à la croyance religieuse est également un procédé fréquemment en usage dans la poésie française, mais différemment de la poésie chinoise. Dans «Abel et Caïn », Baudelaire fait allusion à ces deux personnages de la Bible qui sont les fils d'Adam et d'Ève. Caïn, le fermier, est le frère aîné d'Abel, le berger. Dieu a accepté l'offrande d'Abel, mais il a refusé celle de Caïn. De jalousie, Caïn assassine son frère de sorte que Dieu le condamne à l'exil et à une vie d'errance. Le poète dandy ne se contente pas de retranscrire le mythe dans son poème. Il y différencie la «race d'Abel » de la «race de Caïn⁴²⁴ ». Les hommes issus de ces deux races sont prédestinés à une vie différente, le terme «race » impliquant le caractère héréditaire. En effet, le mythe d'Abel et Caïn « se transforme en tendant vers une image de la lutte des classes⁴²⁵ » vers 1850. C'est autour des années 1850 que l'on tend à adopter un discours de lutte des classes et qu'il devient donc cohérent d'interpréter le poème de Baudelaire en ce sens. Dans un article révélateur de Louis Goudall, Abel se donne comme «type primitif du bon jeune homme » et «premier bourgeois », tandis que Caïn est considéré comme «le révolté⁴²⁶ ». Effectivement, dans tout le poème, Baudelaire met en antithèse la vie de la «race » d'Abel et de celle de Caïn. Les deux

⁴²³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «詩要避俗，更要避熟 », extrait de *De l'art* (《藝概》), écrit par Liu Xizai ([清]劉熙載), Shanghai, Édition des Livres anciens (上海古籍出版社), Chapitre II «De la poésie »(第二卷詩概), 1978, p.83.

⁴²⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p.123.

⁴²⁵ Baudelaire, *op. cit.*, p.1081.

⁴²⁶ *Idem.*

premiers distiques donnent le ton fondamental de ce poème et mettent en relief la condition de vie de ces deux « races » :

Race d'Abel, dors, bois et mange ;
Dieu te sourit complaisamment.

Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs mis établement⁴²⁷.

L'adverbe « complaisamment » contraste avec « mis établement ». Dans la Bible, Abel est apprécié de Dieu et Caïn est rejeté par lui. En effet, à l'époque romantique, l'histoire d'Abel et Caïn est souvent associée à la légende de Prométhée qui se voit contraint de voler le feu aux dieux pour rétablir un équilibre, et se trouve condamné à une torture sans fin. Caïn s'incarne comme révolté contre l'injustice et le véritable coupable dans ce drame fratricide est Jéhovah. Ainsi, le contraste exprimé dans ces deux distiques reflète cette opposition entre les deux frères qui permet à Baudelaire, par cet emprunt au récit biblique, de dépeindre la condition humaine de son époque. Dans l'avant-dernier distique – « Le fer est vaincu par l'épieu⁴²⁸ », Antoine Adam pense que le poète privilégie « le contraire de ce qu'enseigne la *Genèse* », car Caïn est « un nomade » et Abel est « un sédentaire », et que « Baudelaire annonce la victoire du prolétaire révolté⁴²⁹ » sans possession, parce que « le fer est le symbole d'Abel le laboureur » et « [l'épieu] est le symbole de Caïn le chasseur ». À travers la dichotomie qui oppose la « race » d'Abel à celle de Caïn, le poète des *Fleurs du mal* évoque la période contemporaine et la condition des plus démunis. Effectivement, l'emprunt à l'histoire permet de « [citer] les [récits] anciens pour représenter les faits présents⁴³⁰ ». Suivant le sillon des histoires empruntées, le lecteur pourrait graduellement comprendre leur sens, ce qui ajoute à la découverte la jouissance du déchiffrement. Par ailleurs, les

⁴²⁷ Baudelaire, *op. cit.*, « Abel et Caïn », p.122.

⁴²⁸ Baudelaire, *op. cit.*, « Abel et Caïn », p.123.

⁴²⁹ Baudelaire, *op. cit.*, p.1082.

⁴³⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 援古以证今 », extrait du *Grand cœur littéraire* (《文心雕龙注释》), écrit par Liu Xie (刘勰), annoté par Zhou Zhenfu (周振甫), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 1981, p. 411.

symbolistes français accordent plus d'importance à la poésie elle-même, mais cela n'implique pas pour autant qu'ils ne se préoccupent pas de politique. En effet, Rimbaud a pris part à la Commune et il convoque la figure de César pour ironiser sur Napoléon III. En somme, l'emprunt à l'histoire passé pour évoquer le présent représente pour les symbolistes français un procédé de suggestion, invitant le lecteur à effectuer un travail de déchiffrement et d'interprétation.

En plus des images et des histoires qui participent de la suggestion, dans un troisième temps, nous allons aborder les caractéristiques langagières en tant qu'elles permettent de suggérer quelque chose : en chinois, la calligraphie évoque des sens particuliers ; en français, l'allitération donne à entendre quelque chose qui est suggéré. La poésie traditionnelle chinoise a une caractéristique qui lui est propre : le caractère chinois participe lui-même de la suggestion. Différent des langues occidentales, le chinois n'est pas une langue alphabétique dont le son est tout à fait représenté par son signe écrit. En effet, le chinois est une langue de logogrammes se caractérisant à la fois par l'idéogramme et l'idéo-phonogramme (dans les premiers temps de l'écriture chinoise, les caractères renvoient plutôt au pictogramme, mais après l'enrichissement des termes et l'évolution de la langue, elle devient une langue de logogrammes). En général, un idéophonogramme se compose d'un indice phonétique et d'un indice visuel. Certains caractères chinois gardent leur trait de l'idéogramme ou du pictogramme : par exemple, le «田» qui signifie le champ en chinois. Il n'est pas difficile de deviner le sens de ce terme selon sa forme visuelle. C'est ainsi que dans certains vers, le choix des caractères qui ont les mêmes composants implique aussi la suggestion. Par exemple, dans le vers «然後鳴啾啾 (Et puis, [les oiseaux] chantent en chœur)⁴³¹ » le composant du «口» implique la bouche. Les trois «口» (鳴啾啾) qui s'ensuivent évoquent un environnement tumultueux. Les poètes chinois profitent en effet de «l'aspect imagé des caractères⁴³² » et cherchent à exploiter leur pouvoir de

⁴³¹ C'est nous qui traduisons un extrait issu de « Deux oiseaux » (《雙鳥》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.303.

⁴³² François Cheng, *op. cit.*, p.17.

suggestion. Dans «Le poème de la montagne du Sud »(en chinois : «南山诗 »), afin de mettre en relief la dimension dangereuse autant que majestueuse des hautes montagnes, Han Yu écrit :

巖	巒	雖	嶽 ⁴³³
haut	(une série de) montagnes	bien que	abrupt

Dans ce vers, sauf le terme «雖 », conjonctif concessif, les quatre autres présentent un composant «山 », qui renvoie à “la montagne” en français. En effet, sa forme visuelle évoque déjà la montagne, car le caractère «山 »relève d'un pictogramme qui reproduit les traits simplifiés de l'élément désigné. Ce vers peut se traduire ainsi : «bien que les montagnes soient hautes et abruptes ». Même si l'on ignore le chinois, du point de vue visuel, on peut déduire que ce vers a un lien avec les montagnes. De plus, les trois adjectifs «巖 », «嶽 »et «嶽 », dont le composant «山 »se situe dans le haut du caractère par rapport aux éléments phonétiques (ces trois termes reposent sur le système logographique : le composant «山 »est la clé sémantique, et les éléments au-dessous déterminent la prononciation du mot), annoncent la dimension splendide et dangereuse ainsi que la hauteur majestueuse des montagnes. Le terme nominatif «巒 », basé sur le composant «山 », implique une série de montagnes, parce que le composant «糸 »renvoie au «fil »ou à la «soie ». Deux composants «糸 »dans un même caractère, avec la base du mot «山 », impliquent une série de montagnes. Ainsi les termes alignés avec un même composant, par leur liaison progressive, créent-ils un effet visuel saisissant. À force d'observer les montagnes, le poète Changli (le surnom de Han Yu) tente de suggérer leur forme, leur dimension et leur force inébranlable, non seulement par le biais de l'écriture, mais aussi à travers l'aspect visuel qu'offre la forme des caractères chinois. Dans «Adieu, mes deux amis intimes »(en chinois : «辭二知己 »), Jia Dao compose un vers pour accuser la froideur de l'environnement afin d'exprimer davantage son attachement envers ses amis qui s'appêtent à partir :

⁴³³ C'est nous qui traduisons un extrait issu du « Poème de la montagne du Sud »(《南山詩》), *op. cit.*, p.48.

海 雨 寒 濛濛⁴³⁴
mer pluie froid brumeux

Ce vers signifie que « la pluie était froide et rendait la mer brumeuse ». En chinois, le composant « 雨 » renvoie à l'eau à l'état liquide et celui de « 寒 » signifie le froid (l'eau à l'état solide ou gazeux). Dans ce vers, le terme « 雨 » est un pictogramme : sa forme implique déjà la pluie. On peut imaginer que le premier trait supérieur du « 雨 », le « 一 » est le ciel, d'où vient la pluie. Les quatre « 丶 » désignent l'eau qui tombe d'en haut. Les autres éléments représentent les lignes verticales de pluie provenant du ciel. Le terme « 海 » contient le composant « 雨 », il est donc en lien avec l'eau. Il en est de même pour le terme « 濛 ». Parmi ces cinq termes, le « 寒 » est le plus significatif. En effet, il renvoie aussi à l'eau, mais son composant est le « 雨 ». Sa présence renvoie à la froideur, et la froideur est le sens essentiel de ce poème. Le « 寒 » est donc « l'œil poétique » de ce vers. Précisément, « l'œil poétique » (en chinois : « 诗眼 ») signifie le mot-clé d'un poème ou d'un vers qui occupe la place la plus importante. Il représente l'émotion et l'état d'esprit que le poète veut partager dans un vers ou un poème. Il en résulte ainsi que ce vers exprime une émotion de tristesse et un esprit abattu par l'adieu aux deux confidents. Même si l'on ignore le sens de ce vers, la forme des caractères suggère efficacement par la graphie l'attachement du poète envers ses amis et la désolation dans laquelle il tombe en leur absence.

Par rapport au chinois, la langue française est une langue alphabétique et relève du phonogramme, qui représente l'association arbitraire d'un son avec le sens d'un terme. Contrairement au logogramme, le phonogramme est une retranscription arbitraire du son. Pour cette raison, les poètes ne peuvent généralement pas faire appel aux caractères visuels des composants ou à la forme des termes pour susciter la suggestion. Toutefois, c'est ici le travail sur les sonorités qui confère au vers une certaine force évocatrice. En effet, l'allitération est souvent une bonne figure de la suggestion chez les

⁴³⁴ C'est nous qui traduisons un extrait issu de « Adieu, mes deux amis intimes » (《辞二知己》), *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), écrit par Jia Dao (贾岛), annoté par Qi Wenbang (齐文榜), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 2001, p.19.

symbolistes français. Selon le Nouveau Robert, l'allitération renvoie à la « [r ép éition] des consonnes initiales (et par exemple, des consonnes int érieures) dans une suite de mots rapproch és ». Autrement dit, l'allitération permet de créer un effet sonore qui suggère l'idée du poète. Dans « Les effar és » de Rimbaud :

Ils sont blottis, pas un ne bouge,
Au souffle du soupirail rouge
Chaud comme un sein⁴³⁵.

Influenc é par *les Mis érables* de Victor Hugo, ce poème décrit l'espoir impossible des êtres mis éreux. Ici le premier vers est marqu é par le son [b]. Cette sonorité renvoie à une atmosph ère onirique et calme, ce qui sugg ère que ces mis éreux sont dans un état de rêve. Mais ce rêve n'est pas sans amertume. Le son [p] dur, intercal é entre les deux sons [b] implique l'impossibilité de ce désir de bien-être et d'opulence. En même temps, les deux derniers vers se caractérisent par le son [s] fricatif, dont l'effet sonore évoque le bruissement et le souffle. D'une part, cette sonorité imite le son du vent qui traverse le soupirail. Il s'agit ici du recours à l'harmonie imitative, laquelle est « une s équence verbale dont la lecture à haute voix rappelle par ses sonorités la nature des idées représent ées⁴³⁶ »; d'autre part, elle peut symboliser le souffle de vie qui entretient l'espoir, à travers le soupirail, de trouver des vivres qui leur sauveraient la vie. Mais le son [j] chuintant intercalé parmi les sons [s] sifflants marquerait un espoir très faible, car le son [j] est moins fort que [s], le soupirail pouvant aussi souffler un air glacial. L'extrême pauvreté semble avoir rongé leur esprit. Le moindre espoir leur suffit déjà, ce qui accuse le drame tragique des pauvres. Dans « Le dormeur du val », le poète aux semelles de vent reprend la figure de l'allitération :

Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,

⁴³⁵ Rimbaud, *op. cit.*, « Les Effar és », p.82.

⁴³⁶ Gabriel-Robert Thibault, « L'harmonie imitative. Essai historique et anthropologique », dans *Dix-Huitième Si ècle*, n°23, Paris, 1991, p.357.

Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit⁴³⁷.

Ce sonnet dépeint un soldat mort ou gravement blessé tombé dans un val verdoyant. Les trois premières strophes peignent une atmosphère tranquille. Cette douceur et cette verdure persistent « jusqu'à la révélation finale, dont la formulation est encore allusive : la mort est d'autant plus présente que le mot reste absent⁴³⁸ ». Cette rupture est marquée par une allitération explosive, brève et dure. Les sons [p] dans le premier vers citent invitent le lecteur à rompre avec la suavité et la sérénité du paysage du val. Par la suite, les sons [d] et le [t] de la « tranquillité » annoncent une rupture totale avec cette fausse tranquillité. Les deux derniers sons [d] rappellent le retentissement des balles (harmonie imitative) qui ont été tirées sur le soldat. Dans « Correspondances », Baudelaire également joue sur l'allitération en [r] :

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants⁴³⁹

Le son [r] est uvulaire. Cette caractéristique produit un effet de répercussion vibrante. Dans ce tercet, l'allitération en [r] prolonge la diffusion des « parfums frais » qui renvoie ainsi à « l'expansion des choses infinies⁴⁴⁰ », renforçant l'odeur. Les sons et les parfums se répondent, exaltant ceux évoqués.

Outre l'allitération, l'assonance est un procédé récurrent dans la poésie symboliste pour susciter la suggestion. Selon le Nouveau Robert, l'assonance désigne la « [répétition] du même son, spécialement de la voyelle accentuée à la fin de chaque vers (belle et rêve) ». Autrement dit, il s'agit de la répétition d'une voyelle tonique à l'intérieur d'un même vers ou de plusieurs vers d'un poème. Comme l'allitération, l'assonance paraît plus souvent dans les langues alphabétiques. Dans « Les fenêtres » de Mallarmé on peut entendre la scène :

⁴³⁷ Rimbaud, *op. cit.*, « Le Dormeur du val », p.112.

⁴³⁸ Rimbaud, *op. cit.*, p.845.

⁴³⁹ Baudelaire, *op. cit.*, « Correspondances », p.11.

⁴⁴⁰ *Idem.*

Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
La toux ; et quand le soir saigne parmi les tuiles,
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé⁴⁴¹

Ce poème mallarméen «se veut plus baudelairien que Baudelaire lui-même⁴⁴² ». Mallarmé y met l'antithèse absolue entre l'Idéal et le Réel. Cette quatrième strophe se caractérise par l'assonance en [i]. Le premier mot « ivre » avec le son [i] représente l'idée essentielle de cette strophe. En effet, le son [i] est aigu, strident et bref, et dans ce quatrain, il renvoie à un cri provenant du fond du cœur du poète qui aspire à des horizons lumineux pour consoler son esprit rongé par la réalité. Le poète exalte l'état d'ivresse comme favorable à la réalisation de son désir, l'urgence de vivre. Corroborée par le sens et le son, cette strophe traduit une envie impérieuse, un cri de désir. Verlaine est lui aussi habile à créer l'allitération et l'assonance pour provoquer la suggestion. Dans son célèbre poème «Chanson d'automne », la «Vierge folle » démontre sa virtuosité musicale :

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte

⁴⁴¹ Mallarmé *op. cit.*, p.9.

⁴⁴² Mallarmé *op. cit.*, p.1152.

De çà del à
Pareil à la
Feuille morte⁴⁴³.

Tout le poème se caractérise par les assonances en [ɔ], en [o] et en [õ]. Le dernier mot de ce poème, « morte », est marqué par la voyelle [ɔ], et constitue le mot-clé du poème. Les refrains sur le son [ɔ] ([o] et [õ]) rappellent ainsi la mort. Les premiers vers, avec « les sanglots longs » ancre le poème dans une tonalité d'égiaque. Notamment le terme « monotone » qui évoque l'ennui dans l'uniformité de ton, annonce avec trois voyelles « o », la mélancolie de l'automne. L'adjectif « suffocant » renvoie déjà à une atmosphère tendue et étouffante et son assonance [ɔ] établit un lien avec « sanglot », « monotone », « morte », etc. Le verbe « emporte » renvoie à l'impuissance face à cette angoisse irrémédiable, car être emporté comme une feuille par le vent est un signe de dépendance aux éléments. L'impression de monotonie issue des sons basés sur la lettre [ɔ] ([o] et [õ]) est ainsi comme un soupir sans fin qui se répercute dans tout le poème. Par ailleurs, la première strophe est marquée par l'allitération en [l]. bercée par cette allitération liquide, cette strophe semble créer une scène où coulent les larmes. On les entend presque couler sans bruit comme les feuilles tombant au sol. Dans ce poème, le sens des mots, l'assonance et l'allitération fonctionnent ensemble pour évoquer le spleen que suscite la saison. En lisant à haute voix ce poème, le lecteur est en mesure de découvrir tout un paysage poétique, toute une atmosphère même, car nous pouvons non seulement faire l'épreuve du sentiment de tristesse par le choix des termes, mais aussi entendre la mélancolie grâce à l'allitération et à l'assonance. Cette méthode d'écriture poétique permet à l'amateur d'entrer dans un monde singulier où affiner son écoute en se laissant bercer par sa musique, afin de parvenir à en déchiffrer les sens.

Si l'allitération et l'assonance permettent d'aiguiser l'oreille, les chinois accordent de l'importance à la forme des caractères. Les caractéristiques langagières de chaque langue sont donc sensiblement différentes, sollicitant la vue ou l'ouïe. Les traits et les composants du caractère chinois permettent de susciter la suggestion visuellement.

⁴⁴³ Verlaine, *op. cit.*, « Chanson d'automne », p.72-73.

Chaque composant d'un caractère chinois pourrait avoir une signification différente, ce qui n'est pas le cas de la langue française qui met l'accent sur le son. Profitant bien de cette caractéristique, les poètes français usent de l'allitération et de l'assonance pour suggérer en donnant à entendre. Cependant, cela n'est pas possible pour les poètes chinois dans la mesure où le chinois n'est pas une langue du phonogramme. Les écrits chinois ne dépendent pas de la prononciation et les sons des mêmes caractères varient d'une façon importante dans des régions différentes. Nous pourrions ainsi conclure que la poésie chinoise peint des tableaux quand la poésie française compose des musiques. Même si l'Oulipo français généralise la mise en page comme une expression poétique. Désormais, l'agencement des mots a aussi un effet de suggestion. Mais le mouvement symboliste utilise moins cette modalité d'expression. De plus, il est à noter que la particularité des poèmes chinois ne réside pas dans la mise en page. C'est plutôt le caractère lui-même et l'agencement des caractères dans un vers qui peuvent être suggestifs. Il en résulte que les caractéristiques langagières, quelle que soit la langue, permettent d'aiguiser le goût du déchiffrement. Dans certaines langues, cela exige une bonne culture pour les décrypter et pour éprouver la jouissance de les décoder.

Ainsi sous la plume des poètes, la suggestion apparaî-t-elle comme un élément de l'art littéraire susceptible de donner de nouveaux souffles à la poésie, et c'est particulièrement vrai en français où il importe d'aiguiser l'écoute déjà par le rythme sonore. Nous avons vu que cela requiert d'abord de connecter des figures apparemment fort différentes, en les reliant dans un même contexte, permettant par-là que se déploie un pouvoir poétique évocateur. Deuxièmement, la suggestion peut se faire par des emprunts aux histoires classiques du passé. En général, les poètes y font appel pour faire allusion aux événements contemporains et interpeller de façon déguisée le présent. Finalement, ce sont les caractéristiques langagières qui contribuent encore à la suggestion. En jouant avec les particularités de la langue, les poètes mettent en jeu leur talent poétique pour créer un monde, visuel ou sonore et produire des effets poétiques chaque fois nouveaux, inattendus qui s'offrent au déchiffrement et au plaisir de l'amateur. Quoi qu'il en soit, la suggestion, le pouvoir d'évoquer, d'appeler au jour quelque sens inédit permet de faire naître un langage neuf. Les poètes explorent de

nouvelles possibilités poétiques en cherchant à porter la langue, inépuisable en même temps que toujours incomplète, vers de nouveaux confins ou des horizons infinis, notamment par la suggestion : « [rémunérer] le défaut des langues, c'est [...] suggérer⁴⁴⁴ ». La richesse de la suggestion poétique dans son pouvoir d'évocation permet en effet non seulement de pallier la pauvreté de la langue ordinaire mais aussi de faire lever des sens inattendus. Pour le lecteur, d'une part, la suggestion rend le déchiffrement plus difficile mais plus riche ; d'autre part, elle prolonge les processus du décryptage afin de susciter plus de jouissance.

⁴⁴⁴ Pierre Champion, « La poésie de la suggestion », *Mallarmé Poésie et philosophie*, sous la direction de Pierre Champion. Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p78.

2.2.2. L'étrangeté : l'alchimie verbale et « la plume qui complète le manque de la Nature »

Selon le Nouveau Robert, le terme d'alchimie signifie la « science occulte, née de la fusion de techniques chimiques gardées secrètes et de spéculations mystiques, tendant à la réalisation du grand œuvre ». C'est dire que l'alchimie est un processus qu'on peut qualifier de magique, qui transmute les choses en une substance nouvelle, précieuse, de très haute valeur, les faisant participer du grand œuvre. Elle est inséparable d'une croyance en des pouvoirs magiques. Sur le plan de la poésie, il s'agit donc de la magie qui cherche à transfigurer le langage littéraire par de véritables mutations de sens, qui transportent loin des routines poétiques.

Pour Baudelaire, loin de la transmutation du plomb en or, il faut à l'inverse défier l'esthétique traditionnelle en « [changeant] l'or en fer [et] le paradis en enfer⁴⁴⁵ ». Dans « Au lecteur », cette ambition avant-gardiste pour son époque alimente son esprit :

La sottise, l'erreur, le péché la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine⁴⁴⁶.

Baudelaire ne rejette ni les termes blasphématoires ni les termes étonnants. En plus, il les embrasse. Le champ lexical de cette strophe renvoie au registre de la défaillance ou de la déchéance : « la sottise », « l'erreur », « le péché », « la lésine », « la vermine » etc. Selon lui, il convient de reconnaître la pauvre réalité humaine et consentir que ces basses réalités « [occupent] nos esprits et travaillent nos corps ». L'audace poétique qu'il y a à recourir à un tel registre semble une déclaration baudelairienne qui situe le Beau à l'envers de la convention. Ainsi déclare-t-il : « J'ai trouvé la définition du Beau, — de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture [...] c'est une tête qui fait rêver à la fois, — mais

⁴⁴⁵ Baudelaire, *op. cit.*, « Alchimie de la douleur », p.77.

⁴⁴⁶ Baudelaire, *op. cit.*, « Au lecteur », p.5.

d'une manière confuse, — de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant [...] Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau⁴⁴⁷ ». Aux yeux du poète, le Beau n'a pas de confins ; du moins échappe-t-il aux limites formelles qui lui ont été assignées jusque là. Tout les registres, de l'amer au regret, du désir à la satiété et à l'ennui, de la volupté et de l'ardeur à la mélancolie, entrent dans son imaginaire de la Beauté, écartelé entre des aspirations contraires. En même temps, il concède que « [parce] que le Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau⁴⁴⁸ ». En effet, le Beau doit être étonnant, il doit donner mais il faut des conditions appropriées pour le rendre étonnant, il faut des procédés requis pour transformer les humeurs et les couleurs, afin qu'il en résulte une beauté qui donne. Différent de Victor Hugo qui met l'accent sur la nomenclature : « Victor Hugo imagine qu'il suffit d'employer des mots plus nombreux pour que soit revigoré le rapport au monde. Il veut différencier la représentation, et c'est parce qu'il oublie, au moins à des moments, que c'est la présence qui compte⁴⁴⁹ », Baudelaire a l'intention de chercher le Beau dans l'éclat immédiat et de saisir la présence inattendue. Dans « À une passante », son désir de cueillir le beau dans l'instant, aussi fugitif et éphémère soit-il, est clair :

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
 Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité⁴⁵⁰ ?

Dans cette strophe, il souligne l'état passager la beauté, tel un éclair qui disparaît immédiatement après sa parution, qu'il compare à l'inspiration poétique. Il faut cueillir au passage la beauté ainsi bien que capter cette inspiration éphémère pour la façonner en mots, en vers et en poèmes. Désormais, grâce à la virtuosité du poète, cet éclair de

⁴⁴⁷ Baudelaire, *op. cit.*, « Fusées, X » p.657.

⁴⁴⁸ Baudelaire, *op. cit.*, « Salon de 1859 – II. Le Public moderne et la photographie » t.II, p.616.

⁴⁴⁹ Yves Bonnefoy, « Le siècle de Baudelaire » dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°47, Paris, 2013/2, p.34.

⁴⁵⁰ Baudelaire, *op. cit.*, « À une passante » p.93.

beauté se voit transfiguré en éternité. Cependant, si cet éclair illumine, même fugitivement, une chose sacrilège ou dérisoire, qu'en faire ? Baudelaire donne ainsi la réponse : « [tu] m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or⁴⁵¹ ». Il s'agit donc d'un processus magique et du pouvoir d'un esprit alchimique à même de transmuter la plus vile matière en objet précieux. Ce pouvoir de la transformation merveilleuse est aussi celui dont relève l'alchimie verbale.

L'art de l'alchimie est ce pouvoir de transformer les choses les plus ordinaires sinon les plus basses par la force des mots et des images poétiques. Il s'agit de l'invention d'images nouvelles par la transformation, la transmutation de figures ou d'images conventionnelles en une autre matière, tout à fait inhabituelle et précieuse. Dans sa lettre à Verlaine, Mallarmé partage son désir d'embrasser l'art alchimique pour nourrir sa quête infinie de sens : « j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste⁴⁵² ». En effet, l'aspiration à autre chose, à l'ailleurs, à l'étrangeté, par la transformation du regard sur les éléments est ancrée chez les symbolistes, comme de toucher l'extension du corps qu'est l'âme, pour tenter autre chose et accéder à un nouvel espace poétique. L'art de l'alchimie permet de réaliser ce désir de façon magique. Mallarmé se nomme ainsi « alchimiste ». Chez Rimbaud, le poète rebelle consacre *Une saison en enfer* à l'art de la transmutation alchimique. Effectivement, l'alchimie rimbaldienne est un pouvoir destructeur qui passe par le feu, au creuset ce qu'il faut transmuter. Comme Baudelaire qui a reçu du Démon « l'appareil sanglant de la Destruction⁴⁵³ », Rimbaud « brise l'instrument poétique⁴⁵⁴ » pour « [trouver] une langue⁴⁵⁵ ». Il s'agit donc d'une procédure qui tente de détruire, de renverser ce qui ne serait qu'instrument, moyen en vue d'autre chose, en une langue qui parlerait d'elle-même, qui ferait sourdre d'elle-même son sens. Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud dévoile son goût destructeur :

⁴⁵¹ Baudelaire, *op. cit.*, p.192.

⁴⁵² Mallarmé *op. cit.*, p.788.

⁴⁵³ Baudelaire, *op. cit.*, « La Destruction », p.111.

⁴⁵⁴ Pierre Brunel, *op. cit.*, p.113.

⁴⁵⁵ Rimbaud, *op. cit.*, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », p.346.

Je me suis enfui. Ô sorcières, ô misère, ô haine, c'est à vous que mon trésor a été confié !

Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine. Sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bond sourd de la bête féroce⁴⁵⁶.

Le début de la *Saison* appelle à blasphémer contre la beauté conventionnelle. Le poète se transforme en « bête féroce » pour déchirer la beauté et confie son talent poétique aux « sorcières », à la « misère », au dépouillement consenti, comme à la « haine » qu'on peut tourner contre soi ou le monde. Il étrangle la joie pour faire savoir que « [le] malheur a été [son] Dieu⁴⁵⁷ ». Les premiers écrits de la *Saison* ressemblent à une déclaration contre la conception contemporaine de la beauté. En plus, dans « Alchimie du verbe », un petit poème dévoile davantage sa volonté de susciter un sentiment d'échec, d'impossibilité à combler une soif :

Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises,
Que buvais-je, à genoux dans cette bruyère
Entouré de tendres bois de noisetiers,
Dans un brouillard d'après-midi tiède et vert !

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
— Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert ! —
Boire à ces gourdes jaunes, loin de ma case
Chérie ? Quelque liqueur d'or qui fait suer.

Je faisais une louche enseigne d'auberge.
Un orage vint chasser le ciel. Au soir
L'eau des bois se perdait sur les sables vierges,
Le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares ;

Pleurant, je voyais de l'or — et ne pus boire. —⁴⁵⁸

Ce poème se compose de trois quatrains et d'un monostique. Les deux premières strophes évoquent un personnage, « je », qui s'avère dans un état de perdition. Il cherche, dans une atmosphère « tiède » et « verte », et dans la solitude où il se trouve,

⁴⁵⁶ Rimbaud, *op. cit.*, « Une Saison en enfer », p.245.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ Rimbaud, *op. cit.*, « Une Saison en enfer – Dires II », p.264.

loin des âtres comme des bêtes, à boire une eau qui s'échappe : « Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises ». La recherche du breuvage qui pourrait éteindre son désir renvoie à la quête de nouveaux souffles poétiques. Cette voie est difficile, parce que le personnage cherche seul et dans une atmosphère de tiédeur, de fadeur où s'étouffe son ardeur. Ainsi se sent-il emprisonné dans un lieu où les ormeaux se trouvent être « sans voix, [le] gazon sans fleurs [et le] ciel couvert ». Comment le « je » peut-il s'affranchir du poids d'un tel alentour où rien ne semble en vie ? Il fait appel à la force destructrice qui seule semble pouvoir rendre vie à ce paysage, vivifier cette inertie et exposer les éléments à la décomposition. Il en appelle à l'« orage » qui saccage, aux « sables vierges » où la forêt devient désert et aux « glaçons » qui changent l'eau en glace, autant d'éléments de destruction. Après leurs ravages, le « je » voit enfin « de l'or » mais ne peut plus boire à des sources convenues, des breuvages conventionnels. Dans ce poème, Rimbaud met en lumière sa volonté de détruire le Beau traditionnel pour retrouver « l'or » sous les désordres semés dans le poème. Cependant, le but du poète ne réside pas seulement dans cette destruction sacrilège. Après le désordre et la dévastation, il faut la résurrection. Il est ainsi question de l'hallucination volontaire. Rimbaud veut se mettre en cet état pour se régénérer. Autrement dit, « [se] souiller au passage pour renaître purifié⁴⁵⁹ ». Il recourt ainsi à l'alchimie, parce qu'elle relève de la magie de destruction-réinvention. Rimbaud aussi écrit un poème intitulé « Chanson de la plus haute tour » pour saluer cette réinvention :

Qu'il vienne, qu'il vienne,
Le temps dont on s'éprenne.

J'ai tant fait patience
Qu'à jamais j'oublie.
Craintes et souffrances
Aux cieux sont parties.
Et la soif malsaine
Obscurcit mes veines.

Qu'il vienne, qu'il vienne,

⁴⁵⁹ Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.144.

Le temps dont on s'éprenne.

Telle la prairie
À l'oubli livrée,
Grandie, et fleurie
D'encens et d'ivraies,
Au bourdon farouche
Des sales mouches.

Qu'il vienne, qu'il vienne,
Le temps dont on s'éprenne⁴⁶⁰.

D'abord, les trois refrains « Qu'il vienne, qu'il vienne, / Le temps dont on s'éprenne » rallume la joie inexprimable du poète, quand il finit « par trouver sacré le désordre de [son] esprit⁴⁶¹ » et quand il réussit à trouver « la prairie » où se réinventer. Mais « la soif malsaine » renvoie à son désir de destruction : le poète a toujours cette aspiration à renverser les conventions. « L'oubli » symbolise le refus de l'ancienne conception du Beau et le rejet des images médiocres. Enfin, après tant d'efforts, le poète a trouvé « la prairie » où fleurissent et grandissent l'encens et les ivraies, livrée « au bourdon farouche des sales mouches ». C'est-à-dire qu'il conjugue ici le pire et le meilleur, une prairie certes mais envahie par l'ivraie, la mauvaise herbe, que butine le bourdon plutôt que les abeilles, et dont les odeurs nauséabondes attirent plutôt les mouches. Certes il y pousse l'encens, mais qu'est-il destiné à encenser ? Est-ce ainsi que Rimbaud trouve à accomplir la mission de destruction-réinvention à laquelle il se dédie ? Afin de régénérer le Beau brisé, l'Époux infernal règle « la forme et le mouvement de chaque consonne, et avec des rythmes instinctifs, [il se flatte] d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens⁴⁶² ». Il s'agit donc d'un mélange de sensations susceptibles de solliciter la vue, avec la prairie en fleurs, l'odorat, avec le parfum de l'encens, l'ouïe avec le bourdonnement des mouches, il s'agit d'en appeler à tous les sens. Le poète mêle toutes choses, les parfums et les odeurs nauséabondes, les fleurs et l'ivraie, la saleté et l'encens dans l'athanor poétique, et par la réaction

⁴⁶⁰ Rimbaud, *op. cit.*, « Une Saison en enfer – D'êtres II – Chanson de la plus haute tour », p.265.

⁴⁶¹ Rimbaud, *op. cit.*, « Une Saison en enfer – D'êtres II », p.265.

⁴⁶² Rimbaud, *op. cit.*, « Une Saison en enfer – D'êtres II », p.263.

alchimique de sa procédure langagière, il en extrait le nectar qui permet de «saluer la [vraie] beauté⁴⁶³ ». Grâce à l'alchimie verbale qui incorpore l'hallucination, qu'elle soit hallucination simple ou hallucination verbale, les poètes détruisent les anciennes conventions poétiques et sollicitant l'éveil de tous les sens, réinventent des sens nouveaux : l'or changé en plomb mais le plomb fondu dans l'or du verbe poétique. Ainsi se produit l'effet d'étrangeté.

S'agissant des poètes de l'école Hanmeng, sont-ils eux aussi des alchimistes ? Un vers de Li He peut illuminer leur chemin poétique : «La plume peut compléter le manque de la Nature et le Ciel n'a pas cette compétence⁴⁶⁴ ». Le poète fantôme met l'accent sur le pouvoir illimité du poète lui-même et sur la puissance des mots poétiques. Il pense que le poète est en mesure, par l'art de la réinvention poétique, de combler les manques de la nature par une véritable création, et de mener à terme ce qu'elle n'a su accomplir par elle-même. C'est ainsi qu'il use d'images qui dépassent l'imagination et ne peuvent que susciter l'étonnement du lecteur. Cette idée poétique répond à celle de Meng Jiao. Dans «Cadeau à l'écriture cursive pour le retour de Maître au Mont Lu », le poète prisonnier (le surnom de Meng Jiao) ambitionne de frayer un nouveau chemin de la poésie : «Les éclairs noirs volèrent dans les mains. La source obscure s'écoula hors du milieu traditionnel. Toutes les choses regardèrent vers la direction que mon index montra. Les trois lumières⁴⁶⁵ purent être manœuvrées [par moi-même]⁴⁶⁶ ». Dans les deux premiers vers, Meng Jiao prête aux éclairs la couleur noire, à contre-emploi de leur brillance éclatante, pour mettre en lumière son goût poétique – l'art obscur et le désir de la contre-convention ; il use d'images bizarres pour renforcer cette idée et

⁴⁶³ Rimbaud, *op. cit.*, «Une Saison en enfer – Déires II », p.269.

⁴⁶⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «筆補造化天無功 » extrait des *Œuvres complètes de Li He* (《李長吉歌詩編年箋注》), écrit par Li He, annoté par Wu Qiming (吳企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2012, p.87.

⁴⁶⁵ Les trois lumières désignent la lumière du soleil, celle de la lune et celle des étoiles. Les anciens Chinois considèrent que les trois lumières sont l'origine de toute lumière.

⁴⁶⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «手中飛黑電，象外瀉玄泉。萬物隨指顧，三光為迴旋。 » extrait des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.225.

préfère celles qui sortent des sentiers battus : une poésie qui naisse « hors du milieu traditionnel ». Ainsi la couleur, les images et le sens du premier distique annoncent-ils ensemble le goût hors du commun du poète. En même temps, les deux derniers vers mettent en relief la puissance qu'il se prête à lui-même. Le poète s'établit désormais comme le Maître des images. Il leur commande et les met en ordre selon son désir, par sa souveraine « décision subjective ⁴⁶⁷ ». En effet, les images ordinaires et conventionnelles sont toujours médiocres. « Les choses du monde sont toujours rudes et pâles. À l'égard de la poésie, elles sont justement des matériaux primitifs. Il faut que le poète les transforme en recourant à l'art de réinvention, pour les compléter et en réviser les défauts. Ainsi le poète est-il en mesure d'exprimer la beauté qui répond à sa subjectivité ⁴⁶⁸ ». Il s'agit donc d'un pouvoir subjectif que le poète se donne, à même de décider des termes particuliers qu'il convoque, rapproche, combine, et qui sollicite son âme pour l'exposer, provoquant ainsi l'effet d'étrangeté. Par rapport à l'alchimie symboliste, les poètes de l'école Hanmeng détruisent moins le Beau conventionnel qu'ils n'accordent toute son importance à la réinvention subjective. Dans « À Monsieur Zheng Fang » (en chinois : « 贈鄭夫子魴 »), Meng Jiao affiche son audace poétique, le pouvoir de sa plume :

Le Ciel et la Terre s'incorporèrent en mon sein ⁴⁶⁹,
Tandis que le Tonnerre et le Vent naquirent de mes soupirs.
Si je voulais avoir l'article raffiné,
Moi, je décidai toutes les choses et images.
Song Yu déploya les vers majestueux,
Et Li Bai fit voler son talent fou.
Si on n'eut pas le cœur du grand Sage,
Comment put-on s'harmoniser avec la Nature ?
J'encourageai Monsieur Zheng

⁴⁶⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 主观裁夺 », extrait de « 'La plume qui complète le manque de la Nature : Comment Li He forge-t-il ses caractéristiques poétiques ? » (《笔补造化》: 李贺诗歌创作特征的形成机制), écrit par Ren Peipei (任佩佩), *Journal de l'école professionnelle de la technologie de Puyang* (濮阳职业技术学院学报), vol 30, n°4, Puyang, 2017, p.91.

⁴⁶⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 世间万物总是粗糙平淡的, 对于诗歌而言只是原始材料, 唯有作者大力改造重塑, 用艺术的再创造弥补、润饰其缺陷, 才能在诗歌形象中体现出契合他主观感情的美。 », *op. cit.*, p.89.

⁴⁶⁹ Mon sein est un symbole qui signifie la pensée.

À entreprendre de secréter un embryon de la perle précieuse du dragon Li⁴⁷⁰ dès maintenant.

(en chinois :

天地入胸臆，吁嗟生風雷。
文章得其微，物象由我裁。
宋玉逞大句，李白飛狂才。
苟非聖賢⁴⁷¹心，孰與造化⁴⁷²該。
勉矣鄭夫子，驪珠今始胎⁴⁷³。)

Du point de vue de Dongye (le prénom social de Meng Jiao), le poète doit être créatif par une forme de tolérance à toutes les associations, et inventif parce que subjectif, à l'écoute de son âme. Le premier distique évoque d'entrée cette dimension poétique. Liu Sihan (劉斯翰, poète et chercheur littéraire, né en 1947) observe : «Ce distique préconise que l'écriture poétique doit être majestueuse et que le poète doit être tolérant (en effet, le terme chinois de «tolérance», dont le sens est aussi «ouvert», renvoie aussi à «celui qui ne s'enferme pas dans le joug des traditions» et à «celui qui puisse accepter, voire créer du nouveau»)⁴⁷⁴ ». «Le Ciel», «la Terre», «le Tonnerre» et «le Vent» deviennent les armes du poète dans la composition des poèmes. Dès lors, il se présente comme un créateur qui peut «s'harmoniser avec la Nature» et a le droit de décider des figures qu'il lui confère dans les vers, comme le fait Dieu pour créer les êtres. Selon Meng Jiao, les bons poèmes sont issus de la décision

⁴⁷⁰ La perle précieuse du dragon Li : il s'agit d'une perle cachée sous la langue du dragon Li. Cette figure renvoie à une chose rare et précieuse. Dans ce poème, cette image désigne le grand Sage.

⁴⁷¹ 聖賢 (en pinyin : «Shengxian») : Littéralement, le «聖» signifie le saint et le «賢» désigne le Sage. Généralement, le Shengxian n'a rien à voir avec les religions. Il s'agit d'une personne intelligente et compétente qui a une vertu. Le statut du Shengxian est plus souvent conféré par les historiens, les lettrés et l'approbation officielle. Il est plutôt une appellation élogieuse posthume. En général, nous le traduisons comme le grand sage.

⁴⁷² 造化 (en pinyin : «Zhaohua») : c'est un terme difficile à comprendre. Littéralement, le Zhaohua signifie la création et l'évolution. Il s'agit de la fonction de la nature qui engendre et fait croître les choses. En général, nous le traduisons comme étant la Nature.

⁴⁷³ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.175.

⁴⁷⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «二句主張寫詩要有宏大的氣勢，而詩人要有寬廣的胸襟。», extrait de *L'anthologie des poèmes de Meng Jiao et de Jia Dao* (孟郊賈島詩選), compilé par Liu Sihan (劉斯翰), Hongkong, Joint Publishing (三聯書店), p.102.

audacieuse du poète. Il considère que les poèmes de Song Yu⁴⁷⁵ et ceux de Li Bai (le poète « divin⁴⁷⁶ ») sont conformes à cette idée. Les deux poètes deviennent donc à ses yeux les Sages de l'univers poétique. L'idée de ce poème fait écho à celle de Li He sur le pouvoir de « la plume qui complète le manque du ciel ». En tant que poète, il faut épuiser l'inspiration poétique pour décider de chaque image et ainsi inventer ce qui manque, faire être ce qui n'était pas. Ainsi en est-il chez Meng Jiao, qui bouleverse souvent les images anciennes pour témoigner de sa créativité. Dans « Le banquet du printemps avec les lettrés qui ont ensemble réussi aux examens impériaux » (en chinois : « 同年春宴 »), Meng Jiao montre à la fois sa joie et son ambition poétique. Il écrit : « La vision et l'audition changent de l'ancien goût, et les éléments et les images nourrissent de nouveaux gestes⁴⁷⁷ ». D'une part, la joie de la réussite apporte au poète de nouveaux paysages heureux et le poète se débarrasse de la tristesse du passé ; d'autre part, il s'agit d'un souhait qui met l'accent sur la nouveauté, à savoir la volonté de création sur le plan poétique. Dans ce poème, nous sommes témoins de sa technique qui consiste à semer le désordre dans les images convenues. Afin de mettre en relief ce qui provoque sa joie, Meng Jiao décrit l'état d'ivresse dans lequel il se trouve : « Le haut chant secoue la brise printanière, et la danse ivre écrase les branches de fleurs⁴⁷⁸ ». Le premier vers de ce distique souligne la décision subjective du poète. En effet, c'est la brise qui provoque le chant dans les branches des arbres, mais dans ce vers, le poète inverse l'ordre de ces deux images, donnant pouvoir au chant humain de faire naître la brise. Cette inversion produit un effet particulier qui

⁴⁷⁵ Song Yu : Un poète reconnu de l'État de Chu (période des Royaumes combattants). Il est héritier du style des *Chants de Chu* de Qu Yuan, dont les œuvres sont considérées comme l'origine du romantisme chinois.

⁴⁷⁶ Le poète divin : en chinois « 诗仙 ». En fait, le « divin » n'est pas un terme parfaitement adéquat pour la traduction. Le terme « 仙 » (en pinyin, « Xian ») est teinté d'héritage taoïste. Le « Xian » est immortel. Il vit comme un ermite et a une puissance surnaturelle. Le « Xian » s'établit souvent comme une figure libre. Par ailleurs, Li Bai est reconnu pour son style audacieux marqué par le taoïsme. Ses poèmes se caractérisent par les descriptions grandioses et magnifiques.

⁴⁷⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 視聽改舊趣，物象含新姿。 », extrait des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.113.

⁴⁷⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 高歌搖春風，醉舞摧花枝 », extrait des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), *op. cit.*, p.113.

atteste du pouvoir de décision subjective d'où naît l'étrangeté poétique. Par différence avec l'alchimie des symbolistes français, Meng Jiao ne veut pas totalement briser les images en les recomposant pour produire du nouveau, ni fondre tous les matériaux pour en tirer une substance nouvelle. Il redéfinit plutôt les images existantes pour en recréer le sens.

Quant à Han Yu, dans « Au Mishu⁴⁷⁹ Zhang, en état d'ivresse » (en chinois : 醉贈張秘書), il écrit : « Mes paroles étranges bouleversent les entrailles (littéralement « cassent la vésicule biliaire⁴⁸⁰ », ce terme étant synonyme du courage) du fantôme. Mes grands mots sont aussi bons que les œuvres classiques⁴⁸¹ ». Ce distique présente son désir de faire de belles images avec les « grands mots » qu'il a inventés, où s'exprime sa fierté devant l'effet d'étrangeté qu'il peut susciter. Il revendique sa propre originalité dans ses poèmes. Le critique Liu Zaixi (劉熙載, lettré linguiste, critique littéraire né le 25 février 1813 et mort le 2 mars 1881) propose ce commentaire : « Les poèmes de Changli (le surnom de Han Yu) prennent souvent la laideur pour la beauté⁴⁸² ». Par rapport à « la plume qui complète le manque de la Nature » et à la source obscure qui sourd hors du milieu traditionnel, Han Yu semble plus audacieux encore. Dans « Proche de l'automne, ma reconnaissance dédiée au Simen⁴⁸³ Lu Si et au doyen Yun Fu » (en chinois : « 酬司門盧四兄雲夫院長望秋作 »), Changli (le surnom de Han Yu) défie le Zhaohua (la Nature) : « Si je peux exhaustivement donner libre cours à la puissance et à la bizarrerie [poétiques], comment la nature peut-elle se

⁴⁷⁹ Le Mishu : En chinois : « 秘书 ». Ce terme chinois se traduit aujourd'hui par secrétaire. Mais ici, il désigne un poste ancien de fonctionnaire dont la mission est d'organiser les documents, les archives et les livres du palais.

⁴⁸⁰ La vésicule biliaire : c'est une traduction littérale. Le terme « 膽 » renvoie originellement à la vésicule biliaire. Mais son sens figuré désigne plutôt le courage.

⁴⁸¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 險語破鬼膽，高詞媲皇墳 », extrait de « Au Mishu Zhang, en état d'ivresse » (《醉贈張秘書》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.101.

⁴⁸² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 昌黎詩往往以醜為美 », extrait de *De l'art* (《藝概》), écrit par Liu Xizai ([清]劉熙載), Shanghai, Édition des Livres anciens (上海古籍出版社), Chapitre II « De la poésie » (第二卷詩概), 1978, p.63.

⁴⁸³ Le Simen : en chinois « 司門 », le nom d'un poste de fonctionnaire.

pr étendre le burin⁴⁸⁴ ? » Autrement dit, Han Yu veut sculpter des vers au burin de sa plume capable de tailler la pierre, outrepassant même la puissance de la Nature. Différent en cela de Meng Jiao et de Li He qui veut quant à lui en compléter les manques, Han Yu s'en moque et veut même la surpasser, en être un sculpteur plus habile ! Par exemple, dans « Promouvoir Zhang Ji » (en chinois : « 調張籍 »), Changli « [avance] sa main pour extraire les dents de Baleine, et [lève] la louche en calébasse pour boire du nectar c éste⁴⁸⁵ ». Dans ce vers, nous pouvons comprendre « les dents de Baleine » et le « nectar c éste » comme l'inspiration poétique. Le poète est comme un voleur de feu dont « [les] écrits font voir la virtuosité du Ciel⁴⁸⁶ » et la sienne propre, qui veut s'y égarer. Han Yu a l'intention de déployer une technique poétique qui soit au moins comparable à celle de la Nature. En fait, il propose non seulement des images laides, il les enlaidit aussi parfois comme pour les marquer de son sceau, et va jusqu'à décomposer le Beau traditionnel pour réinventer une Beauté nouvelle. En quelque sorte, certains de ses vers font partiellement écho aux procédés de l'alchimie. Dans « Condamner le fantôme du paludisme », Han Yu use d'« un style espiègle et humoristique⁴⁸⁷ » pour mettre en relief l'image du fantôme du paludisme. Les premiers vers décrivent les symptômes du paludisme : la diarrhée et la fièvre. Par la suite, le poète récite les méthodes employées pour traiter cette maladie : « Par le recours aux médecins ainsi qu'à de nombreuses potions, on enfume [la chambre du] malade avec des herbes médicinales et on fait boire sans cesse des tisanes. L'acupuncteur exerce la moxibustion [...] Le maître d'incantation (chaman) [...] utilise sa langue comme on

⁴⁸⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 若使乘酣騎雄怪，造化何以當鑄劔斷。 », extrait de « Proche de l'automne, ma reconnaissance dédiée au Simen Lu Si et au doyen Yun Fu » (《酬司門盧四兄雲夫院長望秋作》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.289.

⁴⁸⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 刺手拔鯨牙，舉瓢酌天漿 », extrait de « Promouvoir Zhang Ji » (《調張籍》), *op. cit.*, p.319.

⁴⁸⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 文字觀天巧 », extrait de « Réponse à Meng Jiao » (《答孟郊》), *op. cit.*, p.363.

⁴⁸⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 以戏謔、诙諧的筆法寫成 », extrait de « Lire 'Condamner le fantôme du paludisme' de Han Yu » (《讀韓愈《遣疰鬼》詩》), écrit par Wang Xinqiao (王星橋), *La culture de la médecine traditionnelle chinoise* (《中醫藥文化》), n°4, Shanghai, 1990, p.38.

jette la foudre. Le maître de Fulu⁴⁸⁸ brandit ses couteaux et ses plumes et agite les encres d'ici et de là⁴⁸⁹ ». Notamment dans la description des scènes d'incantation et du Fulu, Han Yu recourt à un langage assez ironique, en même temps qu'il déploie un tableau du traitement du paludisme. Ainsi la première partie du poème décrit-elle simplement, sur le mode narratif, les symptômes du paludisme et ses traitements. La deuxième partie est plus curieuse. Le titre du poème contient le terme « condamner ». Pourtant, Han Yu ne condamne pas directement le fantôme du paludisme mais lui suggère peut-être de se résoudre à l'état de fantôme, lui enjoignant à la fin du poème, de se conduire honnêtement en rendant la santé au malade : « [je] te donne les bons mots, rentre honnêtement chez toi⁴⁹⁰ ». Il s'établit plutôt comme le maître du fantôme en lui conseillant de partir, après avoir transformé son image négative en celle d'un « enfant espiègle et ignorant⁴⁹¹ » qui ignore combien il dérange son hôte. Plus encore, il considère ce fantôme comme le descendant de l'empereur jaune (黃帝) et de Zhuanxu (顓頊) qui sont considérés comme les ancêtres chinois, dans les légendes et les mythes. C'est un véritable sacrilège que de renverser ainsi les figures tutélaires, et de convertir, par la grâce de l'art, la maladie paludéenne en un état inoffensif. Sous sa plume, le fantôme du paludisme n'a plus une image aussi dérangeante mais ressemble à un enfant malicieux qui commet des erreurs, certes et peut néanmoins être sauvé par l'éducation de l'aîné. Cette patience du poète traduit son intention poétique de réconcilier le laid et le beau. Il brise d'abord le cliché du paludisme puis le transforme en l'image d'un enfant naïf, qui ignore le mal qu'il fait, avant de rendre à son fantôme l'image d'un enfant malicieux, qui s'invite ici ou là. Ainsi découvrons nous que l'idée

⁴⁸⁸ Le maître du Fulu : ce sont plutôt les adeptes du taoïsme qui utilisent des formules magiques pour débarrasser les individus de leurs vices.

⁴⁸⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 醫師加百毒，熏灌無停機。灸師施艾炷，[……]詛師[……]舌作霹靂飛。符師弄刀筆，丹墨交橫揮。 » extrait des *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), *op. cit.*, p.443.

⁴⁹⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 贈汝以好辭，咄汝去莫違。 » extrait des *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), *op. cit.*, p.444.

⁴⁹¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 不懂事頑的童 », extrait de « Lire 'Condamner le fantôme du paludisme' de Han Yu » (《读韩愈《谴疟鬼》诗》), écrit par Wang Xinqiao (王星桥), *La culture de la médecine traditionnelle chinoise* (《中医药文化》), n°4, Shanghai, 1990, p.38.

de Changli qui nourrit ce poème répond à l'alchimie verbale des symbolistes.

De toute façon, l'alchimie verbale est un processus de destruction-réinvention, qui procède à la refonte des images usées, pour en tirer l'or de la créativité symbolique. Les symbolistes français détruisent les images traditionnelles en les recomposant de façon inattendue sinon incongrue entre elles. De nouvelles images naissent ainsi par cet art de réinventer la langue. Concernant « la plume qui comble le manque de la Nature », il s'agit d'une idée qui exige la redéfinition des éléments de la nature par les images créées par le poète lui-même. En général, il est moins question que dans le symbolisme de détruire les images conventionnelles. Cette décision subjective peut consister à introduire du désordre dans les images en les relier avec audace à d'autres de sens opposé. Qu'il s'agisse d'alchimie verbale ou d'une plume assez audacieuse pour prétendre suppléer au manque de la Nature, les poètes accordent de l'importance à l'invention poétique et à l'effet d'étrangeté. Effectivement, l'étrangeté, l'originalité, l'inattendu est souvent la base de l'invention pour la poésie.

2.2.3. L'invention des formes

Le poème en prose émancipe la poésie française de la versification stricte, qui impose des contraintes telles que les rimes, les syllabes, le nombre des vers etc. Son évolution est discontinue et les chercheurs n'ont jamais trouvé d'accord sur sa définition. Selon Suzanne Bernard, le poème en prose obéit à un double principe : « tendance destructrice et anarchique, correspondant à l'emploi de la prose ; tendance constructrice et artistique, correspondant à l'organisation en poème⁴⁹² ». Et elle tente de donner une définition du poème en prose qui se caractérise par sa « brièveté », son « unité et gratuité » et qui « doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs – tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose, tout ce qui nuirait à son unité à sa densité⁴⁹³ ». En effet, cette définition de la prose est claire. Hormis la structure en vers, on se trouve en présence de prose, mais le poème en prose répond néanmoins à des exigences distinctes. Le poème en prose permet ainsi de minimiser l'influence de la versification en poésie, pour offrir un espace de liberté autre en cédant à des écarts anarchiques. Il en est de même pour les poètes de l'école Hanmeng, qui recourent à la langue formelle (en chinois : « 文言文 ») pour remplacer certaines normes poétiques (la versification stricte) afin de renouveler le langage de la poésie. Il s'agit de la langue dont on use dans la littérature sérieuse, la philosophie, l'histoire, les rapports et communiqués adressés à l'empereur, etc., c'est-à-dire dans tous les textes formels et sérieux. Par rapport à la langue poétique, elle s'avère plus libre. Mais par comparaison avec les écrits populaires et la langue orale, elle comporte encore des règles, surtout dans le choix des termes.

Le critique Zhao Yi dit que « l'usage de la langue formelle dans le poème est initié par Changli⁴⁹⁴ ». Han Yu prend en effet l'initiative du poème en langue formelle chinoise. La langue formelle, qui entre en jeu dans la composition des textes littéraires, sans respecter la versification tout en usant d'un registre de langue soutenu, est une

⁴⁹² Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1994, p.14.

⁴⁹³ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.15.

⁴⁹⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 以文为诗, 自昌黎始 », extrait de *La poétique de l'Oubei* (《 南北朝诗话 》), écrit par Zhaoyi (赵翼), Beijing, La littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 1963, p.52.

langue autre que celle de la poésie. En même temps, la notion de langue formelle a un usage plus large que la prose chinoise. Il s'agit de tous les textes composés en langue formelle, laquelle se distingue à la fois de la langue poétique, des écrits populaires et de la langue orale. En effet, Changli brise dans certains de ses vers, les traditions de la versification, du rythme et de la disposition structurale du poème. En général, les poèmes des Tang (Il s'agit des poèmes en vers réguliers ou des poèmes « modernes »⁴⁹⁵ dans la traduction littérale, en chinois : « 近体诗 », en pinyin : « jin ti shi ») se composent de cinq ou de sept syllabes, et une syllabe est égale à un caractère (sans exception) en référence aux traits du caractère chinois. Dans un vers à cinq syllabes traditionnelles, la coupe se fait souvent après le deuxième caractère. Par exemple, dans « Deux oiseaux »⁴⁹⁶, les coupes sont placées selon la méthode susmentionnée : 雙鳥/海外來, 飛飛/到中州 (en pinyin : shuang niao / hai wai lai, fei fei / dao zhong zhou ; traduction littérale : deux oiseaux / d'outre-mer venir, voler voler / arriver milieu État ; traduction formelle : Les deux oiseaux venant d'outre-mer, arrivent dans l'État du Milieu⁴⁹⁷ à tire-d'aile). La structure du premier vers est Sujet+Complément de lieu+Verbe. Dans les poèmes chinois, l'ordre des termes n'est pas grammaticalement figé, les poètes peuvent le modifier selon leur intention (bien sûr, l'ordre le plus courant est SVO, mais cet ordre n'est pas une doctrine immuable dans la poésie). De plus, le sujet pronominal, la préposition (surtout les caractères correspondant à « à » et « de » en français) et l'adjectif possessif sont rares dans les poèmes traditionnels chinois, parce qu'un vers de cinq ou sept caractères doit généralement constituer une phrase complète ; il faut donc chercher à simplifier les éléments non nécessaires. Les conditions de l'usage entre nom, adjectif et adverbe ne sont pas impératives. En effet, l'usage des mots a une valeur flexible, en chinois

⁴⁹⁵ Le terme « moderne » est relatif, il s'agit des poèmes de l'époque des Tang, entre 618 et 907, qui exigent le respect rigoureux des rimes et des règles de tons.

⁴⁹⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 雙鳥海外來, 飛飛到中州 », extrait de « Deux oiseaux » (《雙鳥》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韩昌黎集》), écrit par Han Yu (韩愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.303.

⁴⁹⁷ L'état du milieu : géographiquement, il désigne la plaine centrale, considérée comme le berceau de la civilisation chinoise.

traditionnel, on l'appelle *ci lei huo yong* (en chinois : « 词类活用 »). Autrement dit, selon les circonstances, le nom et l'adjectif peuvent servir de verbe, l'adjectif peut servir de nom, etc. Précisément, la valeur grammaticale des termes peut changer selon les cas. Par exemple, dans « Le kong-hou de Li Ping » (en chinois : « 李凭箜篌引 »), « 露脚斜飞湿寒兔 » (traduction littérale : rosée pied obliquement voler / mouillé transi lièvre ; traduction formelle : Tandis que la rosée, à titre d'aile, s'en va tremper le Lièvre frissonnant⁴⁹⁸), le « 湿 » est un adjectif qui signifie « mouillé ». Mais dans ce vers, il manque évidemment un verbe. Ainsi le terme de « 湿 » change-t-il de valeur et sert de verbe dans le vers. Le « 湿 » originellement adjectif renvoie au sens de « mouiller », soit un verbe. D'un point de vue simplifié, les poèmes peuvent être conçus comme un regroupement de noms et de verbes. Par exemple, si l'on transforme la première strophe de « L'albatros » selon la structure de la poésie traditionnelle chinoise : « S'amuser équipage homme prendre albatros, Vaste indolent mer oiseau suivre navire, Navire glisser sur amer gouffre ». Après ce simple aperçu des caractéristiques de la poésie chinoise, nous revenons à Han Yu. Dans un premier temps, il modifie la façon de couper certains de ses poèmes. Dans « Le poème de la montagne du Sud » (en chinois : « 南山诗 »), il écrit : « 时天晦大雪 » dont la coupe est 时/天晦/大雪 (en pinyin : shi / tian hui / da xue ; traduction littérale : À ce moment-là / ciel noir / grande neige ; traduction formelle : À ce moment-là il faisait noir et neigeait fort⁴⁹⁹.) Cette césure dans la phrase est récurrente dans les textes littéraires chinois de la langue formelle, mais inhabituelle dans les vers. Il introduit donc dans le poème la méthode de coupe de la langue formelle. Le changement du rythme poétique selon la coupe adoptée se manifeste aussi, outre Han Yu, chez les autres poètes de l'école Hanmeng. Dans « Chercher l'ermite mais ne pas le rencontrer » (en chinois : « 尋隱者不遇 »), Jia Dao écrit : « 言師採藥去 ». Sa coupe est 言/師採藥去 (en pinyin : yan / shi cai yao qu ; traduction littérale : dire / maître cueillir plantes (médicales) aller ;

⁴⁹⁸ Traduction de Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *Les visions et les jours*, Paris, La Différence, p. 29.

⁴⁹⁹ C'est nous qui traduisons ; extrait du « Poème de la montagne du Sud » (« 南山詩 »), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (« 五百家注韩昌黎集 »), *op. cit.*, p.48.

traduction formelle : [II] dit que son maître est allé cueillir les plantes médicinales⁵⁰⁰). Cette méthode de coupe est aussi inhabituelle dans la poésie traditionnelle chinoise.

Dans un deuxième temps, on relève que les poèmes en langue formelle chinoise de Changli se caractérisent par le recours aux vers de différentes syllabes dans un poème. Comme nous l'avons établi, les poèmes des Tang se composent parfois de cinq, parfois de sept syllabes. Rarement, les poèmes peuvent avoir quatre, six ou huit syllabes. Une fois que le poème applique une règle syllabique, elle ne change plus. Précisément, si le premier vers est de cinq syllabes, tous les vers de ce poème suivent cette règle. Cependant, le poème « Brusquement » (en chinois : « 忽忽 ») brise les routines syllabiques :

忽忽乎余未知生之爲樂也，
願脫去而無因。
安得長翮大翼如雲生我身，
乘風振奮出六合⁵⁰¹。
絕浮塵，
死生哀樂兩相棄，
是非得失付閑人。

Traduction formelle :

Brusquement, je ne sais plus ce qu'est la joie de vivre
Et souhaite accéder à ma libération finale sans raison.
Comment équiper mon corps de grandes ailes longues comme des nuages
Afin de braver le vent en quittant le monde (six directions).
Je veux rejeter toutes les poussières mondaines.
La vie et la mort, la tristesse et le délice, je les abandonne ;
Le vrai et le faux, le gain et la perte, je les confie aux autres⁵⁰².

Le nombre de syllabes d'un vers chinois est facile à identifier. Il suffit de calculer celle des caractères. Ce poème « Brusquement » se compose de trois heptasyllabes, de deux

⁵⁰⁰ C'est nous qui traduisons ; extrait de « Chercher l'ermite mais ne pas le rencontrer » (《尋隱者不遇》), *Œuvres complètes de Jia Dao* (《賈島集校注》), écrit par Jia Dao (賈島), annoté par Qi Wenbang (齊文榜), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文學出版社), 2001, p.548.

⁵⁰¹ 六合 : Les six directions (l'est, le sud, l'ouest, le nord, le haut et le bas), renvoient au cosmos ou au monde où vit l'homme.

⁵⁰² C'est nous qui traduisons un extrait issu de « Brusquement » (《忽忽》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), *op. cit.*, p.176.

hendécasyllabes, d'un hexasyllabe et d'un trissyllabe. Nous comptons sept vers dans ce poème, ce qui est un trait rare dans la poésie traditionnelle chinoise, parce que le nombre de vers est souvent pair. La composition de vers de différentes syllabes dans le poème traditionnel chinois crée une atmosphère instable et une dissonance poétique sur le plan de la versification. Cette instabilité fait écho ici au thème de ce poème. Il semble que Han Yu exprime une idée fugace sur la vanité de l'existence de l'homme. Le premier distique renvoie à l'aspiration sombre d'un poète perdu qui souhaiterait sa propre mort pour jouir de la libération finale. Un hexasyllabe suivant un hendécasyllabe exprime la volonté soudaine de mourir « sans raison ». Cette idée noire est cependant immédiatement remplacée par le désir de sortir des « six directions », c'est-à-dire du monde. En effet, quitter « le monde » dans ce vers ne signifie pas mourir ainsi que l'évoque le poète dans le premier distique. Il s'agit de sortir des limites humaines afin d'avoir accès à l'élévation, qui met l'accent sur la liberté de l'esprit. Un regain d'espoir rallume l'audace du poète. Pour accomplir cette sortie volontaire hors du monde humain, le poète pense qu'il faut « rejeter toutes les poussières mondaines ». L'aspiration à tout abandonner permet d'aboutir à un état de vide ou à un autre état de vie. De plus, cette solution se compose seulement de trois caractères « 絕浮塵 », ce qui montre la volonté résolue et le ton ferme du poète. Les deux derniers vers précisent ce à quoi le poète peut renoncer. Le poème évoque l'idée de la mort, mais cette désolation est immédiatement suspendue et transformée en désir d'élévation vers un état plus spirituel où l'esprit se défait de tout ce qui concerne la vie mondaine. Cette élévation semble même renvoyer à un goût du vide. Par ailleurs, l'intercalation de vers de différentes syllabes suscite un rythme brisé et inhabituel au poème, qui accentue la dissonance entre l'idée de la mort et l'élévation spirituelle vers le vide. Comme Changli (le surnom de Han Yu), le poète « fantôme » expérimente aussi les vers de différentes syllabes dans ses poèmes. Dans « La lamentation sur la brièveté du jour » (en pinyin : « ku zhou duan », en chinois : « 苦晝短 »), la dissonance poétique née de l'entrelacement de syllabes différentes en nombre est évidente :

Lumière volante, lumière...

Vidons cette coupe de vin !
 Nous ignorons la hauteur du ciel
 Et la profondeur de la terre
 Ce que nous voyons : lune froide et soleil chaud
 Rongeant sans fin les corps humains
 Croquer des pattes d'ours fait grossir
 Manger des grenouilles, c'est le contraire...
 Où est la Dame Divine⁵⁰³
 Où le Suprême Un⁵⁰⁴
 À l'est se dresse l'Arbre immortel
 Sous terre vit le dragon, torche à la bouche
 Tranchons ses pattes
 Mâchons sa chair
 Plus jamais le jour ne reviendra
 Ni ne se reposera la nuit
 Les vieillards ne mourront plus
 Ni les jeunes ne pleureront
 A quoi sert de se gaver d'or
 Ou [de] se nourrir de jade blanc
 Ren Gong-zi⁵⁰⁵, qui donc le connait
 Chevauchant un mulet, parmi les nuages
 Liu Che⁵⁰⁶, dans sa tombe de Mao-ling : os entassés
 Ying Zheng⁵⁰⁷, dans son coffre de catalpa : putride
 Que d'abalones [gaspillés]⁵⁰⁸ !

(En chinois :

飞光飞光，
 劝尔一杯酒。
 吾不识青天高，
 黄地厚。
 唯见月寒日暖，
 来煎人寿。
 食熊则肥，
 食蛙则瘦。
 神君何在？
 太一安有？
 天东有若木，
 下置衔烛龙。

⁵⁰³ La Dame Divine : dans la mythologie, une déesse à qui l'empereur Han Wudi (156 – 87 av. J.-C.) demande le remède d'« immortalité ».

⁵⁰⁴ Le Suprême Un : en chinois : « 太一 », l'empereur du Ciel.

⁵⁰⁵ Ren Gong-zi est un homme ordinaire qui prend un mulet pour devenir un immortel.

⁵⁰⁶ Liu Che, nom et prénom de l'empereur Han Wudi (156 – 87 av. J.-C.)

⁵⁰⁷ Ying Zheng, nom et prénom du premier empereur de la dynastie des Qin. Il a souvent cherché les prétendus remèdes « immortels ».

⁵⁰⁸ François Cheng, *op. cit.*, pp.264-265.

吾将斩龙足，
嚼龙肉，
使之朝不得回，
夜不得伏。
自然老者不死，
少者不哭。
何为服黄金、
吞白玉？
谁似任公子，
云中骑碧驴？
刘彻茂陵多滞骨，
嬴政梓棺费鲍鱼。)

Le poème se compose de trois trissyllabes, de huit tétrasyllabes, de sept pentasyllabes, de quatre hexasyllabes et de deux heptasyllabes. Il compte 24 vers. Le premier vers commence par quatre syllabes : « 飛光飛光 » (en français : «Lumière volante, lumière...») répondant ainsi au thème qui met l'accent sur la brièveté. Ce vers adopte ainsi un ton mélancolique, parce que la belle vie humaine est toujours trop courte comme la lumière qui s'enfuit facilement. La répétition de « 飛光 » implique qu'il s'agit de l'obsession du poète, qui déplore « le beau temps furtif et la vie courte⁵⁰⁹ ». L'intercalation des vers de syllabes irrégulières en nombre par la suite donne au poème instabilité et à incertitude, ce qui renverrait à l'intention du poète de se frayer un nouvel espace afin de bien décrire son humeur angoissée. S'ensuivent les six vers de quatre syllabes sur le ton du constat, car le poète revient à des vers réguliers, une scène envahissante afin d'accuser sa crainte face à cette brièveté de vie : «rongeant », «manger », «croquer », etc. Il interpelle les êtres divins par deux vers d'exclamation pour dénoncer leur mépris à l'égard de l'homme. Pour tenter d'amadouer cette peur qui ronge l'être humain (la peur de la mort), le poète est si courageux qu'il peut défier «le dragon », symbole des êtres divins. L'alternance répétitive de six syllabes avec quatre (使之朝不得回，夜不得伏。自然老者不死，少者不哭。) renforce cette idée sacrilège. Cependant, ce n'est qu'un beau rêve. À la fin du poème, le poète se moque des gens, surtout des hommes de pouvoir qui poursuivent en vain les soi-disant

⁵⁰⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «光陰之速，年命之短 » extrait de *De l'art* (《談藝錄》), écrit par Qian Zhongshu (錢鍾書), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 1984, p.58.

remèdes d'immortalité. Li He use ainsi de changements de syllabes pour différencier les tons et les intentions poétiques. En modifiant le rythme et la structure du poème, il traduit au plus près, par des effets de dissonance et des images terrifiantes, les couleurs de l'âme et l'instabilité, la versatilité des émotions humaines. Il crée ainsi un climat d'incertitude et des effets d'angoisse.

Dans un troisième temps, on remarquera que les poèmes de Changli en langue formelle chinoise se caractérisent par l'usage de termes typiques de cette langue. Dans « Brusquement », la traduction littérale peut illustrer cette caractéristique :

Traduction littérale :

Précipitamment hu (mot vide qui signifie une exclamation) / je ne savoir / vie zhi (mot vide) quelle joie ye (mot vide).

Souhaiter me débarrasser / er (mot vide) sans raison.

Comment avoir longue aile / grand aile comme nuage / naître mon corps

Braver vent / exaltation / quitter six directions.

Rejeter flottante poussière

Mort vie tristesse / délice deux / réciproquement abandonner.

Vrai faux / gain perte / confier non concernés hommes⁵¹⁰.

L'usage des mots vides est un trait de la langue formelle chinoise, car en poésie, les mots vides sont rares. Il s'agit de mots-outils qui n'ont pas de sens concret et qui servent de particules syntaxiques pour arranger les phrases, intensifier le ton, agencer la musicalité ou exprimer une émotion particulière. Selon Liu Qi (劉淇, lettré de la dynastie des Qing (de 1636 à 1912), – dates de naissance et de mort inconnues –, dont l'œuvre, *Études des caractères*, est parue en 1711), voici ce qui les caractérise : « la voie (méthode) pour bien écrire un texte littéraire dans l'articulation entre les deux aspects : les mots concrets et les mots vides. Les mots concrets sont le corps et l'ossature du texte littéraire et les mots vides signifient la nature sensible du poète et ses sentiments⁵¹¹ ». Autrement dit, les mots concrets constituent le sens majeur d'un

⁵¹⁰ C'est nous qui traduisons un extrait issu de « Brusquement » (《忽忽》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), *op. cit.*, p.176.

⁵¹¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 構文之道，不過實字虛字兩端，實字其體骨，而虛字其性情也。 » extrait des *Études des caractères* (《助字辨略》), écrit par Liu Qi (劉淇), annoté par Zhang Xisheng (章錫深), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2004, p.1.

texte littéraire et les mots vides représentent plutôt l'émotion que l'auteur veut exprimer, l'état d'âme qu'il veut faire vibrer et contribuent à donner l'esprit et l'atmosphère subjective du poème. Par exemple, dans « Brusquement », le premier mot vide « hu » (en chinois : « 乎 ») peut être considéré comme une exclamation de déploration. Il s'agit d'une particule pour exprimer un soupir, qui correspond à l'idée sombre du premier vers et marquer une césure entre « brusquement » et « je ne sais plus... ». Si cette particule est absente, l'effusion du premier vers n'est pas tout à fait manifestée, le sens de la déploration surtout est atténué par son absence. De plus, ce mot vide allonge le temps d'existence du terme fugace « 忽忽 » (précipitamment), ce qui implique l'ambivalence du poète face à son sentiment de découragement et prépare le changement psychologique dans les vers suivants. Dans un autre poème intitulé « Le poème de la montagne du Sud » (en chinois : « 南山诗 »), Changli (le surnom d'Han Yu) recourt à une cinquantaine de « 或 » (ou) et de « 若 » (comme) qui marquent une syntaxe typique de la langue formelle. Dans la culture chinoise, nous l'avons relevé, nous distinguons presque quatre genres de langues, à savoir la langue formelle, la langue poétique, la littérature vulgaire et la langue orale. Han Yu introduit maintes fois des termes non poétiques dans ses poèmes, ce qui souligne son audace poétique et sa volonté de frayer un nouveau chemin. Par conséquent, l'usage des mots vides change la syntaxe de la poésie et permet de rendre les vers plus libres, sans les contraintes de la versification traditionnelle.

Chez les symbolistes français, l'aspiration à une expression nouvelle est inédite. Rimbaud pense que « [les] inventions d'Inconnu réclament de nouvelles formes⁵¹² ». La modernité que Baudelaire recherche réside aussi partiellement dans la recherche d'une nouvelle forme poétique afin de libérer son esprit de toute limite en refusant la contrainte des formes. La poésie moderne doit donc être « [rompue] aux formes vieilles⁵¹³. » Certes, Baudelaire n'est pas l'inventeur du poème en prose, mais il est l'un des premiers poètes qui s'y essaie amplement. Son recueil *Le spleen de Paris* en est la preuve. Par comparaison avec *Les fleurs du mal*, *Le spleen* « [trouve] devant [lui] toute

⁵¹² Rimbaud, *op. cit.*, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 », p.348.

⁵¹³ *Ibid.*

la gamme des possibles, y compris de ces possibles qu'inclut la création en vers⁵¹⁴ », parce que les poèmes en vers tels que *Les fleurs* restent encore dans le sillage de la poésie traditionnelle française, malgré leur originalité. Au début de ce recueil, Baudelaire procède par une question pour mettre en lumière sa raison d'écrire ce poème en prose :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?⁵¹⁵

Selon lui, le poème de prose est une forme rêvée qui permet de faire écho au lyrisme de l'âme, à la rêverie poétique et au frisson de la conscience, qui est musicale sans les contraintes de la versification et qui est favorable à la puissance expressive. Autrement dit, le poème en prose est en mesure de rendre l'esprit humain symphonique, loin qu'il s'harmonise seulement avec les règles. Il s'agit donc d'une forme libre et lyrique, favorable à la conversation entre la poésie et l'âme et qui s'adapte aux conditions de vie de l'époque de Baudelaire, où apparaît le paysage urbain. Par rapport à la poésie en vers, « seule une prose très souple et dégagée de toute contrainte formelle [...] pourra épouser sans durcissement les palpitations de la vie, les fluctuations du sentiment au sein d'une grande cité⁵¹⁶ ». Le recours à la poésie en prose représente donc l'intention moderniste de Baudelaire. Son deuxième poème « Le désespoir de la vieille » dans *Le spleen* est intéressant :

La petite vieille ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire ; ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.

Et elle s'approcha de lui, voulant lui faire des risettes et des mines agréables.

Mais l'enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépète, et remplissait la maison de ses glapissements.

Alors la bonne vieille se retira dans sa solitude éternelle, et elle pleurait dans un coin,

⁵¹⁴ Baudelaire, *op. cit.*, p.1295.

⁵¹⁵ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Spleen de Paris – À Arsène Houssaye », p.275.

⁵¹⁶ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.110.

se disant : — « Ah ! pour nous, malheureuses vieilles femmes, l'âge est passé de plaire, même aux innocents ; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer⁵¹⁷ ! »

Ce petit poème en prose met en scène une vieille dame ratatinée mais gentille qui veut s'approcher d'un enfant pour le caresser. Mais ses mouvements attendris terrifient l'enfant, sensible à son apparence. En général, les critiques estiment que « Baudelaire a toujours manifesté pour les vieilles femmes une bienveillance attendrie⁵¹⁸ ». Il s'agit donc de compassion envers les vieilles dames qui ne disposent plus des armes de la séduction et dont la vieillesse peut paraître repoussante. Cependant, à notre avis, la vieille dame pourrait être le symbole de la poésie traditionnelle. Sa taille maigre et décrépite peut renvoyer à la poésie traditionnelle qui n'est plus dynamique et qui a perdu toute saveur. Et l'enfant incarnerait les jeunes poètes qui veulent s'emparer de l'élan de vie contemporain et des ondes de la modernité rejetant pour cette raison la vieille dame, malgré sa bonne volonté, ses manières charmantes et ses tendres caresses. La déploration de la vieille dame à la fin du poème conforte l'idée qu'elle représente la poésie traditionnelle, laquelle soupire : « [L'âge] est passé de plaire, même aux innocents ». Il s'agit donc d'une interaction entre la nouveauté et la tradition. Pour l'enfant-nouveauté, même si la vieille dame se montre aimable, il éprouve la tentation de la fuir ; pour la vieille dame-tradition, même si l'enfant est « sans dents et sans cheveux » comme elle, ils sont inconciliables, parce que l'enfant verra pousser ses dents et s'allonger ses cheveux un jour, alors que la dame décrépite en est définitivement privée (ici les dents et les cheveux symboliseraient les charmes que confèrent une belle apparence et les attributs d'une parure, tels les vers plein d'attraits, etc.). Bien sûr, nous ne pouvons pas dire que Baudelaire a une détestation totale à l'endroit de la poésie traditionnelle. Dans ce poème, si notre interprétation est appropriée, le poète des *Fleurs* souligne le privilège qu'il accorde à la nouveauté poétique en dépeignant assez objectivement la poésie traditionnelle, sans noircir toutefois son image. Du point de vue de Baudelaire, le poème en prose constitue un des

⁵¹⁷ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Spleen de Paris – Le désespoir de la vieille », pp.277-278.

⁵¹⁸ Baudelaire, *op. cit.*, p.1311.

symboles de la modernité, permettant d'inventer des images plus libres et des rythmes inédits et de renforcer l'expression poétique.

Baudelaire est un précurseur de la poésie en prose. Il accorde de l'importance à l'aspect moderne, libre et expressif des poèmes en prose. Cependant, dans les plans et notes du *Spleen*, il évoque le «[symptôme] de ruine » et «[une] tour-labyrinthe⁵¹⁹ ». L'incertitude et l'inquiétude hantent toujours le poète, qui n'a « jamais pu sortir » de la tour pourtant en ruines qu'est la poésie traditionnelle, comme s'il était prisonnier de son labyrinthe. Il considère qu'il « habite pour toujours un bâtiment qui va crouler, un bâtiment travaillé par une maladie secrète⁵²⁰ ». Il s'agit donc d'un « aspect chaotique⁵²¹ » et menaçant qui l'empêche pourtant de rompre et de fuir, et qui ressemble à celui qu'éprouve Rimbaud. Cet aspect est souvent représenté par l'instabilité d'une position qui ne serait ni à l'intérieur ni à l'extérieur. Ainsi chez Rimbaud la quête de l'inconnu et la recherche du nouveau ne cessent-elles jamais. Ses voyages n'ont jamais de fin, faute pour lui de parvenir à prendre le large. Dans les poèmes sur les villes, Rimbaud marque toujours un changement brutal dans l'atmosphère ou le paysage, en introduisant «la Mort⁵²² », ou «les passerelles de l'abîme⁵²³ », etc. Ainsi s'impose l'instabilité, dans la menace de mort ou celle de choir dans l'abîme. Dans *Les illuminations*, le poète aux semelles de vent suscite une impression d'instabilité. Par exemple, il écrit :

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.
Il y a une horloge qui ne sonne pas.
Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubanné.
Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

⁵¹⁹ Baudelaire, *op. cit.*, «Le Spleen de Paris – plans et notes », p.372.

⁵²⁰ *Idem.*

⁵²¹ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.177.

⁵²² Rimbaud, *op. cit.*, «Illuminations - Ville », p.301.

⁵²³ Rimbaud, *op. cit.*, «Illuminations – Ville [II] », p.302.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, quelqu'un qui vous chasse⁵²⁴.

L'instabilité des situations et l'inquiétude sourde qu'elles suscitent sont bien rendues dans ce poème en prose. L'horloge aurait dû sonner, mais ne sonne pas, la cathédrale descend plutôt que de s'élever vers le ciel et le lac monte, comme s'il perdait toute orientation, deux mouvements inverses et décalés qui créent un effet d'oppression. Et la dernière phrase diminue le dernier secours, quand ceux qui ont faim et soif se voient rejetés plutôt qu'accueillis, nourris et abreuvés. Après la lecture de ce poème, nous éprouvons un sentiment de basculement, de déséquilibre devant l'incohérence du monde, qui suscite une angoisse. Cet effet est créé par une succession de ruptures et d'inversions de sens, par lesquelles « Rimbaud s'est amputé de la poésie comme d'un membre mort, dont la présence ne saurait plus vous être qu'une gêne⁵²⁵ ». Il n'en faut pas moins sans doute pour rendre vie à la poésie, qui s'était figée sous les codes de la tradition.

Concernant Mallarmé il pense que « [l'art] suprême [...] consiste à laisser voir, par une possession impeccable de toutes les facultés, qu'on est en extase, sans avoir montré comment on s'élevait vers ces cimes⁵²⁶ ». Autrement dit, l'art suprême met l'accent sur l'émancipation de toutes les facultés qui conduit à l'extase, afin que la poésie ouvre à un véritable transport, sans que soient révisés les codes qui y contribuent. En vue de ses tentatives pures de tout formalisme imposé, Mallarmé rejette « la versification [...], dont les lois strictes lui opposent un Absolu purement formel, et dont la forme linéaire [...] ne se prête pas à la complexité cosmique⁵²⁷ ». Effectivement, l'usage de la versification renvoie à des règles strictes, contraignantes, qui promettent de toucher à l'absolu, mais un absolu vide de sens. Mais aux yeux de Mallarmé ce jeu poétique doit être récusé, pour lui permettre d'aboutir à son pur azur, d'atteindre des hauteurs cosmiques, d'embrasser un Absolu qui ne soit plus seulement formel. S'il cherche beaucoup de moyens pour y arriver, cette recherche est vouée à l'échec, parce

⁵²⁴ Rimbaud, *op. cit.*, « Illuminations – Enfance III », p.291.

⁵²⁵ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.209.

⁵²⁶ Mallarmé *op. cit.*, « À Henri Cazalis, Tournon, 25 avril 1864 », p.657.

⁵²⁷ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.327.

qu'il n'y a pas de mode d'emploi pour atteindre les cimes et que la poésie est toujours à réinventer. Il serait difficile voire impossible de mettre un terme définitif à la recherche poétique, ou d'atteindre une forme poétique parfaite.

Selon Hugo Friedrich, la poésie moderne exige du poème qu'il puisse « plut ôt se présenter comme une structure se suffisant à elle-même, multiple dans le rayonnement de ses significations⁵²⁸ ». Il s'agit « [d'un] art icarien, tendu vers un impossible dépassement de soi-même et vers une négation de ses propres conditions d'existence⁵²⁹ ». Une structure autosuffisante parce qu'auto référentielle et donatrice de sens, tendant en cela à l'accomplissement de soi tout en échouant à se dépasser soi-même vers le sens absolument advenu. « Un coup du Dés » pourrait être un tel essai de la part de Mallarmé *Stricto sensu*, ce n'est pas un poème en prose. Mais Mallarmé a atteint son effet choquant dans la préface : « la tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose⁵³⁰ ». Dans ce poème avant-gardiste pour son époque, Mallarmé utilise la typographie pour exprimer son intention. La mise en page, les blancs et l'agencement des mots deviennent des outils pour l'expression ou plutôt les modalités d'un langage expressif. Le poète lui-même qualifie cette œuvre d'un « acte de dévotion⁵³¹ ». Nous voudrions montrer la structure scénique d'une partie de ce poème⁵³² :

JAMAIS
 QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
 CIRCONSTANCES ÉTERNELLES
 DU FOND D' UN NAUFRAGE

SOIT
 que
 l' abîme
 blanchi
 étale
 furieux
 sous une inclinaison
 plane désespérément
 d' aile
 la sienne
 par avance retombée d' un mal à dresser le vol
 et couvrant les jaillissements
 coupant au ras les bords

À l'époque de Mallarmé, ce poème est atypique. Les premiers mots du vers ne sont pas

⁵²⁸ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p.15.

⁵²⁹ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p.13.

⁵³⁰ Mallarmé *op. cit.*, « Observation relative au poème – Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » p.392.

⁵³¹ Paul Valéry, *Vari à éII*, Paris, Gallimard, 1930, p.180.

⁵³² Mallarmé *op. cit.*, « Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard » pp.393-394.

tous mis en majuscule, comme pour laisser planer un doute sur son début ; la versification n'est pas respectée, il n'est donc pas un poème en vers. Mais par rapport au poème en prose, il n'y a pas de signes de ponctuation et les mots s'éparpillent sur la page. Il s'agit plutôt de vers libres, selon l'idée de Claudel : Le vers est «une idée isolée par du blanc⁵³³ », et l'on peut dire ici que le vide fait sens, comme les blancs volants dans la peinture chinoise traditionnelle. Par rapport aux autres symbolistes étudiés dans la présente recherche, Mallarmé outrepassa leur quête. Ce poème expérimental lui permet de réaliser une «tentative » en procédant par «tâtonnement⁵³⁴ » pour continuer à créer à neuf. Dans ce poème, non seulement la forme est libérée, mais les mots aussi s'émancipent. Cette écriture quasi corporelle fait jouer les mots les uns par rapport aux autres. «Les mots donnent l'impression d'avoir été jetés dans l'espace à la manière d'un coup de dés⁵³⁵ », comme pour faire surgir de l'inattendu de leur agencement aléatoire. Le sens du poème n'est pas le plus important. Le lecteur est saisi par les blancs, les espaces vides, l'ordonnement des mots, l'interaction entre eux, etc. Cet essai serait une recherche sur la Beauté propre au poème lui-même, à sa matière charnelle en quelque sorte. Mallarmé fait l'éloge de la Beauté : «Il n'y a que la Beauté, – et elle n'a qu'une expression parfaite : la Poésie⁵³⁶ ». Par ailleurs, il développe plus loin la notion de poème en prose. Il estime que l'article de journal participe aussi aux jeux de la poésie, expliquant à Gabriel Mourey : «Je m'évertue à dire que l'article de journal est la forme suprême et qu'il n'y a pas de différence avec le poème en prose⁵³⁷ ». Selon Mallarmé, l'article de journal se transforme en « poème critique⁵³⁸ », pour peu qu'il soit critique cependant et appelle à quelque discernement. Mais Mallarmé se serait-il ingénié à s'essayer à ces formes libres, si le moindre article de journal pouvait

⁵³³ Paul Claudel, *Position et proposition*, Paris, Gallimard, 1928, t.I, p.10

⁵³⁴ Mallarmé *op. cit.*, «À André Gide, Vendredi 14 mai 1897 », t.I, p.816.

⁵³⁵ Anthi-Danaé Spahtoni, «Le poème idéal de Mallarmé ou la peinture poétique de Cy Twombly », *Études Stéphane Mallarmé* Paris, Classiques Garnier, n°5, 2017, p.79.

⁵³⁶ Mallarmé Stéphane Mallarmé *Correspondance*, Édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p.222.

⁵³⁷ Stéphane Mallarmé *Correspondance*, Édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p.1244.

⁵³⁸ Mallarmé *op. cit.*, t.II, p.XIII.

être poème ?

Quoi qu'il en soit, les formes poétiques sont toujours à réinventer et demeurent l'objet d'une quête infinie. En vue de procurer l'impression du nouveau en procédant à des inventions langagières et en vue d'explorer la limite de la poésie, les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng mettent en cause la versification traditionnelle. Ils ne respectent plus les règles strictes. Il s'agit ainsi d'une émancipation des formes. Pour les poètes de l'école Hanmeng, cela consiste à introduire la syntaxe de la langue formelle dans les vers, même s'ils ne rejettent pas totalement la forme du vers ni la versification. En revanche, ils apportent dans les vers de nouveaux caractères. Autrement dit, ils enrichissent le sens de la poésie en vers au lieu de la remplacer par autre chose. Cependant, pour les symbolistes français, leurs réformes sont plus radicales. Ils abandonnent les vers en faveur de l'épanouissement de la prose, qui présente partiellement un caractère moderne. Désormais, la définition de la poésie ne se limite plus aux vers, les poètes peuvent écrire en prose. En effet, les symbolistes français enrichissent la notion de poésie en bouleversant sa structure traditionnelle. Quoi qu'il en soit, leurs inventions poétiques traduisent leur volonté de création. Ils apportent de nouveaux souffles dans la poésie en créant un nouveau langage poétique.

« J'inventai la couleur des Voyelles⁵³⁹ ! » Cette déclaration de Rimbaud affiche l'ambition de la création. Désormais, le poète incarne le créateur tout-puissant de son monde poétique. S'agissant de l'expression « créer la vie », cette notion provient du taoïsme chinois qui met l'accent sur le pouvoir créatif de la Nature. Originellement, « créer la vie » implique un état de la Nature où s'impose l'harmonie en un cycle écologique parfait. L'essentiel de ce cycle naturel consiste à engendrer les choses et reproduire la vie, en maintenant l'harmonie dans l'engendrement des éléments et la perpétuation régulière du cycle de vie de chacun en accord avec le cycle du tout. Sur le plan poétique, cette notion « créer la vie » renvoie à la recherche du nouveau, de figures inattendues, en même temps qu'elle désigne l'exigence de la création, d'une écriture qui se renouvelle par ses inventions stylistiques et ses associations d'images. Il faut toujours créer, parce que la poésie, comme jeu infini sur la langue et le sens, est un art éternellement à réformer et souvent à refonder. Si l'être humain, cet être de langage, existe encore sur Terre, la voie de la recherche et de la réinvention, dans cette source de sens à l'infini, reste à suivre à jamais et ne doit pas être interrompue.

La première partie du chapitre accorde de l'importance à la quête infinie de l'inconnu. En effet, il est question notamment de l'approfondissement des connaissances sur l'âme. Le poète, à travers l'exploration de l'inconnu, en lui-même comme dans le monde, acquiert le pouvoir d'innovation. Cette procédure de la recherche implique la découverte des sentiments cachés dans l'âme profonde. Le poète fait des fouilles dans la mer de l'âme et se nourrit de ce qu'il trouve pour façonner les poèmes – c'est la source d'inspiration d'où vient la création poétique. Grâce à l'imagination, le poète est en mesure de puiser dans son intuition, les soubresauts de la conscience et les ondulations émotionnelles de l'âme en vue de créer des effets poétiques magiques. De plus, l'imagination permet aux poètes de quitter provisoirement le monde médiocre afin de découvrir l'inconnu enfoui dans l'oubli inconscient de leur âme. Par le biais de l'imagination, les symbolistes français mêlent leurs sensations et leurs émotions dans les vers pour mettre en valeur des effets

⁵³⁹ Rimbaud, *op. cit.*, « Une Saison en enfer – Dires II », p.265.

sensoriels, tandis que les poètes de l'école Hanmeng s'enfoncent dans la réflexion sur l'existence et la vie pour traiter de ce problème philosophique. De toute façon, l'imagination devient pour eux une arme, pour frayer de nouveaux chemins vers l'inconnu. Elle initie le départ loin des terres trop connues, des mondes familiers, et inaugure ainsi un voyage poétique sans fin. Ce voyage n'est pas nécessairement réel et permet aux poètes de s'évader de leur milieu banal afin d'effectuer un périple sur la mer spirituelle et de réfléchir à leur quête d'inconnu. Il s'agit d'aventures qui suscitent des sens neufs avec un regard transformé sur le monde. Chez les symbolistes, les départs sont des rencontres avec l'inattendu. Ils tentent de trouver du nouveau dans ces voyages spirituels, qu'on pourrait dire initiatiques, qui n'ont pas de buts précis ni de bornes. Chez les poètes de l'école Hanmeng, les départs s'inaugurent souvent par la déploration de la condition humaine, et leurs voyages les conduisent souvent dans le Palais céleste, sans doute parce qu'ils relèvent un contraste trop évident entre la vie réelle et la vie inventée. Quoi qu'il en soit, le départ est une occasion de rencontrer des choses nouvelles, dont les poètes tirent profit en vue d'apporter de nouveaux souffles à leurs poèmes.

La deuxième partie de ce chapitre II se concentre sur les trouvailles de la nouvelle langue poétique. Précisément, il s'agit de l'innovation dans l'art poétique. Le poète fait appel à différents moyens pour procéder à des réformes de l'art et du style poétiques traditionnels. Ces réformes impliquent de nouvelles méthodes en vue d'enrichir l'expression poétique, de produire des effets attirants et d'élargir la définition de la poésie elle-même. Grâce à la suggestion, le lecteur est en mesure de participer à la connexion magique entre des figures différentes et de repenser l'histoire du passé trouvant de la joie à les déchiffrer. Tout comme sont offertes au plaisir du décodage les caractéristiques langagières dont jouent les poètes selon les particularités de leur langue. Ainsi la suggestion appelle-t-elle le lecteur à participer activement au déchiffrement des énigmes du sens. Parfois, ce décryptage n'offre pas de réponses univoques – chacun en retire son interprétation. Ce caractère de la suggestion souligne que tout est possible en poésie et les sens poétiques voient proliférer leurs potentialités illimitées, jusqu'à susciter de l'étrangeté, sous l'effet de l'alchimie verbale, et par le pouvoir de « la plume

qui complète le manque de la Nature ». Ainsi la langue poétique par sa créativité parvient-elle à faire être ce qui n'existe pas, ce qui ne se nomme pas dans la langue familière. Ainsi fait-elle lever du sens par le pur jeu des mots, par la puissance du verbe. Ce qui évoque aussi la formulation d'Aristote pour qui « l'art dans certains cas, parachève ce que la nature n'a pas la puissance d'accomplir⁵⁴⁰ ». Et ce, en autant de façons différentes de réinventer le monde poétique, selon les différentes écoles. Chez les symbolistes françaises, il s'agit d'un procédé de destruction-résurrection. Ils déforment les images traditionnelles en les mêlant au feu du creuset alchimique. Par le biais de la magie poétique, ils en extraient de l'or, recomposant des images neuves, produisant des effets nouveaux. Quant aux poètes de l'école Hanmeng, ils libèrent souvent leur audace poétique dans la redéfinition des images. S'agissant de l'invention des formes, les deux écoles poétiques diffèrent d'une manière évidente eu égard à leurs différences de culture et d'époque. Les poètes de l'école Hanmeng recourent à la langue formelle (autre que la langue poétique, les écrits populaires et la langue orale) pour ajouter du neuf dans la poésie traditionnelle chinoise. Alors que les symbolistes français redéfinissent la poésie en élargissant son champ. Désormais, la poésie ne se réduit plus à la seule versification. Le poème en prose devient un nouveau champ à labourer.

⁵⁴⁰ Aristote, *Physique*, traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2000, p. 152

Chapitre III Une autre harmonie ?

Selon le Nouveau Robert, l'harmonie signifie les « [relations] existant entre les parties d'un tout et qui font que ces parties concourent à un même effet d'ensemble ». Ainsi l'harmonie exige-t-elle une consonance entre tous les éléments qui forment un tout. Toutes les parties doivent interagir en chœur pour concourir à ce tout harmonieux. Pour illustrer l'harmonie telle qu'elle est conçue dans l'éco-esthétique chinoise, nous nous proposons de nous référer au sens originel – le taoïsme est la source essentielle pour ce faire. Selon le chercheur Yang Yuhui (杨玉辉, chercheur en études religieuses, né le 25 décembre 1958), l'harmonie au sens taoïste se centre sur quatre idées, à savoir «conformité et obéissance à la Voie », «non-agir suivant la nature », «unification des multiples dans Un » et «dépassement de l'opposition⁵⁴¹ ». Ces quatre dimensions peuvent mettre en lumière les caractères de l'harmonie taoïste.

Dans un premier temps, «La Voie, c'est l'origine de tous les éléments. S'ils la perdent, ils mourront. En revanche, s'ils la suivent, ils demeureront vivants. Si on agit contre la Voie, on échouera ; si on suit la Voie, on réussira⁵⁴². » Le taoïsme conçoit ainsi qu'il faut se conformer à la Voie, c'est-à-dire se mettre en accord avec l'origine même de chaque élément, pour pouvoir évoluer. La Voie en elle-même présente les règles suprêmes qui font fonctionner la Nature et le monde. Certains chercheurs pensent que «le Ciel est considéré comme la Nature, dans les pensées taoïstes⁵⁴³ », en tant qu'il est l'ensemble des puissances cosmiques qui régissent tous les éléments dans la nature. Mais, le terme du Ciel a plusieurs sens dans le taoïsme. Parfois, il est l'équivalent de la Nature ; plus souvent, il représente seulement le ciel dans son sens le plus concret. En fait, la Nature renvoie plutôt aux règles qu'édicte la Voie. Si nous

⁵⁴¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 合道顺道 », « 自然无为 », « 多样统一 » et « 超越对立 », extrait de « *Quatre points essentiels dans l'harmonie taoïste* » (《道家和谐之道的四个要点》), écrit par Yang Yuhui (杨玉辉), dans *Taoïsme chinois* (中国道教), n°4, Beijing, 2015, p.20.

⁵⁴² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 道者，萬物之所由也，庶物失之者死，得之者生，為事逆之則敗，順之則成。 », extrait des *Œuvres complètes de Zhuangzi*, « Pêcheur » (《庄子今注今译·渔父》), écrit par Zhuangzi, annoté par Chen Guying (陈鼓应), Beijing, Édition Commercial Press (商务出版社), 2007, p.946.

⁵⁴³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 道家思想中的“天”就是我们现在所指的“自然” », extrait de « *La pensée taoïste d'avant la dynastie des Qin et sa valeur contemporaine* » (《先秦道家生态思想及其当代价值》), écrit par Yang Guozhe (杨国哲), Mémoire de master en philosophie, sous la direction de Sun Junheng (孙君恒), Université de technologie et des sciences de Wuhan (华中科技大学), 2019, p.10.

ne respectons pas ces règles essentielles, nous ne pourrions jamais réussir, c'est-à-dire accomplir notre vie dans une certaine harmonie. Ainsi quand nous agissons, faut-il penser à la Voie, et nos actions doivent être conformes à l'exigence de la Voie. Autrement dit, le fonctionnement de la Nature, avec ses cycles de croissance et de déclin, de vie et mort, avec ses énergies complémentaires, constitue le modèle à suivre quand nous entreprenons des actions dans l'intention de suivre la Voie. Ainsi l'harmonie se réalise-t-elle dans nos vies humaines à travers la conformité et l'obéissance à la Voie. Laozi développe ainsi sa pensée : « celui qui suit la Voie, le Ciel l'embrasse pour être clair ; la Terre la suit pour être tranquille ; l'homme en fait l'épreuve pour être intelligent ; la vallée la possède pour alimenter les cultures ; les seigneurs et les rois l'appliquent pour devenir les maîtres du monde. Si le Ciel n'est pas clair, il s'effondrera ; si la Terre n'est pas tranquille, se produira le tremblement ; si l'homme ne maintient pas son intelligence, il sera exterminé ; si la vallée n'a pas d'eau, elle se dessèchera ; si les cultures ne peuvent pas pousser, elles disparaîtront ; si les seigneurs et les rois ne préservent pas leur statut de chef, ils seront renversés⁵⁴⁴ ». Dans cet avertissement, Laozi souligne l'importance de la Voie à tous les niveaux du cosmos, à travers tous les règnes, du règne naturel aux règnes politiques. Tout ce qui s'y réfère est en mesure de faire ce qui est approprié, faute de quoi le malheur va s'abattre sur la nature et les hommes et vont s'ensuivre des désastres. Autrement dit, la référence à la Voie dans chaque nœud important des mouvements du monde et de la nature contribue au maintien de l'harmonie.

Dans un deuxième temps, si la nature semble se conformer d'elle-même à la Voie, comment nous, hommes, pouvons-nous agir pour lui être conformes ? Il faut appliquer le principe du non agir. Le non agir est une idée essentielle du taoïsme. Cette notion n'implique pas qu'il faille ne rien faire dans la vie quotidienne. Il s'agit plutôt d'agir en conformité avec la Voie et la Nature, c'est-à-dire de ne pas s'opposer,

⁵⁴⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 昔之得一者，天得一以清；地得一以宁；神得一以灵；谷得一以盈，万物得一以生；侯王得一而以为正。其致之也，谓天无以清，将恐裂；地无以宁，将恐废；神无以灵，将恐歇；谷无以盈，将恐竭；万物无以生，将恐灭；侯王无以正，将恐蹶。 » extrait des *Œuvres complètes de Laozi (Le Dao De Jing)* (《道德經全集》), écrit par Laozi, Beijing, Édition Beijing United Publishing Co., Ltd (北京联合出版公司), 2017, p.49.

de ne pas résister à l'ordre naturel des choses. Autrement dit, le non agir n'est pas un prétexte pour les paresseux : cette notion propose précisément de ne pas agir inconsidérément ni excessivement. « Ainsi les grands sages exercent-ils le non agir et donnent-ils un enseignement en pratique plutôt que de se référer à de [grandes] théories⁵⁴⁵ ». C'est-à-dire que sont considérés comme grands ceux qui suivent aussi le principe du non agir, et c'est seulement parce qu'ils pratiquent cette voie taoïste, qu'ils deviennent de « grands sages ». L'enseignement sans théorie signifie ici qu'il faut éviter d'éduquer d'une manière rigide ; en revanche, il faut enseigner en exerçant une influence imperceptible sur les élèves, comme par l'admiration discrète que peut exercer un modèle. Si nous voulons en effet garder les éléments et les êtres dans leur état naturel, il faut être prudent et mesuré respectueux, et ne pas exercer une emprise sur eux. Ainsi Laozi donne-t-il cet exemple : « Les êtres de haute Vertu⁵⁴⁶ appliquent le non agir en suivant la Nature, tandis que les êtres de piètre Vertu appliquent le non agir pour agir délibérément⁵⁴⁷. » Laozi met de nouveau l'accent sur l'importance du non agir, du non vouloir, l'importance de ne pas imposer ni s'imposer. Il pense que seuls les êtres profondément et véritablement vertueux sont en mesure de respecter la doctrine du non agir, parce qu'ils agissent conformément à la Nature. Sur le plan politique, Laozi prône aussi le non agir. Ainsi affirme-t-il : « Si l'on applique le non agir, le peuple procréé naturellement et se cultive ; si l'on aime la tranquillité le peuple rectifie simplement ses erreurs ; si l'on ne crée pas de troubles, le peuple s'enrichira facilement ; si l'on n'a pas de désir, le peuple sera naturellement simple et honnête⁵⁴⁸ ». Autrement dit, « si on ne fait pas des affaires qui contreviennent aux règles objectives, le peuple sera capable de bien les faire en suivant la Nature⁵⁴⁹ ». Le peuple ne désigne pas de personnes concrètes, il s'agit de la part d'énergie humaine

⁵⁴⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 是以圣人处无为之事；行不言之教。 », extrait des *Œuvres complètes de Laozi* (《道德經全集》), *op. cit.*, p.49.

⁵⁴⁶ La Vertu : en chinois : « 德 ». Dans le taoïsme, on évoque deux idées essentielles, à savoir la Voie et la Vertu. Laozi considère que la haute Vertu est totalement conforme à la Voie.

⁵⁴⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 上德无为而无以为；下德无为而有以为。 », *op. cit.*, p.53.

⁵⁴⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 我无为而民自化，我好静而民自正，我无事而民自富，我无欲而民自朴。 », *op. cit.*, p.1235.

⁵⁴⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 我不去做违背客观规律的事，人民会自然按照客观规律把事情办好。 », extrait des « Études comparées sur 'l'harmonie' dans le confucianisme et le taoïsme » (《儒道两派对“和谐”理解之异同》), écrit par Li Chengyuan (李成远), *Les scientifiques sociaux* (社会科学家), n°3, Guilin, 2013, p.153.

de la nature. Politiquement, Laozi soutient le non agir, en suivant la Nature. Il pense que la poursuite des affaires humaines doit se conformer à l'harmonie qui règne dans la Nature, ce qui permet d'aboutir à un état harmonieux.

Dans un troisième temps, l'harmonie signifie « l'unification des multiples dans Un ». Selon Laozi, « [Un] naît de la 'Voie', deux naît d'un, trois naît de deux, toutes les choses naissent de trois⁵⁵⁰ ». Il convient de considérer cette phrase comme l'ontologie philosophique du taoïsme, puisqu'il s'agit de la conception du monde de Laozi. Son regard sur le cosmos renvoie à la reproduction fertile de la Nature en ses phases de croissance-décroissance et régénérescence continue et au souffle de vie inépuisable du monde. Ainsi sa théorie est-elle souvent considérée comme une philosophie écologique antique. Il s'agit d'un monde coloré en ses multiples courants d'énergie et de la Nature reproductive et en perpétuelle renaissance, unifiés sous la Voie taoïste, sous la même source de créativité et d'énergie, d'où vient l'état harmonieux du monde. L'unification de tous ces composants et éléments est le préalable pour un monde vivant et divers, parce que si l'harmonie ne peut être garantie, le monde n'existe plus. Autrement dit, l'unification, l'un, est l'origine de la création, de la multiplication et la reproduction. Le tout originaire régit les parties dans toute évolution naturelle.

Dans un quatrième temps, l'harmonie exige « le dépassement de l'opposition ». Laozi décrit ainsi le monde : « Tous les éléments s'appuient sur le Yin et embrassent le Yang. Quand les deux souffles opposés entrent en réaction, ils aboutissent à un état harmonieux⁵⁵¹ ». Le Yin (en chinois : « 阴 ») et le Yang (en chinois : « 阳 ») sont deux éléments fondamentaux pour la constitution du monde. En effet, l'origine de ces deux termes provient sans doute de l'observation de la nature par les Anciens : « À la nuit succède le jour et au jour la nuit, au soleil la pluie, à l'hiver l'été... La vie est ainsi créée à partir d'une graine que l'on sème, en passant par la gestation qui s'ensuit, par le temps yang et le temps yin, et par le mouvement permanent de l'un à

⁵⁵⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 道生一，一生二，二生三，三生万物。 » extrait des *Œuvres complètes de Laozi* (《道德經全集》), *op. cit.*, p.54.

⁵⁵¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 万物负阴而抱阳，冲气以为和。 » *op. cit.*, p.54.

l'autre⁵⁵² ». Autrement dit, le Yin peut être comparé à l'électron qui possède une charge élémentaire négative, le Yang renvoyant au proton qui porte une charge élémentaire positive. Comme l'électron et le proton, la réaction entre le Yin et le Yang parvient à un état d'équilibre. L'harmonie taoïste est donc née de cette réaction subtile entre deux extrêmes et de l'interaction entre les deux éléments opposés. Après la naissance de l'harmonie de ces opposés, il faut un système solide pour maintenir le fonctionnement de la réaction et résister au chaos. Le taoïsme introduit ainsi sa conception de la Voie. Selon lui, « la Voie se meut en cercle et sa fonction est délicate. Tous les éléments [du monde] sont nés de l'être (substances matérielles) et l'être (substances matérielles) est né du vide (substances immatérielles) »⁵⁵³. C'est-à-dire que le mouvement d'articulation entre la matière et la non matière, entre le plein et le vide, entre le Yin et le Yang donne naissance à la Voie. Et dans ce cycle en réaction continue, tous les éléments du monde voient le jour. Il s'agit donc d'une conception de l'harmonie ouverte et tolérante, où même les opposés peuvent s'unir dans l'unité de la Nature. Laozi considère que toutes les contradictions demeurent dans un mouvement de transformation de l'une en autre et que ce changement de rapports entre les opposés ne cesse jamais. Le philosophe Jean-Luc Nancy met aussi l'accent sur les « corps grands ouverts campés pour clamer de purs morceaux d'espace⁵⁵⁴ » : des corps rayonnants d'énergie, plus que matière, des corps qui ouvrent un champ énergétique autour d'eux, bien plus qu'ils ne découpent de l'espace. Sur le plan poétique, les « corps » qui se déploient ainsi dans l'espace sont aussi bien les images, les figures, les signes, que les paysages, les histoires, etc., qui tous ensemble suggèrent et forment les sens multiples du poème. L'adjectif « ouvert » vient aussi qualifier l'attitude tolérante, la disponibilité envers toutes les possibilités poétiques. Autrement dit, tout est possible dans l'écriture poétique. Les poètes ne se contentent pas de chanter la gloire de la nature, ils en contemplent aussi les ombres. Embrassant les corps ouverts les uns aux autres, se métamorphosant les uns dans les autres, les

⁵⁵² Didier Goutman, Préface de Cyrille J.-D. Javary, *Le Yi Jing*, Paris, Eyrolles, 2016, p.34.

⁵⁵³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 反者道之动，弱者道之用。天下万物生于有，有生于无。 », extrait des *Œuvres complètes de Laozi* (《道德經全集》), *op. cit.*, p.54

⁵⁵⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.45.

poètes sont en mesure de les articuler, de les faire jouer dans l'espace, d'introduire entre eux des effets de vide, leur conférant ainsi une extension inattendue, d'où peuvent naître de nouveaux sens.

En tous cas, l'harmonie telle que la conçoit le taoïsme exige une obéissance à la Nature, une conformité à ses rythmes et phases, et l'homme surtout, en tant qu'être issu de la nature, doit impérativement suivre les règles naturelles, s'il veut connaître la réussite, l'accomplissement dans sa vie. Il importe que la référence à la Nature l'emporte dans toutes les actions de l'homme. Quoi qu'il en soit, l'essence de l'harmonie taoïste est issue de « l'unification dans un » et de l'interaction profonde des opposés. Par rapport au taoïsme, l'harmonie dans le confucianisme accorde plus d'importance aux efforts de l'homme pour atteindre la vertu. D'une part, le confucianisme met plutôt l'accent sur la société humaine et met en lumière, pour illustrer sa conception de l'harmonie, les relations subtiles qui doivent régner dans la société. Il exige de l'homme de pratiquer « la Voie du milieu » (en chinois : « 中庸之道 ») et que « la fonction du rite ait pour but l'aboutissement à l'harmonie⁵⁵⁵ ». L'harmonie y signifie que nous pouvons trouver un compromis sans querelles dans les échanges et entretenir une bonne entente avec les autres. Il s'agit donc de l'importance des efforts humains pour composer plutôt que de s'opposer dans des positions extrêmes, et de la bonne façon humaine de traiter les relations sociales pour parvenir à un état harmonieux. De plus, Mencius, disciple et héritier spirituel de Confucius, considère que le dynamisme humain dans la recherche active de l'harmonie permet de transformer le monde. Il le traduit ainsi : « Dépendre du Ciel (Nature) est pire que dépendre des conditions géographiques ; et dépendre de la géographie est pire que dépendre de l'harmonie entre les hommes⁵⁵⁶ ». Autrement dit, s'il y a des éléments sur lesquels nous sommes sans pouvoir, sans prise, il reste toujours possible aux hommes de travailler à établir de l'harmonie entre eux. Ainsi le

⁵⁵⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 禮之用，和為貴 » extrait des *Entretiens de Confucius* (《論語譯註》), donné par Confucius et compilé par ses disciples, annoté par Yang Bojun (楊伯峻), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 1980, p.8.

⁵⁵⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 天時不如地利，地利不如人和 » extrait des *Œuvres complètes de Mencius* (《孟子譯註》), écrit par Mencius, annoté par Yang Bojun (楊伯峻), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (中華書局), 1960, et rééd. 2013, p.78.

taoïsme comme le confucianisme exigent-ils l'harmonie, que l'on s'y conforme ou que l'on y travaille. Bien qu'ils aient des façons différentes de l'interpréter, l'harmonie constitue bien la moelle de ces deux conceptions philosophiques.

Sur le plan poétique, quel est le sens de l'harmonie ? Selon l'éco-esthétique chinoise, l'harmonie est une poétique naturelle. Au sein de la Nature, cohabitent les biens et les maux comme le Yin et le Yang interagissent dans le monde. La Nature est ouverte aux contraires et tolérante aux extrêmes, et les éléments qui existent dans le monde ont un rapport inséparable entre eux comme avec elle. S'agissant des symbolistes français et des poètes de l'école Hanmeng qui aspirent à la connexion universelle entre toutes choses autant qu'à susciter de la nouveauté en poésie en créant des effets étranges, comment peuvent-ils se trouver en accord avec le sens de l'harmonie ? En fait, l'harmonie dans l'éco-esthétique chinoise s'enrichit de nouveaux sens. En effet, la conversion d'éléments opposés en un état harmonieux y renvoie aussi. Si nous comparons le Yin au mal et le Yang au bien, ces poètes préfèrent se confronter au mal répandu dans le monde pour rétablir un équilibre en quelque sorte, la poésie abonde déjà en belles images et figures héroïques. En effet, ces poètes tentent de dépeindre les misères humaines sous des images sombres pour créer un univers poétique où ne manque pas la part du Yin. En prenant en compte la noirceur de la réalité en nommant le mal qui assombrit le monde et en exprimant alors les rancœurs qu'on peut éprouver face à l'injustice, à la guerre, ou au devenir du monde moderne, les poètes apprivoisent et expurgent leur douleur spirituelle.

Ainsi dans un premier temps, l'harmonie de l'éco-esthétique chinoise renvoie-t-elle à l'effet de cohérence entre les parties d'un tout. Dans la poésie traditionnelle chinoise, le Yijing constitue la méthode d'écriture forgée pour accéder à l'harmonie dans la forme poétique. En effet, le Yijing reflète l'esthétique des parties d'un tout, dans leur accord ou leur consonance. Les poètes, jouant des champs lexicaux, du pouvoir évocateur des images et de la composition syntaxique, suscitent l'atmosphère unique du poème. Il s'agit pour cela de composer des images en correspondance ou d'user d'un registre de symboles qui concourent à évoquer la même atmosphère. En général, un poème correspond à un genre de Yijing, sombre,

amer, désespéré, enjoué, bucolique, dégliaque, féérique etc., et ce Yijing résume l'atmosphère sensible de tout le poème.

L'harmonie ne désigne pas seulement un effet cohérent entre les parties d'un tout, elle s'établit aussi, à l'image de la mer qui reçoit l'eau de centaines de rivières, dans une véritable ouverture à la diversité. L'harmonie de l'éco-esthétique chinoise résultant de l'interaction entre le Yin et le Yang, nous pouvons la comprendre comme l'interaction entre le positif et le négatif du monde. Ainsi cette harmonie particulière ne rejette-t-elle pas la noirceur, les failles et le malheur. De même est-ce par la mise en lumière des parts d'ombre que les poètes sont aussi en mesure de former un tout organique et cohérent, un véritable univers poétique qui unit le divers, voire les opposés, en un même monde. En effet, «les anciens lettrés chinois préféraient soulager la douleur et le sentiment des défaillances de la société réelle par le biais de la poésie⁵⁵⁷ » afin d'aboutir à une harmonie intérieure, une harmonie spirituelle. En effet, cette harmonie cherche à neutraliser le bon et le mauvais que les poètes vivent dans leurs expériences de vie en les exprimant, pour relâcher le ressentiment accumulé intérieurement au point qu'ils sont profondément affectés par ces douleurs spirituelles. Pour atteindre l'harmonie de l'esprit, il convient d'en passer par les étapes suivantes. Les poètes tirent d'abord l'inspiration des expériences de la vie, des difficultés qu'ils rencontrent, des malheurs dont ils font l'épreuve et de leur propre compréhension de la vie quotidienne ; puis, ils se donnent la liberté de les exprimer sous forme de poèmes, qui sont déjà à une transformation, une métamorphose de leur vécu ; ainsi pouvoir dénoncer ou exalter ce qui doit l'être constitue-t-il une véritable catharsis qui libère leur esprit affecté et purge en quelque sorte de sa peine leur esprit affaibli par les difficultés qui les ont frappés. L'écriture leur est une véritable catharsis.

Dans un deuxième temps, nous allons nous concentrer sur la rancœur éprouvée les poètes devant les noirceurs de la vie. Selon le Nouveau Robert, la rancœur signifie le «[ressentiment] tenace, amertume que l'on garde après une désillusion, une injustice,

⁵⁵⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «中国古代的文人墨客渴望通过诗词歌赋来疏解现实社会的困苦和不得志。 » extrait de «L'analyse du Yijing dans la poésie ancienne »(《古代诗歌意境透析》), écrit par Wang Qingfeng (王青峰), *La culture des caractères chinois* (《汉字文化》), n°3, Beijing, 2018, p.45.

etc. » Comme tout autre, les poètes naissent dans le monde où ils sont jetés et y vivent, apprenant à faire connaissance et à réfléchir sur le fonctionnement du monde. Ils se découvrent vocation à consigner les traces de leur vie et à collecter les fruits sensibles issus de leur âme, tandis que toutes les expériences terrestres, charnelles ou spirituelles, façonnent leur pensée poétique. L'expérience de la rancœur qui leur vient contre les misères terrestres, les pousse à exprimer leur sentiment sur les questions sociales, d'autant plus qu'ils ont souci des conditions humaines misérables. Ainsi les misères deviennent-elles aussi la source de leur inspiration. Dans « La préface du dire adieu à Meng Dongye » (en chinois : « 送孟東野序 »), Han Yu considère que « [la musique] consiste à épancher notre cœur après que nous avons été accablés de rancœur⁵⁵⁸ ». Dans la culture traditionnelle chinoise, la poésie et la musique ne peuvent se séparer l'une de l'autre. En effet, la poésie se traduit souvent en chinois comme « 詩歌 » qui signifie littéralement la poésie et le chant. Ainsi comme la musique, la poésie doit-elle librement exprimer notre rancœur, en la convertissant de ressentiment contre le mal qu'elle était, en peine chantée et partagée avec ceux qui souffrent. Face au mal, l'épanchement de la rancœur est un moyen de le neutraliser, ce qui permet aux poètes de retrouver un équilibre dans leurs émotions. Ainsi, en chantant la douleur et l'injustice du monde, conquièrent-ils avec l'apaisement de leur âme et la transformation du regard sur le monde, un état intérieur d'harmonie spirituelle.

⁵⁵⁸ C'est nous qui traduisons : le texte original est « 樂也者，鬱於中而泄於外者也 », extrait de « La préface du dire adieu à Meng Dongye » (《送孟東野序》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.958.

3.1. Le Yijing : l'effet des parties d'un tout

Le Yijing (en chinois : « 意境 ») a un sens riche et très étendu, s'appliquant à tous les arts traditionnels chinois. Il s'agit d'un effet de l'art qui est en mesure d'exercer son influence sur la musique, l'architecture, la peinture, la calligraphie, l'art des paysagistes, la littérature, etc. En même temps que c'est un terme typiquement chinois qui renvoie à une fusion organique des images, des sens, des sentiments et même des gestes de l'artiste (quand il s'agit des arts du spectacle) pour évoquer les états affectifs du poète, son existence sensible et son être tant poétique qu'existential. On peut dater son origine de l'époque de Laozi dont l'esthétique insiste sur la vibration entre « la Voie, l'Air⁵⁵⁹, la Figure, l'Être, le Non- être, le Vide et le Plein⁵⁶⁰ ». Grâce au Yijing, la vibration de la vie et de l'esprit, les soubresauts de la conscience et les variations des sentiments se fondent en un tout dans les œuvres artistiques. Sur le plan poétique, « le Yijing représente la résonance du cœur du poète⁵⁶¹ ». Dans la culture chinoise, le cœur a été longtemps considéré comme l'organe de la pensée et de la conscience humaine, et désigne donc l'esprit et l'âme de l'homme. Ainsi le poète ne doit-il pas se contenter de disposer simplement des images, sans rien exprimer de lui-même ; encore faut-il qu'il compose son poème avec effusion, en exaltant ce qu'il ressent. Comme s'il s'exprimait dans toute sa sensibilité incarnée. Si l'on suit l'idée philosophique de Jean-Luc Nancy, l'âme serait le « rapport du corps avec lui-même⁵⁶² », cette résonance de soi en soi ou encore « la présence du corps⁵⁶³ », la présence à soi du corps, comme sa conscience intérieure, à tel point que « le corps donne lieu à l'existence⁵⁶⁴ » : il lui donne corps, il lui confère son espace et son temps propres. Le Yijing pourrait être ainsi l'instrument qui touche l'âme et lui donne corps

⁵⁵⁹ L'Air : en chinois : « 气 ». Ce terme désigne l'esprit global que l'œuvre artistique veut refléter. En général, on le considère comme le style.

⁵⁶⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 道、气、象、有、无、虚、实 », extrait de « Du Yijing dans la poésie et la chanson anciennes chinoises » (《浅谈中国古诗词艺术歌曲的意境感》), écrit par Jiao Bolin (焦博琳), *La maison du théâtre* (戏剧之家), n°2, 2022, p.99.

⁵⁶¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 诗的意境是诗人心灵的映射 », extrait de « L'analyse du Yijing dans la poésie ancienne » (《古代诗歌意境透析》), écrit par Wang Qingfeng (王青峰), *La culture des caractères chinois* (《汉字文化》), n°3, Beijing, 2018, p.45.

⁵⁶² Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.114.

⁵⁶³ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.117.

⁵⁶⁴ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p.16.

en quelque sorte, qui lui permet d'être exposée ou de s'exposer, qui la fait vibrer en touchant les "cordes sensibles" du corps, ce que l'on éprouve de sentiments ou d'émotions. En retour, chacun peut s'ouvrir à l'examen de l'émotion, à l'expression du sentiment que le poète fait affleurer grâce à l'exposition de son âme. Pour cela pourtant, les sentiments du poète ne doivent pas être expressément exposés dans le poème : il importe qu'il les fusionne d'une manière imperceptible dans la description poétique, et qu'il donne ainsi à les ressentir à tous ceux qui peuvent vibrer à l'unisson avec lui. Par exemple, si le poète est dans un état joyeux et qu'il veut susciter l'effet du Yijing, il faut qu'il recoure à des images, des symboles ou des figures qui permettent graduellement de suggérer et de susciter ce sentiment de joie, sans formuler expressément combien il est joyeux ! Un autre exemple : dans « Sensation » de Rimbaud, le terme de « liberté » n'apparaît pas dans les vers, mais on la ressent dans l'évocation du vent, des soirs bleus d'été, etc. et de paysages tels que tout être à l'âme poétique se veuille marcheur bohémien arpentant sans contrainte les champs. Ainsi, fort peu de termes nomment-ils expressément le sens de cette libre errance et le sentiment de déivrance que le Yijing veut exprimer, mais nous les ressentons dans tout le poème. Quoiqu'il en soit, on peut dire que le Yijing régit d'une manière implicite le ressenti et l'atmosphère d'un poème. En général, un poème n'en reflète qu'un seul, parce que le Yijing figure la note émotionnelle, le panorama sensible de tout le poème.

Nous pouvons aussi comprendre le terme du Yijing en distinguant ses deux composantes, à savoir le Yi (en chinois : « 意 ») et le Jing (en chinois : « 境 »). Le Yi renvoie aux sentiments et le Jing aux paysages que le poème décrit. Mais quand les deux caractères s'unissent en un nouveau terme, son sens connaît un changement : dès lors, le Yijing met l'accent sur la fusion des sentiments et des paysages, leur consonance ou leur correspondance dans les vers d'un poème. Dans *Les remarques poétiques sur le monde humain* (en chinois : « 人间词话 », en pinyin « ren jian ci hua »), le chercheur reconnu Wang Guowei (王国维, lettré philosophe, né le 3 décembre 1877 et mort le 2 juin 1927) fait un travail de recherche sur le Yijing. Il

considère que « la meilleure poésie est celle qui possède le Jingjie (en chinois : «境界») »⁵⁶⁵. Dans le terme de Jingjie, le Jing présente le même caractère que celui qu'on trouve dans le terme Yijing. Et le « Jie » renvoie aux limites. Il s'agit littéralement des limites des paysages. Mais son sens figuré surtout son sens poétique, est celui de « degré atteint par la poésie ». Une question se pose ainsi : y a-t-il une différence entre le Yijing et le Jingjie ? Selon une étude sur le Yijing, « la notion du Jingjie se compose des sens du Yi et du Jing⁵⁶⁶ ». En effet, comme le Yijing, « le Jingjie contient deux aspects : le sentiment et le paysage⁵⁶⁷ ». Plus tard, Wang Guowei estime le terme du Yijing plus approprié et le terme Jingjie se voit remplacé par celui de Yijing. Il rajoute : « S'agissant des textes littéraires, ceux qui sont en mesure d'exprimer des idées-forces et d'émouvoir les autres relèvent du Yi (le sentiment) et du Jing (le paysage)⁵⁶⁸ ». Comme s'il s'agissait de laisser s'exprimer à la fois le sentiment et l'âme du paysage. Selon lui, le poète doit unifier le Yi et le Jing dans ses œuvres pour susciter le meilleur effet poétique, qui permette à la fois d'exprimer avec effusion ses ressentis et d'émouvoir le lecteur pour l'amener à partager les mêmes sentiments. Dans *Les remarques poétiques sur le monde humain*, Wang Guowei évoque les trois niveaux du Jingjie dans la vie d'un homme susceptible d'atteindre son plus haut accomplissement. Le premier niveau : « Hier soir, le vent de l'Ouest fana l'arbre vert, tandis que je montai seul dans un haut pavillon et y vis le chemin vers le bout du monde⁵⁶⁹ ». À ce niveau du Jingjie, l'auteur met l'accent sur le dépérissement de la nature, la solitude, et aussi sur l'espoir, la perspective d'un

⁵⁶⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 词以境界为最上。 », extrait des *Remarques poétiques sur le monde humain* (《人间词话》), écrit par Wang Guowei (王国维), annoté par Xu Tiaofu (徐调孚), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2009, p.6.

⁵⁶⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « '境界'之含义实合'意'与'境'二者而成 », extrait de « *Du Jingjie et de l'origine de ce nom* » (《境界论及其称谓的来源》), écrit par Liu Renping (刘任萍), *Le monde humain* (《人间》), n° 17, 1943, p.18.

⁵⁶⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « “境界”包含“景”和“情”两个方面 », extrait du « *Yijing de Wang Guowei pour la création artistique publique* » (《王国维“意境说”对公共艺术创作的启示》), écrit par Zhou Ling (周灵), *Les études sur l'éducation artistique* (《美术教育研究》), Hefei, 2022, p.40.

⁵⁶⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 文学之事，其内足以摅己而外足以感人者，意与境二者而已。 », extrait des *Remarques poétiques sur le monde humain* (《人间词话》), écrit par Wang Guowei (王国维), annoté par Xu Tiaofu (徐调孚), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2009, p.61.

⁵⁶⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 昨夜西风凋碧树。独上西楼，望尽天涯路。 », cité dans *Les remarques poétiques sur le monde humain* (《人间词话》), écrit par Yan Shu (晏殊) (Wang Guowei cite ce vers de Yan Shu, poète de la dynastie des Song reconnu pour son style Wan Yue (sentimental et mélancolique), pour illustrer le premier niveau du Jingjie), p.15.

ailleurs. En effet, qui peut atteindre un haut accomplissement commence par se sentir perdu et troublé devant l'avenir. Que le « je » trouve refuge dans un pavillon haut, « seul » sous le violent vent d'Ouest, illustre cet état de confusion et de solitude, l'impossibilité de partager avec quiconque. Dans cette situation trouble, on se sent d'autant plus solitaire, qu'on est seul en mesure de se sauver de cette impression de confusion. Bien que solitaire et troublé, on entrevoit en effet « un chemin vers le bout du monde », qui attend les grands esprits même momentanément perdus. Ainsi dans ce Jingjie, Wang Guowei veut-il marquer un début difficile mais plein d'espoir. Autrement dit, malgré les difficultés, il faut agir, gagner le pavillon haut de la méditation, où l'on retrouvera espoir en l'avenir, parce qu'après la pluie vient le beau temps. Le deuxième niveau : « Je ne regretterai pas que la ceinture de mon vêtement qui ceint ma taille devînt de plus en plus large. Pour toi, je me flétris sans remords⁵⁷⁰ ». Selon Wang Guowei, ce distique aurait exprimé dans son sens originel la mélancolie du printemps et le dépérissement suscité par l'amertume de l'amour. Le poète Liu Yong pense à son amoureuse en écrivant ces vers, qui reflètent l'éternité de cet amour, pour lequel il ne regrette pas de se consumer. Wang Guowei emprunte ce distique afin de mettre en lumière une certaine philosophie de la vie qui renvoie à la persévérance, à la constance dans les entreprises humaines comme en amour. C'est-à-dire qu'il importe de faire preuve d'une attitude ferme et d'un esprit de ténacité dans tout ce que l'on entreprend. Pour un homme qui veut réussir, il ne peut se laisser abattre par les difficultés. Ainsi « ne pas regretter » et demeurer « sans remords » représentent-ils cette fermeté face aux situations douloureuses et difficiles. Autrement dit, malgré les entraves, il faut garder sa constance. Le troisième niveau : « Je la cherchai mille fois dans un monde fou. Soudain, je tournai la tête et découvrai par hasard qu'elle se tenait dans un lieu où les lumières étaient voilées⁵⁷¹ ». Originellement, ce poème décrit la fête des lanternes, qui apparemment, a lieu dans un endroit illuminé et plein de

⁵⁷⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。 » *op. cit.*, écrit par Liu Yong (柳永) (Wang Guowei cite ce vers de Liu Yong, poète de la dynastie des Song reconnu pour son style Wan Yue (sentimental et mélancolique), pour illustrer le deuxième niveau du Jingjie), p.15.

⁵⁷¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 众里寻他千百度。回头蓦见（当作‘蓦然回首’），那人正（当作‘却’）在、灯火阑珊处。 » *op. cit.*, écrit par Xin Qiji (辛弃疾) (Wang Guowei cite ce vers de Xin Qiji, poète de la dynastie des Song reconnu pour son style Hao Fang (style plein de vigueur et de puissance), pour illustrer le troisième niveau du Jingjie), p.15.

tumulte. Cependant, le poète met en relief une figure de femme particulière, hors du commun, qui ne s'expose pas en pleine lumière, et qu'il recherche. En effet, par sa quête de la femme cachée, qui symbolise la paix spirituelle, il exprime dans ce poème sa désapprobation, une critique envers l'empereur qui se livre à la débauche au lieu de bien gouverner le pays. Wang Guowei recourt à ce vers pour qualifier le troisième niveau du Jingjie qui exige la clairvoyance. À cause des hauts et des bas de la vie, notre cœur est souvent paralysé, loin de la maturité spirituelle. On veut suivre le « monde fou » sans bien réfléchir, et dans ce cas-là, on perd facilement toute conscience lucide sur ce que l'on recherche pourtant dès le début. Malgré les vicissitudes, il faut donc garder sa clairvoyance. Ces trois niveaux du Jingjie renvoient en effet à la fois à une philosophie de vie et à la poésie. La poésie est une torche illuminant le ciel obscur qui apporte la lumière pour l'être humain se trouvant dans un état d'ignorance. Cette flamme d'espoir éclaire la voie vers la création en apprenant à l'homme à « cultiver [son] jardin »⁵⁷² avec persévérance. Malgré les égarements, la poésie en nourrissant sans cesse l'esprit humain, nous encourage à garder notre clairvoyance. Grâce à elle, l'homme peut se maintenir dans un état harmonieux, tant corporel que spirituel. Le meilleur poème doit ainsi permettre de pénétrer en soi-même comme dans l'essence des éléments. Quoiqu'il en soit, le terme du Yijing (ou Jingjie) est polysémique. Il peut être convoqué en philosophie, en esthétique, en peinture, en littérature, etc. En même temps, sur le plan poétique, le Yijing désigne l'effet d'atmosphère dans laquelle on peut entrer, dans un poème, pour cultiver dans la solitude et la constance sa sensibilité et sa disponibilité à l'essentiel, source de paix. Cette atmosphère est le fruit de la résonance des parties, de tous les éléments sur le tout du poème.

Dans un premier temps, pour mieux comprendre comment chaque élément y contribue, nous analyserons l'atmosphère de la froideur et celle la « maigreur ». Les deux termes proviennent du poète Su Shi (苏轼, né le 8 janvier 1037 et mort le 24 août 1101) en vue de qualifier le style respectif de Meng Jiao et de Jia Dao. En effet, ils représentent l'effet du Yijing que ces deux poètes privilégient. Nous voudrions

⁵⁷² Voltaire, *Candide et autres contes*, Paris, Pocket, 2009, p.163.

ainsi nous demander comment peuvent-ils provoquer l'impression de froideur et de «maigreur » dans leurs poèmes ? Usent-ils simplement d'images ou d'une syntaxe particulière, pour mettre en œuvre cette méthode d'écriture, ou bien créent-ils et comment, un effet qui régit tout le poème ? Chez les symbolistes, ces termes sont tout à fait étranges pour qualifier leurs poèmes. Mais nous voudrions essayer d'appliquer les règles de froideur et de «maigreur » du Yijing pour analyser les poèmes français, afin de discerner si cette nouvelle vision permet aussi de les interpréter. Dans l'approche suivante, nous allons mettre en lumière ces questions.

Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur les scènes diabolisées. Pour traiter ce sujet, il faut avoir une notion de ce qu'on nomme scène diabolisée. Nous savons que les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng dont les poèmes se caractérisent par l'insolite par rapport aux autres poèmes contemporains, écrivent d'une manière étrange et obscure, à l'encontre des traditions et des conventions poétiques. Ainsi, dans cette étape nous interrogerons-nous pour savoir comment les poètes peuvent-ils renverser les normes poétiques en invoquant des images de monstres et en créant une atmosphère horrible, sinistre . Et comment suscitent-ils l'effet du Yijing en choisissant d'évoquer des scènes sacrilèges ? Quels sont les effets poétiques qu'offre le Yijing? Afin de répondre à ces questions, nous consacrerons notre travail aux scènes diabolisées dans cette approche.

Quoi qu'il en soit, le Yijing est une notion intéressante, issue de la poésie traditionnelle chinoise, sur laquelle, pendant longtemps, la création poétique chinoise a insisté et à propos duquel certains critiques estiment qu'il constitue l'essence du poème. Si un poème ne suscite pas le Yijing, il ne peut être qualifié de bon poème. Différente de la poésie chinoise traditionnelle, la poésie française n'a pas cette exigence. Du fait que la présente recherche de thèse mène une étude comparée, nous voudrions ainsi introduire les poèmes symbolistes français dans ce cadre poétique chinois, en vue de juger si leur rencontre peut voir s'épanouir de nouvelles fleurs poétiques.

3.1.1. La froideur et la «maigreur »

«La froideur de Jiao et la maigreur de Dao⁵⁷³ » qualifient le style de Meng Jiao et de Jia Dao, dont les poèmes se caractérisent par ces ambiances de froideur et de «maigreur », cette atmosphère de vide, de manque, de dénuement. Cependant, cette critique de Su shi (苏轼, un poète reconnu de la dynastie des Song, né le 8 janvier 1037 et mort le 24 août 1101), notamment celle sur Meng Jiao, est polémique. Dans *La poésie de Tingzhai* (en chinois : «艇斋诗话»), Zeng Jili (曾季狸, Tingzhai est le surnom que s'est attribué ce lettré de la dynastie des Song, dont les dates de naissance et de mort sont inconnues) considère que «Su shi n'apprécie pas Meng Jiao, du fait qu'il écrit : 'Je déteste les poèmes de Meng Jiao' et 'Pourquoi utiliser mes deux oreilles pour écouter le cri de cet insecte froid' » ou encore que «Su shi a un caractère simple et franc, il n'aime pas l'obscurité de la poésie de Meng Jiao⁵⁷⁴ ». Son commentaire sur la poésie de Dongye (le prénom social de Meng Jiao) s'avère ainsi trop subjectif et assez agressif. Dans la préface de l'œuvre de Dai Jianye (戴建业, professeur de littérature classique chinoise, né en 1956), chercheur reconnu sur la poésie chinoise ancienne, Cao Mufan (曹慕樊, professeur de littérature chinoise, né en 1921 et mort en 1993) ne s'accorde pas avec Su Shi et ses critiques sévères sur Meng Jiao. Il estime que Su Shi est allé trop loin dans sa remarque polémique sur la poésie de Dongye et que certains poèmes du poète «prisonnier » (le surnom de Meng Jiao) ont aussi un caractère « à la fois libre et simple⁵⁷⁵ », toutes les atmosphères poétiques de Meng Jiao ne pouvant être simplement qualifiées de «froides ». Par exemple, dans le poème le plus connu de Meng Jiao, «Chanson du fils qui part en voyage » (en chinois : «游子吟»), le poète crée le fameux distique – «Le fil entre

⁵⁷³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «郊寒岛瘦 », extrait des *Œuvres complètes de Su Dongpo* (le prénom social de Su Shi) (《苏东坡诗词》), écrit par Su Shi (苏轼), compilé par Zeng Zaozhuang (曾枣庄), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2021, p.595.

⁵⁷⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «予旧因东坡诗云〔我憎孟郊诗〕及 [...] 何苦将两耳, 听此寒虫号, 遂不喜孟郊诗。 » et «东坡性痛快, 故不喜郊之词艰深 », extrait de *La poésie de Tingzhai* (《艇斋诗话》), écrit par Zeng Jili (曾季狸), <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=207328&remap=gb>, le 26 mars 2022.

⁵⁷⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «既放又拙 », cité dans la préface de *De Meng Jiao, Poète prisonnier* (《诗囚——孟郊论稿》), écrit par Cao Mufan (曹慕樊), Shanghai, Édition Lettres et art de Shanghai (上海文艺出版社), 2019, p.4.

les doigts de la mère qui coud, [sera] habit sur le fils qui part en voyage » - qui décrit la tendresse maternelle envers son fils, où le « fil » serait l'instrument de l'étroite relation entre la mère et son fils. Le poème se termine par une question : « Comment croire que la couleur d'un brin d'herbe [puisse] compenser la chaude lumière du printemps⁵⁷⁶ ? », c'est-à-dire se comparer à l'explosion de la nature en début de saison. La réponse semble plutôt le confirmer : un seul brin ne le saurait. En décrivant une mère qui s'inquiète de son fils, le poème parle de l'amour maternel : on y devine une mère tendre et on en sent la douce ambiance de ce lien, loin de ressentir de la froideur. La question qui marque le dernier distique souligne davantage la grandeur, la générosité de cet amour, car la mère n'attend pas sa récompense, incertaine de la capacité de son fils à le faire, comme on ne croit pas que les brins d'herbe puissent payer de retour la chaleur du soleil printanier. Bien sûr, d'un autre point de vue, la question traduit l'inquiétude et aussi la mélancolie du poète, qui reconnaît la difficulté de pouvoir rendre autant de chaleur qu'on en reçoit de l'amour maternel. Le chercheur Yue Duan (岳端, poète de la dynastie des Qing, né en 1671 et mort en 1705) considère quant à lui que « [ce] poème est issu de la tradition du chant amer⁵⁷⁷ ». Le « chant amer » (en chinois : « 苦吟 ») est la caractéristique de la froideur. Faut-il entendre dans la mélancolie un chant quelque peu désabusé, un chant de regret, y voir une teinte de froideur ? Quoi qu'il en soit, la froideur marque le style de Meng Jiao ; cependant, elle ne résumerait pas tous ses poèmes. Par ailleurs, Su Shi écrit après ce fameux vers – « Je déteste les poèmes de Meng Jiao » – « J'écris moi-même dans la langue de Meng Jiao⁵⁷⁸ ». En effet, Su Shi garde un sentiment particulier et complexe envers la poésie de Dongye. Sa position à cet égard ne peut être simplement résumée en termes d'amour ou de rejet. Ainsi ne convient-il pas de juger sommairement que les commentaires de Su Shi comportent des préjugés. Entre autres, le vers de Su Shi –

⁵⁷⁶ François Cheng, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁷⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 此詩從苦吟中得來 », extrait des *Livres rares – Recueil de la froideur et de la maigreur* (中華再造善本·清代編(集部) : 《寒瘦集》), écrit par Meng Jiao, compilé par Yue Duan (岳端), Beijing, Édition de la bibliothèque de Beijing (北京图书馆出版社), 2010, p.1.

⁵⁷⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 复作孟郊语。 », extrait de « Deux poèmes après avoir lu les poèmes de Meng Jiao » (《读孟郊诗二首》), *Œuvres complètes de Su Dongpo* (le prénom social de Su Shi) (《苏东坡诗词》), écrit par Su Shi (苏轼), compilé par Zeng Zaozhuang (曾枣庄), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2021, p.223.

«La fleur solitaire s'extrait des [eaux] boueuses⁵⁷⁹ » – met en relief une partie du style de Meng Jiao. Ji Yun (纪昀, écrivain, philosophe et homme politique, né le 26 juillet 1724 et mort le 14 mars 1805) approuve aussi cette idée en disant que «les cinq mots⁵⁸⁰ [de Su Shi] résument bien [le style de] Dongye⁵⁸¹ ». Il faut reconnaître cependant que certains poèmes de Meng Jiao sont marqués par «la froide amertume (en chinois : «苦寒») ⁵⁸² ». En ce qui concerne la poésie de Jia Dao, son style, la «maigreur» qui renvoie aux manques de sa vie, ne semble pas susciter de polémique. Dans *L'illustration de la poésie de Xianyong* (en chinois : «峴侷说诗»), Shi Buhua (施补华, lettré et homme politique, né en 1835 et mort en 1890) met en parallèle la poésie de Jia Dao et celle de Meng Jiao, estimant que leur style est comparable. Jia Dao lui-même considère que la «maigreur», l'impression de manque, de vide, est son style : «les nouveaux thèmes [insolites] affolent ma maigreur⁵⁸³ », laquelle se manifeste par «un goût de sécheresse et de solitude⁵⁸⁴ ». Cependant, quels sont les sens de la froideur et de la «maigreur», si nous voulons les traiter selon le Yijing ? Pour l'effet expressif, «la froideur et la maigreur sont similaires⁵⁸⁵ ». Dans ses commentaires sur Meng Jiao, Su Shi relève : «La poésie vient des entrailles, une fois qu'elle est exhalée, l'esprit est chagrin⁵⁸⁶ ». On peut y voir la mélancolie, le sentiment d'amertume que permettent de transmettre les effets de froideur et de «maigreur» ou de manque, traduisant le rétrécissement de l'élan de vie.

⁵⁷⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «孤芳擢荒秽», *Ibid.*

⁵⁸⁰ Les cinq mots désignent «孤芳擢荒秽», en français : «La fleur solitaire s'extrait des [eaux] boueuses ».

⁵⁸¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «五字写尽东野.», extrait de *Recueil des poèmes de Su Shi* (《蘇文忠公詩集》), écrit par Su Shi, commenté par Ji Yun (纪昀), Taibei, Édition de Hongye (臺北:宏業書局), 1969, Chapitre 16 (卷一六).

⁵⁸² C'est nous qui traduisons ; le texte original est «苦寒», extrait de «La grue solitaire s'envole dans le ciel froid – De l'esthétique poétique de la froideur chez de Meng Jiao» (《寒天中高耸瘦骨的孤鹤——论孟郊诗骨寒神清的审美取向》), écrit par Luo Shijin (罗时进) et Tong Yuemin (童岳敏), *Journal de l'école normale du chemin de fer de Suzhou* (《苏州铁道师范学院学报》), n°3, Suzhou, 2002, p.62

⁵⁸³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «新题惊我瘦», extrait des *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), écrit par Jia Dao (贾岛), annoté par Qi Wenbang (齐文榜), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 2001, p.46.

⁵⁸⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «枯寂气味», extrait de «De la froideur de Jiao et de la maigreur de Dao» (《“郊寒岛瘦”考论》), écrit par Li Qian (李倩), Mémoire de master en littérature chinoise, sous la direction de Zhou Ziyi, Université de Nanchang (南昌大学), 2018, p.37.

⁵⁸⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «“寒”与“瘦”是相似的», *op. cit.*, p.32.

⁵⁸⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «诗从肺腑出, 出辄愁肺腑.», extrait de «Deux poèmes après avoir lu les poèmes de Meng Jiao» (《读孟郊诗二首》), *Œuvres complètes de Su Dongpo* (le prénom social de Su Shi) (《苏东坡诗词》), écrit par Su Shi (苏轼), compilé par Zeng Zaozhuang (曾枣庄), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2021, p.223.

«La force aiguë par la vie [amère]⁵⁸⁷ » forge la poésie de Meng Jiao, et sa poésie «se caractérise par l’amertume⁵⁸⁸ ». Plus précisément, selon Yan Yu (严羽), critique poétique de la dynastie des Song, dont la date de naissance est inconnue, mort vers 1245), «[quand] on lit ses poèmes, on ne sent pas la joie⁵⁸⁹ ». Le critique Weng Fanggane (翁方纲, calligraphe, critique littéraire, philosophe et poète, né en 1733 et mort en 1818) qualifie la poésie de Meng Jiao comme «si froide et maigre que [sa lecture] est déplaisante⁵⁹⁰ ». Le Yijing de la froideur déploie ainsi un tableau d’amertume et de mélancolie qui déteint sur le lecteur. Dans «Mon humeur sur le voyage à Chang’an »(en chinois : «长安旅情 ») :

On parle tous du chemin du nuage vert⁵⁹¹
 Que tous peuvent emprunter, pour qui peut marcher.
 Mon cheval aussi a quatre pattes,
 Une fois sorti de sa demeure, il n’y aurait pas sa place.
 Les douze pavillons de la Capitale de jade⁵⁹²
 Se dressent haut, enchaînés dans le verdoisement.
 Plus bas, des milliers de portes vermillon⁵⁹³,
 À quelle porte peut frapper le talent solitaire ?

(en chinois :

盡說青雲路，有足皆可至。
 我馬亦四蹄，出門似無地。
 玉京十二樓，峨峨倚青翠。
 下有千朱門，何門薦孤士⁵⁹⁴。)

Le langage et les termes dont use ce poème ne sont pas obscurs ni hermétiques, il

⁵⁸⁷ C’est nous qui traduisons ; le texte original est «生活磨出来的力 » extrait de *La poésie et la critique* (《诗与批评》), écrit par Wen Yiduo (闻一多), Hongkong, Joint Publishing (三聯書店), 1999, p.142.

⁵⁸⁸ C’est nous qui traduisons ; le texte original est «孟郊之詩刻苦。 » extrait de *La poésie Canglang* (《沧浪诗话校释》), écrit par Yan Yu (严羽), annoté par Guo Shaoyu (郭韶虞), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文学出版社), 1983, p.181.

⁵⁸⁹ C’est nous qui traduisons ; le texte original est «讀之使人不歡。 » *Ibid.*

⁵⁹⁰ C’est nous qui traduisons ; le texte original est «寒削太甚，令人不欢。 » extrait de *La poésie de Shizhou – Chapitre III* (《石洲诗话》·卷三), écrit par Weng Fanggang (翁方纲), <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=152935&remap=gb>, le 2 avril 2022.

⁵⁹¹ Le chemin du nuage vert : il s’agit d’un chemin vers la réussite. Le nuage vert symbolise un poste de fonctionnaire supérieur.

⁵⁹² La Capitale de jade renvoie au palais céleste où repose l’empereur du Ciel. Dans ce poème, il s’agit plutôt du palais impérial.

⁵⁹³ Les portes vermillon désignent les familles riches.

⁵⁹⁴ C’est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.151.

s'agit d'une déploration sur la solitude et d'un regret né de l'incompréhension générale à l'égard d'un talent. Le premier distique évoque un chemin tangible vers la réussite, accessible à tous. Pourtant, cet espoir dérisoire ne dure pas, le poète découvrant qu'il n'a pas de place en ce lieu prospère, où les pavillons impériaux sont à l'abri au cœur des parcs, quand les maisons richement parées de portes vermillon se ferment. Il ne peut trouver place dans cette prospérité chimérique, car les places sont plutôt réservées aux grandes familles, où l'on demeure entre soi. Dans ce poème, le Yijing de la froideur et de la «maigreur» se caractérise par le champ lexical de la couleur verte : le «nuage vert», le «jade», «le verdoisement». Effectivement dans le cercle chromatique, le vert est une couleur froide. Mais cette impression de froideur suscitée par le vert ne donne pas une atmosphère trop négative dans l'immédiat, car par rapport aux autres couleurs froides, «le vert est le plus tranquille. Il n'offre pas de joie ni de tristesse ni de passion⁵⁹⁵». Cependant, le vert est tout de même un ton froid : «Différent de la couleur jaune chaude, le vert se caractérise par l'humeur négative⁵⁹⁶». À cause d'une telle caractéristique, une froide impression d'amertume, de dépit se dégage dans ce poème, sans être pour autant assez forte pour évoquer la tristesse. Il s'agit donc de mélancolie, ce sentiment doux-amer de ce qui ne sera plus, de ce qu'on a perdu sans espoir, de ce qu'on regrette ou déplore de ne plus goûter.

Le poète «prisonnier» excelle dans le registre de la froideur et de la «maigreur», du manque, pour exprimer sa peine et susciter un sentiment mélancolique. Dans «La mort accidentelle de l'abricotier» (en chinois : «杏殇»), Meng Jiao écrit : «Givre inattendu, ne cisaille pas le printemps ! Le printemps cisailé sera sans lumière⁵⁹⁷». Il s'agit du regret que l'on ressent devant l'élan printanier brisé, la nature saccagée, la montée de sève se trouvant interrompue par le gel. Sous la plume du poète alors, «le printemps est sans beauté⁵⁹⁸», parce que sans floraison. Les

⁵⁹⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «绿色则是最平静的颜色，它既无快乐，又无悲伤和激情», extrait de «De l'esthétique du Yijing dans la poésie de Meng Jiao» (《论孟郊诗歌意境的审美结构》), écrit par Shu Hongxia (舒红霞), *Journal de l'université de Yan'an* (《延安大学学报》), n°2, Yan'an, 1995, p.80.

⁵⁹⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «绿色不同于暖黄色而具有消极的情调», *Ibid.*

⁵⁹⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «驚霜莫翦春，翦春無光輝。», extrait des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.495.

⁵⁹⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «无春天的韶华», «La grue solitaire s'envole dans le ciel

termes tels que «givre » et «sans lumière » évoquent la froideur, la grisaille, en l'absence de toute floraison. Face à un printemps ainsi flétri et rongé par le froid, le sentiment de mélancolie devant ces floraisons anéanties, ces éclosions brûlées surgit dans l'esprit du poète et celui du lecteur. Dans un autre poème intitulé «Le chant de faim sous la neige »(en chinois : «飢雪吟 »), la froideur et la «maigreur » résonnent en chœur répandant un effet mélancolique :

Les oiseaux touchés par la faim se becquettent le soir,
Des cris de douleur y retentissent.
Sans cesse, les intestins glacés sont traversés de coups de couteau,
La tuerie issue du Ciel est sans pitié

(en chinois :

飢鳥夜相啄，瘡聲互悲鳴。
冰腸一直刀，天殺無曲情⁵⁹⁹。)

Les deux premiers distiques évoquent une scène sinistre où les oiseaux se battent les uns contre les autres à cause de la famine, se blessant mortellement, quand ce ne sont pas les organismes qui se détruisent. Cette tuerie épouvantable et ces meurtres sanglants ne cessent pas, comme si le Ciel infligeait une punition à la terre. À travers la description d'« oiseaux touchés par la faim », de coups de bec violents et de « cris de douleur », ou d'« intestins glacés » déchirés par les carences, etc., le poète réussit à créer une scène de froidure glacée et de « maigreur », sèche, aride, dépouillé de toute vie et de tout espoir, en évoquant l'hécatombe effrayante. Le troisième vers établit un lien entre les coups de bec des oiseaux et l'humeur du poète, atteint de mille coups, affecté par tant de déceptions. En recourant à la métaphore, il transforme le becquetage en coups de couteau qui déchirent «les intestins glacés », et suggèrent le chagrin extrême du poète devant une famine qui n'affecte sans doute pas seulement les oiseaux du ciel mais les hommes, l'image des intestins en chinois renvoyant le

froid – De l'esthétique poétique de la froideur chez Meng Jiao »(《寒天中高耸瘦骨的孤鹤——论孟郊诗骨寒神清的审美取向》), écrit par Luo Shijin (罗时进) et Tong Yuemin (童岳敏), *Journal de l'école normale du chemin de fer de Suzhou* (《苏州铁道师范学院学报》), n°3, Suzhou, 2002, p.65.

⁵⁹⁹ C'est nous qui traduisons un extrait de extrait issu des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.131.

plus souvent à la mélancolie et à la tristesse. Dans l'immédiat, cette métaphore transcrit l'amertume et le chagrin du poète qui se débat dans un monde froid, indifférent. Dans ce poème, froideur et «maigreur» forment le Yijing d'une mélancolie extrême, un climat d'amertume totale devant le dénuement. Par ailleurs, dans les poèmes de Meng Jiao, le terme «glacé» est récurrent : «ciel glacé» (en chinois : «霜天»), «or glacé» (en chinois : «霜金»), «lune glacé» (en chinois : «霜月»), «aube glacé» (en chinois : «霜晨»), «feuilles glacées» (en chinois : «霜叶»), «branches glacées» (en chinois : «霜枝»), «cœur glacé» (en chinois : «霜心»), etc. Effectivement, certains des poèmes de Dongye renvoient à la froideur, à la glaciation des éléments et des sentiments et par laquelle le poète exprime son chagrin devant la difficulté de vivre.

Par rapport à la poésie de Meng Jiao, celle de Jia Dao présente l'amertume d'une manière moins extrême et violente, sans doute parce que Jia Dao a une croyance bouddhiste qui appelle à se libérer des humeurs mondaines pour atteindre à la sérénité. Comme Dongye, Jia Dao recourt à la froideur et à la «maigreur», au manque, pour mettre en relief la mélancolie. En même temps, sa mélancolie est souvent révoquée par les situations de la vie quotidienne mais d'«un air tranquille⁶⁰⁰». C'est-à-dire que la mélancolie de Jia Dao affleure progressivement dans ses poèmes sans trop de descriptions violentes ni d'images manifestement sombres. Par exemple, dans «La joie de l'invité» (en chinois : «客喜»), le dernier distique décrit une scène de la vie quotidienne mais teintée de froideur : «Bien qu'il y ait des fils blancs⁶⁰¹ sur les tempes, ils ne permettent pas d'être tressés en vêtement d'hiver⁶⁰²». Ce poème prend en compte l'histoire d'une femme dont le mari est contraint de partir à l'armée à cause de la guerre. Les termes tels «fils blancs» et «hiver» dotent le poème de froideur, l'un et l'autre évoquant le vieillissement de l'homme et la mauvaise saison. Mais, l'effet de cette froideur ne suscite pas une mélancolie trop violente ni immédiate,

⁶⁰⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «“平淡”之气», extrait des *Études comparées des poèmes de Meng Jiao et de Jia Dao* (《孟郊与贾岛诗异同研究述评》), écrit par Yu Li (于莉), Mémoire de master en littérature chinoise, Université normale de Dongbei (东北师范大学), 2008, p.12.

⁶⁰¹ Les fils blancs désignent les cheveux blancs.

⁶⁰² C'est nous qui traduisons ; le texte original est «鬓邊雖有絲，不堪織寒衣。», extrait des *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), écrit par Jia Dao (贾岛), annoté par Qi Wenbang (齊文榜), Beijing, Édition La Littérature du peuple (北京:人民文學出版社), 2001, p.34.

parce que le poète atténue imperceptiblement le chagrin qu'on ressentirait à travers la description minutieuse des situations quotidiennes. Dans ce poème, Jia Dao ne décrit pas directement «les cheveux blancs», image récurrente dans la culture chinoise pour évoquer l'émotion mélancolique liée au passage de la vie et qui suggère ainsi le dépérissement des êtres en même temps que la dégradation des éléments vitaux. En revanche, il les remplace par «les fils blancs», image un peu étrange, mais par la magie du verbe poétique, nous pouvons comprendre que «les fils blancs sur les tempes», loin qu'ils soient des ornements, sont plutôt des cheveux blancs apparus prématurément, qui annonce déjà à l'hiver de la vie, comme le suggère leur lien avec «le vêtement d'hiver» qui multiplie les sens. Cette image en effet peut à la fois désigner les fils qui tissent les vêtements et les cheveux de l'homme vieilli désormais. Mais comme à la fin, ce vêtement n'a pas été tissé, on peut craindre qu'il ne soit devenu inutile à l'homme qui ne serait pas rentré de la guerre, ou aux voyageurs qui ne seraient pas revenus dans leur famille, dont ils gardent la nostalgie. Ce qui laisse affleurer un fond de tristesse devant les aléas et l'inéluctable de la vie et accentue le sentiment de chagrin. Su Jiang (苏绛, lettré et homme politique de la dynastie des Tang, né vers 834 et dont la date de mort est inconnue) considère que Jia Dao «suit tranquillement les traces de Tao et de Xie⁶⁰³». Cette idée montre le caractère serein de Langxian (le prénom social de Jia Dao) et sa préférence pour une poésie apaisée, malgré le sens de la mélancolie qui l'étreint et dont il ne peut presque jamais espérer se débarrasser. Dans l'esprit de manque et d'aspiration à voir restauré l'ordre des choses, Jia Dao écrit un village trop calme et réellement déserté :

Passer par un village dans la montagne au crépuscule

⁶⁰³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «淡然蹶陶谢之踪。», extrait de *L'épithaphe de Jia Sicang* (《贾司仓墓志铭》), écrit par Su Jiang (苏绛), <https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/%E8%B3%88%E5%8F%B8%E5%80%89%E5%A2%93%E8%AA%8C%E9%8A%98>, le 3 avril 2022.

Tao désigne Tao Yuanming (陶渊明), tandis que Xie renvoie à Xie Liuyun (谢灵运). Ce sont deux poètes vivants à la fin de la dynastie des Jin de l'Est et au début des dynasties du Sud (environ 317-420). C'était une période mouvementée dans l'histoire chinoise, car les nomades (barbares) ayant envahi le Nord, les lettrés, les nobles, les commerçants, etc., étaient contraints de déménager dans le Sud. Pour éviter d'être massacrés, la plupart d'entre eux abandonnaient leur lieu natal. Mais le style de ces deux poètes est intéressant : malgré l'amertume de l'exil et les bouleversements de la vie, ils se sont plongés dans la vie idyllique et sereine pour écrire des poèmes sur la grandeur de la nature et la vie tranquille à la campagne.

J'entends l'eau glacée distante de nombreux li⁶⁰⁴,
 Il manque de voisins pour les familles en montagne.
 D'étranges oiseaux lancent leurs cris sur la plaine déserte,
 Et le soleil qui tombe effraie les passants.
 La nouvelle lune ne rompt pas avec le crépuscule,
 Les feux d'alarme⁶⁰⁵ ne traversent pas les trois Qin⁶⁰⁶.
 Quelques mûriers se trouvent au loin,
 Les fumées de cuisine me seraient familières.

(en chinois :

暮過山村

數裏聞寒水，山家少四鄰。
 怪禽啼曠野，落日恐行人。
 初月未終夕，邊烽不過秦。
 蕭條桑柘處，煙火漸相親⁶⁰⁷。)

Selon le titre, le poète décrit simplement une scène de village par où il passe au crépuscule. Mais immédiatement, « l'eau glacée » évoque la froidure. De l'ouïe (des « cris » d'oiseaux étranges) à la vision (il manque d'hommes dans le village), ce poème met en scène un village déserté voire demi-abandonné. Le lecteur peut en ressentir la « maigreur », le vide et l'impression d'abandon, par le biais de termes tels « manque », « désert », et « quelques », qui créent une ambiance lugubre et chagrine. Tout le poème nous plonge dans un effet de Yijing triste et mélancolique, devant la vie interrompue, et tout un passé éteint. Le dernier distique est le plus navrant. Il est évident que ce village est désert et dépeuplé, mais le poète se rappelle l'impression familière qu'auraient été les fumets de cuisine à l'heure du repas. Autrement dit, en regard de la solitude qui marque déjà la vie du poète, les moindres fumées témoignant d'une présence chaleureuse suscitent des regrets, sans apaiser vraiment sa mélancolie. Cette évocation de ce qui aurait pu être et qui n'est plus intensifie la tristesse et le chagrin qu'on éprouve devant ce qui ne reviendra plus. Dans ce poème, nous constatons que Jia Dao préfère créer des impressions de « maigreur » et de froideur,

⁶⁰⁴ Le li est une unité de longueur chinoise, qui est égale à un demi-kilomètre.

⁶⁰⁵ Les feux d'alarme sont des feux qui sur la Grande Muraille alertent sur une invasion imminente.

⁶⁰⁶ Les trois Qin : il s'agit de la région du centre de la plaine de Shaanxi, une très vaste étendue. À l'époque des Tang, c'est la région centrale où se trouve la capitale Chang'an.

⁶⁰⁷ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), écrit par Jia Dao (贾岛), annoté par Qi Wenbang (齐文榜), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 2001, p.395.

de dépouillement et de renoncement, au cœur même de la vie quotidienne, qui aurait pourtant dû connaître davantage de paix.

La froideur et la «maigreur » constituent ainsi les caractéristiques poétiques de Meng Jiao et de Jia Dao. Chez d'autres poètes chinois tels que Li He, ces deux caractéristiques se présentent aussi dans quelques poèmes. Par exemple, dans «Le rêve du Ciel » (en chinois : « 梦天 »), le premier distique – «Le Lièvre antique, le Crapaud transi versent des larmes couleur de ciel / Des tours de nuages s'entr'ouvrent, [la lueur pâle éclaire obliquement le mur]⁶⁰⁸ » – évoque par des termes tels «transi » et «lueur pâle », la froideur. Tout ce poème en est teinté de mélancolie et de tristesse. Cependant, chez Li He, la froideur n'a pas sa préférence pour créer l'effet de Yijing. Quoi qu'il en soit, froideur et «maigreur » permettent de créer un effet de Yijing mélancolique, chagrin, navrant, triste, voire découragé selon les contextes.

En suivant les règles de la froideur et de la maigreur, est-il possible de considérer que certains poèmes des symbolistes français répondent à ces critères ? Dans certains poèmes de Verlaine, «[le] décor-nature est ici entièrement pulvérisé⁶⁰⁹ ». Cependant, nous pensons que cette notion n'est pas tout à fait le Yijing. En effet, le Yijing offre un sentiment qui peut teinter tout un poème, alors que le décor-nature désigne, avec la continuité d'éléments descriptifs, comme un déploiement d'images en toile de fond, un simple décor, voire un arrière-fond. Comment, à partir de là le poète produirait-il un effet unique dans tout le poème, à même de susciter sentiments et émotions ? Dans «Nevermore », Verlaine tente de convoquer des termes en demi-teinte pour manifester sa mélancolie à l'égard de l'amour enfui :

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? L'automne
Faisait voler la grive à travers l'air atone,
Et le soleil dardait un rayon monotone
Sur le bois jaunissant où la bise d'été.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.
Soudain, tournant vers moi son regard éblouissant

⁶⁰⁸ Traduction de Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *op. cit.*, p. 61, modifié par nos soins.

⁶⁰⁹ Verlaine, *op. cit.*, p.55.

" Quel fut ton plus beau jour ? " fit sa voix d'or vivant,

Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.

Un sourire discret lui donna la réponse,

Et je baisai sa main blanche, d'évotement.

- Ah ! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées !

Et qu'il bruit avec un murmure charmant

Le premier oui qui sort de lèvres bien-aimées⁶¹⁰ !

Verlaine se reconnaît impressionniste. Il s'efforce de rendre dans ce poème les sensations que suscite la nature à son automne et les sentiments en demi-teinte d'un amour qui fut doux, dont il ne reste que le souvenir. Le début du poème évoque le «Souvenir» obsessionnel qui nous ramène dans le passé. Puis, la description d'une ambiance d'« automne », où tout semble diminuer d'intensité avec « l'air atone », « un rayon monotone », « le bois jaunissant » et « la bise » qui transit, offre un paysage de déclin, suscitant langueur et morosité plutôt que froideur, où le passé semble pris dans la nostalgie. Ainsi une certaine nostalgie, celle du regret à l'égard de ce qui n'est plus, est-elle sensible dans cette première strophe et suscite un effet de mélancolie. Effectivement, cette écriture évoque la notion du Yijing en créant une impression dominante tout le poème, à travers une série d'images, sensations et sentiments qui transmettent la même émotion. Mais le poète ne tient pas à imprégner tout le poème de froideur. Il s'agit donc plutôt d'un décor-nature qui fusionne avec les sentiments, où plus encore, les sentiments se fondent dans le décor, dans un paysage continu en arrière-fond du poème, comme pour exalter l'accord entre l'âme et la nature. Cependant, la mélancolie, en tant que clé majeure de ce poème, dure, persiste, mais de manière différente. En effet, les trois autres strophes forgent d'autres moyens pour exprimer la mélancolie. Par exemple, la deuxième strophe recourt à des mots tels « rêvant », « vent », et « soudain » qui peuvent produire un effet d'incertitude, comme un sentiment de doute pour rappeler une histoire d'amour qui fut illusoire peut-être, dont le souvenir demeure, traversé d'émotions hésitantes : c'est avec cette impression d'irréalité que les vers produisent le sentiment mélancolique. Et dans la dernière

⁶¹⁰ Verlaine, *op. cit.*, p.61.

strophe, le poète souligne d'exclamations ses regrets intenses pour cette rencontre éphémère. Dans ce poème, pour rappeler un bel amour lointain et envolé Verlaine recourt à des images en demi ton, à des descriptions flottantes comme elles le sont dans le souvenir et à un ton d'exclamation pour accuser la nostalgie irrémédiable du passé enfui, dont seule la poésie semble pouvoir être la solution.

En tous cas, froideur et «maigreur », épreuve du vide, représentent deux moyens d'écriture pour provoquer l'effet de Yijing mélancolique, triste et amer. Chez Meng Jiao et Jia Dao, ces caractéristiques sont évidentes, ces deux termes qualifiant leur style poétique provenant du commentaire de Su Shi. Meng Jiao use de la froideur et de la «maigreur » pour déplorer les vicissitudes de sa vie difficile, sources de mélancolie ; tandis que Jia Dao, dans le même style et avec des expériences similaires à celles de Meng Jiao, recourt aussi à ces deux procédés d'écriture pour imprégner ses poèmes de l'esprit du Yijing afin d'exprimer le chagrin et la tristesse. Du fait que Jia Dao est un bouddhiste, les scènes qu'il décrit sont parfois moins violentes que celles de Meng Jiao et il préfère imprégner d'un certain renoncement, les descriptions de la vie quotidienne. S'agissant des symbolistes français, la froideur et la «maigreur » semblent ainsi moins présentes chez eux. Bien que Verlaine s'en approche pour créer l'effet Yijing de chagrin dans son poème «Nevermore », il suscite plutôt le sentiment d'un regret nostalgique, changeant de registre pour rendre sensible le sentiment du spleen. Ainsi les images du poème ne peuvent-elles être unifiées sous un même champ lexical. Car pour toucher par ce ressenti spécifique qu'est le Yijing, il faut que tous les éléments du poème y participent, sensations, humeurs, sentiments qui, sans être formulés expressément, teintent tout le poème. Si seuls des passages donnent une impression d'unité sous un même champ lexical, nous l'appellerons plutôt décor-nature.

3.1.2. Les scènes sacrilèges

Mais ces poètes ne s'en tiennent pas à créer des atmosphères teintées d'un sentiment ou d'un autre, baignant dans une ambiance plus ou moins sombre, ils peuvent aussi recourir à la provocation. Les scènes sacrilèges présentent des images blasphématoires, de fantômes et d'enfers, pour créer une ambiance sinistre et susciter l'effroi. L'effet de cette écriture renvoie souvent à la désillusion voire à la colère qu'éprouve le poète à l'encontre du monde. Sous la plume des symbolistes français et des poètes de l'école Hanmeng, les images d'épouvante et les scènes diaboliques sont représentatives de leur style insolite et parviennent à créer des impressions lugubres, de terreur, qui traduisent leur vindicte à l'encontre du monde. Par-là ce procédé d'écriture éveille sensations et sentiments chez le lecteur et l'amène à s'interroger sur les réalités évoquées dans ces récits insolites. En même temps que grâce à l'effet du Yijing, s'imprégnant de l'atmosphère de ces scènes, il en vient à partager les sentiments que le poète cherche à traduire. Parmi les poètes de l'école Hanmeng, Li He excelle à faire surgir dans son écriture des fantômes. Aussi est-il nommé « poète fantôme ». Depuis longtemps, le thème du fantôme est un tabou dans la culture chinoise. En effet, les Chinois gardent une vision complexe et un sentiment ambigu à leur endroit. D'un côté, ils symbolisent le pervers, dont nous espérons qu'il ne puisse exister. D'un autre côté, les Chinois vénèrent leurs ancêtres. Si les fantômes d'êtres aimés existent après leur mort, cette croyance permet d'élaborer un culte envers les ancêtres et inspire également leur créativité. Partagé entre ces représentations conflictuelles, les Chinois mystifient les crédules en évoquant les images des fantômes. Confucius lui-même tient ces propos paradoxaux : « Je ne veux pas parler du sujet des fantômes...⁶¹¹ », les nommant tout en refusant de les évoquer. L'image du fantôme peut être comparée à celle du démon en Occident, qui évoque les forces du mal, les entreprises diaboliques, les comportements pervers. Parmi les deux centaines de poèmes de Li He, on en compte environ trente-et-un entièrement

⁶¹¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 子不语怪力乱神 » extrait des *Entretiens de Confucius* (《論語譯註》), donné par Confucius et compilé par ses disciples, annoté par Yang Bojun (楊伯峻), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 1980, p.72.

consacrés au thème des fantômes, à «la réflexion sur la vie et la mort⁶¹² ». Quant aux symbolistes français, Baudelaire manifeste son désir de faire paraître les monstres hideux que sont nos vices, dès l'ouverture des *Fleurs du mal* :

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices⁶¹³.

Le recours au monstrueux est l'arme du poète moderne pour changer le paysage poétique et détourner la quête du beau de sa ligne. Désormais, Baudelaire introduit dans ses vers la force satanique et démoniaque en vue de renverser la beauté traditionnelle et d'exprimer son rejet de l'état présent de la vie moderne. En fait, dans «Au lecteur », poème en dix quatrains dédié à ceux qui veulent faire le voyage dans les forêts aux monstres, Baudelaire traduit son projet poétique insolite en créant un Yijing de sacrilège infernal, multipliant les images de provocation et en appelant aux gouffres de l'enfer. Par ailleurs, dans le pamphlet inachevé *Pauvre Belgique*, il raconte une courte histoire ironique :

Un jeune écrivain a eu récemment une conception ingénieuse, mais non absolument juste. Le monde va finir. L'humanité est décrépite. Un Barnum de l'avenir montre aux hommes dégradés de son temps une belle femme des âges anciens artificiellement conservée. «Eh ! quoi ! disent-ils, l'humanité a pu être aussi belle que cela ? » Je dis que cela n'est pas vrai. L'homme dégradé s'admiraient et appellerait la beauté laideur⁶¹⁴.

Dans ce poème, il se montre en effet très provocateur. Devant la laideur ambiante, il prêche ironiquement à ses contemporains des propos louangeurs à l'égard d'une beauté ancienne, qu'on leur présente pour ranimer le goût du Beau traditionnel afin de les sortir si possible de leur déchéance. Mais c'est pour mieux dénoncer leur incapacité à

⁶¹² C'est nous qui traduisons ; le texte original est «生死的思考 », extrait de «La poésie fantomatique de Li He et ses sens profonds » (《李贺鬼诗及其意蕴探究》), écrit par Yi Lingqin (易凌沁), *L'éducation littéraire*, n°3, 2012, p.18.

⁶¹³ Baudelaire, *op. cit.*, «Au lecteur », p.6.

⁶¹⁴ Baudelaire, *op. cit.*, «Pauvre Belgique », t.II, p.831.

juger de la beauté. Si bien prisonniers de leur monde et de goûts dévoyés, ils ne sauraient, préoccupés de préserver leur image de soi et de s'admirer plutôt eux-mêmes, que considérer la beauté d'autrefois comme de la laideur. De ce fait, l'avenir devrait être sans espoir. Le « je » du poète leur dénie le goût de cette beauté-là, ils ne sauraient reconnaître une femme aussi belle que ce modèle, tant pour eux les valeurs sont inversées. Inspiré par Baudelaire, Mallarmé exprime une idée semblable dans « Le phénomène futur ». Cette histoire ironique souligne en réalité la confiance qu'il accorde à Baudelaire dans sa recherche poétique. Le poète hermétique ne pense pas qu'il faille bannir de la poésie des images hideuses ou des scènes diaboliques, ne craignant nullement que son esthétique poétique soit rejetée par les hommes du futur. En revanche, la laideur, qu'on appréciera désormais comme beauté, va croître en popularité. C'est là une métaphore de la poésie dans son ouverture, son aptitude à exprimer toutes les possibilités. Ainsi le poète blasphémateur considère-t-il que l'idée de la poésie traversée par la laideur du monde, habitée de monstres, présentant des scènes féroces et des violences constitue un univers dans la poésie moderne.

Aux yeux de Rimbaud, « la poésie naît de la communication entre l'âme et le langage chez le poète⁶¹⁵ ». Ses états d'âme se trouvent parfaitement exposés dans le langage provocateur dont il use et le Yijing lugubre qu'il suscite. Selon Rimbaud, dès qu'un poète connaît bien son âme en ses vices et tortuosités, il importe qu'il les cultive et les formule. Cette procédure est simple : si son esprit est torturé si son âme est dévoyée, il convient que son écriture leur donne une ouverture, les libérant ainsi en forgeant des figures, des images, des scènes poétiques susceptibles de les communiquer au lecteur. Enfin, suivant le sillage de Baudelaire, Rimbaud entreprend de tout détruire, d'aller dans le sens de pire. Selon lui, « 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 visage⁶¹⁶ ». Ce propos explique chez Rimbaud la volonté de sacrilège et le goût de la provocation, le désir de faire droit à des éléments repoussants. Il considère que sa poésie provient des monstruosité et tortuosité de

⁶¹⁵ Lin Che, *Entre tradition poétique chinoise et poésie symboliste française*, Paris, l'Harmattan, 2011, p. 65.

⁶¹⁶ Rimbaud, *op. cit.*, « Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871 » p.344.

l'âme et qu'elle doit donc incarner sa pensée « maudite », en décomposant les images conventionnelles, en renversant la conception du beau traditionnel, en repoussant le poétique jusqu'aux confins afin d'en faire naître du nouveau. En même temps, les images les plus terribles, loin d'être de simples artifices, constituent une représentation parfaite de cette âme noire. Rimbaud n'est donc pas un poète traditionnel qui se satisfait du chant des rossignols et qui fait l'éloge des prouesses humaines ou des beautés de la nature. En revanche, il souhaite la bienvenue au « Siècle d'enfer⁶¹⁷ », parce qu'il se veut « maître en fantasmagories⁶¹⁸ », susceptibles de libérer son âme torturée tout comme de réveiller les « Modernes ». Et Dans « Venus anadyomène », l'Époux infernal entreprend de saccager l'image sacrée de la déesse Vénus :

Comme d'un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pompadés
D'une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés ;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent ; le dos court qui rentre et qui ressort ;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l'essor ;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates ;

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
Horrible étrangement ; on remarque surtout
Des singularités qu'il faut voir à la loupe...

Les reins portent deux mots gravés : Clara Venus ;
- Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
Belle hideusement d'un ulcère à l'anus⁶¹⁹.

Vénus est une déesse grecque qui naît de l'écume de l'onde et qui représente tout à la fois l'amour et la beauté. Les artistes, les peintres, les poètes font souvent appel à l'image de Vénus pour mettre en lumière la beauté classique dans ses proportions

⁶¹⁷ Rimbaud, *op. cit.*, « Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs » p.153.

⁶¹⁸ Rimbaud, *op. cit.*, « Une saison en enfer – Nuit de l'enfer » p.256.

⁶¹⁹ Rimbaud, *op. cit.*, « Venus anadyomène » p.65.

harmonieuses et ses formes délicates, et aussi pour symboliser l'amour, qui se mire lui-même dans le beau. Mais « Rimbaud déconstruit ce canon académique⁶²⁰ ». Au lieu de sublimer Vénus et de glorifier l'amour qu'elle incarne, le poète maudit peint une femme en débauchée, puante, nauséabonde. Dans ce poème, la déesse intouchable devient une prostituée difforme, sale et repoussante. Elle sort « d'un cercueil vert » de pourriture, porte des « cheveux bruns fortement pommadés » de graisse, sa figure osseuse ressemble à celle d'un cadavre, et son corps décrit en détail, présente des difformités. « La croupe », « l'échine », termes dont on use à l'égard des bêtes, « le tout [qui] étrangement sent un goût [horrible] », ces expressions n'ont pas figure humaine mais suggèrent immédiatement la dépouille, animale et mortelle. Dans le dernier tercet, le poète va jusqu'à la décrire : « Belle hideusement d'un ulcère à l'anus », ce qui représente une scène à la fois odieuse et répugnante. Les termes tels « cercueil », « pommadé », « col gris », « goût » étrange, « large croupe », « belle hideusement », « ulcère à l'anus » créent, du reste, une atmosphère morbide, un monde de bas-fonds habité de démons, dont la crasse et la maladie ne peuvent que susciter le dégoût. Sous la plume de Rimbaud, la belle déesse immortelle s'est transformée en femme vulgaire et dégradée, en prostituée écœurante et en cadavre puant. Sous cette image de la femme, le poète détruit toute représentation du beau, déformant, voire décomposant l'image de Vénus, en une mise en scène diabolique et infernale. L'âme du lecteur est touchée par un Yijing, une atmosphère d'horreur et de déchéance. Il s'agirait ainsi d'un art de la provocation, afin de dénoncer le monde tel qu'il va, sans épargner l'univers poétique de la contamination par la laideur. Rimbaud voudrait le reconstruire tout en le détruisant, le recréer à neuf après l'avoir déconstruit.

En ce qui concerne les poèmes de Li He, son surnom de poète « fantôme » annonce déjà son style fantomatique et son talent pour créer des scènes horribles. Aussi, sous sa plume, les images fantomatiques et celles de la mort abondent-elles. Les lettrés contemporains apprécient que la poésie de Li He ouvre un nouveau champ et que son style insolite suscite un imaginaire que d'autres poètes ne peuvent

⁶²⁰ Rimbaud, *op. cit.*, p.830.

provoquer. Cependant, sous la dynastie des Song (entre 960 et 1279) (une période postérieure à la dynastie des Tang, entre 618 et 907), les critiques violentes à l'égard de Li He se multiplient. Les hommes des Song estiment que la poésie de Li He manque de sens, car les images qu'il décrit sont souvent trop obscures et que les atmosphères qu'il suscite sont glacées et glaçantes à force d'être fantomatiques. Dans *L'art poétique Shanhugou* (en chinois : « 珊瑚钩诗话 »), Zhang Biaoche (张表臣, lettré et homme politique de la dynastie des Song, dont la date de naissance et celle de mort sont inconnues) critique le goût de l'insolite de Li He, en arguant que « l'écriture implicite et naturelle est meilleure que l'écriture fragmentée et artificielle [...] qui marque profondément les vers de Changji, où on ne ressent rien de particulier en regard de tant d'images monstrueuses qu'il fabrique. Si nous mettons en œuvre ses conceptions pour administrer le pays, cela fera peur⁶²¹ (Nous avons vu que depuis la dynastie des Sui, entre 581 et 618, les fonctionnaires chinois sont recrutés par les examens impériaux. Sous les Tang, les hauts fonctionnaires sont souvent des lettrés et des poètes renommés qui ont réussi aux examens) ». Ce critique considère en effet que la voie poétique qu'emprunte Li He le détourne du bon chemin, et de la poésie soi-disant orthodoxe. De plus, sa vie n'est pas édifiante : après son échec à l'examen impérial, le poète déshérité s'installe dans un village éloigné entouré de paysages naturels où il chevauche chaque matin dans les montagnes. Notre poète « fantôme » y admire les plus belles vues autour de lui et quand surgit l'inspiration, note les vers inspirés qu'il range dans un petit sac. Rentré chez lui, il les reprend et les compose aussitôt en un poème. Ce mode d'écriture est intéressant. Quand le poète veut écrire un poème, il se nourrit des vers inspirés par son petit voyage au sein de la nature, qu'il recompose parfois de manière aléatoire. Bien que Li He n'ait jamais exprimé la raison pour laquelle il consacre toute sa vie à la poésie ni jamais expliqué son intention de créer le plus souvent une ambiance de monstres et de fantômes dans ses œuvres, nous trouvons cependant des réponses dans ses vers. La composition de ses poèmes relève

⁶²¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 篇章以含蓄天成为上, 破碎雕镂为下.....如李长吉锦囊句, 非不奇也, 而牛鬼蛇神太甚, 施之廊庙则骇矣 », extrait de *La poétique de Shanhugou* (« 珊瑚钩诗话 »), écrit par Zhang Biaoche (张表臣), <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=313689&remap=gb>, consulté le 30 avril 2022.

ainsi d'une procédure qui consiste à se laisser toucher l'âme par des paysages dont surgissent pour lui des figures mythiques issues des profondeurs. Tout comme Rimbaud, quoique d'une manière tout autre, il ne recule pas devant l'expression de son âme « monstrueuse », et ne résiste pas à la purger de ses ombres et autres fantômes, en les mettant au jour. Dans « Voici l'automne » (en chinois : « 秋来 »), un poème typiquement fantomatique de Li He, nous pouvons voir la présence de ces fantômes :

Vent de platanes : tressaille le cœur. L'homme mûr est affligé
Sous la pâleur d'une lampe, les rouets chantent leur soie transie
Qui pourrait lire ce livre en bambous verts sans laisser
Les vers semer leur poudre au travers des pages ?
Cette nuit, rongés de tourments, se dresseront mes entrailles
Une âme embaumée, sous la pluie, viendra consoler le poète
Sur la tombe d'automne les fantômes chantent les vers de Bao
Son sang de colère, mille ans après, sera jade sous la terre⁶²² !
(Une traduction formelle)

(En chinois :

秋来

桐风惊心壮士苦，衰灯络纬啼寒素。
谁看青简一编书，不遣花虫粉空蠹。
思牵今夜肠应直，雨冷香魂吊书客。
秋坟鬼唱鲍家诗，恨血千年土中碧。)

« Le vent de platanes » annonce l'arrivée de l'automne, la saison du déclin. Sous le vent automnal, les platanes se dépouillent ; tombent les feuilles, et cette chute des feuilles touche notre âme : « notre cœur tressaille » de tristesse car dans la culture chinoise, le cœur implique l'âme. Aux yeux des poètes chinois, cette scène déclinante symbolise la fin des jours ensoleillés et de la belle saison, ainsi que la fin de la meilleure saison de la vie. Ainsi l'automne constitue-t-il presque toujours une image de tristesse dans la poésie chinoise ancienne et implique l'imminence des chagrins qui accompagnent les dernières saisons de la vie. Tout comme dans « Chanson d'automne », Verlaine crée aussi le Yijing du déclin pour exprimer la tristesse des

⁶²² François Cheng, *op. cit.*, p. 261.

jours enfuis et la mélancolie d'une vie déshabillée. Mais il ne s'agit pas d'une scène sinistre ni des figures de froideur ou de « maigreur ». Le Yijing de ce poème est plutôt oppressante et suffocante de regrets. « Les rouets », chez Li He, désignent les grillons de façon métaphorique, dans une interférence entre le dedans de la maison et le dehors de la nature, parce que le chant monotone des grillons ressemble au ronflement des rouets pour filer la laine, le chanvre et le lin. C'est encore un temps ancien, défunt, qu'évoque le livre de bambou. Avant l'invention du papier en effet, les Chinois écrivaient verticalement sur des tablettes de bambous reliés, d'où vient le « livre en bambous », sur lequel on écrit au pinceau. Mais sous la dynastie des Tang où vivait Li He, l'usage du papier était déjà amplement répandu. « Les entrailles qui se dresseront » constituent une image typique du « style de Li Changji⁶²³ (le surnom de Li He) ». Dans la culture chinoise, les entrailles qui s'enchevêtrent représentent une image du chagrin et de la mélancolie, qui les tordent littéralement. Mais, dans ce vers, Li He fait appel à cette image à l'encontre de son usage conventionnel. Ce ne sont plus les entrailles qui s'emmêlent, mais les entrailles qui se soulèvent. Au lieu de porter atteinte à la fluidité de tout le poème, cette image s'avère tout à fait cohérente avec le sens que Li He a l'intention d'exprimer. Il n'est pas difficile d'imaginer qu'après toute une nuit de nostalgie, de chagrin et de tourments, les entrailles qui se seraient enchevêtrées vont se relâcher, sous l'effet d'une profonde mélancolie, si ce n'est d'une totale dépression. Cette scène évoque ainsi un chagrin de longue durée. Cette association de figures conventionnelles avec d'autres, originales, permet au poète de d'exacerber l'intensité de son chagrin dans ses vers et au lecteur de partager entièrement la tristesse du poète. Que vient encore renforcer la suite : « Les vers de Bao » désignent plutôt « Le dur voyage » (en chinois : « 行路难 »), Bao Zhao étant un poète reconnu sous la dynastie des Liu-Song (entre 420 et 479), qui dans ses vers, a exprimé sa rancœur contre les circonstances difficiles de sa vie. En effet, bien qu'il ait eu du talent dans le domaine politique pour proposer ses conseils afin de bien

⁶²³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 李長吉体 », extrait de *La poésie Canglang* (《沧浪诗话校释》), écrit par Yan Yu (严羽), annoté par Guo Shaoyu (郭韶虞), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文学出版社), 1983, p.59.

gouverner le pays, il n'a pas eu l'opportunité de mettre en œuvre sa compétence. Et si en général, dans notre conception, ce sont les vivants qui vont consoler les morts, sous la plume de Li He, cet ordre est inversé : le poète (vivant) ne peut être consolé que par celui qui a traversé déjà toutes les désillusions. Le vivant ne peut se voir consoler que par un mort. Pour la tradition chinoise, cette façon d'écrire peut être nommée maudite. Certains pensent même qu'elle va contre la morale, parce que les Chinois respectent strictement les morts (ou n'en parlent pas). Ainsi les images dévoyées comme celles des fantômes sont-elles peu présentes dans la poésie ancienne chinoise, d'autant que dans leur usage traditionnel, il est presque interdit de les invoquer. Notre poète audacieux va même jusqu'à souhaiter qu'« une âme embaumée » puisse « consoler le poète ». Cette représentation va contre la convention, mais cela constitue le style particulier de Li He. Dans ces vers, en recourant à des termes tels « affligé », « pleureur », « fantôme », « sang », etc., Li He crée un Yijing fantomatique et lugubre. Un mort consolant un vivant témoigne de l'originalité du « poète fantôme » mais ce vers traduit surtout son désespoir devant les difficultés de la réalité Li He considère sa vie comme malheureuse, car presque personne ne reconnaît son talent. Ainsi a-t-il recours à « l'âme embaumée » qui seule peut le secourir. Elle représente surtout les ermites anciens, parce que dans la culture chinoise, les lettrés en ermitage incarnent l'intégrité et la pureté. Ce sont des hommes de lettres qui se préoccupent des grandes affaires du pays, mais ne veulent pas se laisser prendre dans l'ambiance de corruption et le despotisme de l'empereur. Ils préservent toujours leur propre position, parfois idéaliste. À travers cette scène lugubre, on entend « les fantômes [chanter] les vers de Bao » qui expriment toute sa rancœur, laquelle, tout comme le jade de Changhong⁶²⁴, ne disparaît pas, même « mille ans après ». Les poètes chinois usent souvent des histoires des autres pour s'exprimer, comme nous l'avons analysé dans le chapitre II.

⁶²⁴ Dans le poème de Li He, le jade sous la terre représente justement le sang de Changhong. Changhong (582? - 492 av. J.C.) fut un homme intègre et loyal envers la famille royale des Zhou (周朝王室) de l'est (770 - 255 av. J.C.). Il fut un consultant important auprès du roi. Mais à cette époque-là les seigneurs détenaient le pouvoir militaire et ravageaient tout le territoire chinois. La famille royale devint presque symbolique, sans véritable autorité. Autrement dit, elle n'eut pas le dernier mot sur les sujets politiques importants. Sous la menace d'un des grands seigneurs dont le fief s'appelait Jin (晋), Changhong devint le bouc émissaire. Il fut exécuté par le roi qui voulait apaiser la colère de Jin. Après sa mort, au lieu de se dégrader, son sang se transforma en jade tout vert. Ce jade représente la loyauté et l'intégrité dans la culture chinoise.

Par conséquent, ce chant de déploration qui en appelle aux fantômes représente justement la rancœur de Li He, le poète lui-même, comme si toutes les âmes blessées entraient en résonance, car ses vers ne sont que l'incarnation de l'âme du poète qui s'expose dans ses affres et se reconnaît en ces âmes. Ces vers traduisent en effet ce qui le touche si violemment, afin qu'il puisse y trouver sa propre consolation. Ce poème constitue ainsi un poème typiquement «fantôme» de Li He. Par ailleurs, nous l'avons évoqué, cette approche ferait écho à la «Chanson d'automne» de Verlaine – «[les] sanglots longs [...] de l'automne [blessent le] cœur» du poète tout en exprimant sa blessure, comme les fantômes tristes et angoissants crient les déceptions et désillusions de Li He. Dans ses vers, les fantômes ne sont plus un sujet tabou qui porte malheur, mais l'expression de la propre âme du poète. Faute de trouver écho de ce qu'il vit auprès de ce genre d'hommes compatissants, dans le monde réel, Li He les retrouve dans son écriture, qui lui permet d'ouvrir largement son âme dans une composition presque dégliaque. Les images de fantômes permettent ainsi de créer un Yijing macabre, une atmosphère malsaine, afin de lui permettre d'exprimer tout son désespoir, et paradoxalement de l'extirper ainsi de son âme. Et l'effet de Yijing que ce poème suscite représente l'aspect désillusionné de la vie de Li He.

Dans un autre poème intitulé «Ne sortez pas, seigneur!» (en chinois : «公無出門»), Changji (le prénom social de Li He) crée un Yijing monstrueux, fantasmagorique et infernal :

Ciel impénétrable
 Terre insaisissable
 Le [Xionghui]⁶²⁵ nous dévore l'âme
 Givres et neiges rongent nos os
 Les chiens lâchés sur nous reniflent, aboient
 Se lèchent les pattes
 Attirés par la chair de l'homme aux orchidées⁶²⁶
 Lorsque Dieu enverra son char – joug en or, sabre étoilé de jade –
 Viendra la fin des calamités
 J'avance à cheval sur le chemin sans retour
 Plus hauts que les montagnes, les flots submergent [Liyang]⁶²⁷

⁶²⁵ Le Xionghui est le serpent à neuf têtes, un monstre qui provient de la mythologie chinoise.

⁶²⁶ L'homme aux orchidées désigne l'homme vertueux.

Des [Qiu]⁶²⁸ venimeux, secouant leurs anneaux, me fixent du regard
 [Suanni]⁶²⁹ et [Yayu]⁶³⁰ crachent leur bave...
 Bao Jiao⁶³¹ a couché sur l'herbe toute sa vie
 Yan Hui⁶³², à vingt-neuf ans, avait les cheveux gris...
 Non que Yan Hui eût le sang corrompu
 Ni que Bao Jiao eût offensé le Ciel
 Mais le Ciel craignait les dents tranchantes
 Il leur fut donc réservée sort
 Et si vous doutez encore de l'évidence
 Souvenez-vous de l'homme qui délirait devant le mur
 Y inscrivant ses Questions au Ciel⁶³³ !

(En chinois :

天迷迷，地密密。
 熊虺食人魂，
 雪霜斷人骨。
 嗾犬狺狺相索索，
 舐掌偏宜佩蘭客。
 帝遣乘軒災自息，
 玉星點劍黃金軻。
 我雖跨馬不得還，
 曆陽湖波大如山。
 毒虬相視振金環，
 狻猊猊⁶³⁴吐饞涎。
 鮑焦壹世披草眠，
 顏回廿九鬢毛斑。
 顏回非血衰，
 鮑焦不違天。
 天畏遭銜齧，
 所以致之然。
 分明猶懼公不信，
 公看呵壁書問天。

En décrivant le Ciel et la Terre, deux pôles importants dans la culture chinoise, qui se

⁶²⁷ Liyang est le nom d'un lac.

⁶²⁸ Le Qiu renvoie au petit dragon.

⁶²⁹ Suanni est le lion ou monstre mythologique chinois considéré comme le cinquième fils du Dragon.

⁶³⁰ Yayu désigne un monstre mythologique chinois qui a un corps de serpent, un visage d'homme et les pattes et les ongles acérés des tigres.

⁶³¹ Bao Jiao est un ermite de la dynastie des Zhou. Il déteste la corruption politique de son époque. Aussi mène-t-il une vie retiré et refuse-t-il de se soumettre à l'empereur de Zhou. Il meurt de faim dans la forêt.

⁶³² Yan Hui est le disciple favori de Confucius. La vie de Li He ressemble beaucoup à celle de Yan Hui. Ils ont eu tous deux des cheveux blancs très tôt et sont morts jeunes. Cependant, par rapport à Li He, il a une vie heureuse, parce que son guide personnel l'apprécie.

⁶³³ François Cheng, *op. cit.*, p.263.

⁶³⁴ 猊 (Yayu) : s'écrit aussi « 窠窠 » Voir la note 89.

trouvent dans un état anormal, les deux premiers vers, les plus courts de tout le poème, impliquent que le chaos va promptement survenir, et cette anomalie comme cette imminence donnent l'impression d'une oppression, qui s'impose immédiatement. Par la suite, une série de monstres «attirés par la chair de l'homme aux orchidées » entrent en scène et saccagent le monde. Au milieu du poème, le poète évoque la puissance du Dieu, mais dans le temps du futur simple, ce qui implique que la fin des catastrophes serait plutôt improbable et ne constitue qu'un vœu pieux. Il semble que ce soit le poète qui veut garder espoir pour dénouer cette tension poétique. Mais les descriptions suivantes d'un horrible désastre replongent le lecteur dans un désespoir total, un pessimisme irrémédiable, parce que les monstres ne sont pas les vrais auteurs du chaos, mais sont manipulés en coulisse par une puissance qui ne serait autre que le Ciel, être sublime et vénéré. Ainsi Li He fustige-t-il directement le Ciel, un acte sacrilège dans la culture chinoise, tenant le Ciel comme véritable responsable d'une telle catastrophe, parce qu'il craint les « dents tranchantes », celles des hommes compétents. Ce n'est pas moins sacrilège sans doute de considérer que le Ciel tout-puissant serait menacé par la compétence humaine. En chinois, nous disons que « le grand arbre attire le vent⁶³⁵ » (en chinois : « 树大招风 ») et qu'« on braque son fusil sur l'oiseau qui est en tête⁶³⁶ » (en chinois : « 枪打出头鸟 »). Il s'agit de croyances issues de la *Voie du milieu* (en chinois : « 中庸 »). Le lettré Li Kang (李康, lettré de la période des « Trois Royaumes », Wei (220–280), dont la date de naissance et celle de mort sont inconnues) écrit aussi : « Le meilleur arbre dans la forêt va certainement être renversé par le vent⁶³⁷ ». Autrement dit, le pionnier est toujours le premier attaqué. C'est pourquoi un proverbe populaire en Chine énonce une mise en garde, dont on ne sait pas s'il faut rire ou pleurer : « un pas de plus en avant, on sera le précurseur ; deux pas de plus en avant, on risquera d'être un martyr ». Dans ce poème, Li He dénonce d'une part cette vision d'une soi-disant philosophie de vie : à

⁶³⁵ C'est nous qui traduisons un extrait de *La Pérégrination vers l'Ouest* (《西游记》), écrit par Wu Cheng'en (吴承恩), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文学出版社), 2019, chapitre 33 (第三十三回).

⁶³⁶ C'est nous qui traduisons un extrait du *Monde ordinaire* (《平凡的世界》), écrit par Lu Yao (路遥), Beijing, Édition Lettres et art de Shiyue (北京十月文艺出版社), 2013, p.685.

⁶³⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 木秀於林，風必摧之 », extrait de *Du destin* (《運命論》), écrit par Li Kang (李康), <https://zh.m.wikisource.org/zh/%E9%81%8B%E5%91%BD%E8%AB%96>, le 12 octobre 2021.

ses yeux, plutôt que de suivre la voie commune, les êtres de talent doivent avoir le courage de se distinguer, de faire valoir leurs compétences. D'autre part, il manifeste son mécontentement, sa vindicte même, à l'encontre des autorités qui persécutent les hommes compétents au lieu de les protéger. Dans ce poème, une série de monstres nommément convoqués créent l'impression d'une scène surnaturelle menaçante. D'autant que les monstres qui « aboient », « reniflent » et dévorent les gens évoquent un spectacle effrayant et infernal. Les termes tels « neige », « givre », « os » suscitent une impression lugubre de froideur et de « maigreur », de vide dans un monde déserté. La monstruosité, l'enfer et une ambiance sinistre associés conduisent ensemble au Yijing de chaos. Nous sommes confrontés à une scène tout à fait diabolique dans ce poème qui pourrait évoquer le monde infernal de Rimbaud. Par rapport à ce dernier, la violence du Yijing de chaos chez Li He est pourtant moins forte : son Yijing est teinté d'amertume et l'effet de Yijing est suscité par la désillusion et la colère.

Quoi qu'il en soit, les scènes sépulcrales ou infernales, diaboliques ou sinistres incarnent l'âme rebelle du poète contre les conventions et les traditions, une âme qui convoque des images sataniques et sacrilèges, de chaos, de fantômes et d'êtres monstrueux, pour mieux s'en libérer. Chez les symbolistes français, ce choix d'écriture représente la modernité du style poétique, qui s'emploie à dénoncer les errements du monde moderne. Ils font appel à des scènes sinistres et provocatrices en vue de transformer le paysage doux de la poésie traditionnelle, tout en exprimant leur dépit pour mieux exprimer leur rejet du monde contemporain. Parmi les symbolistes français, Rimbaud comme Baudelaire préfèrent exacerber un Yijing satanique et chaotique, pour tout détruire et tout renouveler. Cependant, chez les poètes de l'école Hanmeng, Li He, qui représente particulièrement la création du Yijing sombre, fantomatique, chaotique, manifeste surtout l'aspiration à détruire toutes les conventions poétiques, mais face à cette difficile déconstruction, il s'avère pris d'angoisse et découragé.

Ainsi avons-nous découvert combien le Yijing est déterminant dans un poème. Issu de la poétique traditionnelle chinoise, il met l'accent sur l'ambiance suscitée par l'effet de tous les éléments consonant entre eux, l'effet harmonique des parties sur le tout. Le chercheur Ye Lang (叶朗, professeur de philosophie, né en 1938) considère que «le Yijing est fondé sur les théories de Laozi et de Zhuangzi. Si nous mettons de côté l'esthétique de Laozhuang (appellation pour qualifier les pensées similaires de Laozi et de Zhuangzi), nous ne pouvons pas saisir l'essence de l'esthétique du Yijing⁶³⁸ ». Selon Zeng Fanren (曾繁仁, professeur d'esthétique né en 1941), le Yijing représente l'éco-esthétique chinoise, qui tire sa source du taoïsme et exige le «Shengsheng » et l'harmonie. Il dit que « selon Si Kongtu (司空图, poète et critique littéraire, né en 837 et mort en 908), l'effet de Yijing est « le paysage hors du paysage et l'image hors de l'image, qui peuvent être perçus mais ne sauraient être posés devant nos yeux⁶³⁹ ». Un propos riche de sens qui appelle à distinguer ce qui est visible aux yeux de l'invisible, qui n'est visible qu'aux yeux de l'âme. Les termes «paysage » et «image » en effet pourraient ne pas renvoyer expressément aux éléments concrets perceptibles aux sens. Il s'agit de la sensibilité à un élément hors de cet élément, c'est-à-dire en quelque sorte à son aura, à son rayonnement, à l'atmosphère qui s'en dégage. Ce qui répond quelque peu à l'idée de Nancy. Nous percevons ainsi l'effet de Yijing par le biais de la large réceptivité de cet autre corps qu'est l'âme. Les poètes imprègnent de leur âme tout le poème afin de produire l'effet de Yijing, instillent leur sensibilité intérieure dans tout ce qu'ils perçoivent, et dans la façon dont ils le traduisent en images. Les chercheurs considèrent que «le Yijing n'est pas formé par des images isolées, il représente la sphère où se réalise la combinaison du Vide et du Plein⁶⁴⁰ ». Il s'agit donc de la marque de l'esprit du poète qui s'inscrit comme naturellement dans les poèmes sous l'effet de consonance entre

⁶³⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «意境说是以老庄为基础的。离开老庄美学，不可能真正把握‘意境’的美学本质 », extrait de *L'histoire générale de l'esthétique chinoise* (《中国美学史大纲》), écrit par Ye Lang (叶朗), Shanghai, Édition du Peuple à Shanghai (上海人民出版社), 2005, p.276.

⁶³⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «这种“意境”在司空图看来即是一种可望而不可置于眉睫之前的象外之象，景外之景。 », extrait de *l'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南:山东文艺出版社), 2020, p.258.

⁶⁴⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «“意境”不是表现孤立的物象，而是表现虚实结合的“境”。 », extrait de *L'histoire générale de l'esthétique chinoise* (《中国美学史大纲》), *op. cit.*, p.276.

les images qu'il suscite et l'espace vide où il se déploie, ces « blancs volants » (en chinois : « 飞白 »), qui leur permettent d'interférer l'un avec l'autre⁶⁴¹. Cette communion de deux éléments différents mais étroitement liés répond à l'idée du Yin et du Yang. Une fois que l'on perçoit cette union, l'espace poétique, qui trouve son souffle dans ce mouvement de l'un à l'autre et des images avec le vide, le blanc qui permet le passage entre elles, s'ouvre devant nous.

S'agissant de la froideur et de la « maigreur », cette sensibilité au manque, avec cette manière d'épurer le texte, de le réduire à l'os, selon le procédé usité en peinture à l'encre également, ces deux procédés renvoient souvent à un effet mélancolique, triste et amer. Par rapport à Jia Dao, le Yijing froid et maigre, l'épreuve du manque chez Meng Jiao serait plus violente. Le surnom de Meng Jiao est précisément poète « prisonnier ». Ainsi ses poèmes sont-ils teintés de l'amertume que suscite l'impression de ne pouvoir s'extraire d'une situation. Le poète s'enferme dans l'amertume de son âme pour tenter de la laisser s'exprimer jusqu'à l'épuisement. Pour imprégner ainsi ses poèmes de froideur et de « maigreur », du sentiment exacerbé de manque, de sécheresse, il use de termes durs et violents. Les deux éléments se conjuguent de sorte que le style de Meng Jiao est à la fois froid et sec mais aussi dur et violent. Pour ce qui concerne Jia Dao, ses vers résonnent aussi du Yijing froid et sec. Mais dans ce Yijing, le poète dévoile aussi son espoir de sérénité, de tranquillité et d'une vie sans tumulte, sans doute eu égard à sa croyance bouddhiste. Cette vellété de tranquillité conjugue à la froideur, à la « maigreur », au manque, à la sécheresse, suscite tout à la fois des effets poétiques chagrins et la « destruction » des conventions et des tabous.

Concernant les scènes diaboliques et sacrilèges, les poètes forgent des images de fantômes, d'enfer, de monstres, de chaos, d'horreurs, etc. pour manifester leurs violentes critiques contre le monde et leur colère. Baudelaire et Rimbaud préférèrent plutôt l'évocation de situations infernales pour créer une atmosphère de chaos, un Yijing sinistre et morbide, si on les inscrit dans le sillage du Yijing. Dans les poèmes

⁶⁴¹ Les blancs volants : une méthode de l'art chinois de la peinture à l'encre. Sur le plan poétique, les blancs renvoient à des termes ou des descriptions que le poète omet pour laisser place à l'imagination du lecteur afin de susciter un effet particulier.

de Baudelaire, le Yijing se manifeste sous l'aspect satanique (diable, sacrilège, etc.), tandis que dans les vers de Rimbaud, il est agité d'un aspect chaotique (désordre, destruction violente et aussi diabolique). S'agissant de Li He, il excelle dans l'évocation des fantômes. C'est pourquoi son surnom est 'poète fantôme'. Il crée en effet une ambiance fantomatique, dans la confusion entre vie et mort. En créant ces atmosphères monstrueuses ou d'horreur, les poètes expriment leur dépit, voire leur colère, leur désillusion ou leur vindicte à l'égard d'un monde qui ne les entend pas et ne les reconnaît pas.

Quoi qu'il en soit, le Yijing est une notion issue de la poétique chinoise, que nous tentons d'introduire dans l'analyse des poèmes symbolistes français, en vue d'examiner l'effet de cette confrontation exotique. Certes, tous les poèmes français de l'école symboliste ne peuvent être analysés sous l'angle du Yijing, notamment les poèmes longs dans lesquels les poètes multiplient les paysages et les ambiances en changeant de focale. Cependant, certains vers répondent tout à fait au Yijing. Par exemple, dans «Sensation» – on trouve un Yijing libre, une atmosphère idyllique ; dans «Le dormeur du val» – un Yijing sombre, le pressentiment de la mort, «La chanson d'automne» – un Yijing chagrin, une impression nostalgique, etc.

3.2. La rancœur contre les misères terrestres

Bien que les poètes de l'école Hanmeng adorent le style insolite et espèrent, peut-être sous l'effet de l'inconscient, créer une esthétique de la laideur qui sache réveiller l'esprit des hommes, ils se préoccupent des conditions de la vie humaine. En effet, l'école Hanmeng préconise que « si les situations ne sont pas équitables, il faut hurler⁶⁴² » (en chinois : « 不平則鳴 »). C'est-à-dire que si nous voyons ou rencontrons l'injustice et la misère, il ne faut pas s'y habituer ; il faut en revanche lutter contre elles. Il s'agit donc de manifester un esprit rebelle. À l'époque des Tang, pour avoir le pouvoir de prendre des décisions et contribuer à améliorer la vie des hommes ordinaires, il faut réussir aux examens impériaux. Tout comme Han Yu, Li He, Meng Jiao et Jia Dao connaissent quant à eux beaucoup de difficultés à les passer et les réussissent tout en s'y présentant maintes fois. Mais Langxian (le prénom social de Jia Dao) n'y a jamais réussi. Pour Meng Jiao, il lui faut attendre l'âge de quarante-six ans pour enfin connaître le succès. Cette réussite tardive mais d'autant plus joyeuse lui inspire un de ses poèmes les plus reconnus «Après ma réussite aux examens impériaux »(en chinois : «登科后 ») :

Les mésaventures du passé méritent plus d'être vantées.
La liberté d'aujourd'hui m'apporte plein de verve.
Avec une brise printanière, mon cheval galope vite ; joyusement,
Je verrai toutes les fleurs de Chang'an.

(en chinois :

昔日齷齪不足誇，今朝放蕩思無涯。
春風得意馬蹄疾，一日看盡長安花⁶⁴³。)

L'atmosphère de ce poème qui témoigne de la grande joie du poète est tout à fait différente de son style insolite. Ce témoignage explique combien il accorde de

⁶⁴² C'est nous qui traduisons un extrait issu de «La préface du dire adieu à Meng Dongye »(《送孟東野序》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.958.

⁶⁴³ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.154.

l'importance à cette réussite. Mais plus on espère, plus on tombe de haut. Il n'est pas apprécié par l'empereur qui le relègue comme chef d'un petit district. Enfin, il démissionne après des années de travail en ce lieu éloigné de la capitale. Concernant Han Yu, il échoue trois fois aux examens impériaux et ne réussit qu'à la quatrième participation. Bien que ses expériences de fonctionnaire soient meilleures que celles de Meng Jiao, il subit maintes déceptions. Cependant, par rapport aux autres poètes de l'école Hanmeng, il est le plus chanceux. Avant sa mort, il est vice-ministre de la fonction publique (en chinois : « 吏部侍郎 »). Pour Li He, après avoir accompli son devoir d'honorer son père mort, veillant trois ans durant auprès de son tombeau, il réussit bientôt l'examen de la préfecture du Henan (en pinyin « he nan fu shi », en chinois : « 河南府试 ») en 808. Quand il part ensuite pour la capitale afin de participer à l'examen du ministère du Rite (en pinyin « li bu shi », en chinois : « 礼部试 »), il se découvre empêché de participer à ces examens supérieurs, à cause d'une tradition absurde : un tabou concernant le nom. La prononciation du prénom de son père « 晋 » (en pinyin : « jin ») est la même que « 进 » (en pinyin : « jin ») qui fait partie de l'appellation officielle et honorée du Jinshi (en chinois « 进士 »), le plus haut des degrés des examens de recrutement des fonctionnaires. Bien que son vieil ami Han Yu écrive un article, « Attaquer le tabou du nom » (en chinois : « 讳辩 ») pour critiquer cette convention ridicule, Li He est exclu de cet examen. Ainsi, les déboires rencontrés dans les expériences professionnelles par ces poètes marquent-ils un tournant décisif dans leur style poétique. Ils cherchent désormais à toucher et émouvoir sur les situations désespérées, en exprimant leur rancœur par le biais de la poésie.

Dans un salon, Baudelaire glisse ces mots : « Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille ; et pourtant l'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse. – Nos sentiments vrais nous étouffent assez pour que nous les connaissions. – Ce ne sont ni les sujets ni les couleurs qui manquent aux épopées. Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et

poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies⁶⁴⁴ ». Autrement dit, le poète des *Fleurs du mal* ironise violemment sur l'héroïsme prétendu de ces hommes modernes en cravate et bottines, en appelant à d'autres souffles, qui viendraient rendre un peu de grandeur à cette époque moderne. Il exprime ainsi le vif désir qu'à l'avenir se réveillent un esprit et des sentiments vrais, puisque les épopées ne seront plus le vent qui soufflera demain, et qu'il faudra sans doute en écrire d'autres, plus incarnées. Il faut se soucier en effet de la vie quotidienne et du monde réel tel qu'il va. « Pour Baudelaire, le poète moderne doit oser un geste critique envers la société toute entière⁶⁴⁵ », en se préoccupant des conditions de la vie humaine de son époque, en s'intéressant aux questions politiques, et en prenant soin du quotidien. En même temps, les poésies, parce qu'elles sont à même de transfigurer le pire, de transmuter la boue en or, permettent de rétablir « l'estomac et l'esprit dans l'équilibre naturel de l'idéal⁶⁴⁶ ». Les poèmes de « Révolte » traduisent sa ferveur politique et sa compassion envers les prolétaires (les pauvres). La pensée socialiste habite aussi Rimbaud qui participe sans doute à la Commune. « L'enthousiasme de Rimbaud à l'établissement de la Commune de Paris, se résume à une seule phrase, 'l'ordre est vaincu', l'ordre, la victoire n'est pas restée au pouvoir qui a rebroussé chemin⁶⁴⁷ ». Quand Rimbaud veut critiquer l'injustice sociale et dénoncer la fracture provoquée par les hiérarchies, il n'épargne jamais son encre. Même ses proches, par exemple Verlaine, l'appellent « l'Œstre », du fait de son caractère virulent (parce que ses amis encourent souvent les sarcasmes les plus vifs de la part de Rimbaud). La poésie est ainsi convoquée à remédier au mal qui imprègne l'esprit du temps. Elle se présente comme susceptible de détruire les parasites, bactéries ou virus qui ravagent l'esprit ordinaire prisonnier de sa cravate et de ses bottines. C'est pour cela sans doute que Baudelaire tient ces propos : « Vous pouvez vivre trois jours sans pain ; – sans poésie, jamais⁶⁴⁸ », parce que la poésie critique peut seule à ses yeux véritablement réveiller

⁶⁴⁴ Baudelaire, *op. cit.*, « Salon de 1845 », t.II, p. 407.

⁶⁴⁵ Fabrice Midal, *Comprendre l'art moderne*, Paris, Pocket, 2010, p.43.

⁶⁴⁶ Baudelaire, *op. cit.*, « Salon de 1846 », t.II, p. 416.

⁶⁴⁷ Michel Esnault, *Rimbaud 20 poèmes expliqués*, [En ligne]. Adresse URL: <http://rimbaudexplique.free.fr/poemes/chantdeguerre.html>

⁶⁴⁸ Baudelaire, *op. cit.*, « Salon de 1846 », t.II, p. 415.

et nourrir l'esprit, et rendre ainsi l'homme à son humanité.

Dans un premier temps, nous voulons nous focaliser sur le thème de la guerre, un des pires fléaux qui menacent les sociétés et répandent la misère sur la terre. Depuis longtemps, la guerre est une dimension récurrente dans l'évolution de la civilisation humaine. Certains pensent qu'elle est trop cruelle et qu'il faut l'éviter pour toujours ; mais certains considèrent que la guerre permet en quelque sorte de promouvoir le développement humain, parce que l'essor scientifique accompagne le plus souvent les conflits guerriers. Sous la plume des symbolistes français et des poètes de l'école Hanmeng, la guerre pourtant fait souvent l'objet de leurs sarcasmes. Comment ironisent-ils sur la guerre, et surtout sur les acteurs de la guerre ? Quelles sont cependant les différences qu'il est possible de relever entre leurs satires, sachant que de toute façon, la guerre est sanglante et cause de misère humaine. Comment décrivent-ils la destruction, les ravages et la famine qui s'ensuit ? Pour répondre à ces questions, nous consacrons cette étape à traiter des poèmes écrits sur la guerre.

Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur le fléau de la famine. Depuis longtemps, l'être humain se trouve confronté à elle et voué à la combattre, ses causes étant souvent multiples, entre les catastrophes naturelles et les désastres causés par l'homme lui-même. Face à la famine, les poètes aiguisent leur plume pour dépeindre cette misère horrible. Quelles sont dès lors les caractéristiques propres aux poètes symbolistes français, et aux poètes de l'école Hanmeng pour décrire la famine et les scènes d'horreur qu'elle provoque ? La famine constitue en effet un des problèmes aigus de la société. Les poètes fustigent certainement ce phénomène inhumain, parce que le poète « épouse la cause du peuple⁶⁴⁹ » et que dans cette lutte pour le peuple, il parvient paradoxalement à restaurer une certaine harmonie, une sérénité de l'esprit. Quels sont les objectifs des poètes qui condamnent le phénomène de la famine, vitupérant contre cet état dont les hommes eux-mêmes sont le plus souvent responsables ? Afin de mettre en lumière ces questions, la deuxième étape leur est consacrée.

Quoi qu'il en soit, la rancœur est le sentiment qui s'installe quand on est touché

⁶⁴⁹ Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.64.

par des éléments inhumains, contre lesquels on garde à juste titre des ressentiments tenaces. Les écrits poétiques s'efforcent de transcrire en images et en paysages évocateurs la réalité telle qu'elle est vue et vécue, subie par les victimes. Restituer en détail des histoires réelles, des scènes de guerre et de famine permet au poète d'en rendre sensible toute la cruauté. Et s'il en ressent de la rancœur, qui par un certain côté est un sentiment passif et négatif, cela provient de la découverte d'une autre face du monde, qui en est aussi l'un des composants. En effet, l'harmonie de l'éco-esthétique chinoise inclut toutes les dimensions coexistant dans le monde, et elle consiste aussi à les étudier pour les rendre sensibles le plus possible. En effet, le Yin et le Yang interagissent pour façonner le monde, et la part du mal est aussi une dimension que l'éco-esthétique chinoise aborde. En exprimant de la rancœur, de la colère à l'encontre des misères terrestres, les poètes sont en mesure de toucher en eux à cette sphère douloureuse et d'exposer les éléments les plus secrets enfouis dans leur âme pour révéler le mal du monde, tout en tentant d'en apaiser la blessure. D'autant que la rancœur du poète peut être aussi considérée comme cette part du mal qui vient faire écho à l'harmonie de l'éco-esthétique chinoise, trop souvent considérée comme expression du bonheur par l'accord parfait entre les belles images .

3.2.1. Le sarcasme contre les guerres

Les hommes et les pratiques de pouvoir constituent un thème très courant chez les poètes que nous étudions. Effectivement, les actions de ces hommes ont une influence importante dans l'histoire, leur nom devient souvent un symbole, qui dès lors est revêtu d'un pouvoir de suggestion qui permet de procéder par allusion. De plus, les hommes de pouvoir constituent souvent les déclencheurs de la guerre. Sous la plume de Rimbaud, César est qualifié de « L'Homme pâle⁶⁵⁰ ». Dans « Rages de César », il crée une image de clown pour décrire l'homme de pouvoir suprême, « César » constituant lui-même un symbole et incarnant sans doute à l'époque l'Empereur. Dans *Les Fleurs du mal*, Baudelaire recourt aussi aux figures parodiques pour caricaturer l'Empereur. Dans le poème intitulé « Révolte », il exprime sa position contre les hommes qui détiennent un grand pouvoir, parce que les misères et les malheurs sont souvent causés par eux. Ils déclenchent les guerres où s'entre-tuent et meurent des gens. Face aux guerres inhumaines, les poètes ne gardent plus le silence.

Pendant la guerre franco-prussienne, Rimbaud ayant vu des soldats mourir dans la misère et la boue, écrit des poèmes comme « Le dormeur du val », « Les corbeaux » pour « flétrir l'Homme pâle, Napoléon III, soûl de vingt ans de pouvoir, au cours desquels il avait voulu souffler la Liberté, ainsi qu'une bougie⁶⁵¹ ». Dans « Chant de guerre parisien », il brandit l'ironie pour attaquer les Versaillais sans aucune pitié :

Le Printemps est évident, car
Du cœur des Propriétés vertes,
Le vol de Thiers et de Picard
Tient ses splendeurs grandes ouvertes

Ô Mai ! quels déirants culs-nus !
Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières,
Écoutez donc les bienvenus

⁶⁵⁰ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁵¹ Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 44.

Semer les choses printanières !

Ils ont schako, sabre et tam-tam,
Non la vieille boîte à bougies
Et des yoles qui n'ont jam, jam...
Fendent le lac aux eaux rougies !

Plus que jamais nous bambochons
Quand arrivent sur nos tanières
Crouler les jaunes cabochons
Dans des aubes particulières !

Thiers et Picard sont des Éros,
Des enleveurs d'héiotropes,
Au pérole ils font des Corots
Voici hannetonner leurs tropes...

Ils sont familiers du Grand Truc !...
Et couché dans les glaïeuls, Favre
Fait son cillement aqueduc,
Et ses reniflements à poivre !

La grand'ville a le pavé chaud,
Malgré vos douches de pérole,
Et décidément, il nous faut
Vous secouer dans votre rôle...

Et les Ruraux qui se précassent
Dans de longs accroupissements,
Entendront des rameaux qui cassent
Parmi les rouges froissements⁶⁵² !

Dans ce poème, Rimbaud glorifie la grandeur de la Commune, tout en accusant le gouvernement de Thiers et en révélaant la cruauté de la guerre. La proclamation de la Commune annonce l'arrivée du « Printemps ». Malgré cette renaissance printanière, apparaîtra telle une pomme de discorde « le vol de Thiers et de Picard ». Dans ce vers, le vol a sans doute un double sens signifiant d'une part, la fuite de Thiers et de Picard dans les villes de banlieue. Face à l'attaque des Prussiens, les hommes de pouvoir ont choisi de s'enfuir, indifférents aux conditions de vie du peuple. Cette situation

⁶⁵² Arthur Rimbaud, *op. cit.*, « Chant de guerre parisien » pp.119-120.

constitue une humiliation pour la France, qui expose à la critique et à l'ironie la conduite des hommes d'Etat de l'époque. D'autre part, « le vol » pr éfigure le larcin. Par la suite en effet, loin d'aider le peuple à chasser les envahisseurs, ce gouvernement «légitime » s'allie même avec les troupes prussiennes, auparavant ennemies, qui font invasion en France pour étrangler la Commune. C'est ainsi qu'il vole le fruit de la Commune. Cette image du «vol »perp étr écontre son peuple par un gouvernement ressemble à une «fleur du Mal » s'épanouissant dans cette terre corrompue. Bref, «le vol »conf ère une intonation ironique à tout ce po ème et suscite la vindicte du poète à l'encontre de cet ignoble gouvernement « officiel ». Dans la deuxi ème strophe, les Versaillais sont caricatur és comme «les bienvenus ». Dès «le vol », leur r éputation est atteinte. Mais plus encore, durant la fuite, «les bienvenus » désespérés n'épargnent pas leurs obus et visent particulièrement quatre villes, que choisit Rimbaud pour stigmatiser les Versaillais et la cruauté de la guerre. Ces derniers agissant comme de malheureux êtres méprisables, les actes qui salissent leur réputation s'avèrent par contraste favorables à la Commune et susceptibles de semer l'espoir, de semer « les choses printani ères ». La troisi ème et la quatri ème strophes représentent une sc ène de guerre, la troisi ème décrivant les équipements des troupes versaillaises, où le po ète souligne ironiquement que leurs tenues semblent à la mode, du moins pour des soldats oisifs qui portent «[non] la vieille bo îte à bougies » mais «schako, sabre et tam-tam ». Dans cet état assez insouciant, leur combativité est évidemment au plus bas. L'armée de Thiers perd la guerre, et s'enfuyant, laisse les vrais Parisiens faire face seuls aux troupes étrang ères. Ainsi Rimbaud retourne-t-il le sarcasme contre de tels gouvernants : «Thiers et Picard sont des Éros ». Ce jeu de mots fait entendre «des zéros », des êtres soucieux en temps de guerre des jeux de l'amour, plutôt que « des héros », jeu phonétique dont la flèche perfide vise au cœur ces hommes sans courage ni grandeur. Aux yeux de Rimbaud, le gouvernement de Thiers s'expose à la plus grande honte en causant de nombreuses pertes. « [Le] lac aux eaux rougies » dénonce une guerre sanglante et «les jaunes cabochons » renvoient aux obus, scène de guerre cruelle qui n'offre en guise de parure que des engins de mort. Rimbaud retourne par la suite l'ironie contre Favre « qui a signé la

reddition après la défaite de Sedan⁶⁵³ », l'accusant clairement de s'être conduit comme les « familiers du Grand Truc ! », ces traîtres à la nation qui signent des pactes humiliants et indignes. « [Son] cillement » montre ses larmes de crocodile et son impuissance. Les deux derniers vers apprécient la fermeté des communards, Rimbaud n'omettant pas alors de redoubler d'ironie. « Malgré vos douches de parole » qui signifient les bombardements incendiaires, « La Grand ville a le pavé chaud » comme on a le sang chaud, l'ardeur patriotique, parce que l'enthousiasme des Parisiens les soulève, rien ne pouvant entraver cette révolution. Ici, le « malin Génie » minimise et ironise encore sur le rôle du gouvernement de Thiers, dont les menées comptent peu en regard de la Commune. À la fin du poème, Rimbaud porte une accusation contre les riches députés issus de la campagne qui restent indifférents envers le « Printemps » et s'allient avec les Versaillais. Il prévient qu'ils entendront « des rameaux qui cassent [parmi] les rouges froissements ». Autrement dit, la révolution l'emportera jusqu'à la victoire. Dans ce poème, Rimbaud use d'une ironie mordante pour critiquer violemment les autorités, qui s'enfuient au moment crucial et reviennent pour voler les fruits de la victoire. Son intention de sarcasme apparaît noir sur blanc. Ce chant de guerre est « le jeu sophistiqué du double sens permanent, du contraste entre l'apparence printanière et la réalité de la guerre civile qui donne au poème sa véritable portée⁶⁵⁴ ». Il s'agit d'un chant « plus sarcastique que martial⁶⁵⁵ », contre les manières de briser les nouveaux porteurs d'espoir. En ce qui concerne la guerre, en présentant sa cruauté sanglante, Rimbaud prend position contre le despotisme de toute forme de gouvernement autoritaire, en vue d'ironiser contre les dictateurs et les hommes de pouvoir que l'impuissance conduit au pire.

L'évocation des guerres s'avère moins présente chez Verlaine. Cependant, dans « Le soldat laboureur⁶⁵⁶ », il crée une figure pitoyable de soldat laboureur. La première strophe met en relief le visage de ce vieux soldat qui a l'œil « crevé », le

⁶⁵³ Michel Esnault, *op. cit.* [En ligne]. Adresse URL: <http://rimbaudexplique.free.fr/poemes/chantdeguerre.html>

⁶⁵⁴ Hermann Wetzell, « La parodie chez Rimbaud », dans « Minute d'éveil », dans *Rimbaud maintenant*, Paris, Sedes, 1984, p.81.

⁶⁵⁵ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 849.

⁶⁵⁶ Paul Verlaine, *op. cit.*, « Le Soldat laboureur », p.356-359.

«sourcil en brosse », dont les cheveux «blancs » se dressent «d’une façon féroce », au «vieux torse » «cambré», etc, telle l’image d’un être dévasté par la guerre, alors que dans sa jeunesse, il était «grand et maigre ». Cette description corporelle du soldat souligne par contraste son allure après sa participation à l’armée. Bien que déjà maigre, sa taille implique qu’il aurait été un jeune homme de belle allure, promis à d’autres fêtes. La troisième strophe relate ses expériences de l’armée, sa participation à un certain nombre de batailles où il reçoit à la fois et tout uniment le pire et le meilleur, «[trois] blessures » et «un brevet de lieutenant », qu’on puisse recueillir dans ces célébrations sanglantes et absurdes. Toutefois, cette gloire est illusoire et éphémère. Après avoir accompli ses missions militaires, il «[revient] au village ». Dès lors, la pauvreté affecte sa santé et les expériences de la guerre traumatisent son esprit. Il recourt à des «verres d’eau-de-vie » pour apaiser les tourments de son esprit que suscitent toujours la «canonnade compacte », la «fusillade éparsse », les «coups de sabre », les «alliés jetés au fond des puits », les «femmes » violées «après les villes prises », etc., des images terribles. De plus, ses confessions sur les combats font pleurer et frémir les femmes qui l’écoutent, qui n’en croient rien et se disent toujours par-devers elles : «Le vieux ment ». Même dans sa demeure, son honneur est bafoué on ne reconnaît pas ce qu’il a souffert. La dernière strophe met en lumière la source de l’histoire du soldat laboureur : c’est le grognard qui parle, lui qui a participé sous un autre empereur à une terrible campagne qui s’est soldée par la défaite. Longue mémoire des guerres, répétition du pire d’âge en âge. Cette narration s’avère calme et comme objective, mais le ton amer et l’humeur lugubre sont tout de même perceptibles. Verlaine ne donne pas son avis sur les guerres, cependant, à travers les paroles du soldat, sa position pacifiste est clairement dévoilé. Le poète a de la compassion pour les malheureux que la guerre inutile détruit et il recourt à deux termes parodiques pour ironiser sur l’homme de pouvoir qui en est responsable, Napoléon : «La Redingote » et «le petit Chapeau ». Les deux derniers vers sont fortement sarcastiques, invoquant la manière dont on encense ceux qui sont apparemment comblés par la vie mais fort différemment traités : «Ces mots que tout Français doit lire en tressaillant : ‘Amour à la plus belle et gloire au plus vaillant’ ».

Pour les funérailles du soldat, ces mots qui lui sont dédiés accentuent le sens satirique du poème tout entier, d'autant que, sous la plume de Verlaine, la guerre réelle avec ses destructions et ses ravages va souvent de pair avec la guerre dans l'esprit et les conflits intérieurs, parce que le soldat laboureur en revient vivant mais traumatisé pour le reste de sa vie.

Face aux guerres, Li He n'émet pas toujours de critiques, à condition qu'il s'agisse de guerres contre l'invasion des barbares, des nomades ou des rebelles qui veulent s'emparer du pays, ou du moins procéder à sa partition. Depuis l'empereur Qin (le premier empereur chinois), l'idée de l'unification est bien incrustée dans la pensée chinoise. Ainsi Li He glorifie-t-il les guerres anti-agression et anti-sécession, et critique-t-il violemment l'incompétence de l'empereur pour son échec et les pertes de vie inutiles. Depuis la Révolte d'An Lushan (en chinois : «安史之乱», du 16 décembre 755 au 17 février 763), guerres civiles de généraux traîtres à l'empereur contre les armées loyales, la dynastie des Tang n'est plus aussi puissante ni prospère. «Le vent de la corruption souffle de plus en plus fort⁶⁵⁷ ». Comme Li He s'étonne de cette situation dégradée, il écrit des poèmes sans ménagement pour dénoncer l'incapacité, l'avidité et aussi l'hypocrisie des hommes de pouvoir. Dans « La Chanson du Général Lü » (en chinois : «吕将军歌»), son ironie émane de ses vers :

Le Général Lü

Monta sur le Cheval Chitu⁶⁵⁸.

Audacieux, il sortit tout seul de la Porte Chang'an⁶⁵⁹.

Dans la montagne Jinli⁶⁶⁰, il pleura ses ambitions devant le tombeau.

Au nord, l'air traître⁶⁶¹ souilla le ciel bleu.

Au Soir, l'épée émit un cri de dragon⁶⁶² malgré l'oisiveté du Général.

Tirant son épée, le Général la caressa.

Dans la cité de l'empereur, survinrent bien des obstacles.

Portant haut sa tortue d'argent⁶⁶³, sur son cheval blanc, [le Général Lü] hésita

⁶⁵⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «贿赂之风日盛一日», extrait des *Études de Li He* (《李贺研究》), écrit par Zhang Zongfu (张宗福), Chengdu, Bashu Publishing House (成都:巴蜀书社), 2009, p. 102

⁶⁵⁸ Le Cheval Chitu est un bon cheval, d'une couleur rouge légendaire, soit «赤兔» en chinois. Dans la mythologie chinoise, il représente les chevaux braves et fiables et seuls les meilleurs généraux peuvent le monter.

⁶⁵⁹ Chang'an est la capitale de la dynastie des Tang.

⁶⁶⁰ La montagne Jinli : soit «金栗山», lieu où se trouve le tombeau de Tang Xuanzong (658-762).

⁶⁶¹ L'air traître désigne les armées de traîtres.

⁶⁶² Le cri du dragon pour la Chine traduit la puissance et la force.

⁶⁶³ Une tortue d'argent : cela représente un grade de fonctionnaire.

Sous le drapeau militaire où se tint justement [un eunuque tel] une femme maquillée.

Les frères de Henzhou⁶⁶⁴ provoquèrent nos troupes,
Même de loin, ils sentirent les arcs parfumés dans les carquois décorés.
En banlieue ouest, poussèrent des herbes épineuses,
Cultivées par l'empereur, qui servirent à nourrir les chevaux divins.
Alors les rossards, vivant dans des écuries spacieuses
Avalèrent des mets de qualité et burent de l'eau purifiée.
Comme une chape, le ciel couvrit la terre de brume,
Il en fut de même pour le recrutement des fonctionnaires dans notre pays.
L'épée de Chishan fut sûrement tranchante pour les défenseurs talentueux,
Mais, Général aux yeux verts⁶⁶⁵, il aurait fallu comprendre le sens du « Ciel ».

(en chinois :

吕将军，骑赤兔。独携大胆出秦门，金粟堆边哭陵树。
北方逆气污青天，剑龙夜叫将军闲。将军振袖挥剑锷，
玉阙朱城有门阁。榼榼银龟摇白马，傅粉女郎火旗下。
恒山铁骑请金枪，遥闻箴中花箭香。西郊寒蓬叶如刺，
皇天新裁养神骥。厩中高桁排蹇蹄，饱食青刍饮白水。
圆苍低迷盖张地，九州人事皆如此。赤山秀铤御时英，
绿眼将军会天意⁶⁶⁶。)

Ce poème reflète une réalité sociale et politique de l'époque où vivait Li He. Le Général Lü est bien compétent et talentueux et a toutes les qualités requises pour être un bon général, mais il est relégué par l'empereur dans un poste inutile. Pour faire face aux traîtres de Henzhou, l'empereur envoie non le Général Lü mais « une femme » qui ne s'est jamais engagée dans la guerre pour commander les troupes. Du reste, il ne s'agit pas véritablement d'une femme, c'est plutôt un eunuque habile à la flatterie et maquillé comme une femme, qui n'a pas l'allure d'un brave ni d'expérience militaire pour organiser et commander les troupes. Aux yeux de Li He, cette circonstance est source d'angoisse : c'est une faute de l'empereur en matière d'art militaire, et un manque de jugement politique. Même si la culture chinoise prône

⁶⁶⁴ Les frères de Henzhou : ce sont les frères sous le commandement de Wang Chengzong (王承宗) qui était gouverneur militaire régional, dont on appelle le poste le Jiedushi (节度使). Ce poste militaire est responsable du pouvoir de l'armée dans cette région.

⁶⁶⁵ Les yeux verts désignent sans doute les yeux de Sun Quan (孙权), et signifient l'homme qui désire accomplir son ambition.

⁶⁶⁶ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Li He* (《李長吉歌詩編年箋注》), écrit par Li He, annoté par Wu Qiming (吴企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2012, p.121.

une critique mesurée, elle ne peut atténuer la colère du poète Changgu (le surnom de Li He). Il fustige cette entreprise où « un eunuque » maquillé peut être traité comme un général. Dans le contexte de notre époque actuelle en Chine, bien qu'on n'y mène pas expressément de guerres, ce vers n'aurait rien d'étonnant, car un certain nombre de femmes ont le grade de général. Mais à l'époque de Li He, cette situation s'avère ridicule et si grotesque qu'on ne peut qu'ironiser contre elle. Ce vers souligne ainsi le mépris total du poète et l'ironie sans pitié face à l'ordre absurde de l'empereur. D'autant que ce général déjà inhabituel parfume ses arcs pour la guerre, de sorte que « [même] du loin », les traîtres sentent l'odeur des fleurs. L'ironie est d'autant plus forte qu'à cette époque que le statut de général ne saurait évoquer un être efféminé, soucieux de son apparence ou de son maquillage. Pour Li He qui se préoccupe du destin de son pays et que soit assurée une vie paisible pour le peuple, l'empereur apparaît dans cette situation-là tout à fait incompetent, et incapable de disposer des talents à bon escient. En effet, le Général Lü a le talent et la volonté de servir son pays, porté par son compagnon « Chitu » et armé de son épée tranchante qui a la force et le « ton du dragon », qui témoignent l'un et l'autre de sa compétence. Cependant, face à l'attaque des traîtres, loin de confier le commandement à Lü, l'empereur préfère désigner un eunuque pour commander les troupes. Ne pouvant que se plier, le Général se retrouve oisif, estimant qu'il lui serait difficile de rentrer au palais, devant « les [nombreux] obstacles » qui s'y présentent. Par ailleurs, l'empereur maltraite même les bons chevaux en les nourrissant « de plantes épineuses » et plus étonnant, alimente les rossards de nourritures « de qualité » et « d'eau purifiée ». Cette description crée l'image d'un empereur insensé voire idiot. Apparemment, Li He décrit la condition des chevaux, mais il dépeint en fait le contre-emploi dont souffrent les talents à son époque. À la fin du poème, le poète exhorte d'un ton impuissant et ironique le Général Lü à « comprendre le sens du Ciel ». Le « Ciel » ici, symbolise justement l'empereur, dont nul ne saurait discerner les intentions au vu de sa conduite. Jusqu'à la fin du poème, Li He n'épargne pas son encre pour porter le sarcasme à son plus haut degré d'intensité. Par ailleurs, Li He a écrit un poème célèbre sur la guerre

intitulé «La Visite à la préfecture Yanmen » (en chinois : «雁门太守行»). Ce poème a pour but de glorifier la vaillance des soldats qui combattent pour défendre les frontières et de louer les exploits militaires. Mais un vers met en relief la cruauté de la guerre : «Aux frontières, les fards rouges s'unissent en pourpre rouge⁶⁶⁷ ». Il s'agit des couleurs du sang oxydé des blessés et des morts. Ces couleurs différentes sur le champ de bataille impliquent que de nombreux combats ont eu lieu et que d'innombrables soldats ont perdu la vie. Ainsi la cruauté extrême de la guerre se présente-t-elle sous la description des couleurs du sang.

En général, Han Yu quant à lui, se concentre sur l'éloge des exploits des généraux. Mais dans un extrait du poème intitulé «Sensibilité printanière » (en chinois : «感春»), Changli exprime sa déploration de la guerre :

Le moment arrivera bientôt pour la culture printanière.
Quand l'armée expédiée dans le Nord va-t-elle s'en retourner ?
Si elle revient avec des provisions et du fourrage⁶⁶⁸, les activités agricoles reprendront.
Qui se préoccupe de la faim des chevaux combattants ?

(en chinois
春田可耕時已催，
王師北討何當回。
放軍載草農事濟，
戰馬苦飢誰念哉⁶⁶⁹。)

La culture printanière est très importante pour maintenir la sécurité alimentaire, d'autant que la Chine est une civilisation agraire, qui accorde donc beaucoup d'importance aux cultures. Si la culture ne peut être préservée, des catastrophes surviendront et s'ensuivront bien des malheurs. D'une part, ce poème déplore les désastres possibles faute de laboureurs dans les champs, parce qu'à l'époque des Tang, la plupart des soldats sont des laboureurs dont l'enrôlement militaire est obligatoire.

⁶⁶⁷ Marie-Thérèse Lambert et Guy Degen, *op. cit.*, 1994, p. 59.

⁶⁶⁸ Le retour avec des provisions et du fourrage implique la fin de guerre.

⁶⁶⁹ C'est nous qui traduisons un extrait de «Sensibilité printanière » (《感春》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韩昌黎集》), écrit par Han Yu (韩愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.270.

Après les batailles, ils reviennent chez eux pour cultiver les champs. S'ils ne peuvent rentrer à temps, les champs risqueront d'être laissés à l'abandon, la production alimentaire s'en trouvera affectée et la famine se produira. D'autre part, le poète fait allusion à l'empereur ainsi qu'aux généraux qui tombent dans les dilemmes de la guerre. À cause de leur incompétence, l'agriculture va s'en trouver fortement impactée. S'ils pouvaient terminer la guerre avant l'heure de la culture printanière, il n'y aurait pas de risque de famine, contre lequel Han Yu met en garde en prédisant les conséquences catastrophiques de la guerre.

Quant à Meng Jiao, son attitude concernant les guerres est complexe. Dans «La rancœur de la femme dont le mari est enrôlé »(en chinois : «征婦怨 »), pour traduire l'espérance du retour sain et sauf des soldats, le poète « emprunte au ton de la femme⁶⁷⁰ ». Ce poème commence par la déploration de l'épouse dont le mari est soldat : «Hier, mon bon mari est parti, la lune claire n'est plus ronde⁶⁷¹ ». Dans la culture chinoise, la lune ronde est un motif important et récurrent, qui renvoie au bonheur, où se retrouvent ensemble les membres de famille. En revanche, si la lune n'est pas ronde, si le disque parfait est entamé, cela évoque la nostalgie de ce qu'on a perdu. Le début du poème use de l'image de la lune en décours après le départ du mari, afin d'adopter un ton nostalgique. À cause de cette séparation, sans doute d'adieu, l'épouse pense tellement à son mari que « [ses] larmes ne cessent pas aussi longtemps [qu'il se trouve dans] la poussière du chemin [vers la guerre]⁶⁷² ». Pour se consoler, «dans [son] rêve, tous les soirs, [elle] voit rentrer [son] bon mari des frontières⁶⁷³ ». Par le biais de cette femme, Meng Jiao accuse la cruauté de la guerre qui sépare les membres d'une famille et aussi les amoureux. Face aux misères, dans «Mes déplorations »(en chinois «自歎 »), Meng Jiao exprime aussi son rejet de la guerre, espérant «[qu'il] n'y ait plus de guerres⁶⁷⁴ ». Cependant, loin de caricaturer

⁶⁷⁰ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.46.

⁶⁷¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 良人昨日去, 明月又不圓。 » *op. cit.*, p.45.

⁶⁷² C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 妾淚滿路塵 » *Ibid.*

⁶⁷³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 良人自成來, 夜夜夢中到 » *Ibid.*

⁶⁷⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 天下无战争 » *op. cit.*, p.114.

toutes les guerres, Meng Jiao glorifie les guerres de défense. Dans «Le chant pour le combattant féroce » (en chinois : « 猛將吟 »), le poète décrit un soldat fort qui « va manger la chair des gens du Loulan⁶⁷⁵ », parce que le Loulan (en chinois : « 樓蘭 ») symbolise les ethnies étrangères qui suscitent souvent des conflits avec la dynastie centrale Han et tuent les envoyés spéciaux. Ainsi selon le poète, se justifie ce genre de guerres, jusqu'à l'hyperbole dans l'expression « manger la chair », pour montrer la détestation des combattants envers les allogènes. Quoi qu'il en soit, Meng Jiao a un sentiment complexe envers la guerre. Le poète fustige les misères causées par la guerre, tandis qu'il glorifie les guerres de défense auxquelles il croit.

Si les poèmes symbolistes français sur la guerre peuvent être qualifiés de socialistes, ceux des poètes l'école Hanmeng sont considérés comme des poèmes nationalistes. Le plus souvent, aborder le sujet de la guerre a pour but de caricaturer l'incompétence des hommes de pouvoir. Les symbolistes français critiquent les hommes de pouvoir ainsi que les ennemis, pour louer les exploits des pauvres ou des prolétaires, capables de résistance malgré les conditions terribles dont ils souffrent, et pour traduire la férocité sanglante de la guerre. S'agissant des poètes de l'école Hanmeng, ils ironisent parfois contre l'empereur et les généraux pour les accuser de leur incompétence et ils se soucient aussi des misères causées par la guerre. Leurs poèmes révèlent ainsi peu ou prou la cruauté de la guerre. Par rapport aux symbolistes français, certains poèmes des poètes de l'école Hanmeng se caractérisent par la glorification des exploits, des héros, voire des empereurs compétents. Quoi qu'il en soit, les poètes abordent le thème de la guerre pour exprimer leur rancœur, leur vindicte même contre les hommes de pouvoir qui sont le plus souvent des faiseurs du malheur. En les exprimant expressément dans des images fortes, la poésie devient un bon remède pour en atténuer les peines et apaiser les douleurs de l'esprit, tout en alertant sur leurs méfaits et les conséquences tragiques des décisions politiques erronées.

⁶⁷⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 擬膾樓蘭肉 » *op. cit.*, p.114.

3.2.2. Le fléau de la famine

La famine est un thème récurrent dans les œuvres littéraires. Quoique les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng accordent de l'importance à l'innovation du langage poétique, les préoccupations humanistes ne manquent pas chez eux. En effet, ils préfèrent dénoncer la misère en des termes forts pour marquer la particularité de leur recherche et de leur engagement. Les maux divers en effet constituent souvent leur source d'inspiration. En chinois, un distique fameux fait écho à cette idée : « Si on ne connaît pas l'os transi, comment peut-on apprécier les parfums des fleurs du prunier qui nous montent aux narines⁶⁷⁶ » (en chinois : « 不经一番寒彻骨, 哪得梅花扑鼻香 »). Les malheurs et les douleurs contribuent à aiguïser les mots, à alimenter de nouvelles images et à enflammer la passion poétique. À l'époque des poètes, la famine constitue un lourd problème qui menace l'humanité, particulièrement les plus pauvres parce qu'elle est engendrée par la pauvreté, laquelle est engendrée le plus souvent par l'incompétence des gouvernants, etc.

Malgré sa préoccupation presque exclusive pour l'art et pour l'âme, Baudelaire consigne aussi dans ses vers les misères terrestres. Dans son poème en prose « Le Gâteau », Baudelaire crée un lieu parfait pour s'évader loin d'une réalité par trop écrasante. Là il trouve « une grandeur et [une] noblesse irrésistibles ». Il semble qu'étant lui-même « enveloppé » par le ciel, tous les troubles « [n'arrivent] à [son] cœur [qu'atténués] et [adoucis] ». Ainsi s'abandonne-t-il même « dans [une] parfaite béatitude et dans [un] total oubli de tout le mal terrestre⁶⁷⁷ ». Mais cette opulence procurée par le ciel qui assure la sérénité relève d'une autre réalité. Il s'agit d'un monde rêvé vers lequel l'ascension est aussi instable qu'irréelle. Le « je » revient à la réalité où se joue une dispute fratricide pour un morceau de pain. Le premier qui se présente est « un petit être déguenillé noir, fourré [aux] yeux creux, farouches et comme suppliants ». Cette description détaillée met en relief la figure d'un petit

⁶⁷⁶ C'est nous qui traduisons un extrait issu de « Cours de Zen par un moine éminent » (上堂開示頌), écrit par le Moine Huang Nie (黃檗禪師), dans *Trois cents poèmes de Zen* (《禪詩三百首賞析》), compilé par Jiang Shuzhuo (蔣述卓), Guilin, Édition de l'Université normale de Guangxi (廣西師範大學出版社), 2003, p.106.

⁶⁷⁷ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Gâteau », p.297.

garçon extrêmement pauvre, qui appelle même avec « convoitise » un morceau de pain « gâteau » ! Quand il happe le morceau de pain, le deuxième garçon entre en scène. Tout comme le premier, le deuxième « sauvage » est touché par la famine et renverse le premier pour lui arracher le pain. « Ensemble ils se [roulent] sur le sol, se disputant la précieuse proie, aucun n'en voulant sans doute sacrifier la moitié pour son frère » ; donc la « guerre » entre les deux petits pour survivre entre progressivement dans l'escalade. Après un combat violent et sanglant qui fait voyager « de main en main » et changer « de poche à chaque instant⁶⁷⁸ » le « gâteau », il ne reste plus de pain. « [Ils s'arrêtent] par impossibilité de continuer » à cause du pain « éparpillé en miettes semblables aux grains de sable auxquels il [est] mêlé ». Étonné et triste, le rêveur déplore enfin d'un ton ironique : « Il y a donc un pays superbe où le pain s'appelle du gâteau, friandise si rare qu'elle suffit pour engendrer une guerre parfaitement fratricide⁶⁷⁹ ! » Ce poème consiste à tendre un miroir à la société moderne pour que s'y reflètent les misères de la faim au 19^e siècle. Sous la plume baudelairienne, l'antithèse entre la vie rêvée, prospère et paisible, et la réalité qui est celle des deux garçons faméliques en avive particulièrement la couleur tragique. Il est difficile de croire qu'un morceau de pain puisse être à l'origine d'une bataille mortelle entre des enfants. Par le biais de cette tragédie, Baudelaire exprime sa préoccupation envers les pauvres, consignait l'horreur de la famine d'un ton ironique dans ce poème, sans dénoncer ouvertement ce phénomène. Et nous pouvons sentir sa colère envers une réalité aussi cruelle et sa déploration d'une situation à laquelle sont acculés des enfants. Présenter cette scène provoquée par la famine est déjà une virulente critique pour appeler à faire cesser une telle misère.

S'agissant de Rimbaud, le poète aux « semelles du vent » s'emploie aussi à dénoncer cette réalité. Pour Rimbaud, la famine générée par l'extrême pauvreté peut à la fois être organique et contaminer l'esprit. Dans « Les pauvres à l'église⁶⁸⁰ », Rimbaud décrit des pauvres « parkés entre des bancs de chêne, aux coins d'église [...] ». Maltraités par l'Église autant que par la société, ils sont encore pieux, affamés

⁶⁷⁸ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Gâteau », p.298.

⁶⁷⁹ Baudelaire, *op. cit.*, « Le Gâteau », p.299.

⁶⁸⁰ Rimbaud, *op. cit.*, « Les pauvres à l'église », p.132-133.

de paroles d'espoir, croyant encore au miracle. Le ventre vide et affamés de miracles, ils sont tout yeux pour «le chœur ruisselant d'orrie » et ne cessent de lancer vers Dieu des «oremus risibles et têtus », aussi têtus que vains, enivrés qu'ils sont par « l'odeur de cire » comme par «un parfum de pain ». Chez eux, les prières à l'église constituent leur nourriture spirituelle, ou davantage peut-être l'illusion qui berce encore leur conscience. Malgré l'apparence paisible qui pour un temps les maintient au chaud de l'église, dehors les misères telles que « le froid », « la faim », et toutes les carences qui s'ensuivent, règnent dans le monde. Dans ce poème, Rimbaud critique violemment la religion et la société où les méchants font bonne chair et où les affamés n'en sont pas moins mauvais, envieux envers les autres, mais néanmoins dupes des ruissellements de prière et de lumière. Ni la société ni l'Église ne se soucient des misères terrestres, ne visant qu'à maintenir une harmonie fallacieuse et une opulence toujours promise aux pauvres mais trompeuse. Par le biais d'une scène absurde dans l'église, où tout sonne faux, où tout est leurre et tromperie, Rimbaud offre une description criante de vérité de la condition de vie des pauvres. Dans «Fêtes de la faim⁶⁸¹ », le poète s'en prend à la religion qui entretient illusoirement une faim spirituelle pour mieux ignorer, voire mépriser la faim du corps :

Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne.

Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Dinn! dinn! dinn! dinn ! Mangeons l'air,
Le roc, les charbons, le fer.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pr édes sons !
Attirez le gai venin
Des liserons ;

Les cailloux qu'un pauvre brise,
Les vieilles pierres d'église,
Les galets, fils des d'êuges,

⁶⁸¹ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, pp. 175-176.

Pains couchés aux vallées grises !

Mes faims, c'est les bouts d'air noir;

L'azur sonneur;

- C'est l'estomac qui me tire.

C'est le malheur.

Sur terre ont paru les feuilles !

Je vais aux chairs de fruit blettes.

Au sein du sillon je cueille

La doucette et la violette.

Ma faim, Anne, Anne !

Fuis sur ton âne.

À la première lecture de ce poème, nous sommes étonnés par la parole rimbaldienne. Au début et à la fin, un refrain presque en déire annonce une voracité insatiable du poète. Nous nous interrogeons dès lors : pourquoi célébrerait-on des fêtes de la faim, et dans ce cas, comment comprendre en quoi consiste la faim ? Cette étrangeté et cet effet quasi satanique de renversement sacrilège des valeurs nous conduisent à qualifier de provocateur ce poème à la louange de la faim, et de maudire le poète qui ose chanter la faim. Afin de le comprendre, il faut porter sa réflexion sur les expériences de vie du poète. Au moment où il écrit ce poème, sa relation avec Verlaine se dégrade, il lui manque dès lors un ami pour partager les tourments de son esprit. Spirituellement comme affectivement sans doute, il sombre lui-même dans un état de faim. Le poète incarne le grand affamé qui irait jusqu'à dévorer « la terre » et « les pierres », qui avalerait « l'air » autant que « le roc », etc. Dans ses vers, le poète met en lumière « le même désir de se fondre avec les éléments du monde⁶⁸² » que dans « Comédie de la Soif⁶⁸³ », d'ingérer la matière sous toutes ses formes à défaut de pouvoir se nourrir l'esprit. Par la suite, il clame : « Mes faims, tournez ! » pour diriger le fer de lance contre la religion qu'il veut combattre jusqu'au dernier souffle, en dévorant non seulement les pierres que cassent les pauvres mais les « vieilles pierres d'église ». Serait-ce pour les digérer et les convertir en une substance nourricière, par

⁶⁸² Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 347.

⁶⁸³ Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 194-196.

un véritable changement spirituel, sous la force de son propre esprit ~~nouveau~~. De plus, notre poète croit que «[c'est] l'estomac qui [le] tire », et se sent prêt à dévorer l'air, «le pré des sons », l'azur... qui ne combleraient pas son ventre mais devraient au moins nourrir son esprit. Ses faims sont ainsi source de «malheur », mais quand les feuilles renaissent, quand aux haies enfin mûrissent des fruits sauvages, alors le sillon devient pour lui nourriture. Contrairement au malheur qu'engendre la famine, sa faim ici, aspiration à on ne sait quoi, peut se voir comblée, à cueillir «[la] doucette et la violette » au creux des sillons ; autrement dit, peut s'apaiser sa soif spirituelle et le malheur se convertir en bonheur. Rimbaud livre ainsi une histoire de faim insatiable, celle d'un ogre assez satanique prêt à tout dévorer, mais sans doute est-ce là la figure du poète qui peut extraire de la terre les sucs de la violette pour s'en nourrir et changer la pierre en pain pour l'esprit. Le poète se livre à un repas gargantuesque en vue d'alimenter sans fin son esprit, les faims spirituelles devenant la source de sa force, qui l'encourage dans sa révolte contre une religion qui impose des jougs à l'esprit sans se préoccuper de la misère. C'est ainsi que contrairement à la famine dont rien ne peut distraire l'esprit, les faims de l'esprit, quant à elles, comblées par la poésie, peuvent être émancipatrices.

Dans les vers de Li He, c'est d'une autre faim qu'il s'agit, de nature physiologique, étroitement liée avec la maladie. Il décrit souvent la faim parmi les chevaux qui «sans énergie, ne peuvent que se coucher sur le sol, extrêmement maigres⁶⁸⁴ », malades de dénutrition, le poil devenu court et rare. En fait, la description des chevaux représente surtout la situation propre de Li He affamé de reconnaissance pour ses talents, le cheval étant son incarnation. Comme nous l'avons déjà évoqué, s'identifiant à un homme ambitieux, le poète « fantôme » a la volonté de se livrer aux affaires d'Etat pour exercer son talent, alors que la réalité réduit cette ambition à néant puisque les autorités ne le reconnaissent pas. Dans un autre « Poème du cheval », il emprunte également l'image de cet animal pour raconter sa triste

⁶⁸⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 飢卧骨查牙 », *Œuvres complètes de Li Changji* (《李长吉歌诗编年笺注》), écrit par Li He (李贺), annoté par Wu Qiming (吴企明), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2013, p.588.

expérience. Il écrit : « Personne ne monte Chitu, car il faut que Lü Bu le monte⁶⁸⁵ ». Ces deux vers évoquent un cheval exceptionnel que seul Lü Bu, héros cédore et général puissant de la fin de la dynastie des Orientaux (25-220 apr. J.-C.) est en mesure de monter, car il dispose d'une intuition appropriée pour le guider et en apprécier les prouesses, et qui incarne en fait le poète lui-même. Son « os maigre⁶⁸⁶ » contraste ainsi avec « les gros chevaux⁶⁸⁷ », qui sont sans doute bien nourris aux affaires de l'État mais ne sont pas compétents. Malgré ses qualités, ce cheval est pourtant maigre à l'os et vit de façon médiocre. Cette misère à laquelle se voit réduit cet animal exceptionnel suscite l'ironie de Li He. En décrivant les chevaux affectés par la faim, il accuse le pouvoir suprême d'avoir ignoré les êtres compétents sur lesquels il devrait s'appuyer et de les avoir laissés vivre dans une situation d'abandon. En vain : son aspiration n'est jamais entendue par l'empereur. Mais le feu de la révolte éclate désormais.

Han Yu, dans son poème intitulé « Retour à Pengcheng » (en chinois : « 歸彭城 »), décrit la scène de la famine et la met en contrepoint de la prospérité de la capitale. Il dépeint d'abord les campagnes sinistrées : « Il y a deux ans, il a fait sec en Guanzhong. Dans les habitations, il y avait de nombreux cadavres, ces gens-là étaient morts de faim. L'année dernière, à cause de l'inondation de Dongjun, les cadavres flottaient sur la rivière⁶⁸⁸ ». Puis, il déploie le tableau prospère de la capitale : « Hier, je suis arrivé dans la capitale. De nombreux chariots luxueux allaient et venaient auprès de moi⁶⁸⁹ ». Ce contraste saisissant entre la famine et l'opulence éveille les critiques voilées du poète à l'encontre des riches et des hommes de pouvoir qui ignorent simplement les désastres dans les provinces et ne cessent de rechercher la prospérité pour eux-mêmes. Du fait que Han Yu est un fonctionnaire, il n'est pas à même d'accuser clairement ses collègues d'incompétence. Loin de céder à une

⁶⁸⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 赤兔無人用，當須呂布騎 », *op. cit.*, p.591.

⁶⁸⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 瘦骨 », *op. cit.*, p.586.

⁶⁸⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 肉馬 », *op. cit.*, p.614.

⁶⁸⁸ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 前年關中旱，閭井多死飢。去歲東郡水，生民為流屍。 », extrait de « Retour à Pengcheng » (《歸彭城》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈), annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.98.

⁶⁸⁹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 昨者到京城，屢陪高車馳。 », *op. cit.*, p.98.

condamnation directe et franche, il se contente de présenter seulement les faits sans formuler de critiques violentes. Afin d'attester du bien-fondé de ses analyses, il écrit aussi : « Sur la grande route, il y avait de nombreux hommes de talent. Ils discutaient [de ces désastres] comme de faits avérés⁶⁹⁰ ». Autrement dit, les catastrophes ne sont pas des cas isolés, au point que tous en parlent librement, même si l'on ne va pas jusqu'à en dénoncer les responsables. Ainsi l'incompétence des fonctionnaires est-elle bien montrée, même si en apparence, Changli présente une histoire narrative sans commentaires spéciaux. Cependant, en aiguisant l'opposition entre la capitale et les provinces, le poète manifeste sa position contre les fonctionnaires incompetents et sa déploration des difficultés auxquelles est exposé le peuple.

Quant à Meng Jiao, il se préoccupe des conditions humaines misérables en regard de son propre état de pauvreté et de famine. Dans « Remerciement aux charbons de bois que l'ami m'a offerts » (en chinois : « 答友人贈炭 »), il manifeste sa pauvreté. Faute de moyens financiers, les charbons pour alimenter son feu ne sont pas abordables pour Meng Jiao. Grâce à la générosité de son ami, « Les mille froids sont chassés de [sa cabane] et le printemps naît de la flamme dans le brasero⁶⁹¹ ». Le lettré célèbre de la dynastie des Song, Ouyang Xiu (欧阳修, poète, écrivain, homme politique, né en 1007 et mort en 1072) considère que « Les poèmes de Meng Jiao et de Jia Dao se caractérisent par une pauvreté telle qu'elle entraîne la mort et ils préfèrent pour cette raison des vers amers et dépouillés⁶⁹² ». Dans « Le chant pour les gens vivant dans le froid » (en chinois : « 寒地百姓吟 »), Meng Jiao rend l'atmosphère extrêmement froide d'une vie famélique pour décrire les pauvres qui n'ont pas de moyens pour payer leur charbon. Il écrit ainsi : « Le souffle du givre pénètre à travers les quatre murs, il est donc impossible de fuir la douleur⁶⁹³ », en une

⁶⁹⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 周行多俊異，議論無瑕疵。 » *Ibid.*

⁶⁹¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 驅卻坐上千重寒，燒出爐中一片春。 » extrait des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.427.

⁶⁹² C'est nous qui traduisons : le texte original est « 孟郊、贾岛皆以诗穷至死，而平生尤自喜为穷苦之句。 » extrait de *La poétique de Liuyi* (《六一诗话》), écrit par Ouyang Xiu (欧阳修), Projet de la numérisation des livres philosophiques chinois (中国哲学书电子化计划), <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=536870&remap=gb>, consulté le 31 mars 2023.

⁶⁹³ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 霜吹破四壁，苦痛不可逃。 » extrait des *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), *op. cit.*, p.125.

scène terrible où l'on suffoque sous un froid extrême. Puis, le poète décrit l'abondance et la douceur dans les familles riches : « Les grandes maisons sonnent les cloches pour inviter à boire et les odeurs des plats durent jusqu'à l'aube⁶⁹⁴ ». Quand les grandes maisons des familles riches sonnent la cloche, les banquets du soir commencent, dont l'opulence contraste avec ce que vivent les pauvres dans le froid et la faim. Face à cette inégalité extrême, le poète recourt à des écrits quelque peu séditieux. Sans aller jusqu'à y appeler, il « souhaite que les pauvres s'incarnent en papillons de nuit en vue de se lancer vers les bougies luxueuses⁶⁹⁵ » des grandes familles. En fait, le poète sait le sort de ces papillons qui vont mourir après leur martyre dans le feu. Mais la mort ne peut même apporter la paix aux pauvres, parce que « les riches en soirée foulent aux pieds⁶⁹⁶ » les cadavres des papillons. À la fin du poème, le poète s'interroge : « Qui sont les gens en soirée⁶⁹⁷ ? » Autrement dit, qui est responsable de la mort des pauvres faméliques ? La réponse est pour lui évidente. Dans ce poème, Meng Jiao rompt des lances contre les riches et les hommes de pouvoir, estimant que la pauvreté, la famine et les misères sont d'abord des désastres causés par l'homme. Les hommes de pouvoir et les riches exploitent les pauvres. Bien sûr, le terme d'exploitation n'existe pas à l'époque de Meng Jiao. Mais ce poème évoque l'idée. La mort même ne permet pas d'échapper à l'indifférence des riches et à l'incurie des hommes de pouvoir. Ainsi face à la famine et à la pauvreté Meng Jiao fait-il preuve d'une réflexion plus approfondie, mettant en lumière l'origine de ces misères afin de voir se lever la rébellion contre les faiseurs de désastres qui en sont responsables.

Par rapport à ceux de Meng Jiao, il manque de colère et de violence dans les poèmes de Jia Dao en ce qui concerne le thème de la famine. Chez lui, on entend même une velléité de tranquillité. Dans *La faim de l'aube* (en chinois : « 朝飢 »), Langxian (le prénom social de Jia Dao) décrit l'état de famine qui l'obsède dès l'aube :

⁶⁹⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 高堂搥鐘飲，到曉聞烹炮 » *Ibid.*

⁶⁹⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 寒者願為蛾，燒死彼華膏 » *Ibid.*

⁶⁹⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 踏地為遊遨 » *Ibid.*

⁶⁹⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 遊遨者是誰 » *Ibid.*

Dans le marché, s'empilent les bois de chauffage.
 Mais dans ma cabane, il n'y pas de fumée.
 Au fond des puits, s'accumule de l'eau douce,
 Tandis que tout vide est mon chaudron.
 Je voudrais voir les rayons du soleil,
 Cependant, la neige encombre le ciel (vert).
 Je m'assois respirant le parfum venant de la porte où se trouve le Guqin⁶⁹⁸,
 Dont le froid fracasse deux ou trois cordes.
 Même souffrant de la faim, je ne vais pas chez les autres,
 Parce que pour un lettré mendiant d'autrefois, demander est difficile.

(en chinois :

市中有樵山，此舍朝無煙。
 井底有甘泉，釜中乃空然。
 我要見白日，雪來塞青天。
 坐聞西床琴，凍折兩三弦。
 飢莫詣他門，古人有拙言⁶⁹⁹。)

Comme le poème précédent de Meng Jiao, ce poème de Jia Dao est fortement teinté de froideur par des termes tels «la neige», «le ciel vert», «la froideur», etc. Différent de celui de Meng Jiao, ce poème se caractérise aussi par sa «maigreur», l'expression du dénuement, du manque, en raison d'expressions telles «vide» et «il n'y a pas». Les trois premiers distiques notamment balancent entre l'être et le vide, le néant. À l'extérieur, tout est du côté de l'être, et à l'intérieur, tout est en état de manque. Le degré de «maigreur» s'en trouve ainsi intensifié. Par touches légères, le poète peint la faim et le froid qui s'immiscent partout, parce que chez lui, tout est vide, et l'antithèse entre l'intérieur de la demeure qui se réduit à une cabane et le monde extérieur opulent accuse d'autant plus le dénuement du poète, dépourvu de tout. Malgré cette situation misérable, il s'assied calmement près de la porte où s'entend le chant du Guqin, mais le froid intense qui passe aussi par-là en brise les cordes. À la fin du poème, on peut comprendre que le poète garde une vision pessimiste du monde et de ses semblables. Il considère inutile et dégradant d'appeler les autres à l'aide,

⁶⁹⁸ Le Guqin est l'instrument traditionnel chinois à sept cordes (à cinq cordes au début) de la famille des cithares.

⁶⁹⁹ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Jia Dao* (《贾岛集校注》), écrit par Jia Dao (贾岛), annoté par Qi Wenbang (齐文榜), Beijing, Édition de la Littérature du peuple (北京:人民文学出版社), 2001, p.6.

d'autant que les anciens ont déjà donné la réponse. Le poète emprunte à l'histoire le poème de Tao Yuanming (陶淵明, poète célèbre né en environ 365 et mort en 427). Dans son poème «Mendier pour la nourriture⁷⁰⁰» (en chinois : «乞食»), le poète vient frapper à la porte des autres pour demander de la nourriture. Mais quand il arrive devant la porte, il ne peut s'y résoudre parce qu'il ne sait que dire. Comment justifier une telle pauvreté et comment s'abaisser à mendier ? La fin du poème de Jia Dao partage cette humeur de Tao – le dilemme. En effet, Jia Dao révèle la situation difficile des pauvres, dont il fait parti et qui se révèle être un état apparemment aussi dérisoire que quotidien. Mais le ton du poème s'avère froid et vide, sinon désespéré : par ces difficultés quotidiennes et répétées, le poète veut dépeindre le tableau sans espoir, sans issue, des conditions de vie des pauvres. Pour ce faire, sans violence ni colère, il recourt à ce moyen particulier.

Quoi qu'il en soit, les poètes symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng se soucient de la vie misérable des pauvres. À cause des catastrophes naturelles et surtout des désastres causés par l'homme, la famine ravage violemment le monde. Les poètes y sont sensibles, percevant les souffrances qu'infligent la pauvreté et ils recourent à leur plume en la transformant en fer de lance contre les faiseurs de maux. Face à la famine, ils choisissent d'en parler à haute voix pour mieux la dénoncer par la poésie. À travers des faits vécus ou des scènes vues, ils en fustigent les responsables et montrent leur compassion envers les pauvres soumis à la douleur et aux tourments de la faim et du froid. Rimbaud plus encore met l'accent sur la condamnation de la religion, qui ne se soucie pas de réduire la pauvreté mais encense l'image de la pauvreté pour mieux réduire les pauvres au silence et à l'acceptation de leur condition. Tandis que Baudelaire joue sur une antithèse entre le rêve et le réel pour mieux dénoncer les effets sanglants de la famine réelle et déplorer les méfaits du rêve qui permet de détourner les yeux et de les ignorer. Li He met en relation la faim et la maladie, alors que Han Yu décrit des faits objectifs en exprimant sans critique

⁷⁰⁰ C'est nous qui traduisons en le modifiant un extrait de «Mendier pour la nourriture» (《乞食》), *Œuvres complètes de Tao Yuanming* (《陶淵明詩》), annoté par Fu Donghua (傅東華), Beijing, Commercial Press (商務印書館), 2022, p.39.

précise sa colère envers ceux qui répandent le mal. Le style de Meng Jiao et celui de Jia Dao sont similaires, mais s'agissant de la famine, le ton de Meng Jiao s'avère plus violent et révolté. En même temps, la tranquillité surprenante de Jia Dao à ce sujet dévoile peu ou prou son pessimisme irrénérable.

Quoi qu'il en soit, en s'exprimant ainsi, les poètes apprivoisent la révolte et soulagent quelque peu leur douleur devant les bassesses des uns et la vulnérabilité de la condition humaine. Comme le dit Meng Jiao, «le plus proche ami n'est que la poésie⁷⁰¹», parce que pour lui, si tous peuvent l'abandonner, la poésie ne le saurait, qui devient ainsi son seul espoir de vivre : «ses douleurs, ses colères et ses mésaventures se sont exprimées par la poésie⁷⁰²». Il convient ainsi de conclure que la poésie est une médecine qui en les traduisant, permet de remédier aux douleurs spirituelles des poètes.

⁷⁰¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «至親唯有詩», extrait de «*Les dix poèmes pour mes condoléances à Lu Yin*» (《弔盧殷十首》), *Œuvres complètes de Meng Jiao* (《孟郊詩集校注》), écrit par Meng Jiao (孟郊), annoté par Hua Chenzhi (華忱之) et Yu Xuecai (喻學才), Beijing, Édition La littérature du peuple (人民文學出版社), 1995, p.502.

⁷⁰² C'est nous qui traduisons ; le texte original est «他的痛苦、他的愤怒、他的不幸都通过诗倾吐出来。», *De Meng Jiao, Poète prisonnier* (《诗囚——孟郊论稿》), écrit par Dai Jianye (戴建业), Shanghai, Édition Lettres et art de Shanghai (上海文艺出版社), 2019, p.41.

La philosophie traditionnelle chinoise accorde de l'importance à l'idée que « le Yin et le Yang s'engendrent réciproquement » (en chinois : « 阴阳相生 »). Laozi exprime aussi une idée semblable : « l'être et le rien se produisent réciproquement⁷⁰³ » (en chinois : « 有无相生 »). Dans l'art pictural, la peinture exige « le jeu Plein-Vide⁷⁰⁴ », le recours aux blancs volants dans les tracés de la calligraphie comme dans l'usage de l'encre. Dans le jeu de rapprochement entre les extrêmes sont créés tous les éléments du monde et naît ainsi le cycle infini de la nature. Par conséquent, dans la philosophie traditionnelle chinoise, rien n'est impossible, rien ne s'oppose à l'unification en un tout. Toutes choses se trouvent dans un équilibre dynamique, si on les déploie dans le fleuve du temps et l'espace infini. Dans *La voie du milieu* (en chinois : « 中庸 »), oeuvre classique du confucianisme, dont l'auteur est anonyme (à moins que ce ne soient des lettrés confucéens qui contribuent ensemble à ce livre durant la période des Royaumes combattants), on évoque la notion du « 中和 » (en pinyin, « zhong he »), soit la neutralisation naturelle des contraires : « Le zhong (l'intégrité et l'égalité) est la fondation du monde ; le he (la modération et la paix) est la Voie universelle du monde »⁷⁰⁵. En effet, le zhonghe renvoie à l'harmonie, et il ne peut y avoir d'harmonie que dans la différence. Inspirée de ces idées philosophiques, l'éco-esthétique chinoise met l'accent sur la beauté de l'harmonie. Le professeur Zeng considère que « tous les éléments qui contribuent à l'intégrité d'un tout et sont favorables à l'amélioration de l'état de l'existence humaine peuvent être considérés comme beaux⁷⁰⁶ ». Ainsi l'harmonie de l'éco-esthétique chinoise est-elle ouverte à tous les éléments qui concourent à former un paysage harmonieux de beauté. Sa notion ne se limite plus à la cohérence des parties d'un tout, mais présente aussi une dimension morale, dans la façon dont les conduites des hommes peuvent contribuer à harmoniser l'existence humaine elle-même.

⁷⁰³ C'est nous qui traduisons un extrait issu des *Œuvres complètes de Laozi (Le Dao De Jing)* (《道德經全集》), écrit par Laozi, Beijing, Édition Beijing United Publishing Co.,Ltd (北京联合出版公司), 2017, p.49.

⁷⁰⁴ François Cheng, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 106.

⁷⁰⁵ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。 » extrait de *Grande Étude et Zhong Yong*《大学·中庸》，écrit par un anonyme, annoté par Wang Guoxuan (王国轩), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2007, p.46.

⁷⁰⁶ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 凡是符合系统整体性，有利于改善人的生存状态的事物就是美的 » extrait de *L'éco-esthétique* (《生态美学》), écrit par Zeng Fanren (曾繁仁), Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong (济南:山东文艺出版社), 2020, p.198.

Dans la première partie du chapitre III, nous avons analysé le Yijing. Cette notion relève de l'harmonie au sens traditionnel, parce que son usage représente l'effet des parties d'un tout qui consonent dans un poème. Sur le plan poétique, le Yijing consiste dans «l'unification des sentiments et des paysages et celle des images⁷⁰⁷ ». Autrement dit, les sentiments, les paysages et les images sont les couleurs différentes qui sont mis en correspondance par l'imaginaire poétique. Les pincesaux poétiques y recourent en vue de former un tableau harmonique. Ainsi l'effet des harmoniques du tableau peut-il être nommé Yijing, qui est la résonance entre les parties et le tout. En général, un poème ne présente qu'un Yijing, qu'une seule atmosphère qui l'imprègne totalement. Le plus souvent, le poète fusionne son esprit avec ses états d'âme pour composer des poèmes qui fassent affleurer des sens multiples, en sollicitant tous les sens ainsi que l'âme du lecteur, afin de le toucher en faisant vibrer le Yijing. Le Yijing représente donc l'effet produit sur le lecteur par l'interaction entre les paysages et les scènes décrits (y compris les scènes présentes, les scènes du souvenir et les scènes imaginaires) et l'âme dévoilée par le poète. Les effets du Yijing sont multiples, Yijing joyeux, mélancolique, de tristesse, de liberté etc. Afin de mettre en relief la particularité poétique des symbolistes français et celle des poètes de l'école Hanmeng, nous avons choisi les scènes et les paysages partagés entre eux pour étudier le Yijing de leurs poèmes. Tout d'abord, le Yijing froid et «maigre », desséché par le manque, est apparu comme le commentaire livré par Su Shi sur la poésie de Meng Jiao et Jia Dao. Il s'agit de séries d'images froides ou «maigres », dépouillées, dans une écriture pleine d'amertume, pour refléter la tristesse et le chagrin du poète. Puis à l'opposé, dans les scènes sacrilèges qui se caractérisent par le recours aux images de fantômes, de diables et de satan, de chaos et de destruction dans les poèmes, les poètes manifestent leur rébellion et l'esprit de révolte contre toute forme d'institution, en suscitant ce Yijing de l'horreur.

Dans la deuxième partie du chapitre III, nous avons abordé la rancœur contre les

⁷⁰⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «情景统一和意象统一 », extrait de «L'analyse du Yijing dans la poésie ancienne » (《古代诗歌意境透析》), écrit par Wang Qingfeng (王青峰), *La culture des caractères chinois* (《汉字文化》), n°3, Beijing, 2018, p.45.

misères terrestres. En fait, l'harmonie de l'éco-esthétique chinoise ne renvoie pas seulement à l'effet cohérent des parties d'un tout. Elle présente un sens plus large, comme nous l'avons illustré. Les poètes collectent et associent les expériences sociales douloureuses et les soubresauts spirituels que cela provoque dans leur vie quotidienne. Ces états qui aiguïssent leur sensibilité alimentent de nouveau par la suite leur âme poétique. En effet, la rancœur qu'ils en éprouvent exige de s'exprimer pour que l'esprit du poète retrouve son équilibre et pour lui permettre d'accéder à une forme d'harmonie intérieure. Ainsi la poésie devient-elle leur recours. Ils expriment leurs ressentiments dans les poèmes pour apaiser la rancœur et remédier à leur douleur. Premièrement, contre le phénomène de la guerre qui fait l'objet de leur satire. Ils ont de la compassion pour le peuple touché par la guerre et critiquent les hommes de pouvoir incompétents qui maltraitent les soldats comme les populations civiles et font durer cette misère. Deuxièmement, les poètes fustigent les faiseurs de famine, car si elle peut être causée par des catastrophes naturelles, la famine causée par l'homme est cependant la pire.

Quoi qu'il en soit, l'éco-esthétique chinoise a étendu le sens de l'harmonie. Dès lors, la notion d'harmonie ne désigne plus seulement la cohérence des parties d'un tout mais renvoie à tout ce qui permet d'améliorer l'état de vie et d'âme de l'être humain. Par différence avec le Yijing qui fait écho à la conception traditionnelle de l'harmonie, les poètes manifestent, par l'expression de la rancœur qui permet d'atteindre à une harmonie spirituelle plus profonde, leur style particulier. Chez Rimbaud, son écriture est traversée de chaos, tandis que Baudelaire préfère le trait satanique. La poésie de Verlaine s'imprègne d'angoisse alors que Mallarmé se plaît à la beauté obscure. Chez les poètes de l'école Hanmeng, Li He se caractérise par son écriture sombre et Han Yue cultive la bizarrerie. L'écriture de Meng Jiao et celle de Jia Dao, similaires, se manifestent par l'amertume, la froideur et la « maigreur », le dénuement, l'expérience du vide. Cependant, les vers de Meng Jiao présentent un caractère plus violent quand les vers de Jiao Dao sont teintés d'une tranquillité mêlée de pessimisme. En exprimant leur rancœur, les poètes se sauvent et la poésie apparaît ainsi comme un remède. Autant pour les symbolistes français que pour les poètes de

l'école Hanmeng, elle est le seul recours pour sauver leur vie sinistrée tant physiquement que spirituellement. Autrement dit, «[le] Poète apparaît en ce monde ennuyé⁷⁰⁸ » et fait l'épreuve de souffrances, dont il s'inspire pour exprimer son rejet, sa rancœur contre un tel monde, aiguissant ainsi sa propre sensibilité qu'il traduit en poésie. Nourrie par la souffrance, la poésie s'établit ainsi «[comme] un divin remède [aux] impuretés⁷⁰⁹ » de son existence, comme à celles de son âme, appelant les amateurs à composer avec leurs propres ombres et à y puiser la paix de l'esprit.

⁷⁰⁸ Baudelaire, *op. cit.*, p.7.

⁷⁰⁹ Baudelaire, *op. cit.*, p.9.

Conclusion

L'éco-esthétique chinoise tire son origine de la phénoménologie occidentale et des courants philosophico-religieux tels le taoïsme, le confucianisme, etc. Elle met l'accent sur l'harmonie qui provient de « l'union de l'homme et du ciel dans Un » (en chinois, «天人合一»). Les différents courants ont des interprétations diverses de cette idée. Le taoïsme met l'accent sur la nature et l'importance d'un accord comme naturel qu'il convient d'instaurer ou de retrouver avec la nature, tandis que le confucianisme se consacre plutôt aux affaires humaines, et à la relation juste qu'il importe d'instaurer avec soi-même, le monde social et dans la sphère politique. Originellement, cette notion signifie que «le Ciel, la Terre et l'Homme se trouvent dans une relation harmonieuse⁷¹⁰ » à condition de respecter les règles de la nature. Il s'agit là du système de fonctionnement de l'univers du point de vue des Anciens. En effet, cette connaissance du monde est issue d'observations permanentes sur l'environnement. Autrement dit, les Anciens tirent profit des éléments et phénomènes qu'ils ont perçus et relevés dans la réalité, afin d'en nourrir leur propre conscience et de développer des connaissances sur le système du monde, le fonctionnement du cosmos, les mécanismes de la nature, etc. Cependant, dans son évolution au cours des siècles, le taoïsme a vu se réduire peu à peu son principe fondamental à des pratiques magiques et à des superstitions. Les adeptes de cette règle de vie ont dévoyé son véritable sens et sont tombés dans l'illusion de devenir immortels en pratiquant un taoïsme religieux. Malgré ces interprétations dévoyées, le taoïsme, avec l'intention de parvenir à «l'union dans Un», initie peu ou prou la réflexion sur la relation entre l'homme et la nature et accorde de l'importance au rôle de la nature dans le système dynamique du monde. Cette philosophie renvoie donc à la nature et au modèle qu'elle

⁷¹⁰ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «天、地、人三者处于一种和谐关系之中», extrait du «Sens écologique de la pensée de 'l'union du Ciel et de l'Homme dans Un' et ses réflexions contemporaines» («天人合一»思想的生态意义和当代启示), écrit par Zhang Haiying (张海滢) et Yan Yue (延玥), *La création littéraire du passé et d'aujourd'hui*, n°2, Wuhan, 2022, p.80.

constitue pour qui l'observe. Il s'agit d'y trouver l'intelligence de mener à bien la vie en suivant ses règles, et d'offrir ainsi à chacun une nouvelle vision du monde. Par différence avec l'approche occidentale, l'homme ne se considérerait pas comme le centre, la nature se trouvant reléguée en arrière plan. Dans l'esprit du taoïsme, nous cherchons en effet à établir une connexion universelle entre les éléments naturels et les conduites humaines et à partir de cette connexion, nous pouvons ouvrir notre âme à une autre sensibilité, l'exposer à se laisser toucher et à accueillir ce qui advient. De là jaillissent les sources de la création, et ses nectars peuvent alimenter les esprits terrestres, et nourrir l'esprit. Et ce, afin que l'esprit puisse en retour développer l'imaginaire poétique, cette vibration aussi mystérieuse que lumineuse de l'âme, cette oscillation entre rêve et réalité, cette résonance sensible de l'être humain au monde, pour tenter d'en combler les manques, bien qu'il ne soit pas sans une certaine plénitude. La poésie peut donc être considérée comme un remède, et un remède en mesure d'apaiser, en les formulant et en les transfigurant, les douleurs de l'esprit nées des cahots et misères du monde.

Parce qu'ils forgent un style insolite similaire, les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng peuvent être mis en parallèle au sein d'une étude comparée. Dans un cheminement poétique propre à chaque courant, ils en viennent à prôner la réforme de la versification, voire des formes poétiques usuelles, et à recourir à l'étrangeté des images pour mieux détourner les conventions et les traditions littéraires. Ainsi, les monstres, les fantômes, les démons, les actes sacrilèges, deviennent-ils fréquents voire récurrents chez eux, dans leur intention de déconstruire le monde poétique ancien et d'ouvrir un chemin desservant l'au-delà de la réalité. Effectivement, il faut « accéder à la 'contemplation', à un 'sur-voir' », à un ailleurs, « pour finir un toucher⁷¹¹ », le parachever, c'est-à-dire affiner, aiguïser la sensibilité. Grâce au toucher, le corps ainsi rendu sensible se trouve exposé ouvert à un espace dont il reçoit son extension, devenant l'un des éléments majeurs de la transmutation poétique. Ainsi peut-on dire que par la vue, l'homme touche aux étoiles. Cette extension, cette dilatation hors des limites sensorielles est un élément de la création,

⁷¹¹ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, P.41.

ce par quoi le poète trouve la possibilité de créer. En rendant la poésie sensible, les symbolistes français comme les poètes de l'école Hanmeng apportent de nouveaux souffles dans les images qu'ils forgent et les structures poétiques qu'ils élaborent.

Le symbolisme est un mouvement artistique européen de la deuxième moitié du 19^e siècle. Sur le plan poétique, Baudelaire, son pionnier, redéfinit l'art moderne comme «une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même⁷¹² ». La poésie devient donc une «immensité profonde⁷¹³ » par ce pouvoir suggestif qui brouille les frontières, où le poète joue avec «l'universelle communion » aux éléments et aux autres autant qu'avec «l'égoïsme⁷¹⁴ », qu'il faut en quelque sorte à la fois exalter en profondeur et faire éclater hors de ses limites. Il s'agit de susciter des résonances, de créer un accord symphonique entre ce qui est commun et ce qui est singulier (ou bien entre le monde et l'homme). Le poète des *Fleurs du mal* «cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité » et il considère «[qu'il] s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire⁷¹⁵ ». C'est-à-dire qu'il convient selon lui de fuir les effets de mode, les modes en usage à chaque époque, transitoires et variables, pour privilégier ce qui est véritablement créatif et promis à l'éternité en chaque événement historique. En effet, Baudelaire rejette l'apprentissage, notamment l'imitation des œuvres artistiques des anciens maîtres. Il qualifie cet acte «[d']exercice superflu si [notre] but est de comprendre le caractère de la beauté présente⁷¹⁶ ». Car si la beauté doit être éternelle, elle doit habiter la réalité en chaque époque, se révéler dans l'esprit du temps comme ce qui le tranfigure et l'accomplit. À l'instar de Baudelaire, son homologue, Han Yu, l'initiateur de l'école Hanmeng, soutient une idée assez proche. Il pense que « les œuvres de Li Bai et de Du Fu sont déjà tellement brillantes que leur lumière et leur flamme ont une hauteur insondable⁷¹⁷ ». Il faut ainsi frayer de nouveaux chemins sur

⁷¹² Baudelaire, *op. cit.*, «L'Art philosophique », t.II, p.598.

⁷¹³ Baudelaire, *op. cit.*, «Élévation », p.10.

⁷¹⁴ Baudelaire, *op. cit.*, «Les foules », p.291.

⁷¹⁵ Baudelaire, *op. cit.*, «La Peinture de la vie moderne – La ModernitéIV », p.694.

⁷¹⁶ Baudelaire, *op. cit.*, «La Peinture de la vie moderne – La ModernitéIV », p.695.

⁷¹⁷ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «李杜文章在，光焰萬丈長。 » extrait de «Promouvoir Zhang Ji »(《調張籍》), *Œuvres complètes annotées de Han Changli* (《五百家注韓昌黎集》), écrit par Han Yu (韓愈),

la voie poétique. Certes, par rapport à l'ambition baudelairienne d'originalité absolue dans la création, Han Yu est *in globo* plus humble. Il apprécie son statut de poète en soulignant que s'il suit la voie de Li Bai et de Du Fu, il sera comme « les fourmis [qui] tentent de secouer un grand arbre, quelle présomption ridicule⁷¹⁸ ! » Ainsi tient-il à chercher une nouvelle voie poétique, autrement dit à repenser la façon de composer, la poésie elle-même faisant l'objet de ses recherches, tout comme pour les symbolistes.

Quoi qu'il en soit, afin de trouver l'harmonie de l'esprit et d'insuffler vie à la poésie, il faut d'abord chercher à établir la connexion universelle entre toutes les dimensions du réel. Et ce, par le biais de jeux et glissements poétiques entre les êtres des différents règnes, jusqu'à susciter un «rê enchantement partiel» du monde. Effectivement, à l'époque des symbolistes français, le monde connaît un changement assez bouleversant. Les éléments modernes, les progrès scientifiques sont entrés dans la vie humaine quotidienne. Cependant, les nouveaux paysages que crée ce développement dans la société ne sont pas nécessairement positifs, ni à même d'éveiller la sensibilité à leur beauté. Ainsi dans «La gloire», Mallarmé évoque-t-il une scène où l'homme est aliéné par la fausse modernité : «ce pompeux octobre exceptionnel du million d'existences étageant leur vacuité en tant qu'une monotonie énorme de capitale dont va s'effacer ici la hantise avec le coup de sifflet sous la brume⁷¹⁹ ». Que sont ces existences prétendues d'êtres entassés ensemble, qui sombrent dans le vide, le désert de la grande ville où l'âme est engloutie, emprisonnée dans l'uniformité des immeubles ? Le coup de sifflet est-il celui du train qui les emporte ou bien plutôt celui qui les entasse dans les fabriques et les usines pour d'interminables heures de labeur épuisant ? Précisément, l'homme moderne, ce travailleur forcé vit dans le néant, sans âme, et se réduit à une simple marchandise sans énergie ni vie propre. Il importe donc de lui ménager un retour à la nature, à l'aide de « l'unique œil lucide qui en puisse péner le sens⁷²⁰ » qu'est celui du poète,

annoté par Wei Zhongju (魏仲舉), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 2019, p.319.

⁷¹⁸ C'est nous qui traduisons : le texte original est « 蚍蜉撼大樹, 可笑不自量! », *Ibid.*

⁷¹⁹ Mallarmé *op. cit.*, «La gloire», p.434.

⁷²⁰ Mallarmé *op. cit.*, «Hamlet», t.II, p.166.

du poète voyant, du poète qui peut voir l'au-delà de la réalité du poète qui est en mesure de revivifier la relation entre la nature et l'homme. Pour ce faire, le «rê enchantement» partiel du monde est nécessaire et indispensable. Ce procédé ne signifie en rien un retour vers l'occultisme. Il s'agit bien plutôt de «'la cohabitation' entre la nature et l'être humain en refusant l'anthropocentrisme⁷²¹», en rejetant la supériorité technique de l'homme sur le monde, qui prétend reléguer la nature à un rôle secondaire. Si l'on veut vivre, exister au sens plein, «vivre poétiquement», il faut multiplier les rapports avec elle à travers tous les êtres qui nous entourent. Ainsi, les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng procèdent-ils à la métamorphose de la figure humaine sous l'image d'autres êtres du règne animal ou sous des éléments de la nature. Et ce, afin d'aiguiser la sensibilité en affinant la sensorialité en sollicitant tous les sens, en un monde où «[l]es parfums, les couleurs et les sons se répondent⁷²²». Il leur faut jouer d'images évocatrices, accroître leur puissance de suggestion pour transporter l'âme d'un règne dans un autre. Il leur faut transmuter les éléments pour changer leur plomb en or, en faire éinceler la lumière. Il leur faut transfigurer les rapports conventionnels, briser les limites des traditions poétiques, afin de raviver la soif de vivre, de répondre au besoin de rê enchantement des hommes pris dans ce monde désenchanté. Il faut au poète, à partir de cette relation rê enchantée au monde, leur rendre accès à une connexion universelle. Pour y parvenir, lui-même ne doit pas reculer devant l'absurde ou l'insolite, mais convoquer des rêves en apparence insensés, entre réel et irréel, voire solliciter des réminiscences, pour mettre au jour une réalité créée par l'imaginaire, plus réelle que la réalité prosaïque, sur-réelle, tout en craignant le «désert de l'imaginaire⁷²³» qui le menace, c'est-à-dire la fin de cette rêverie absurde qui permet d'évoquer des liens inouis. Désormais, les frontières entre le réel et l'irréel sont ouvertes, et le beau et le laid ne se distinguent plus comme deux éléments opposés, mais se transforment en quelque sorte l'un en l'autre. Il s'agit de «la beauté du manque, [de] la beauté sans beauté et [de] la

⁷²¹ C'est nous qui traduisons ; le texte original est «人与自然的“共生”，是对传统的人类中心主义的否定», extrait de *L'éco-esthétique* (《生态美学》), *op. cit.*, p.4.

⁷²² Baudelaire, *op. cit.*, p.11.

⁷²³ Verlaine, *op. cit.*, p.8.

beauté-laideur⁷²⁴ », autrement dit, de cette beauté qui vient à la laideur grâce aux images insolites du poète. Il en est même pour Baudelaire : chez lui, la beauté devient « monstre énorme, effrayant, ingénu⁷²⁵ ». Cette provocation témoigne de son ambition de transfigurer le beau traditionnel, trop conventionnel et réducteur sans doute. Sous la plume poétique, les impossibles deviennent enfin possibles et en faisant jouer contiguïtés et oppositions entre les êtres, s'établissent de mystérieuses connexions universelles qui font chanter la « musique des sphères » comme l'évoque Platon à la suite de Pythagore, et qui réenchangent partiellement l'univers.

Chez les poètes, chercher du nouveau en sollicitant de l'inouï, de l'inattendu, pour « créer la vie » en établissant des connexions universelles, est leur fonction majeure, leur aspiration fondamentale de créateurs. Leur quête, infinie, récurrente mais non répétitive les plonge dans l'inconnu et l'imagination apparaît ainsi comme la voie illuminant de la poésie. Au Salon de 1859, Baudelaire appelle les artistes les « [r]eprésentants enthousiastes de l'imagination et des facultés les plus précieuses de l'âme⁷²⁶ ». Par un tel propos, le poète accuse le rôle essentiel de l'imagination imaginante, de l'imagination créatrice parmi toutes les facultés et suggère que seul celui qui est habile à user du pouvoir créateur de l'imagination pourrait être appelé artiste. Autrement dit, l'imagination est la première virtuosité de l'artiste. Elle est en effet la faculté la plus brillante chez le poète des *Fleurs du mal*. Elle trace un chemin vers la nouveauté, ouvre l'horizon à la création en s'inspirant de la sensibilité de l'âme ouverte, touchée par la poésie, pour aller à la rencontre de l'inattendu, s'engager dans la quête de l'inouï, l'exploration des inédits, la découverte de l'incongru. Il faut donc « laisser l'imagination briller de tout son éclat⁷²⁷ », rayonner de tout son lustre, ruisseler de toute sa lumière ; à défaut, le poète comme tout autre artiste risque d'être réduit à un simple « imitateur » et de voir se « bouche[r] son âme⁷²⁸ », réservoir de sens et maison de l'existence. En effet, l'imagination créatrice,

⁷²⁴ C'est nous qui traduisons ; le texte original est « 残缺的美，不美的美和丑陋的美 », extrait de « De la poésie de Han Yue qui met l'accent sur l'esthétique de la beauté-laideur » (试论韩愈诗以丑为美的审美内涵), écrit par Ma Yuening (马悦宁), *Journal de l'école normale de Yichun* (宜春师专学报), vol.21, n°6, Yichun, 1999, p.13.

⁷²⁵ Baudelaire, *op. cit.*, p.25.

⁷²⁶ Baudelaire, *op. cit.*, pp.609-610.

⁷²⁷ Baudelaire, *op. cit.*, p.612.

⁷²⁸ Baudelaire, *op. cit.*, p.613.

tout autre que l'imagination reproductive, qui s'ingénie à concevoir des rencontres surprises, à établir des rapports neufs, permet de remonter à l'origine, à la nature d'où provient l'homme : « C'est à une origine commune immémoriale qu'il faut demander la raison de ressemblances autorisant un rapprochement⁷²⁹ ». Autrement dit, c'est par le retour vers la nature, en donnant libre cours à son imagination que le poète est en mesure de toucher à cette origine, à ce fonds ontologique. De là, nous pouvons comprendre qu'une telle imagination soit « toute obsédée de liaisons et de structures⁷³⁰ », qu'elle aspire à établir toutes les relations potentielles et à chanter les liens les plus incongrus, les plus inattendus, réenchantant ainsi le monde. Si l'imagination constitue le moteur pour initier cette quête infinie, le départ, la partance, l'envol vers l'ailleurs, l'aventure du voyage, en est le procédé permettant de réaliser cette exploration de l'inconnu. La poésie est en effet conçue par ces poètes comme un départ à jamais recommencé un voyage sans fin, un périple éternel, voire une aventure dangereuse, car « le mouvement procure l'idée et pourvoit aux images⁷³¹ », le souffle venu d'ailleurs, voire du grand large suscitant le changement. C'est dire que l'on ne peut s'abriter derrière les conventions, les traditions rassurantes mais médiocres puisque figées. Dans ce voyage aussi irréal, virtuel que réel, le poète fait l'épreuve de l'inattendu, découvre l'inouï, mettant en correspondance, par un puissant « dérèglement » sensoriel provoqué les sensations issues des sens distincts, en de véritables effets de synesthésie. C'est ainsi qu'il fait éclore des jeux de sens neufs, où la création « [se rencontre] à tous les airs⁷³² » : dans toute potentialité de la nature, du monde, du cosmos, dans tous les éléments sensibles, dans toute sensorialité ouverte, tout corps largement exposé et à tout moment de l'existence humaine. Ce qui exige ainsi du poète le « [d]épart dans l'affection et le bruit neufs⁷³³ ». Autrement dit, se vouloir sans cesse sur le départ sollicite la sensibilité, provoque mille émotions nouvelles qui permettront d'explorer de nouveaux confins encore inconnus. Comme

⁷²⁹ Mallarmé « Les mots anglais », cité dans *L'univers imaginaire de Mallarmé*, écrit par Jean-Pierre Richard, Paris, Édition du Seuil, 1961, p.612.

⁷³⁰ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p.21.

⁷³¹ Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.166.

⁷³² Rimbaud, *op. cit.*, p.296.

⁷³³ *Ibid.*

Rimbaud le dit, «[a]rrivée de toujours, qui t'en iras partout⁷³⁴ », serait-ce là le chemin d'éternelle errance de la poésie qui, d'où qu'elle vienne, ne saurait prendre fin nulle part. Tout comme la vie est un périple qui ne trouve jamais le rivage où débarquer, quoi qu'on s'en approche, pour mieux s'inviter à de nouveaux voyages.

L'imagination et le voyage poétique qu'elle initie permettent d'ouvrir l'horizon pour «créer la vie », en lui apportant de nouveaux souffles venus d'ailleurs, cueillis au grand large. Il faut donc «trouver une langue » qui recueille toutes les sensations, qui fasse affleurer toutes les sensibilités, par laquelle on réussisse à formuler, à inventer, à créer des paysages neufs, à les faire résonner des vibrations de l'âme, en retrouvant «la pensée et le souvenir correspondants⁷³⁵ ». Trouver une langue qui soit une voix issue de la nature ou puisant à l'origine. Et ce, par l'art de la suggestion, de l'évocation, de l'allusion, en passant par l'alchimie verbale, la transmutation des matériaux qui contribuent à la création des nouvelles formes poétiques. En effet, la suggestion évoque «le mot [qui] dira la chose sans la dire⁷³⁶ » et «son pouvoir se lie de toutes façons à une certaine obscurité de l'intervalle⁷³⁷ », autant qu'à un certain flottement des «blancs» dits «volants » en peinture chinoise. Il s'agit d'une certaine magie verbale par laquelle le poète se fait illusionniste pour donner à voir ou à entendre les éléments sans les décrire clairement et pour y insinuer d'autres sens. La suggestion crée à la fois des liens mystérieux entre les images, les paysages et la sensorialité les visions et les sonorités, les sensibilités et le sens, et suscite par-là la jouissance de l'amateur, à déchiffrer ces liens presque obscurs et codifiés. Pour ce faire, le poète recourt à des images apparemment différentes en les conjuguant selon des relations mystérieuses, ainsi qu'aux histoires du passé en les transfigurant en histoires poétiques pour représenter ce à quoi il veut faire allusion, tout autant qu'aux caractéristiques langagières de sa propre langue en vue de tirer profit du charme qu'elle dégage et du pouvoir de séduction qu'elle peut exercer. Si la suggestion est un procédé poétique bien conçu par le poète pour tisser des liens souterrains entre des

⁷³⁴ Rimbaud, *op. cit.*, p.297.

⁷³⁵ Baudelaire, *op. cit.*, t.II, p.118.

⁷³⁶ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p.108.

⁷³⁷ *Ibid.*

éléments éloignés, l'alchimie verbale serait pouvoir de provoquer «une hallucination simple », le poète fondant les hasards capturés dans un creuset alchimique pour les transformer, les transmuter en matières précieuses. De là on voit naître un processus de décomposition-réinvention qui détruit la réalité pour la transfigurer en un réel infiniment précieux. Selon Mallarmé «l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur », parce que «[l]a pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale, [...] annonce, dans la finance, le futur crédit⁷³⁸ » qui vend du vent, un futur sûr en lequel il donne à croire. Précisément, sur le plan poétique, en fondant les paysages, les éléments, les images, en les décomposant pour les reformuler, l'alchimie semble ce mystérieux procédé qui faisant lever des souffles invisibles, fait attendre l'impossible. N'est-ce pas en effet la magie de l'alchimie poétique, en retrouvant « les divers aspects, les diverses phases possibles du même rêve de transmutation⁷³⁹ », d'évocation, d'étrangeté, d'ailleurs, que de donner à voir et à entendre, de donner à croire en un futur esthétique et poétique ? S'agissant de l'innovation, de la transfiguration des formes poétiques elles-mêmes, les deux courants poétiques y contribuent par bien des éléments : souplesse de la versification, voire de la mise en forme du poème, introduction de termes non poétiques, etc. Entre autres, Han Yu s'essaie à composer en diversifiant le nombre de syllabes dans un même poème, car traditionnellement, la poésie de son époque exige la règle syllabique stricte (5 ou 7 syllabes ou caractères d'un vers, un caractère chinois correspondant toujours à une syllabe), et à user de termes plutôt issus de la langue «formelle», langue des textes politiques ou des articles littéraires sérieux. Quant aux symbolistes, ils développent et enrichissent les poèmes en prose et s'essaient à l'effet magique de la mise en page.

Sur la voie du nouveau et dans cette quête, avec l'aspiration à s'approcher de «l'azur » absolu, les symbolistes comme les poètes de l'école Hanmeng vont jusqu'à introduire dans leurs vers des effets d'insolite par le biais d'images inédites qui étaient même considérées comme tabou auparavant. Il semble qu'ils veuillent accéder à une harmonie autre que celle que l'on connaît, dont le sens leur apparaît restreint. Ils

⁷³⁸ Mallarmé *op. cit.*, p.250-251.

⁷³⁹ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p.331.

mettent en effet l'accent sur l'ouverture et la tolérance, à savoir sur une harmonie élargie, issue de paysages et de situations ignorés jusque là en y relevant des consonances inattendues. Comme le dit Rimbaud, il a l'intention de trouver l'« immense et raisonné dérèglement de tous les sens », en en fondant tous les excès, tous les débordements dans un véritable creuset poétique, pour en tirer des effets provocateurs, les transmuter en l'or pur de l'insolence. Dans la poésie classique chinoise, on cherche plutôt des harmonies autres, à créer chaque fois un effet de Yijing singulier, en mettant en cohérence les parties d'un tout dans le poème. C'est-à-dire que le poète s'ingénie à susciter une atmosphère, une ambiance, par des harmoniques susceptibles de résonner avec la sensibilité du lecteur. Cette notion de Yijing met l'accent sur l'effet d'unité créé et ressenti entre les différents éléments, la sensibilité du poète comme le paysage évoqué dans le poème. En même temps, concernant le Yijing, l'originalité des poètes de l'école Hanmeng consiste à créer des atmosphères fantomatiques et funèbres, sataniques et démoniaques, voire chaotiques sinon sacrilèges, pour exprimer les effets de la mélancolie, de la tristesse, de la désillusion, etc. Sous les symbolistes comme pour les poètes de l'école Hanmeng, l'harmonie prend des sens nouveaux, inattendus, après que les sens, la sensorialité comme l'affectivité, mais aussi les significations établies, auront été « déréglés », bouleversés, malmenés. Ainsi la rancœur, l'amertume, la colère face aux misères terrestres font-elles partie intégrante du monde dans lequel vivent les hommes, et doivent-elles concourir à l'harmonie ainsi redéfinie. Ils fustigent sans ménagement les faiseurs de maux, les auteurs responsables de troubles, et expriment sans fard leur vindicte contre les misères subies par les plus humbles. En exprimant leur rancœur et leur amertume devant le monde tel qu'il est, les poètes s'efforcent de remédier aux failles comme aux cahots de l'harmonie cosmique et ils parviennent, par la transmutation de cette noirceur, à apaiser quelque peu les souffrances de leur esprit.

Les images de la mort et de ses fantômes, de la misère et de ses monstres sont récurrentes chez les symbolistes français comme chez les poètes de l'école Hanmeng. Mais leur présence ne signifie pas que les poètes aient l'intention de répandre des horreurs ni d'aggraver le sentiment de la misère. L'expression de leur amertume n'a

pas pour but d’effrayer ni d’affecter les lecteurs. Certes, Confucius l’a dit : «La poésie permet d’exprimer la rancœur (诗可以怨)⁷⁴⁰ », c’est-à-dire en quelque sorte de s’en libérer, ce propos signifiant que la poésie est en mesure de produire un véritable effet cathartique, en traduisant les émotions douloureuses que ressent le poète au spectacle des horreurs ou de la violence du monde. Ce faisant, en effet, le poète soulage quelque peu son amertume et voit s’apaiser sa sensibilité affectée. Il ne s’agit pourtant pas ici d’une simple transmission émotionnelle, d’une simple contamination émotionnelle, si l’on peut dire. En exprimant de la rancœur, les poètes révèlent les dysharmonies, les dysfonctionnements du monde, loin de se contenter de ses failles en témoins impuissants, retrouvant ainsi une harmonie spirituelle dans la conjonction entre le bien et le mal, le Yin et le Yang. En effet, «[la] poésie veut le bien de son lecteur⁷⁴¹ » ainsi que des poètes eux-mêmes. Cependant, le fameux critique chinois de la dynastie des Song, Zhou Bida (《周必大》, lettré politique et sculpteur, 5 août 1126 – 15 décembre 1204), considère que «la poésie peut [...] tuer l’homme⁷⁴² ». Cette déclaration étonnante en ce qui concerne la poésie ne veut pas dire, bien sûr, que la poésie se sert d’une arme pour massacrer l’être humain. Mais cela consiste à mettre l’accent sur l’émotion amère et la douleur de l’âme que le poète fait affleurer dans la composition des poèmes, témoignant ainsi de la puissance de l’expressivité poétique. Plus encore, les poètes sont des «voyants», des êtres clairvoyants, doués d’une acuité de perception, d’une sensibilité suraigüe. Ils contemplent l’abîme comme le chaos, observent les misères et les injustices sans détourner le regard, alertant sur le mal dont ils gardent la trace dans leurs écrits. Et par-là énoncer revenant à dénoncer, ils ouvrent une page d’espoir et créent les conditions d’une amélioration à l’avenir. Dans leurs vers, grâce aux images qui stigmatisent des horreurs et grâce aux liens mystérieux mais universels qu’ils établissent entre elles en les mettant en

⁷⁴⁰ C’est nous qui traduisons ; le texte original est «诗可以怨», extrait des *Entretiens de Confucius* (《論語譯註》), donné par Confucius et compilé par ses disciples, annoté par Yang Bojun (楊伯峻), Beijing, Édition Zhonghua Book Company (北京:中華書局), 1980, p.185.

⁷⁴¹ Yves Bonnefoy, *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011, p.7.

⁷⁴² C’est nous qui traduisons ; le texte original est «詩能……殺人», extrait de «De la poésie de Luowei» (《題羅輝詩稿》), *Recueil de Wenzhong* (《文忠集》) écrit par Zhou Bida (周必大), Chapitre 47 (卷四七), [https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%96%87%E5%BF%A0%E9%9B%86_\(%E5%91%A8%E5%BF%85%E5%A4%A7.%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E6%9C%AC\)/%E5%8D%B7047](https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%96%87%E5%BF%A0%E9%9B%86_(%E5%91%A8%E5%BF%85%E5%A4%A7.%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E6%9C%AC)/%E5%8D%B7047) le 9 janvier 2011.

correspondance, les poètes font apparaître d'autres possibilités, susceptibles d'instaurer une autre harmonie, ouvrant l'âme du lecteur à l'au-delà de la réalité prosaïque. Cette alchimie à partir des images du mal dont ils savent extraire le meilleur, procède à une transmutation de la réalité, proposant ainsi un remède pour transcender les peines et adoucir les maux, afin de permettre d'atteindre à une nouvelle harmonie de l'esprit. En exhumant l'inouï par le verbe nourri de la faculté d'imaginaire intrinsèque à l'être humain, tout en se plongeant dans «le gouffre » de figures insidieuses et énigmatiques, terrifiantes et sacrilèges, les poètes irriguent le monde d'un sang neuf, en inventant des sens neufs pour la réalité de leur époque, dans des écrits immortels qui savent parler désormais à l'âme en tout temps. C'est là leur pouvoir d'ouvrir à l'éternité par leurs vers. Ainsi, en offrant des scènes étranges, ces poètes découvrent-ils de nouvelles terres poétiques, qui ont pour intérêt de toucher l'âme du lecteur, et de lui ouvrir le chemin de l'imaginaire. Dans ce périple poétiquement inhabituel, inouï, incongru même, imprégné d'atmosphères inédites, le lecteur en retire des fruits autant pour sa propre sensibilité poétique que pour son existence. Cela inaugure une nouvelle réflexion sur le rôle de l'homme dans le monde et sur la façon de bien conduire, de mener à bien la vie humaine. Le langage est un don providentiel octroyé à tous les êtres par la nature, l'être humain étant le seul à avoir la capacité non seulement de produire un nombre infini de phrases avec des termes finis, mais surtout de faire lever du sens : de faire être ce qui n'est pas, de faire être à jamais les choses d'une fois, de «gagner un instant pour ne plus jamais douter de durer⁷⁴³ ». On n'entend pas signifier par là que par ce pouvoir singulier, l'homme se placerait au-dessus de tous les autres êtres et se séparerait de la nature. En effet, ce pouvoir nous relie étroitement à tous les êtres et à tous les éléments qui nous entourent, qui participent de notre vie et colorent tous les jours notre existence, pour nous permettre de former un monde animé et vivant. Sans ces liens, l'homme n'est plus l'homme qu'il est appelé à être et se perd dans l'orgueil hallucinatoire de l'anthropocentrisme. S'il veut mener à bien son existence, il lui faut s'approcher de la nature, se débarrasser de son orgueil, revenir en un «rêve enchantement » certes partiel, à la

⁷⁴³ Paul Éluard, *Œuvres complètes*, Paris, Bibl. de la Pléiade, t.I, 1968, p.442.

connexion universelle avec les éléments et avec elle. Car la poésie constitue en même temps le premier élan de l'être humain pour excéder les bornes du langage et s'approcher par la puissance du verbe créateur, de la chair du monde, dans toutes ses formes d'efflorescence. Elle permet d'excéder la limite des signes conventionnels et des sens usuels, sédimentés, pour explorer l'envers du monde, en extraire l'or, en faire naître le renouveau, en créant des harmoniques nouvelles et des possibilités d'accords multiples.

Quoi qu'il en soit, la nature est la source des images, des rimes, des résonances, aussi sensibles que poétiques, autant que des soubresauts existentiels et spirituels. De là nous pouvons en y puisant recréer le langage, parce « [qu'il faut] d'abord voir le paysage pour être en mesure de l'inventer⁷⁴⁴ ». C'est dire que la nature nous offre bien des possibilités de contempler des éléments neufs par les yeux de notre âme sensible et de les nommer de noms nouveaux. Nous parvenons alors à ce réenchâtement partiel du monde naturel, qui nous libère face à ce monde de l'orgueilleux pouvoir prétendu de le maîtriser, de le modifier, voire de le transformer, et qui permet d'établir un pont entre le monde réel et le monde spirituel par le vecteur de l'imaginaire, une imagination nourrie de la nature. Ainsi tout poète a-t-il le désir de sortir de son propre enfermement afin de regarder le monde plus largement. L'idée de réenchâtement partiel renvoie à cette même exigence. Il faut sortir de l'anthropocentrisme pour rétablir les relations invisibles entre homme, nature et monde, les remettre en consonance, raviver les vibrations qui circulent de l'un à l'autre. C'est dans cette intention que nous pourrions entamer de nouvelles quêtes, entreprendre de nouveaux voyages et frayer des chemins neufs, par la voie de la poésie. Ainsi faire vivre, cultiver la veine poétique consiste-t-il pour le poète à sonder son âme, à descendre en lui-même pour trouver la source de sa propre sensibilité pour découvrir ce qui y est encore enfoui et qu'il lui faudra exposer, autant qu'il lui faudra s'y exposer, afin de contribuer au renouveau des âmes. Si nous regardons de près l'histoire poétique, la poésie reste toujours à réformer et à réinventer. De génération en génération, les poètes contribuent à l'innovation poétique en se libérant des

⁷⁴⁴ Sylvain Tesson, *op. cit.*, p.167.

contraintes, en transgressant les règles établies pour donner de nouveaux souffles à la poésie. Selon l'éco-esthétique chinoise, capter et étendre l'harmonie du monde y occupe une place importante. Cependant, les symbolistes et les poètes de l'école Hanmeng sont reconnus pour leur style insolite et de sombres écrits, ce qui semble en contradiction avec toute harmonie. Mais dans l'éco-esthétique chinoise, il faut entendre l'harmonie dans un sens large. L'effet harmonieux ne renvoie pas seulement en effet à la paix intérieure ou à l'expérience de la tranquillité. Il peut être l'effet d'unité produit par la complémentarité entre tous les éléments mis en résonance dans un poème, ou encore être le fruit du dépassement de soi qui permet aux poètes d'entrer dans une harmonie de l'esprit avec ce qui est, avec l'âme du monde, et de toucher véritablement aux étoiles.

Certes, cette recherche comparée pourrait être complétée encore et enrichie dans l'avenir. Par exemple, est-ce que la folie des symbolistes renvoie à l'audace de l'école Hanmeng ? Quel sont les mécanismes poétiques respectifs qui portent les uns à l'audace, les autres jusqu'à la folie ? En effet, la folie est enracinée dans le dérèglement des sens en même temps que perpétrée par lui, elle est à l'œuvre aussi dans cette croyance en le pouvoir de l'alchimie verbale, du sacrilège, comme dans les correspondances portées à l'extrême, etc. Comme l'audace, la folie traduit l'ambition du poète pour frayer de nouveaux chemins en provoquant les traditions, les conventions, voire les tabous. Cette volonté imprègne tous leurs processus poétiques : images insolites, imagination déglée, rêverie sans limite, suggestion, procédés quasi hallucinatoires, nouveaux rapports poétiques de voyance sur le réel, etc. Nous n'avons pu approfondir cet aspect dans la thèse présente en suivant le sillage de l'éco-esthétique chinoise qui insiste davantage sur la connexion universelle, la création de la vie et l'harmonie à un sens large. De plus, les poètes que nous avons choisis pour cette étude ne sont pas au complet, ce sont seulement des représentants de ces deux courants. Dans l'avenir, nous pourrions élargir cette recherche en étudiant d'autres poètes maudits tels Lautréamont, Laforgue, etc., et d'autres poètes de l'école Hanmeng, tels Lu Tong (卢仝, né en 795 et mort en 835), Ma Yi (马异, dont les dates de naissance et de mort sont inconnues), qui se caractérisent aussi par le style insolite,

les images sombres et hermétiques, les vibrations d'une grande sensibilité etc.

En somme, la présente thèse tente de recourir à une théorie chinoise pour mener une recherche comparée entre les symbolistes français et les poètes de l'école Hanmeng, en se basant sur les analyses des chercheurs concernant ces deux courants poétiques. Malgré ses limites, nous espérons que par ce regard croisé cette recherche puisse ouvrir le regard, traverser les frontières et reculer les limites, pour enrichir de sens inédits notre rapport au monde, avec ces poèmes venant de deux cultures différentes. Nous espérons qu'elle permettra également au lecteur de réfléchir sur les possibilités harmoniques sans fin de l'interprétation poétique et de devenir un véritable amateur capable d'en goûter les résonances et les consonances.

Bibliographie

Les œuvres en français :

- ARISTOTE, *Poétique d'Aristote*, traduit en français par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Ladrance, 1838, 41 p.
- ARISTOTE. *De l'âme*, traduit par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 1993 ; rééd. 2018, 330 p.
- ARISTOTE. *Physique*, traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2000, 560 p.
- ARJAKOVSKY, Philippe, FEDIER, François et FRANCE-LANORD, Hadrien (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*, Paris, Éditions du Cerf, 2013, 1450 p.
- LEMERRE, Alphonse. *Anthologie des Poètes français du XIXe siècle*, Paris, Édition Alphonse Lemerre, 1888, 473 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques suivies de L'Art romantique*, textes établis par Henri Lemaître, Paris, Édition Garnier, 1962, 959 p.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*, Édition présentée par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1972 et 1996, 342 p.
- BENVENISTE, Émile. *Baudelaire*, éd. C. Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas, 2011, 768 p.
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1994, 814 p.
- BONNEFOY, Yves. «Le siècle de Baudelaire », dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°47, Paris, 2013/2, pp.29-35.
- BOURDIN, Gustave. «Ceci et cela », dans *Le Figaro*, n°249, Paris, le 5 juillet 1857, 8 p.
- BOUTOT, Alain, *Heidegger*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ? » (n°2480), 1989, 127 p.

- BRUNEL, Pierre. *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Ceyz érieu, Éditions Champ Vallon, 2018, 242 p.
- BRUNEL, Pierre. *Le premier Verlaine des Poèmes saturniens aux Romances sans paroles*, Paris, Klincksieck, 2007, 411 p.
- CAMPION, Pierre. «La poétique de la suggestion », *Mallarmé Poésie et philosophie*. sous la direction de Campion Pierre. Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp.43-78.
- CHE, Lin. *Entre tradition poétique chinoise et poésie symboliste française*, Paris, l'Harmattan, 2011, 495 p.
- CHENG, François. *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 157 p.
- CHENG, François. *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Editions du Seuil, 1996, 284 p.
- CLAUDEL, Paul. *Position et proposition*, Paris, Gallimard, 1928, t.I, 266 p.
- CONFUCIUS, *Citations de Confucius et de ses disciples d'après les Entretiens de Confucius*, traduit par S éraphin Couvreur, sous la direction de Che Lin et Quan Hui, annoté par Zhang Siyuan, Yu Xiaojie et Su Wenrui, Paris, Éditions Charles Moreau, 378 p.
- CYTOWIC Richard, *Synesthesia : A Union of The Senses*, 2nd edition. Cambridge, MIT Press, 2002, 394 p.
- DE BALZAC, Honoré *La comédie humaine*, «Physiologie du mariage », Paris, Bibl. de la Pléiade, t.XI, 1960, 1744 p.
- DURAND, Pascal. *Mallarmé du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008, 293 p.
- EIGELDINGER, Marc, «Baudelaire et le rêve maîrisé », dans *Romantisme*, n°15, Paris, 1977, pp.34-44.
- ÉLUARD, Paul. *Œuvres complètes*, Paris, Bibl. de la Pléiade, t.I, 1968, 1760 p.
- ENGELS, Friedrich. *Dialectique de la nature*, traduit en français par Émile Bottigelli, Paris, Éditions sociales, 1968, 367 p.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par

- Michel-François Demet, Paris, Le livre de poche, 1999, 316 p.
- GABRIEL-ROBERT, Thibault. «L'harmonie imitative. Essai historique et anthropologique », dans : *Dix-huitième Siècle*, n°23, Paris, 1991, pp.357-368.
- GAUBERT, Ernest. «Une explication nouvelle du *Sonnet des Voyelles* d'Arthur Rimbaud », dans *Le Mercure de France*, Paris, 1^{er} novembre 1904, pp.551-553.
- GAUTIER, Judith. *En Chine (merveilleuses histoires)*, Paris, Les arts graphiques, 1911, 115 p.
- GOUTMAN, Didier. Préface de Cyrille J.-D. Javary. *Le Yi Jing*, Paris, Eyrolles, 2016, 190 p.
- HAMLAT, Anna. «Suggestions », dans : Antoine Bioy éd., *Hypnothérapie et hypnose magique. En 57 notions*. Paris, Dunod, «Aide-Mémoire », 2014, pp.90-95.
- HUGO, Victor. *Océan ; Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Laffont, coll. «Bouquins », t. VIII, 1989, 556 p.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*, Paris, Livre de Poche, coll. «Références », 2004, rééd. mise à jour, 2014, 350 p.
- JULIEN, François. *Décoïncidence d'où viennent l'art et l'existence*, Paris, Grasset, 2017, 136 p.
- LAMBERT, Marie-Thérèse et Guy DEGEN. *Les Visions et les jours*, Paris, La Différence, 1994, 123 p.
- MALLARMÉ, Stéphane, *L'art pour tous*, Paris, Feedbooks, 11 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance*, Édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, 2431 p.
- MATTÉI, Jean-François. *Heidegger et Hölderlin : Le Quadriparti*, Paris, PUF, coll. «Epiméthée », 2001, 288 p.
- MIDAL, Fabrice. *Comprendre l'art moderne*, Paris, Pocket, 2010, 258 p.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, Paris, Editions Métailié 2000, 167 p.
- OUESLATI, Salah. «Fuite et poésie chez Mallarmé à partir de quelques textes de 1864-1865 », dans *Études Stéphane Mallarmé*, Paris, Classiques Garnier, n°5, 2017, pp.67-76.

- PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, 262 p.
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, 743 p.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*, Édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, 1101 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996, 108 p.
- SEGALIEN, Victor. *Les synesthésies et l'école symboliste*, Saint-Clément-de-Rivière, Éditions Fata Morgana, 1981, 60 p.
- SPATHONI, Anthi-Danaé «Le poème idéal de Mallarmé ou la peinture poétique de Cy Twombly », dans : *Études Stéphane Mallarmé* Paris, Classiques Garnier, n 5, 2017, pp.77-88.
- TESSON, Sylvain. *Un été avec Rimbaud*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Équateurs France Inter, 2021, 218 p.
- VAILLANT, Alain. *La poésie*, Paris, Armand Colin, 2016, 126 p.
- VALÉRY, Paul. *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, 269 p.
- VERLAINE, Paul. «Pauvre Lelian », *Les Poètes maudits ; Œuvres en prose complètes*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1972, 1549 p.
- VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*, textes établis et annotés par Y.-G. Le Dantec, Édition complétée et présentée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, 1962. 1551 p.
- VOLTAIRE. *Candide et autres contes*, Paris, Pocket, 2009, 303 p.
- WEBER, Max. *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 2004, 608 p.
- WETZEL, Hermann. «La parodie chez Rimbaud », dans «Minute d'éveil », dans *Rimbaud maintenant*, Paris, Sedes, 1984, pp.80-83.

Les œuvres en chinois :

- [春秋]孔子, 楊伯峻譯註.論語譯註.中華書局,1980.
- CONFUCIUS. *Entretiens de Confucius*, annoté par Yang Bojun, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 1980, 316 p.
- [春秋]老子.道德經全集.北京聯合出版公司,2020.
- LAOZI. *Œuvres complètes de Laozi (Le Dao De Jing)*, Beijing, Édition Beijing United Publishing Co.,Ltd, 2017, 2076 p.
- [東晉-南朝]陶淵明, 傅東華選註.陶淵明詩[M].商務印書館,1947.
- TAO, Yuanming. *Œuvres complètes de Tao Yuanming*, annoté par Fu Donghua, Beijing, Commercial Press, 2022, 126 p.
- [明]瞿佑著, 乔光辉校注. 瞿佑全集校注.浙江古籍出版社,2010.
- YOU, Qu. *Œuvres complètes de Qu You*, annoté par Qiao Guanghui, Huangzhou, Édition des Livres anciens du Zhejiang, 2010, 989 p.
- [明]吳承恩.西遊記[M].人民文學出版社,2018.
- WU, Cheng'en. *La Pérégrination vers l'Ouest*, Beijing, Édition La littérature du peuple, 2019, 1312 p.
- [南朝]劉勰, 周振甫注.文心雕龍注釋[M].北京:人民文學出版社,1981.
- LIU, Xie. *Grand cœur littéraire*, annoté par Zhou Zhenfu, Beijing, Édition La littérature du peuple, 1981, 542 p.
- [南朝齊]鐘嶸, 曹旭集注.詩品集注.上海古籍出版社,1994.
- ZHONG, Rong. *La critique poétique*, compilé et annoté par Cao Xu, Shanghai, Édition des Livres anciens, 1994, rééd. 1996, 477 p.
- [清]范大士.歷代詩發.范氏虛白山房,清康熙 36 年[1698].
- FAN, Dashi. *L'évolution chronologique de la poésie*, Rugao, Édition Xu Bai Shan Fang de la famille Fan, La 36^e année du règne de l'Empereur Kangxi, 1698, 404 p.
- [清]紀昀等.四庫全書總目提要.中華書局,2003.
- JI, Yun (dir.). *Sommaire de la Bibliothèque accomplie des Quatre Trésors*, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 4766 p.

- [清]劉淇，章錫深校注.助字辨略.中華書局,2004.
- LIU, Qi. *Études des caractères*, annoté par Zhang Xisheng, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 2004, 316 p.
- [清]劉熙載.藝概.上海古籍出版社,1978.
- LIU, Xizai. *De l'art*, Shanghai, Édition des Livres anciens, 1978, 184 p.
- [清]吴楚材，吴调侯选注，施适校点.古文觀止.上海古籍出版社,2016.
- WU, Chucui et Wu, Diaohou. *Les meilleurs articles littéraires anciens*, annoté par Shi shi, Shanghai, Édition des Livres anciens, 2016, 855 p.
- [清]赵翼.瓠北诗话.中国人民文学出版社,1963.
- ZHAO, Yi. *La poésie de l'Oubei*, Beijing, La littérature du peuple, 1963, 173 p.
- [宋]苏轼，曾枣庄编.苏东坡诗词（名家集评本）.北京:中华书局,2021.
- SU, Shi. *Œuvres complètes de Su Dongpo*, compilé par Zeng Zaozhuang, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 2021, 647 p.
- [宋]苏轼撰，[清]纪昀评.蘇文忠公詩集,臺北:宏業書局,1960.
- SU, Shi. *Recueil des poèmes de Su Shi*, annoté par Ji Yun, Taipei, Édition de Hongye, 1960, 934 p.
- [宋]严羽著，郭绍虞校释.沧浪诗话校释.北京:人民文学出版社,1983.
- YAN, Yu. *La poésie Canglang*, annoté par Guo Shaoyu, Beijing, Édition La littérature du peuple, 1983, 296 p.
- [唐]房玄龄等.晋书[M].中华书局,1975.
- FANG, Xuanling (dir.). *Le livre de la dynastie des Jin*, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 1975, 3306 p.
- [唐]韩愈撰，[宋]魏仲举集注.五百家注韩昌黎集.中華書局,2019.
- HAN, Yu. *Œuvres complètes annotées de Han Changli*, annoté par Wei Zhongju, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 2019, 1811 p.
- [唐]贾岛著，齐文榜译注.贾岛集校注.北京:人民文学出版社,2001.
- JIAO, Dao. *Œuvres complètes de Jia Dao*, annoté par Qi Wenbang, Beijing, Édition de la Littérature du peuple, 2001, 601 p.
- [唐]李贺著，吴企明笺注.李長吉歌詩編年箋注.北京:中華書局,2012.
- LI, He. *Œuvres complètes de Li He*, annoté par Wu Qiming, Beijing, Édition

- Zhonghua Book Company, 2012, 1016 p.
- [唐]孟郊著, [清]岳端编选.中華再造善本·清代編(集部): 寒瘦集. 北京:北京图书馆出版社,2010.
- MENG, Jiao. Livres rares – *Recueil de la froideur et de la maigreur*, compilé par Yue Duan, Beijing, Édition de la bibliothèque de Beijing, 2010, 49 p.
- [唐]孟郊著, 華忱之和喻學才校注.孟郊詩集校注.人民文學出版社,1997.
- MENG Jiao. *Œuvres complètes de Meng Jiao*, annoté par Li Jiankun et Qiu Xieyou, Beijing, Édition La littérature du peuple, 1995, 697 p.
- [西晉]陸機, 張少康集釋.文賦集釋.北京:人民文學出版社,2002.
- LU, Ji. *Essai sur la littérature*, compilé et annoté par Zhang Shaokang, Beijing, La littérature du peuple, 2002, 295 p.
- [先秦]佚名, 郭彥译注.周易[M].北京:中华书局,2010.
- Anonyme. *Le livre des mutations*, annoté par Guo Yu, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 2010, 341 p.
- [先秦]佚名, 王国轩译注.大学·中庸.北京:中华书局,2007.
- Anonyme. *Grande Étude et Zhong Yong*, annoté par Wang Guoxuan, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 2007, 147 p.
- [先秦]佚名, 周秉钧译注.尚书.湖南:岳麓书社,2001.
- Anonyme. *Le classique des documents*, annoté par Zhou Bingjun, Hunan, Yuelu Publishing House, 2001, 264 p.
- [战国]孟子, 楊伯峻譯註.孟子譯註.中華書局,2013.
- Mencius. *Œuvres complètes de Mencius*, annoté par Yang Bojun, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 2013, 458 p.
- [战国]屈原, 刘向辑编辑, 王逸, 洪兴祖校注.楚辞.上海古籍出版社,1999.
- QU, Yuan. *Les chants de Chu*, compilé par Liu Xiangji, annoté par Wang Yi et Hong Xingzu, Shanghai, Édition des Livres anciens, 2020, 668 p.
- [战国]庄子, 陈鼓应校注.庄子今注今译.北京:商务印书馆,2007.
- Zhuangzi. *Œuvres complètes interprétées et annotées de Zhuangzi*, Beijing, Édition Commercial Press, 2007, 1043 p.

- 安居香山，中村璋八. 緯書集成[M]. 石家莊: 河北人民出版社, 1992.
- YASUI, Kōzan et NAKAMURA, Shōhachi. *Œuvres complètes de Wei*, Shijiazhuang, Édition du peuple du Hebei, 1994, 1679 p.
- 曾繁仁. 生态美学[M]. 济南: 山东文艺出版社, 2020.
- ZENG, Fanren. *L'éco-esthétique*, Jinan, Édition Lettres et arts du Shandong, 2020, 350 p.
- 陳弘治. 李長吉歌詩校釋. 文津出版社, 1979.
- CHEN Hongzhi. *L'annotation des poèmes de Li Changji*, Taibei, Édition Wenjin, 1979, 396 p.
- 戴建业. 诗囚——孟郊论稿[M]. 上海: 文艺出版社, 2019.
- DAI, Jianye. *De Meng Jiao, Poète prisonnier*, Shanghai, Édition Lettres et art de Shanghai, 2019, 239 p.
- 董其昌，叶子卿校注. 畫禪室隨筆. 浙江人民美術出版社, 2016.
- DONG, Qichang. *Essai sur l'art de la peinture*, annoté par Ye Ziqing, Huangzhou, Édition de l'art du peuple du Zhejiang, 2016, 128 p.
- 蔣述卓. 禪詩三百首賞析. 廣西師範大學出版社, 2003年3月第1版.
- JIANG, Shuzhuo. *Trois cents poèmes de Zen*, Guilin, Édition de l'Université normale de Guangxi, 2003, 355 p.
- 焦博琳. 浅谈中国古诗词艺术歌曲的意境感[J]. 戏剧之家第二期, 2022 : 99-100.
- JIAO, Bolin. «Du Yijing dans la poésie et la chanson anciennes chinoises », *La maison du thêâtre*, n°2, Wuhan, 2022, pp.99-100.
- 柯汉琳. 论“诗心” [J]. 中国文学批评, 2019(02) : 70-79+158-159.
- KE, Hanlin. «Du cœur de la poésie », *La critique littéraire chinoise*, n°2, Beijing, 2019, pp.70-79+158-159.
- 李成远. 儒道两派对“和谐”理解之异同[J]. 社会科学家第三期, 2013 : 151-154.
- LI, Yuancheng. «Études comparées sur 'l'harmonie' dans le confucianisme et le taoïsme », *Les scientifiques sociaux*, n°3, Guilin, 2013, pp.151-154
- 李德辉. 李贺诗歌渊源及影响研究[M]. 南京: 凤凰出版社, 2010.
- LI, Dehui. *Études sur l'origine et de l'influence de la poésie de Li He*, Nanjing, Édition de Phénix, 2010, 307 p.

- 李金发.异国情调.华夏出版社,2008.
- LI Jinfa. *Exotiques*, Beijing, Édition de Huaxia, 2008, 303 p.
- 李倩.“郊寒岛瘦”考论[D].导师:周子翼.南昌大学,2018.
- LI, Qian. «De la froideur de Jiao et de la maigreur de Dao », Mémoire de master en littérature chinoise, sous la direction de Zhou Ziyi, Université de Nanchang, 2018.
- 李泽厚.华夏美学·美学四讲[M].生活·读书·新知三联书店,2008.
- LI, Zehou. *L'esthétique chinoise et Quatre séminaires sur l'esthétique*, Beijing : Édition SDX Joint Publishing Company, 2008, 428 p.
- 刘任萍.境界论及其称谓的来源[J].人世间半月刊第十七期.上海良友图书印刷公司,1943.
- LIU, Renping. «Du Jingjie et de l'origine de ce nom », dans *Le monde humain*, n° 17, Shanghai, 1943.
- 刘远东.太极辩证法——现代太极哲学的构建.北京:九州出版社,2018.
- LIU, Yuandong. *La dialectique du Taiji – la construction de la philosophie moderne du Taiji*, Beijing, Édition de Jiuzhou, 2018, 253 p.
- 劉斯翰.孟郊賈島詩选.三聯書店香港分店,2007.
- LIU, Sihan. *L'anthologie des poèmes de Meng Jiao et de Jia Dao*, Hongkong, Joint Publishing, 252 p.
- 马悦宁.试论韩愈诗以丑为美的审美内涵[J].宜春师专学报,1999(06):12-16.
- MA, Yuening. «De la poésie de Han Yue qui met l'accent sur l'esthétique de la beauté laideur », dans *Journal de l'école normale de Yichun*, vol.21, n°6, Yichun, 1999, pp.12-16.
- 路遥.平凡的世界[M].北京十月文艺出版社,2013.
- LU, Yao. *Le monde ordinaire*, Beijing, Édition Lettres et art de Shiyue, 2013, 1392 p.
- 罗时进,童岳敏.寒天中高耸瘦骨的孤鹤——论孟郊诗骨寒神清的审美取向[J].苏州铁道师范学院学报,2002(03):62-66.
- LUO, Shijin et TONG, Yuemin. «La grue solitaire s'envole dans le ciel froid – De l'esthétique poétique de la froideur chez Meng Jiao », dans *Journal de l'école normale du chemin de fer de Suzhou*, n°3, Suzhou, 2002, pp.62-66.

- 钱志熙.魏晋诗歌艺术原论[M].北京大学出版社,1993.
- QIAN, Zhixi. *De l'art poétique de la dynastie des Wei et des Jin*, Beijing, Peking University Press, 1993, 529 p.
- 钱钟书.通感[J].文学评论,1962(1): 13-17.
- QIAN, Zhongshu. «La synesthésie », *La critique littéraire*, n°1, Beijing, 1962, pp.13-17.
- 錢鍾書.談藝錄[M].北京:中華書局,1984.
- QIAN, Zhongshu. *De l'art*, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 1984, 622 p.
- 任佩佩.“笔补造化”：李贺诗歌创作特征的形成机制.濮阳职业技术学院学报第30卷第四期,2017 :89-91.
- REN, Peipei. «‘La plume qui complète le manque de la Nature : Comment Li He forge-t-il ses caractéristiques poétiques ? », dans *Journal de l'école professionnelle de la technologie de Puyang*, vol 30, n°4, Puyang, 2017, pp.89-91.
- 申曙光.21世纪——生态文明的世纪[J].环境导报,1994,(3): 5-7.
- SHEN, Shuguang. «21^e siècle – le siècle de la civilisation écologique », dans *Journal de l'environnement*, n°3, Nanjing, 1994, pp.5-7.
- 舒红霞.论孟郊诗歌意境的审美结构[J].延安大学学报(社会科学版)第二期,1995: 78-83.
- SHU, Hongxia. «De l'esthétique du Yijing dans la poésie de Meng Jiao », dans *Journal de l'université de Yan'an*, n°2, Yan'an, 1995, pp.78-83.
- 王国维, 徐调孚校注.人间词话[M].北京:中华书局,2009.
- WANG, Guowei. *Remarques poétiques sur le monde humain*, annoté par Xu Tiaofu, Beijing, Édition Zhonghua Book Company, 2009, 125 p.
- 王青峰.古代诗歌意境透析[J].汉字文化第三期,2018 :45-46.
- WANG, Qingfeng. «L'analyse du Yijing dans la poésie ancienne », dans *La culture des caractères chinois*, n°3, Beijing, 2018, pp.45-46.
- 王卫庆.丑的轨迹——理性视域中的非理性变奏.北京:中国社会科学出版社,2006.
- WANG, Weiqing. *La trace du laid – la dissonance irrationnelle du regard rationnel*, Beijing, Les sciences sociales chinoises, 2006, 300 p.

- 王星桥.读韩愈《谴疟鬼》诗[J].中医药文化第四期,1990 :37-38.
- WANG, Xingqiao. «Lire ‘Condamner le fantôme du paludisme’ de Han Yu », dans *La culture de la médecine traditionnelle chinoise*, n°4, Shanghai, 1990, pp.37-38.
- 闻一多.诗与批评,闻一多全集[M].三联书店,1982.
- WEN, Yiduo. *La poésie et la critique*, Hongkong, Joint Publishing, 1999, 232 p.
- 杨国哲.先秦道家生态思想及其当代价值[D].导师：孙君恒.武汉:武汉科技大学,2019.
- YANG, Guozhe. «La pensée taoïste d’avant la dynastie des Qin et sa valeur contemporaine », Mémoire de master en philosophie, sous la direction de Sun Junheng, Université de technologie et des sciences de Wuhan, 2019.
- 杨玉辉.道家和谐之道的四个要点.中国道教,15(04) :20-22.
- YANG, Yuhui. «Quatre points essentiels dans l’harmonie taoïste », dans *Taoïsme chinois*, n°4, Beijing, 2015, pp.20-22.
- 叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,2015.
- YE, Lang. *L’histoire générale de l’esthétique chinoise*, Shanghai, Édition du peuple à Shanghai, 2005, 663 p.
- 易凌沁.李贺鬼诗及其意蕴探究[J].导师：周奇文.文学教育,2012(03) :18-21.
- YI, Lingqin. «La poésie fantomatique de Li He et ses sens profonds », dans *L’éducation littéraire*, n°3, Wuhan, 2012, pp.18-22.
- 于莉.孟郊与贾岛诗异同研究述评[D].东北师范大学,2008.
- YU, Li. «Études comparées des poèmes de Meng Jiao et de Jia Dao », Mémoire de master en littérature chinoise, sous la direction de Zhou Qiwen, Université normale de Dongbei, 2008.
- 张海滢，延玥.“天人合一”思想的生态意义和当代启示[J].今古文创,2022(02) :80-82.
- ZHANG, Haiying et YAN, Yue. «Sens écologique de la pensée de ‘l’union du Ciel et de l’Homme dans Un’ et ses réflexions contemporaines », dans *La création littéraire passée et présente*, n°2, Wuhan, 2022, pp.80-82.
- 张红沙.老子的生态美学思想及其现代启示[A].武汉:今古文创第六期,2021 : 26-28+40.

ZHANG, Hongsha. «La pensée éco-esthétique de Laozi et les réflexions contemporaines », dans *La création littéraire passée et présente*, n°6, Wuhan, 2021, pp.26-28+40.

张宗福.李贺研究[M].成都:巴蜀书社,2009.

ZHANG, Zongfu. *Études de Li He*, Chengdu, Bashu Publishing House (成都:巴蜀书社), 2009, 371 p.

周进珍. 鉴赏诗歌须填充艺术留白[J].湖北理工学院学报:人文社会科学版,1995(1): 45-48.

ZHOU, Jinzhen. «La lecture de la poésie doit remplir les blancs », dans *Journal de l'école polytechnique du Hubei : rubrique Lettres et Sciences sociales*, n°1, Huangshi, 1995, pp.45-48.

周灵.王国维“意境说”对公共艺术创作的启示[J].美术教育研究,2022 :40-41+44.

ZHOU, Ling. «Yijing de Wang Guowei pour la création artistique publique), dans *Les études sur l'éducation artistique* (《美术教育研究》), n°8, Hefei, 2022, pp.40-41+44.

周蒙, 冯宇.全唐诗广选新注集评.沈阳市:辽宁人民出版社,1994.

ZHOU, Meng et FENG, Yu. *Nouvelles annotations sur les poèmes de la dynastie des Tang*, Shenyang, Édition du peuple du Liaoning, 1994, 543 p.

Œuvres en ligne :

BOUILLON, Jean-Paul. « *SYMBOLISME – Arts* », Encyclopædia Universalis, [En ligne]. Adresse URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-arts/>

MORÉAS, Jean. Manifeste du symbolisme, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.poetes.com/moreas/manifeste.htm>

[汉]佚名.诗大序. <http://www.docin.com/p-1058045490.html>

Anonyme. *La préface de la poésie*, [En ligne]. Adresse URL : <http://www.docin.com/p-1058045490.html>

[南宋]曾季狸.艇斋诗话.中国哲学书电子化计划. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=207328&remap=gb>

ZENG, Jili. *La poésie de Tingzhai*, Projet de la numérisation des livres philosophiques chinois, [En ligne]. Adresse URL : <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=207328&remap=gb>

[南宋]周必大.文忠集.维基文库. [https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%96%87%E5%BF%A0%E9%9B%86_\(%E5%91%A8%E5%BF%85%E5%A4%A7,%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E6%9C%AC\)/%E5%8D%B7047](https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%96%87%E5%BF%A0%E9%9B%86_(%E5%91%A8%E5%BF%85%E5%A4%A7,%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E6%9C%AC)/%E5%8D%B7047)

ZHOU, Bida. *Recueil de Wenzhong*, Wikisource, [En ligne]. Adresse URL : [https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%96%87%E5%BF%A0%E9%9B%86_\(%E5%91%A8%E5%BF%85%E5%A4%A7,%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E6%9C%AC\)/%E5%8D%B7047](https://zh.wikisource.org/wiki/%E6%96%87%E5%BF%A0%E9%9B%86_(%E5%91%A8%E5%BF%85%E5%A4%A7,%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E6%9C%AC)/%E5%8D%B7047)

[清]陈本礼,陈伯海,朱易安编撰.协律钩玄 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=923781&remap=gb>

CHEN, Benli. *De la versification*, compilé par Chen Bohai et Zhu Yi'an, Jinan, Projet de la numérisation des livres philosophiques chinois, [En ligne]. Adresse URL : <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=923781&remap=gb>

[清]王琦.李长吉歌诗汇.古籍网整理. <https://www.bookinlife.net/book-126260.html>

WANG, Qi. *L'interprétation des poèmes de Li Changji*, Projet de la numérisation des livres philosophiques chinois, [En ligne]. Adresse URL : <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=85383&searchu=%E9%A9%AC&rema>

p=gb

[清]翁方纲.石洲诗话.中国哲学书电子化计划.

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=152935&remap=gb>

WENG, Fanggang. *La poésie de Shizhou*, Projet de la numérisation des livres philosophiques chinois, [En ligne]. Adresse URL :

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=152935&remap=gb>

[宋]欧阳修.六一诗话.中华古典精华文库.

OU YANG, Xiu. *La poésie de Liuyi*, Projet de la numérisation des livres philosophiques chinois, [En ligne]. Adresse URL :

<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=536870&remap=gb>

李康.運命論.維基文庫.

<https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/%E9%81%8B%E5%91%BD%E8%AB%96>

LI, Kang. *Du destin*, Wikisource, [En ligne]. Adresse URL :

<https://zh.m.wikisource.org/zh-hant/%E9%81%8B%E5%91%BD%E8%AB%96>

苏绛.贾司仓墓志铭.維基文庫.

<https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/%E8%B3%88%E5%8F%B8%E5%80%89>

<https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/%E8%B3%88%E5%8F%B8%E5%80%89%E5%A2%93%E8%AA%8C%E9%8A%98>

SU, Jiang. *L'épitaphe de Jia Sicang*, Wikisource, [En ligne]. Adresse URL :

<https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/%E8%B3%88%E5%8F%B8%E5%80%89>

<https://zh.m.wikisource.org/zh-hans/%E8%B3%88%E5%8F%B8%E5%80%89%E5%A2%93%E8%AA%8C%E9%8A%98>