



HAL
open science

L'Œil au miroir : metamorphoses de la voix poetique dans la Chine moderne (annees 1890-1940)

Victor Vuilleumier

► **To cite this version:**

Victor Vuilleumier. L'Œil au miroir : metamorphoses de la voix poetique dans la Chine moderne (annees 1890-1940). Littératures. Ecole Pratique des Hautes Etudes Paris; Université Paris Sciences et Lettres (PSL), 2022. tel-04613348

HAL Id: tel-04613348

<https://hal.science/tel-04613348>

Submitted on 17 Jun 2024

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.

Copyright

L'Œil au miroir :
métamorphoses de la voix poétique
dans la Chine moderne
(années 1890-1940)



Manuscrit de recherche inédit
présenté en vue d'une demande d'Habilitation à diriger des recherches
auprès de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes
Section des Sciences historiques et philologiques

Directeur d'habilitation :
Rainier Lanselle (EPHE, CRCAO, Paris)

Membres du jury :
Vincent Durand-Dastès (INALCO, IFRAE, Paris)
Jon von Kowallis (University of New South Wales, Sydney)
Isabelle Rabut (INALCO, IFRAE, Paris)
Andrea Riemenschmitter (Universität Zürich, Zürich)
Gérard Siary (Université Paul Valéry, Montpellier 3, CRCAO, Paris)
Yinde Zhang (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, CERC, Paris)



Victor Vuilleumier

septembre 2022

Soutenue le 15 décembre 2022

A ma mère
Aux vivants

Sommaire

Introduction : la voix poétique dans la Chine moderne	1
Prolégomènes : Littérature chinoise « moderne » et « modernité »	36
Première partie : Les changements dans la langue	52
Système de la langue écrite entre la fin des Qing et le 4-Mai	52
Deuxième partie : L'expérience du paysage interculturel	163
Une révélation renouvelée de la nature et du monde	163
Troisième partie : Un lyrisme critique	281
Les transformations de la voix poétique et ses motifs entomologiques	281
Quatrième partie : Les métamorphoses du sujet	439
Allégories de la pierre et du miroir ou Narcisse en Chine	439
Conclusion	552
Annexes	560
Bibliographie	642
Index	664
Table des matières	691

Introduction : la voix poétique dans la Chine moderne

« Qui nous fera entendre le timbre de la plus parfaite sincérité pour que nous accédions au bon et au bien revigorés?
Qui élèvera une voix assez fervente pour nous enlever à notre froide dévastation? »

Lu Xun¹

« Je suis la peau du serpent, la mue de la cigale. [...] Comment m'interroger sur ce qui bouge sans cesse? »
Zhuangzi, ch. XXVII, tr. J. Levi²

« le regard humain est le lieu et le médium d'une métamorphose incessante »
Alain Roger³

Présentation

Comment le nouveau apparaît-il de l'existant, comment des formes littéraires anciennes pratiquées pendant des siècles peuvent-elles changer, mais aussi se maintenir en coexistence avec de nouvelles? La rencontre avec des formes exogènes est-elle un catalyseur ou un prétexte à la transformation d'une nécessité endogène? Les similitudes observées entre des phénomènes locaux et mondiaux sont-elles le signe d'une nouvelle identité commune ou bien celui du maintien d'une ancienne? Une forme devenue autre n'est plus la même ; mais est-elle devenue différente? Et quelle est cette chose, si elle existe, qui change ou ne change pas, mais se modifie ainsi ? Comment mesurer et décrire le changement, selon quels repères et points de comparaison? comment les expliquer? Nous nous proposons d'aborder ces questions dans le contexte restreint de l'expérience de la modernité littéraire en Chine, par l'étude des transformations dans la voix poétique sur une période d'une cinquantaine d'années, à partir d'exemples choisis : c'est donc une perspective thématique portée sur les textes pris individuellement et dans leur dialogue entre eux.

¹ *You zuo zhicheng zhi sheng, zhi wuren yu shan mei jiangang zhehu? You zuo wenxu zhi sheng, yuan wuren chuyu huanghan zhehu?* 有作至誠之聲，致吾人於善美剛健者乎？有作溫煦之聲，援吾人出於荒寒者乎？(Lu Xun, 2007b, p. 100). Traduction modifiée de Vuilleumier, 2015, p. 60.

² *Yu, tiaojia ye, shetui ye, qiangyang zhe, you heyi you wenhu* 予，蝸甲也，蛇蛻也 [...] 強陽者，又何以有問乎. Levi, 2010, p. 237.

³ Roger, 1997, p. 19.

Dans la Chine moderne, le projet de renouvellement se concentre particulièrement sur la représentation du corps¹, la réinvention du regard et de la voix (langue, parole, écriture). La voix en particulier est appelée à remplir une fonction essentielle dans le destin du pays : les réformistes des années 1890 cherchent à rapprocher l'écriture d'une langue « parlée », avant de jeter les bases de la fondation d'une langue nationale modernisée, projet repris par les révolutionnaires et réalisé par la jeune République de Chine entre les années 1910 et 1920. Lu Xun 魯迅 (1881-1936) en 1908, qui reprend en partie une posture nationaliste classique donc déjà mondialisée², attend un poète à venir qui saura faire entendre une « voix nouvelle » (*xinsheng* 新聲) apte à régénérer un peuple. Dès la fin du XIX^e siècle et de façon spectaculaire au cours de la première moitié du XX^e siècle, les auteurs chinois transforment en profondeur leur langue et leurs formes littéraires par l'introduction d'éléments étrangers : ils réinventent leur subjectivité et leur vision du monde, ce qui va de pair avec une crise du rapport entre individu et collectivité, entre soi et l'autre, notamment occidental.

C'est à ce titre, en se gardant de toute mystique, que l'on propose le terme de « voix », qui présente l'avantage de couvrir le spectre du plus concret au plus abstrait, du son à l'imagination du sujet, en passant par la langue et la littérature, du plus extérieur au plus intérieur³. Pour C. Jamain l'une des dimensions de la modernité à laquelle est confrontée le lyrisme occidental est le constat d'une « perte de la voix collective » des origines, qui mène à « l'exil » de l'individu⁴. C'est l'une des raisons peut-être aussi de la conversion de tant d'auteurs chinois au marxisme entre les années 1920 et 1940 : mis à part le contexte de guerre et de menace nationale, la recherche d'une unité a pu être aggravée par l'hybridité moderne et irréversible d'une voix nouvelle, qu'ils ont pourtant inventée.

La première partie de notre titre, « L'œil au miroir », signale la question du changement de regard et de la réflexivité qui accompagne ces transformations de la voix. Le thème de la vision vers le

¹ Sur ce sujet : Vuilleumier, 2010 ; Sakai, Siary, Vuilleumier, 2015 ; Siary, Takemoto, Vuilleumier, Zhang Yinde, 2022.

² Voir Crespi, 2009, p. 2.

³ C. Jamain définit ainsi la « voix » : « désigne tout à la fois l'émission sonore, le chant et la voix qui circule silencieusement dans la pensée. Et plus encore [...] le mode de l'existence humaine — ou bien le mot très imprécis de « souffle », dès lors qu'il peut devenir chant, son indifférencié et silence » (Jamain, 2004, p. 7-8). Sur cette même conception de la voix comme « the *master metaphor* » pour discuter de l'identité ou exprimer ce qui ferait le plus intime du sujet, tout autant que l'usage de ce terme dans la recherche malgré la déconstruction de la voix comme « *metaphysical presence* » par Derrida : Crespi, 2009, p. 1-2. Sur les termes et éventuelles distinctions entre « ton », « style » et « voix » : Jousset, 2009, qui propose par ailleurs un rapprochement entre ton et *Stimmung*.

⁴ Jamain, 2004, p. 8. Par contre, la problématique de la « rêverie de la voix perdue à l'intérieur du corps » à « retrouver sous les apparences » serait moins directement applicable dans le contexte chinois, à moins d'entendre peut-être la voix de la « nation » ou du « peuple ». Mais certainement l'on peut suivre l'interrogation qui lie chez un auteur « pensée de la mort » et « idée de la voix intérieure » (p. 9).

dedans et le dehors, soi et l'autre, se décline dans la littérature moderne en différents motifs : œil, télescope, miroir, fenêtre, kaléidoscope, eau, pierre. Ces motifs font eux-mêmes l'objet d'une hybridation à partir d'éléments chinois classiques, modernes (objets scientifiques) et modernistes (poésie étrangère). Il en résulte un mode critique du regarder entre intuitions classiques et dimension quasi phénoménologique, lancé dans la recherche inquiète d'une ouverture et d'une connaissance de soi et de l'autre. Par ailleurs, l'œil entre en tension avec la voix : la recherche de l'actualisation d'une parole nouvelle entraîne de profonds changements dans l'expérience du paysage poétique, qui chez tel auteur ancien serait davantage fondée sur le silence.

La seconde partie du titre, « Métamorphoses de la voix poétique dans la Chine moderne (années 1890-1940) » nécessite de présenter la période, le corpus et la définition du moderne retenue dans le cadre de notre travail. C'est l'objet de l'introduction qui suit. Annonçons d'ores et déjà que le problème de la métamorphose se joue sur plusieurs dimensions : poétique (formes) ; métapoétique (représentation de la voix poétique) ; mode d'expérience du temps et de l'espace ; réflexion sur le sujet ; méditation sur la capacité à se transformer.

La modernité littéraire en Chine

La théorie des « polysystèmes » s'applique particulièrement bien à la situation de la littérature en Chine moderne. Elle permet de modéliser les rapports d'interaction ou « *interferences* » (I. Even-Zohar)¹ entre de différents « systèmes littéraires », en l'occurrence les littératures chinoises (ancienne et moderne, canonique et populaires, etc.) et étrangères, dont chacune peut se représenter comme autant d'ensembles, qui sont à la fois distincts et se recoupent ou se juxtaposent : système chinois (moderne, ancien), asiatique, européen, japonais, mondial, régional, local. C'est un modèle très utile pour se donner une perspective d'ensemble sur la littérature chinoise depuis le XIX^e siècle. Mieux que l'imprécise « influence » et dans une perspective plus ouverte que celle induite par le classique « rapport de fait » génétique (néanmoins indispensable dans les cas particuliers), la notion « d'interférence » propose en effet un cadre théorique qui décrit comment des *éléments particuliers*

¹ Even-Zohar, 1990b. Un « polysystème » est la littérature donnée d'une « communauté linguistique », constituée par un ensemble de pratiques littéraires (pratique et discours des genres, théories, critique et discours sur la littérature, littératures « sérieuse » et populaire) organisée de façon hiérarchique, dont les relations et interactions se modifient selon les dynamiques, position et situations des unes par rapport aux autres de ces pratiques. La théorie tient également compte de la traduction et de la relation aux littératures étrangères (autres polysystèmes), et en particulier s'intéresse aux changements de valeur et de position hiérarchique d'une pratique (importée par exemple) ou d'éléments de « répertoire » (préexistants dans le polysystème). Sont prises en compte les relations dialectiques et socio-historiques entre le « canonique » et « non canonique », le « centre » et la « périphérie », en fonction d'une dialectique entre « conservatisme » et « innovation ». Voir aussi Even-Zohar, 1979.

d'une littérature donnée font l'objet d'un emprunt direct ou indirect dans une autre littérature et ce qu'ils y deviennent. Elle permet de décrire les changements de signification et de position d'éléments précis : motifs, formes, thèmes, notions et termes. Dans le cas de la littérature chinoise moderne, on peut relever ainsi des éléments « d'innovations » (perçus et reconnus comme tels dans le polysystème *chinois* non forcément dans celui d'origine) qui utilisent et s'approprient la traduction d'œuvres étrangères, à partir de la « périphérie » (littérature populaire) et qui progressivement sont appropriées par une pratique littéraire, qui va devenir « canonique » (la Nouvelle littérature) ; c'est-à-dire, reconnue et pratiquée comme telle. Par exemple : la narration à la première personne ; la construction psychologique des personnages ; le retour en arrière ; l'unité du récit ; le récit rapporté... La construction de l'histoire littéraire, qui accorde rétrospectivement une place cruciale à la « Nouvelle fiction » des années 1890-1900, s'inscrit aussi dans cette perspective. Dans le cadre plus spécifique de la poésie, nous allons rencontrer des exemples très précis : rythme, rime, prosodie, « images » poétiques, formes.

On pourrait aussi recourir au terme proposé par M. Gálik de « *confrontation* »¹, qui étudie les « processus » (D. Ďurišín) « d'interlittérarité » (*interliterariness*)², entre relations ou interférences « extra- » (inter) et « intralittéraires », « extra- » ou « intrasystémiques ». Il s'agit au sens large d'étudier la « transtextualité » (G. Genette) ou l'intertextualité. Cependant, la théorie du polysystème tient peut-être compte de davantage d'éléments linguistiques et extra-textuels et introduit une perspective dynamique d'ensemble, en préalable aux études de cas particuliers. La littérature chinoise depuis le XIX^e au moins ne peut en effet s'étudier sans tenir compte de son rapport aux littératures étrangères.

Une autre dimension à prendre en compte pour la littérature de la période qui nous concerne est ce que Fabian Heubel par exemple appelle « *hybrid modernization* »³ ou Peng Hsiao-yen, « *creative transformation* »⁴. L'approche « transculturelle » considère qu'il se constitue à l'époque moderne

¹ Voir entre autres Gálik, 1986.

² Cette notion suppose à l'origine une dialectique entre « littérature » ou « communauté nationale » et la « littérature mondiale » puis ce type de théorie se développe dans un sens moins « national ». Sur les théories de l'interlittérarité : Domínguez, 2015, p. 20-40.

³ « *The concept of hybrid modernization is suited to deal with those dynamic processes of transcultural entanglement and hybridization of internal and external resources that have been constitutive for the cultural experiments of China in the 20th century* » (Heubel 2014, p. 4).

⁴ Peng Hsiao-yen, 2010, p. xi. Voir aussi « *transnational hybridity* » (Klein, 2018, p. 52) : il existe une certaine variété de termes (notions? concepts?) utilisés par les chercheurs, en fonction de leurs perspectives, approches, théories appliquées, qui fondamentalement renvoient tout de même à peu près à la même idée. La différence porte parfois sur le degré de conscience critique que l'on souhaite revendiquer.

un certaine communauté d'expérience qui dépasse les barrières culturelles. Cette perspective ne s'arrête pas aux limites nationales et se distingue de l'approche « interculturelle », qui porte sur les interférences, importations et confrontations entre cultures. La notion de modernisation hybride implique ou reconnaît qu'une culture nouvelle et moderne se crée à partir de références intellectuelles, littéraires et philosophiques différentes et importées, mondialisées, qui de plus permettrait de répondre à des problèmes communs à la « modernité » et ses expériences « locales » (économie, écologie, politique).

A ce propos, nous reprenons à notre compte la notion de « modernité mondialisée » (*global modernity*) que Arif Dirlik¹ définit contre les « modernités plurielles » ou « alternatives » (*multiple or alternative modernities*). Selon l'historien, toute revendication de « modernité » qui se formule au cours des XIX^e et XX^e siècles en Asie, c'est-à-dire tout discours revendiquant une « modernité », témoigne de l'universalité d'un même processus dû à la mondialisation des rapports économiques, politiques, culturels, et donc d'une dimension « occidentale » ou « occidentalisée » irrémédiable à un niveau ou l'autre, malgré ses diverses adaptations hybrides régionales, nationales et locales de fait. Cette dimension de « modernité singulière » est présente par la négative, même lorsqu'il est question de s'y opposer au nom « d'autres modernités » à rebours de l'Occident ou en rivalité avec celui-ci². *A minima*, de telles revendications sont de fait la reprise du *discours* occidental, de sa terminologie et sa perspective, en plus d'un *ensemble* de pratiques, concepts et représentations importés. C'est le constat implicite que la « tradition », invention de la modernité, est à reconstruire et que la rupture avec le passé est irréversible. Or, de vouloir donner une généalogie la plus ancienne possible à ce changement, comme on l'a vu plus haut à propos de la littérature, est encore la marque de ce même discours importé de la modernité occidentale. En ce sens, on peut parler de modernité transculturelle ou d'expériences aréales, régionales, « locales » de la modernité occidentale : celle-ci se module et se redéfinit de façon différente dans chaque cas. La rencontre,

¹ Dirlik, 2010.

² Par ailleurs, ce discours de « modernité » et l'importation de valeurs, discours, références nouvelles et étrangères, est à distinguer de pratiques ou changements pour lesquelles on peut toujours trouver des généalogies « internes ». On peut aussi rétroactivement appeler « modernité » des phénomènes passés, d'avant toute rencontre avec l'Occident, en ce qu'ils témoignent de changements et d'innovations en leur temps. Par exemple : culture urbaine, imprimerie, essor de l'édition sous les Song... voire même l'organisation du travail quasi-industriel à la période pré-impériale (voir Vandermersh sur le légisme). Mais même ainsi, il y a toujours une comparaison implicite avec l'histoire occidentale. La modernité est en partie un discours revendiquant la « modernité ». Cependant, le terme traduisant « modernité » employé à l'époque moderne, reste... moderne et occidental (certes importé donc modifié par le système littéraire et philosophique d'adoption). Les termes traduisant « modernité » en tant que concept ou notion importée, ont une connotation différente de ceux de « modernes », « nouveau », « changement ». Il faut distinguer le mot du concept ou de la notion (ces deux derniers étant importés). On pourrait autant parler de « modernité » des réformistes que de celle du 4-Mai. Mais c'est ce dernier qui revendique le plus explicitement la terminologie du « moderne », de la « modernité », et de fait, l'occidentalisme. Même des intellectuels plus « conservateurs » vont moins rejeter cette notion, que chercher à se l'approprier contre d'autres interprétations qui leur sont contemporaines.

interférence ou confrontation avec l'Occident n'est pas un facteur unique, mais néanmoins un événement irréversible.

Pour la Chine, comme pour le reste du monde non-occidental, la « modernité » est liée à la rencontre, sous quelque forme que ce soit, avec l'Occident : à condition de dépasser le discours qui veut qu'avant cette rencontre avec la modernité, il n'y aurait eu que de « l'immobilisme » et que cette rencontre ait donné lieu à des « réactions » unilatérales et passives sans aucune transformation ou modification (voir la critique de P. Cohen)¹. Un tel le modèle par exemple a fait partir la période moderne (*jindai*) des Guerres de l'Opium, moment fantasmatique qui seul aurait précipité toute l'histoire chinoise moderne dans un schéma d'action de la modernité occidentale et de réaction passive sous influence d'une Chine éternelle assoupie. Curieusement, un tel schéma reparaît plus tard sous la forme de la critique de l'orientalisme ou d'autres qui s'en inspirent, par le présupposé d'une « passivité » de l'Orient dans sa réception de l'Occident. Par ailleurs, l'histoire croisée ou connectée montre que la modernité ou les échanges entre Chine et Europe par exemple, se font dans les deux sens. « L'histoire imbriquée » (*entangled history*) rappelle que tout échange a toujours lieu dans un cadre transnational et demande une contextualisation d'histoire sociale et culturelle, y compris en ce qui concerne des objets littéraires ou artistiques, qui font alors l'objet de « négociations esthétiques » (*aesthetic negotiations*)². Toutefois, dans ce travail, nous adoptons une approche herméneutique, qui demande une relative mise entre parenthèse des textes, exception faite de leur relation d'intertextualité et le dialogisme dont ils témoignent, que nous étudions toutefois dans une perspective « dé-nationalisée » et « trans-nationalisée »³.

Cette dimension d'interlittérarité et de transculturalité, ainsi que d'importation de la modernité, repose en grande partie sur le rôle majeur de la traduction pour le développement de la littérature chinoise depuis le XIX^e siècle au moins. La littérature traduite constitue par ailleurs un système en propre. Traduire n'est en effet un acte ni neutre ni transparent : un texte traduit interagit et interfère avec le système d'adoption, il peut changer de statut et de signification (I. Even-Zohar)⁴. En Chine d'ailleurs, les chercheurs reconnaissent à la « littérature traduite » (*fanyi wenxue* 翻譯文學) un statut quasi-générique. Du moins, ils la font figurer comme une catégorie en tant que telle, au même

¹ Cohen, 2010.

² Voir Zhuang Yue et Riemenschnitter, 2017, p. 1-16, 23.

³ ZhangYinde, 2014b, p. 222.

⁴ Even-Zohar, 1990a.

titre que la « fiction » (*xiaoshuo*), la « poésie » (*shige* 詩歌), le « théâtre » (*xiju* 戲劇) et « l'essai » ou « prose libre » (*sanwen*), c'est-à-dire, parmi les « genres » identifiables de la littérature moderne. Tout discutable que soit cette partition, comme l'est tout discours générique, elle témoigne de l'importance *reconnue* de la traduction dans le discours critique et la définition de l'histoire et du canon littéraire chinois au XX^e siècle.

Un autre cas de traduction, celui d'unités plus restreintes que des textes et plus protéiformes encore, celles des notions et concepts, représenté par la migration des idées, s'inscrit dans ce que L. Liu appelle « *translingual practice* »¹ : la prise en compte des conditions de traduction, ensemble des processus d'introduction, traduction, modification, migration, car les « mots » ne circulent pas tout seuls. Comme le précise par ailleurs L. Liu, cette dimension translinguale ou translinguistique de la Chine moderne ne présume en rien d'un rapport de nécessaire « domination » de la part des langues européennes : pas davantage que la langue non-européenne en principe, le chinois n'exprime-t-il nécessairement un lieu de « résistance anti-coloniale » simplement pour être non-européen². Il faut éviter une perspective trop réductrice dans la conception des rapports culturels et intellectuels entre la Chine et l'Europe ; de même que les rapports intertextuels dans le cas de la littérature ne reposent pas sur un schéma d'influence unilatéral³. Les auteurs chinois lisent, traduisent, importent et adaptent les textes étrangers et occidentaux avec une très grande liberté et autonomie, sans qu'il soit nécessaire de préjuger *systématiquement* d'une expérience de traumatisme, de domination, de répétition servile du même ou de colonisation initiale, pour expliquer cette « pulsion de traduire » (P. Ricœur)⁴ qui semble bien universelle, de même que cette façon de « bricoler » (Lévi-Strauss) avec le langage et les formes. La littérature ne se situe pas hors du monde et de ses conflits ou rapports de domination, mais elle ne s'y réduit pas davantage ; à moins de lire des textes écrits spécifiquement pour démontrer la pertinence de telle ou telle théorie universitaire.

¹ Liu Lydia, 1995, p. 1-42.

² Liu Lydia, 1995, p. 25.

³ Surtout si dans certaines approches postcoloniales (*sinophone studies*) l'on a parfois l'impression que le chinois continental est lui-même par nature « colonialiste »... Malgré les concessions étrangères nées des Guerres de l'Opium et des « Traités inégaux », et à l'exception par exemple de Hong Kong et Taiwan qui ont été des colonies anglaise et japonaise, la Chine continentale n'a pas été intégralement colonisée et les langues étrangères n'ont pas été imposées aux Chinois, ni les concepts, littératures, idées. Les idées sont importées et transformées dans un contexte (polysystème) existant. Il ne s'agit pas de l'imposition unilatérale d'un ordre « colonial » (en tout cas en Chine continentale) : voir Zhang Yinde, 2014b, p. 226-7. Les intellectuels chinois modernes distinguent par ailleurs assez clairement entre Occident culturel, scientifique et politique, et Occident « impérialiste ». Il faut donc se méfier des *a priori* « totalisants » et lire les textes.

⁴ Ricœur, 2016, p. 2.

La confrontation et la rencontre, selon différentes modalités, avec l'étranger, en l'occurrence l'Occident et le Japon, lui-même vecteur d'importation et de médiation de l'Occident, ou plus tard la Russie, est centrale dans l'histoire de la littérature chinoise moderne : elle contribue fortement à sa réinvention en profondeur, à des transformations de la langue, des concepts, des idées, des genres littéraires, de l'écriture, des références intellectuelles, littéraires, savantes et populaires. Ce processus moderne de transformation de la langue, des idées et de traduction est à considérer en relation à celui qui s'est produit à partir du premier siècle de notre ère en Chine avec l'Inde. Mais à l'époque dite moderne, les migrations vont de l'Europe et de la Russie, de l'Amérique, à l'Asie orientale et la Chine depuis le XIX^e siècle, puis l'Amérique du Sud à partir des années 1980, et en sens inverse. La modernité littéraire chinoise est dialogique et polyphonique au niveau des références littéraires et intellectuelles, mais également des langues et écritures : chinois classique, chinois moderne en construction, dialectes, langues étrangères, maîtrisées à des degrés divers par les auteurs chinois (voir la première partie).

La « modernité » littéraire occidentale, tout imprécis que soit le terme et une fois pris en compte sa nature discursive (la modernité, c'est aussi se demander ce qu'est la modernité...), recoupe un ensemble de discours, pratiques et idées que l'on identifie à un certain nombre d'auteurs et de textes. Ces éléments du polysystème littéraire européen, la modernité comme « contenu » et comme *discours*, pour autant que l'on puisse faire une telle distinction, interfère avec le polysystème littéraire chinois moderne. De plus, le fait même de cette dimension interlittéraire et de transferts de l'Occident signale une situation moderne particulière et inédite : c'est aussi en tant que tel une caractéristique de l'expérience de la modernité.

C'est en ce sens que *modernité* est à distinguer de *moderne*, dans la mesure où ce dernier ne désignerait que de façon neutre tout changement ou innovation qui de fait se produisent à toutes les époques : il s'agit bien de désigner cette expérience littéraire qui prend forme au cours du XIX^e siècle et se poursuit de nos jours, en plus de cette insistance sur la *rupture* et le *nouveau*. Cette perspective sur la rencontre et interférence avec l'Occident demande de « dépolairiser » (Y. Zhang)¹ le regard que l'on porte sur la littérature chinoise moderne, pour se défaire de l'alternative fermée « Chine-Occident ». Un troisième terme est à rétablir : tout texte ou culture intermédiaire et *in fine*, le sujet qui interprète les textes. Il s'agit d'un « processus de synthèse » (Y. Zhang) et d'hybridation plus ou moins sélectif (P. Cohen)². L'expérience moderne chinoise n'est ni endogène ni exogène (P.

¹ Zhang Yinde, 2001, p. 290.

² Cohen, 2010, p. 13, si je ne déforme pas ses idées.

Cohen), elle est tout entière la modernité littéraire en Chine : *un ensemble de transformations dans un contexte d'interférence avec la littérature étrangère* (à comprendre au pluriel). Ce qui pose évidemment la question de la nature de ce processus et de cette transformation, ainsi que de l'identité du même et de l'autre.

On ne peut nier l'expérience commune de la modernité et le rôle (médié) de l'Occident dont elle procède. On ne saurait non plus en rechercher trop loin des origines locales, dans la volonté de construire une opposition rigide entre modernité mondialisée et des modernités alternatives : car alors la confusion porte sur modernité et moderne, compris au sens de *changement*. Il n'est pas question non plus de sacrifier au mythe de la modernité dans sa recherche du texte fondateur : aussi bien lorsque l'on recherche les prémisses ou l'expression d'une contre-modernité dans la littérature populaire ou écrite en langue classique (voir chapitre suivant « Prolégomènes »). Le « contenu » du discours qui revendique la modernité change, la forme discursive et la perspective téléologique demeurent les mêmes.

La modernité littéraire chinoise comme discours et mythe est à déconstruire. Et pourtant, il y a bien une expérience, un moment, un phénomène littéraire que l'on peut désigner comme modernité. Pour autant que l'on puisse aborder la question de la modernité en faisant abstraction du discours même qui informe de façon non-objective ce questionnement, nous proposons ainsi quelques éléments *littéraires* « objectifs » de ce qui constituerait la modernité littéraire en Chine, sans aborder davantage d'autres aspects plus politiques, économiques et technologiques.

Tout d'abord, la rencontre ou *interférence avec l'Occident littéraire*. En ce sens, c'est une expérience de rencontre (traumatisante, inquiète, curieuse, heureuse ou nécessaire selon les cas particuliers) avec une culture (en l'occurrence, des textes et des langues) qui remet en cause le polysystème littéraire chinois en crise appelé à se redéfinir. Avec la précision que cette interférence s'intègre dans un contexte « local » chinois et même régional d'Asie orientale : on distingue difficilement entre ce qui serait une causalité interne ou externe à cette situation critique. Cette rencontre plus ou moins conflictuelle ou critique avec une culture autre n'est pas propre au XIX^e siècle ni à la Chine¹. La théorie de I. Even-Zohar prévoit un tel cas de figure : par exemple, une littérature peut plus ou moins s'imposer ou servir de nouvelle référence explicite, selon qu'elle est

¹ Par exemple : judaïsme et hellénisme ; Allemagne et culture latine et française ; littérature française de la Renaissance, latin et italien ; philosophie européenne et « pensées orientales » ; le Japon, avec la Chine puis l'Occident.

considérée comme utile ou prestigieuse dans la perspective du système d'arrivée¹. Ceci dit donc pour ne pas nier la possibilité de tensions ou de relations de pouvoir objectives.

Ensuite, cette « interférence » se fait avec une culture importée particulière : celle de l'Occident du XIX^e-XX^e siècles (encore une fois, immédiatement accessible ou médiée par d'autres langues ou cultures), qui donne lieu à l'importation de discours, paradigmes, etc., inédits, *c'est-à-dire la « modernité »* comme « contenu », encore une fois avec toutes les réserves nécessaires sur ce terme. On peut donc parler *d'expérience chinoise de la modernité littéraire occidentale*, en lien avec cet ensemble culturel, politique, économique, introduit, importé, traduit. La modernité est importée selon un processus de médiation et transformation : les interférences littéraires ne se limitent pas à deux uniques termes essentiels et immuables, « Chine » et « Occident ».

Par conséquent, ce contexte d'interlittérarité (interférences, traductions) caractérise la *dimension trans- et inter- (culturelle, linguistique, littéraire)* de la littérature en Chine moderne qui dans les faits se manifeste par la diversité et multiplicité des expérimentations, des pratiques littéraires, à partir des ressources chinoises ou occidentales et plus généralement « étrangères ». A cette simultanéité des esthétiques et styles s'ajoute celle des espaces et temporalités représentés. Cette dimension participe des transformations profondes qui surviennent dans *la langue et les formes littéraires, les représentations du sujet, du monde, du paysage* : ce sont les aspects que nous étudions dans ce travail.

Enfin, *le terme même de xiandai*. L'usage de ce terme, toujours dans un contexte littéraire du moins, s'impose après les années 1890, contrairement à celui de *xin* (« nouveau ») qui accompagne ceux de *gailiang* (« réforme ») ou de *geming* 革命 (synonyme du précédent, avant de traduire « révolution ») des années 1890-1900. Le discours du 4-Mai occidentalise le revendique à partir de la seconde moitié des années 1910. Mais dans les faits, l'Occident et sa modernité commencent d'être importés de façon notable dès le XIX^e siècle, avant donc la circulation du mot *xiandai*, directement ou indirectement par le Japon, mais pas exclusivement : des ouvrages et traductions chinois ont joué un rôle important dans le Japon de l'ère Meiji. La question reste par contre difficile de savoir exactement quand commence cette importation, si l'on venait à chercher une date précise... Car tout dépend de ce que l'on entend par « Occident » (non forcément sa modernité) ou « modernité occidentale » et ce qu'il faut prendre en compte comme exemple d'interférence, dans le cas spécifique de la littérature au sens moderne : c'est-à-dire en laissant de côté l'importation,

¹ Les Mandchous se sont sinisés (politiquement, linguistiquement et littérairement), pour se présenter comme dirigeants légitimes, par goût, ou pour s'appropriier le prestige de la civilisation chinoise en Asie et par utilité ; non parce qu'ils étaient dominés par les Chinois, même s'ils étaient certes minoritaires. Ceci dit sous réserve, car je ne suis pas spécialiste des Mandchous.

réception et traduction de notions, concepts, discours et connaissances scientifiques qui ont lieu au moins dès les années 1810 et de façon intensive à partir des années 1860, sans parler de l'activité antérieure des Jésuites (sur le détournement littéraire de la science, voir la seconde partie)¹.

Faut-il donc partir de la traduction en chinois d'œuvres occidentales (au moins dès 1853 puis de façon significative dès les années 1870, à moins de remonter aux Ming avec les jésuites)² ; de la rédaction en chinois d'œuvres qui présentent des éléments d'innovation occidentalistes (Morrison en 1819, puis de façon notable avec la « Nouvelle fiction » notamment à partir des années 1900) ou qui simplement représentent des réalités occidentales, en réponse de quelque façon à la littérature occidentale introduite et l'éventuel défi qu'elle représenterait dans la dynamique conservatisme-innovation, centre-périphérie (I. Even-Zohar) (voir par exemple ultérieurement à propos de l'expérimentation prosodique classique chez Huang Kan dans les années 1920) ; ou le « détournement » littéraire d'éléments de modernité matérielle scientifique, comme par exemple, le motif du télescope en poésie classique dès 1820 (voir Wei Yuan en seconde partie), telle représentation d'automate dans les *Fleurs de Shanghai* (1895)³ ou d'éléments discursifs comme la théorie de l'évolution au moins dès les années 1900 en poésie classique (voir Ma Junwu en seconde partie)? C'est une question à laquelle il est aussi difficile de répondre avec exactitude que celle de la détermination du « premier texte moderne » chinois (voir « Prolégomènes »).

Ce sont autant de jalons concrets qui établissent un contexte d'ensemble : l'on peut proposer l'hypothèse prudente que le phénomène prenne de l'ampleur en littérature chinoise pour être identifiable *autour des années 1890*. C'est le moment où se développe cette « modernité » interlittéraire, au sens d'interaction ou interférence avec une forme de modernité littéraire mondialisée occidentale. La perspective de l'interférence avec la littérature étrangère et la traduction, phénomène majeur, permet de définir un critère temporel raisonnable ; plutôt que d'entretenir la confusion entre « moderne » et « changement », ou de rechercher à une époque toujours plus antérieure une modernité dont on voudrait qu'elle ne « doive » rien à la rencontre avec

¹ 1815-1826 : premier périodique moderne publié en chinois, par le missionnaire anglais Robert Morrison (Ma Lixun 馬禮遜, 1782-1834), à Malacca (Malaisie) expédié aussi à Canton : *A General Monthly Record, Containing an Investigation of the Opinions and Practices of Society* ou *China Monthly Magazine* (*Cha shisu meiyue tong jichuan* 察世俗每月統記傳).

² 1853, première traduction d'un roman par un missionnaire (Hong Kong) ; 1872, extraits de trois œuvres de fiction occidentales dans le *Shen bao* (Jonathan Swift, *Gulliver's Travel* ; Washington Irving, *The Sketchbook of Geoffrey Crayon* ; Frederick Marryat, *The Pacha of Many Tales*) ; 1873-1875, Edward Bulwer Lytton, *Night and Morning* (P. Hanan).

³ Han Bangqing, 2005, p. 44 ; Han Bangqing, 1995, vol. 1, p. 55.

l'Occident culturel ou technique (voir les « romans urbains »), plus encore que l'on ne souhaite déconstruire l'hégémonie discursive du 4-Mai qui prétendait le contraire... Il convient ensuite de travailler sur des cas particuliers.

Il est possible de remonter par exemple à Gong Zizhen pour la recherche « d'antécédents » à la modernisation de la poésie. Mais il s'agirait davantage d'intratextualité, de recherche de sources, que de *modernité* (?), quand bien même on trouve à cet auteur des idées annonciatrices de celles des réformistes qui lui succèdent (« modernisation » politique). La poésie classique de Huang Zunxian, Su Manshu 蘇曼殊 (1884-1918) ou Yu Dafu, peuvent certes se lire en regard de celle de Gong Zizhen, pour ce qui est peut-être d'une nouvelle invention de la figure du poète, ou d'une forme de récit poétique de soi ou de sa vie quotidienne. Mais il semble difficile de les voir comme le produit d'une évolution nécessaire à partir de ce dernier. C'est une (res)source parmi d'autres, chinoises ou importées, qui est activée et réinterprétée dans le contexte et le *moment* de la modernité en Chine moderne. Pour Su Manshu, ce sera parmi d'autres Gong Zizhen, mais aussi Li Shangyin 李商隱 (813-858), Byron ou Kâlidâsa.

Cette simultanéité signale le moment moderne de la littérature en Chine : la modernité littéraire chinoise est faite de différentes pratiques littéraires qui expérimentent ces différentes possibilités. Cette diversité simultanée est en tant que telle aussi l'une de ses caractéristiques. La modernité littéraire en Chine procède ainsi d'un changement de temporalité (c'est-à-dire, la façon de se tenir face au passé et au futur) et de regard.

L'une des particularités des discours qui cherchent à définir la « modernité » est aussi le fait de s'interroger sur son propre regard. Sont alors « modernes » la littérature et période durant lesquelles on revendique et s'interroge sur le « moderne » et ce en relation avec l'Occident. La recherche du « nouveau » est par ailleurs l'un des traits distinctifs d'une certaine modernité artistique et littéraire occidentale. De plus, la polarisation conflictuelle Chine-Occident participe aussi de la modernité discursive dans le polysystème chinois : ce phénomène prend de l'ampleur à partir des années 1920 jusqu'à aujourd'hui. Cependant, on aborderait des problèmes identitaires qui ne rendent pas justice à la complexité des relations d'intertextualité qu'entretient la littérature chinoise moderne avec l'étranger, ni à l'intégration et transformation en profondeur de l'Occident dans la voix littéraire chinoise moderne et dans l'expression du sujet lyrique moderne chinois.

Dans un contexte académique différent, il est par exemple conventionnel de faire partir la période de la littérature française *moderne* (ce qui n'est donc pas la *modernité*) du XVI^e siècle, voire de la fin du XV^e siècle (*Les Cent nouvelles nouvelles*) jusqu'à aujourd'hui, pour la distinguer de la littérature médiévale (l'ancien?). Quant aux historiens, ils ont d'autres périodisations encore. A ce titre, on pourrait très bien proposer, à la suite des auteurs et chercheurs mentionnés dans le chapitre « Prolégomènes », de faire remonter le début de la littérature chinoise moderne aux Yuan, sinon aux Song (littérature de fiction « vernaculaire », développement de l'édition et imprimerie), du moins aux Ming (affirmation d'une certaine autonomie de la littérature, valorisation de l'expression de soi et remise en cause de la validité insurpassable des Anciens). Ceci dit, depuis Lu Xun, l'opinion est de reconnaître dans les Wei Jin et Six dynasties (六朝 Liuchao, 220-589) la prise de conscience de la spécificité et autonomie de la littérature (voir première partie). Mais n'est-ce pas encore une idée du sujet moderne spéculaire projeté dans un passé conçu comme miroir du présent (République)? Cependant, la *modernité* désigne une ère plus restreinte aux conditions particulières, dans la définition incomplète, de travail, que nous avons proposée plus haut.

Les transformations de la voix poétique

Par commodité et pour esquiver les ambiguïtés irréductibles des termes de modernité et moderne, tenir compte de la diversité de cette littérature qui ne se limite plus à la Nouvelle littérature des années 1920 et qui laisse du jeu dans la compréhension et chronologie de ce qui est « moderne », nous reprenons de D. D. Wang¹ notamment la formulation de *littérature dans la Chine moderne*. Et plus spécifiquement, nous nous concentrons dans ce travail sur le « moment »², ou période, de bascule dans lequel ce « moderne » littéraire se met en place : les années 1890-1940, comme

¹ David Der-Wei Wang, 2017.

² Voir dans un contexte et un sens peut-être un peu différent l'usage du mot « moment » : Worms, 2009, p. 10.

suggéré plus haut¹. C'est à ce moment-là *au plus tard* que se produisent des transformations fondatrices pour la littérature chinoise moderne, ou du XX^e siècle, qui font l'objet de notre analyse. A ce point, le mouvement est irréversible. Après cette date, la « nationalisation » du monde de l'édition et la définition de lignes politiques à destination des auteurs dans toute la Chine après 1949 introduisent un autre moment et notamment, des relations interlittéraires importantes mais non exclusives avec le monde soviétique jusqu'aux années 1980, moment de mise en place de nouvelles configurations avec la réintroduction des littératures de l'Occident et la découverte de celles de l'Amérique du Sud ou du Japon contemporain.

La présentation succincte donnée plus loin (« Prolégomènes ») des recherches sur ce sujet nous permet de définir cette période : elle appelle à ne pas se limiter à une seule forme littéraire ni une unique langue. Cette formulation de « littérature dans la Chine moderne », non restreinte à la « Nouvelle littérature » en *baihua* du 4-Mai, permet par ailleurs de dépasser l'opposition naïve qui établit une *identité* entre d'une part Chine, tradition, langue classique et d'autre part Occident, modernité, langue vernaculaire. C'est pour cette raison que nous intégrons dans notre corpus *moderne* des textes en langue *classique* ou littéraire (*wenyan*) : nous allons voir apparaître des éléments de cohérence de thèmes et motifs propres à la période moderne.

Ainsi, puisque l'historiographie de la littérature chinoise moderne peut se montrer à ce point prisonnière, nous semble-t-il, de la volonté moderne d'écrire une histoire de la modernité littéraire, même dans une perspective critique, autant prendre le parti de l'interprétation et de l'herméneutique : ce qui est après tout courant dans d'autres domaines (littérature française) reste tout de même relativement marginal dans celui de la littérature chinoise moderne. De se libérer du récit de la « littérature moderne » selon une perspective uniquement extra-littéraire (histoire, idéologie, politique) permet de se concentrer sur les formes littéraires, les styles et les thèmes. Nous considérons que la *littérature* est texte et réseau potentiel de textes, avant que d'être un livre conçu comme objet en circulation (A. Chartier) ou la cristallisation et production d'idées, pratiques et

¹ « Chine » renvoie à ce que nous appelons couramment « Chine continentale », que nous considérons comme un ensemble y compris pendant la période de guerre : après tout la Chine sous occupation japonaise (période que l'on divise d'ordinaire en « zones libérées », « nationalistes » et « occupées » dans une perspective politico-géographique fortement déterministe) n'est pas moins divisée qu'entre 1911 et 1927. Nous n'entrerons pas dans les perspectives de la « *sinophone literature* » (littérature d'expression chinoise hors de Chine continentale ou de minorités « subalternes » en Chine même) ou « *global Chinese literature* » (perspective plus ouverte et moins militante que la précédente en ce qu'elle tient compte de la diversité ou hétéroglossie interne au chinois y compris sur le continent). Concepts (plutôt des notions car ils n'ont pas de définition précise ni bien établie ils ont plutôt une fonction de déconstruction, sinon politique), plus adaptés pour la description de pratiques littéraires plus contemporaines, liées surtout à des questions de migration et postcolonialité. Nous suivons une approche plus textuelle et intertextuelle. Sur ces notions : Zhang Yinde, 2014b.

représentations sociales. Du moins, dans une perspective de critique littéraire. Ce qui est par ailleurs complémentaire des approches par « écoles » ou esthétiques.

Nous avons pour notre titre choisi le terme de « métamorphose ». Il exprime l'idée de prendre une nouvelle forme ou aspect, différents de ce qui précède, non sans une certaine connotation de merveille ou *d'étrangeté*. C'est bien ce qu'il advient de la littérature chinoise moderne, que de se confronter avec ce qui vient interférer avec elle. « Changement » suppose des différences qui n'affectent pas de façon essentielle ce qui se modifie : du moins, le terme semble ne pas attirer l'attention sur le processus. « Métamorphose » suppose de changer de forme et d'apparence. Elle est le produit d'une transformation. Enfin, « métamorphose » possède une connotation mythologique, qui renvoie bien à la nature de certaines représentations que nous allons rencontrer. Plus encore, si je ne déforme pas ce qu'écrit P. Brunel, la métamorphose serait après tout ce qui fait la littérature, une forme d'activité à la recherche de « l'union des contraires » et qui finalement serait image d'elle-même et explication de son propre principe¹. En ce sens, toute littérature peut-être serait toujours une métamorphose portant sur elle-même, c'est-à-dire, le reflet de sa propre activité (voir le chapitre final de notre dernière partie) : le propre de la voix serait alors aussi de se transformer. Ce serait l'un des éléments d'explication de la forte dimension réflexive qui se fait jour dans plusieurs textes de notre corpus.

Toutefois « transformer », mot à l'étymologie similaire de celle de « métamorphose », suppose aussi que ce qui se transforme prenne une apparence autre. Transformer suppose-t-il aussi que l'on *devienne* autre que soi? C'est toujours le même protagoniste qui dans *L'Âne d'or* passe par une succession de métamorphoses, tout comme les divinités d'Ovide : et pourtant, à la fin, celui qui s'est transformé n'est plus le même. Le français apporte encore une distinction entre transitivité et intransitivité : est-ce que l'on se transforme ou est-on transformé? Et dans une métamorphose, reste-t-on ce que l'on est, devient-on ce que l'on était (« modernité alternative »), ou devient-on autre et différent de soi? Comment est-ce possible? En d'autres termes, est-il question d'une forme ou d'un être, qui préexiste et se maintient par modification (métamorphose? *hua* 化 ?) ; ou change-t-il radicalement pour s'altérer et devenir étranger à soi (transformation? altération? *bian* 變 ?). Passe-t-on par un processus ou le changement est soudain comme une « mutation » (la « modernité » surviendrait-elle brutalement à une date particulière...)? peut-on en retrouver des prémisses

¹ Brunel, 2004, p. 168.

antérieures ou les causes sont-elles entièrement inédites, nouvelles et extrinsèques? On comprend pourquoi les mues successives de l'insecte ou du serpent ont à ce point fasciné les auteurs chinois.

La question est celle des rapports entre le même et l'autre, de l'endogène et de l'exogène, de l'identité et de l'altérité dans la littérature : c'est l'interrogation sur laquelle porte notre travail.

Toutefois, si la « transformation est au principe du culturel », ce dans quoi l'on peut inclure la littérature, raison pour laquelle « on ne peut établir des caractéristiques culturelles ou parler de l'identité d'une culture » (F. Jullien)¹, on peut considérer qu'il ne soit question que de « ressources » chinoises et non-chinoises, c'est-à-dire des potentialités de la langue, des textes et de l'interprétation, « activées » par qui se donne les moyens d'y recourir. Il est donc possible de se contenter d'envisager les interférences entre polysystèmes plus ou moins imbriqués proposant chacun des ressources disponibles. Mais peut-on vraiment faire l'économie des mots « chinois » et « étranger »? je laisse la question ouverte.

Pour exprimer l'idée de changement, en chinois, les mots qui viennent immédiatement à l'esprit sont ceux de *hua* ou *bian*, cités à l'instant. Or, tous deux forment un mot composé, *bianhua* (« changement »), qui ne serait pas moins approprié. Dans notre deuxième partie, nous retrouverons ces termes et ce thème chez Feng Zhi 馮至 (1905-1993), puis dans une traduction de Baudelaire par Xu Zhimo. La recherche chinoise actuelle emploie volontiers des termes tels que *ronghua* 融化 (litt. « transformation par fusion »), *zhuanhua* 轉化 (« transformation par détour ») ou *shuru* 輸入 (« importation, introduction »), qui impliquent un lien étroit entre changement et importation d'éléments littéraires étrangers. Nous allons en rencontrer d'autres, employés par des historiens de la littérature qui dans les années 1930 cherchent à donner un nom à ce qui se produit, tels Qian Jibo 錢基博 (1887-1957) et Chen Zizhan 陳子展 (1898-1990) qui refusent, me semble-t-il, le trop rigide paradigme « action-réaction » pas encore définitivement fixé à la période républicaine. Nous allons surtout rencontrer dans les textes des motifs, en particulier entomologiques, qui témoignent de cette interrogation essentielle sur les transformations de la langue et du sujet poétique : ce sont bien davantage des insectes que des divinités qui portent l'imaginaire de la métamorphose. Ou alors, des pierres comme nous le verrons. Ces motifs s'accompagnent de termes issus du lexique de la transformation, mais aussi de la métamorphose, de la mue (*tui* 蛻).

¹ Jullien, 2016, p. 44. Je remercie Gérard Siary pour cette référence.

Plus haut, nous avons donné quelques éléments plus théoriques pour sinon donner un nom à ce processus, du moins esquisser un cadre pour l'aborder : en particulier la question de la « modernité mondialisée » ; le modèle du polysystème qui permet de formaliser les rapports d'interférences entre littératures ; la nécessité de dépoliariser la perspective portée sur les textes littéraires et de ne pas se restreindre à deux termes Chine-Occident. On pourrait ajouter la notion « d'assemblage » (*blend*, C. Gluck)¹. Il existe aussi un terme qui ne satisfait pas tout les chercheurs, celui « d'hybridité », mais qui reste pratique et « parlant » : voir « modernisation hybride » mentionné aussi plus haut et sur lequel nous reviendrons plus loin. Mentionnons le terme plus consensuel peut-être de « transformation créatrice » (*creative transformation*, Peng Hsiao-yen)², toujours accompagnée de la « médiation » culturelle, fruit de « négociations » (Peng Hsiao-yen, I. Rabut)³ dans lesquelles la traduction et les traducteurs jouent un rôle central.

Il s'agit d'évoquer toujours à peu près la même chose : cette transformation fondamentale, mi-volontaire, mi-involontaire, à partir de ressources d'époque et d'origines diverses, assimilées et déplacées à de divers degrés, propre à la période que l'on appelle moderne. Mais n'est-ce pas la fabrique du tissu de toute littérature? Par ailleurs, plus encore que la question du changement, c'est le problème de la définition de soi et de l'autre, ainsi que leurs rapports : nous allons voir notamment à propos de Bian Zhilin, le vertige produit par la méditation sur le rapport de soi à l'autre et sur leur définition devenue problématique. Voilà qui explique aussi l'importance du motif de l'œil, du regard, du miroir et de la pierre rencontré dans les textes que nous étudions : en dernière partie nous abordons le motif importé de Narcisse, qui implique tous les éléments de la question.

De choisir « métamorphose » nous a semblé un choix économique, une fois rappelé ces différents éléments et ce que l'on devait entendre par ce mot. Ce sont les textes qui vont nous apporter une réponse ou au moins un éclairage : une fois l'esprit débarrassé de fausses antinomies, nous pourrions nous concentrer sur ce processus à l'œuvre dans les textes littéraires, de l'écrit, à leur contact immédiat.

L'écriture, au sens de signes d'écriture, les caractères, est l'un des traits remarquables de la Chine. D'autres pays d'Asie orientale à différents moments de leur histoire se sont donnés de nouveaux signes, en général en provenance de l'étranger : syllabaire japonais issu d'éléments graphiques chinois simplifiés ou écriture alphabétique latine pour le vietnamien. Les Chinois ont conservé leurs

¹ Gluck, 2011. *Blend* à comprendre en français comme « assemblage » plutôt que « mélange » (Lozerand, 2022).

² Peng Hsiao-yen, 2010, p. xi.

³ Peng Hsiao-yen, Rabut, 2014, p. 1, 8.

caractères : les simplifications des années 1950 s'inscrivent dans une longue histoire de réformes des caractères et certaines simplifications retenues ne font qu'enterrer des formes cursives anciennes. Les auteurs chinois écrivent donc leur littérature avec ces mêmes caractères, qui fondamentalement sont inchangés et invariables dans leur principe.

Par contre, la langue qu'ils écrivent et qu'ils font entendre avec ces mêmes caractères, elle, a profondément changé. La parole et l'oralité sont premières et toujours impliquées dans l'écrit, elles n'en sont pas le contraire ou l'opposé par nature : voir Meschonnic, pour qui « oralité » est quasiment synonyme de « rythme »¹. Les caractères, dont la permanence peut donner un sens (une illusion?) de continuité, sont autant de stèles (voir la troisième partie), qui demandent à être lues et qui posent la question de leur expression et formulation (leur réinterprétation ou réactualisation nouvelle), plutôt que d'être la transcription d'une « langue parlée moderne », qui n'existe qu'à peine au début des années 1920. Il est question évidemment de textes littéraires, qui prétendent écrire dans cette même langue parlée moderne (voir la première partie).

C'est pour ces raisons que nous proposons le terme de « voix » plutôt que « d'écriture » ou simplement de « littérature » (en plus que d'éviter l'association réflexe de « littérature moderne » avec « 1917-1949 ») : ce ne sont pas les caractères qui se métamorphosent, mais leur usage, la langue et les formes littéraires. Et même si l'on entend « écriture » comme discours ou parole, celle-ci aussi « abstraite » ou vide que ne l'est l'écriture², nous revenons au rythme et à l'oralité qui s'exprime par des formes transformées : et surtout, à l'*existence* d'un sujet, qui advient par la littérature (Rousset, Starobinski), quel qu'en soit le statut, car ce sont les vivants (passés ou présents) qui lisent et écrivent, malgré leur mort passagère, même l'écrivain... quand bien même l'on n'aurait pas affaire à un « sujet » unifié et réel.

La notion d'écriture présente l'avantage de postuler une relative autonomie et indépendance du texte, non simplement à la façon linguistique ou structuraliste, mais selon l'idée que le texte n'est pas la reproduction d'une parole ou d'une pensée réductible à la biographie et qu'il serait bien difficile de postuler une unité sous-jacente. Cependant, si le texte ne reproduit pas une parole, il n'en fait pas moins entendre une voix, une présence, il révèle une expérience, une *cohérence* humaine profonde³, quel qu'en soit le statut « réel » ou fictif ; ceci écrit malgré la déconstruction de

¹ Cordingley, 2014.

² « Nous rencontrons par conséquent ici l'idée paradoxale que la parole requiert la mort du sujet parlant, la parole en tant que telle et non pas seulement l'écriture, et Derrida insiste sur le fait que c'est là 'l'histoire ordinaire du langage', de sorte que l'anonymat du *Je* écrit est la situation normale de tout sujet parlant [...]. Le langage peut être nommé 'écriture', parce que, comme elle, il implique la mort du locuteur, son absence radicale. » : Dastur, 2007, p. 18.

³ Derrida déconstruit le terme de « structure » chez Jean Rousset : mais parlent-ils de la même chose?

la métaphysique de la voix et de l'identité à soi. Ainsi, la notion de « voix poétique » maintient-elle l'idée d'un « effet de présence » (E. Benoît)¹ : nous rencontrerons un texte en particulier, « Elégie de la statue de pierre » de Nanxing 南星 (1910-1996), dans lequel le thème de l'appel, du chant, est essentiel, malgré la nature allégorique de ce texte particulièrement exemplaire de la rupture introduite dans le sujet. Ou chez Bian Zhilin par exemple, l'importance de l'adresse à un « tu ». Il est vrai que la démarche que je suis emprunte par endroit à une phénoménologie de la rencontre, ce qui peut conditionner ma lecture.

Il faudrait distinguer, dans cette perspective de l'oralité et de la voix, entre différents aspects : le rapport de la poésie à la *musique* ou de la *récitation* ; la *prosodie* ; la *représentation* du son ou de la musique dans la poésie ; la *voix* (assez proche de ce précédent aspect) comme *fonction* dramatique dans le texte (voir Huang Kan en deuxième partie). De plus, la voix, dans sa connotation de timbre personnel et propre, serait à différencier du « son ». Celui-ci, comme le propose Valéry, est par ailleurs le produit de la transformation du mot (comme bruit) par la combinaison qu'introduit l'univers poétique². Toutefois, la voix est cette parole advenue à elle-même par le texte poétique et son « atmosphère ». Son et voix ainsi compris sont indissociables ; la réalité dernière à laquelle l'on se confronte, est celle du *texte*.

La voix signale une attention renouvelée à la sonorité dans la perspective moderne et hybride de la réinvention du lyrisme et du développement d'une nouvelle langue littéraire nationale. C'est aussi la voix comme *parole*, l'expression d'un sujet. Cependant, il se pourrait que paradoxalement cette attention moderne remonte en partie aux auteurs de « prose à l'ancienne » du Tongcheng 桐城 (voir première partie), sinon au-delà : car ils accordent de l'importance au *son* comme « souffle » et transmission du sens dans la question de la lecture, ce qui est encore une autre approche³. Cette importance reconnue à l'oralité de la langue remonte au moins aux réformistes (voir première partie) et à l'appel de Lu Xun pour une « voix nouvelle ». Nous en reparlons notamment dans la seconde partie (chapitre sur Feng Zhi et sur Baudelaire traduit par Xu Zhimo). Les auteurs chinois modernes ont explicitement débattu et abordé la question de la musicalité et du

¹ Benoît, 2016, p. 60.

² Valéry, 2016, vol. 3, p. 832-833. Voir en quatrième partie à propos de Bian Zhilin.

³ Chen Yinchi et Varsano, 2015.

rythme dans la Nouvelle poésie, mais aussi de la prose qu'ils cherchent à inventer¹. Cela s'explique, en plus des raisons proposées juste avant, en partie par la confrontation avec la polyphonie de la modernité littéraire et l'intérêt des symbolistes pour la musicalité poétique.

Il faut donc aller à l'essentiel de ce qui fait l'objet de ces changements : la *voix*. Les textes modernes posent le problème de la langue nouvelle comme celui de la redécouverte et invention d'une musique, d'un rythme, d'une oralité, fût-elle mythologique ou illusoire. Comme j'ai eu l'occasion d'en traiter ailleurs, la littérature et les arts modernes chinois aussi représentent en de nombreux endroits ce problème de la recherche de l'expression, d'une parole à exprimer, d'une voix à faire entendre pour une Chine jugée « muette »². En ce sens, ce travail s'inscrit dans la continuité de ma recherche antérieure sur la représentation du corps et sur celle de la voix : ce qui explique par ailleurs le nouveau volet que je développe sur la littérature moderne en langue classique (voir le mémoire de synthèse). La langue est au centre de tous les changements : raison aussi pour laquelle la première partie présente une histoire de la langue à la période moderne.

En-deçà ou au-delà des idées et des représentations, il convient de se mettre à l'écoute de la parole et de la voix des textes, pour en suivre les intonations et transformations. Nous allons étudier au plus près le *rythme* des textes : nous reprenons la conception de Meschonnic du rythme non pas comme retour du même, mais comme actualisation de la *parole* du sujet. Il n'est pas plus question de sujet biographique ou sociologique, de ce qui serait un auteur réel : le sujet dans le (du?) texte est avant tout une voix et un imaginaire. Il est proche de « *l'intentio operis* » (U. Eco)³ ou du « trajet intentionnel » (J. Starobinski)⁴ et encore un peu différent : peut-être la « voix » authentique dont parle Proust ou celle que l'œuvre fait advenir à elle-même et qui donc ne la précède pas (J. Rousset, J. Starobinski). Or cette voix, ce sujet littéraire passe par de profondes transformations dans ce moment de modernité défini ci-dessus. Nous suivrons donc la perspective du devenir littéraire et du texte comme phénomène. De plus, le texte appelle une interprétation du lecteur critique lancé dans une approche qui n'évite pas la rencontre avec la subjectivité, plutôt que de partir de l'histoire, des périodisations, des « idées » et du contexte.

¹ Lu Xun, Hu Shi, Zhu Guangtian, Wen Yiduo ou Xu Zhimo notamment ont été des acteurs importants du débat sur la question du rythme et de la musicalité de la nouvelle langue nouvelle, de façon plus ou moins technique ou théorique, en particulier avec des considérations sur la « beauté », la « nature » ou le caractère « intrinsèque » du rythme ou la notion de *yinjie* : Admussen, 2009 ; Skerratt, 2015 ; Chen Liming, 2018. Nous aborderons plus loin la question technique précise des « pieds ».

² Vuilleumier, 2015 et 2022.

³ Eco, 1996, p. 58.

⁴ Starobinski, 1970, p. 24.

Etudier la voix littéraire et son rythme suppose une analyse stylistique : lexicale, syntaxe, rythmes, prosodie, formes, genre littéraire, « images », références, pour en venir ensuite à l'imaginaire. A ce point, on retrouverait l'idée d'*écriture*, une fois dépassée l'antinomie écrit/oral ou parole et acceptée l'idée que l'écrit reste fondamentalement différent de la langue exprimée oralement. Une bonne fois pour toutes, il faut faire un sort à la croyance selon laquelle le chinois moderne littéraire est la transcription d'une langue qui se parle « pour de vrai » et donc plus facile à lire pour le « peuple » : les premiers auteurs à écrire dans cette langue dite parlée ont eu beaucoup de mal à le faire et s'en plaignent à l'occasion (voir première partie). Et le « peuple », dont on ne jamais trop de qui il s'agit dans la bouche des intellectuels, ne lisait pas forcément cette littérature prétendument écrite pour lui.

Enfin, il s'agit de voix poétique. La poésie est la forme de littérature qui par sa densité et son exigence mène une langue à l'extrême de ses capacités d'expression et d'adaptation. Elle est le matériau par excellence d'une analyse en profondeur du sujet littéraire (le sujet dans le texte) et de sa langue pour en révéler les transformations. Les textes retenus, des années 1890 à 1940, sont de nature *poétique* au sens large : « Nouvelle poésie », essai ou prose poétique en « langue moderne » (genre par ailleurs nouveau mais non sans antécédents) et poèmes de formes anciennes en « langue classique ». La poésie classique moderne, si l'on me passe l'expression, commence depuis quelques années à faire l'objet d'études spécifiques. Cependant, ces deux corpus sont rarement lus ensemble alors qu'ils sont contemporains l'un de l'autre et manifestement en relation.

Qui dit poésie, dit lyrisme. A la suite notamment de L. L. Ou-fan¹ ou D. D. Wang², lui-même sans doute après J. Průšek qui parmi d'autres impose le thème et la question du lyrisme (*shuqing* 抒情) à propos de la littérature chinoise moderne, de récentes études portent sur la question de la construction interculturelle du lyrisme chinois moderne³. Cette perspective présente l'intérêt d'aborder à la fois la tradition chinoise de l'expression du « sentiment » (*qing* 情, sens aussi de « passion ») et l'interférence avec les littératures étrangères (le « romantisme »). Elle permet ainsi d'éviter la perspective binaire sur la littérature moderne chinoise qui voudrait que tout élément lyrique soit uniquement extérieur ; de montrer comment des éléments importés sont transformés par la littérature d'arrivée ; et enfin de suggérer une certaine continuité dans la littérature chinoise. Mais

¹ Lee Leo Ou-fan, 1973.

² Wang David Der-wei, 2015.

³ Voir, à propos de Su Manshu, Liu Jane Qian, 2017 ; Mori, 2015. Mais après tout la dimension de la « subjectivité » chez cet auteur est prise en compte depuis plus longtemps : Fong, 1982.

« lyrisme » se définit-il plus clairement que « modernité »? ce lyrisme serait-il un particularisme littéraire chinois¹ qui en garantirait une identité profonde inchangée « sous » les changements? On va poindre la tentation d'un nouveau récit de modernité parallèle ou alternative. Je ne prétends pas que ce soit l'objectif recherché *a priori* par les études en question : cependant, il faut à nouveau se montrer prudent. L'étude de textes particuliers prime sur l'exposé d'intention. La nature « poétique » textuelle du corpus de ce travail est donc à distinguer de la question du lyrisme (expression favorisée d'une subjectivité, d'émotions?) : nous allons l'aborder, mais sans rien préjuger de son importance. Ou alors, si de lyrisme il est question, nous le comprenons platement comme voix qui *s'exprime* par la poésie : le « sujet lyrique », ou encore plus platement, « voix poétique »... Il s'agit alors d'analyser la *parole* poétique moderne et ce qui lui donne forme.

Des études portent sur des aspects précis et concrets de prosodie : en particulier, un article fondateur de C. Birch sur la traduction en chinois de poètes anglais² ; deux ouvrages essentiels et indispensables de L. Haft, l'un sur Bian Zhilin³, l'autre sur le sonnet en Chine⁴. Pour les formes anciennes à la période moderne, mentionnons à nouveau l'ouvrage de J. von Kowallis⁵. Il sera fait référence à quelques autres études stylistiques et prosodiques en différents endroits de notre travail, en particulier au chapitre sur Feng Zhi où il est question de la nouvelle prosodie qui se met en place à la période républicaine pour le chinois moderne. La prosodie classique est abordée dans la seconde partie, nous verrons d'ailleurs qu'un des auteurs que nous étudions, Huang Kan 黄侃 (1886-1935), en invente de nouveaux usages. Mentionnons encore deux ouvrages chinois récents qui témoignent d'un intérêt croissant pour les questions techniques de poéticité de la langue, de prosodie et de rythme (ce qui était après tout le cas des modernes), de Zhang Taozhou⁶ et Xu Ting⁷. Sur la recherche de musicalité de la langue nouvelle par les auteurs modernes, qui montre à quel point cette question de la voix est centrale et explicite, citons deux études de N. Admussen⁸ et de B. Skerratt⁹. Enfin, un ouvrage pionnier sur la voix dans la poésie chinoise moderne est celui de J.

¹ Voir Cai Zong-qi et Wu Shengqing, 2019, p. 1.

² Birch, 1961.

³ Haft, 1983.

⁴ Haft, 2000.

⁵ Von Kowallis, 2006.

⁶ Zhang Taozhou, 2005.

⁷ Xu Ting, 2016. Pas encore eu le temps de le lire.

⁸ Admussen, 2009.

⁹ Skerratt, 2015.

Crespi¹, qui aborde la question de la performance et récitation de la poésie moderne et leur représentation dans une perspective d'étude de la modernité sonore (*aurality*) au sens large². On pourrait parler d'un « tournant auditif », oral ou vocal, dans le champ des études sur la poésie chinoise moderne, qui répond toutefois à des éléments objectifs des textes.

Nous adoptons une analyse textuelle du son comme prosodie, rime, mètre, fonction et de la voix comme forme et rythme, unité du sujet et de la parole. L'approche est celle d'une herméneutique : analyse stylistique, lecture en profondeur des textes, recherche des relations d'intertextualité et perspective comparatiste. Et ce afin de proposer une vision, une interprétation, du processus de transformation de la voix poétique en Chine moderne : une perspective concrète sur ce moment inédit de *la modernité littéraire chinoise* ou de *la littérature dans la Chine moderne*. Nous analysons en détail des aspects particuliers de ces transformations : la langue, les formes, le paysage, le sujet poétique. Des *motifs* privilégiés marquent ces aspects, ainsi que le *thème* de la transformation : entre autres la montagne, le pont, la cigale ou l'insecte à la flamme, la pierre, le miroir. Ils font eux-mêmes *l'objet* de ces transformations dont ils sont les emblèmes : ils permettent de saisir au plus près comment la littérature moderne advient en Chine.

Plan et résumé

Le plan donne forme à cette vision issue du *dialogue* des textes entre eux et du critique avec ceux-ci comme avec des études existantes. Il suit un parcours en quatre parties, du plus factuel au plus interprétatif : l'histoire moderne de la langue littéraire ; la transformation du paysage et avec lui, celle de la forme, de la prosodie, du rythme ; la réception du lyrisme symbolique et du modernisme ; enfin, le *regard* poétique face à lui-même, qui dans un mouvement *spéculaire* mène et expose la réflexion sur ses propres *transformations*. En définitive, il s'agit, à partir d'exemples particuliers, de suivre les métamorphoses du sujet littéraire ou lyrique en sa langue et sa voix dans la Chine moderne.

¹ Crespi, 2009.

² Je remercie à ce propos Romain Graziani de m'avoir signalé l'ouvrage de Haun Saussy, *The Ethnography of Rhythm : Orality and Its Technologies*, dont je n'ai pas eu encore le temps de prendre pleinement connaissance.

Nous donnons dans ce qui suit un résumé détaillé des différentes parties. Les caractères chinois et dates des auteurs et noms cités apparaissent à leur première occurrence dans les chapitres concernés.

Le chapitre « Prolégomènes : Littérature chinoise moderne et modernité » dresse un état des lieux non exhaustif sur la recherche du premier texte chinois moderne : on note une tendance à remonter toujours plus haut dans le passé proche ou dans des corpus autres que celui du 4-Mai, pour démontrer l'existence d'une modernité qui serait plus ancienne, ou moins liée à l'Occident. Ce faisant, il est difficile de sortir du paradoxe de la modernité, qui consiste à vouloir établir une tradition de la modernité ; ou d'un autre paradoxe, de vouloir reconstruire une modernité non-occidentale, à partir d'un regard irrémédiablement occidental. Ce chapitre préparatoire vise deux objectifs principaux : de présenter des éléments qui justifient de faire débiter la période moderne à partir des années 1890 ; de libérer la perspective pour aborder l'histoire de la littérature dans la Chine moderne, certes dans la perspective de la modernité littéraire, mais moins évolutive que thématique.

La première partie, « Les changements dans la langue », aborde l'histoire de la langue écrite au cours du XIX^e siècle afin de définir les termes récurrents mais ambigus et polysémiques de *baihua*, *wenyan*, *guanhua*, et les polémiques modernes dont ils font l'objet. L'opposition *wenyan/baihua*, ou « classique » / « vernaculaire » et « ancien » / « moderne », est relativement tardive et fausse les perspectives : ils ne sont pas absolument antinomiques ni uniformes, comme en atteste d'ailleurs la diversité de leur pratique. De plus, les différentes formes de langue écrite se transforment (se modernisent?) avant 1917, date dudit « Mouvement pour le *baihua* ». Non seulement ce *baihua* moderne est différent du pré-moderne et tout aussi varié, ce qui bat en brèche l'idée que le vernaculaire aurait suivi une évolution linéaire naturelle et unilatérale ; mais le chinois littéraire lui-même s'est déjà modifié et simplifié.

Quelques libres comparaisons avec l'histoire du français donnent un sens approximatif des différences et modulations entre *wenyan* et *baihua*, qui participent à la flexibilité et inventivité de la langue moderne chinoise. Cette nouvelle langue nationale en formation tient à sa disposition divers niveaux de langue, de dialectes, les néologismes, des apports lexicaux et syntaxiques étrangers. La traduction remplit un rôle essentiel dans cette transformation. Enfin, le caractère quasi contemporain de l'abandon du latin dans certaines pratiques académiques et dans les épreuves mandarinales en Chine suggère une expérience transculturelle de la modernité dans le rapport aux

langues « classiques », perspective globale qui déborde la présente étude et nécessiterait de plus amples recherches pour une histoire transnationale des langues et la modernité.

Suit la présentation des débats à partir de la fin des années 1890 sur la question de la modernisation de la langue et de l'écriture, des rapports et mérites comparés du *wenyan* et *baihua*. Des années 1900 à 1910, contre le *wenyan* est revendiqué le *baihua*, d'abord au sens de « mandarin » puis de « langue nationale », avant de devenir ultérieurement « vernaculaire ». La présentation des principaux termes du lexique (*suyu*, *liyu*, *guyu*, *wenyan*) pour désigner les différents langages témoigne d'un changement de conscience et de perception : la différence entre l'écrit et l'oral est dorénavant perçue comme problématique. Toutefois, à ce moment, l'opposition *baihua-wenyan* n'a pas encore polarisé les discours, ni n'est devenue une injonction pour des auteurs, qui revendiquent une forme de nouveauté. Liang Qichao en particulier intègre au discours et nouveau sens de la langue, la vision évolutionniste et téléologique de la modernité. Des extraits de préfaces de traducteur (Liang Qichao, Lu Xun par exemple), montrent par ailleurs la mise en place d'un discours et de reprises de *topoi* qui revendiquent le libre emploi du *wenyan* sous des formes plus ou moins élevées, voire du *baihua*, qui n'est pas encore celui de la République ; celui-ci toutefois apparaît alors moins facile, naturel ou économique que le *wenyan*. En tous les cas, ils sont présentés comme complémentaires et non antagonistes. Un autre terme qui renvoie au langage est analysé, celui de *wenli* (« style ») : son usage moderne contribue à révéler le contexte transculturel et interlinguistique dans lequel se modifie la perception de la langue, c'est-à-dire, le rôle de la traduction et du discours étranger.

A ce titre, Huang Zunxian compare de façon spectaculaire la langue littéraire à une langue étrangère ou s'étonne de la distance entre l'écrit et le parlé : ce n'est pas inédit dans l'histoire chinoise, mais ce sont des marqueurs de ce discours réformiste, qui est introduit en littérature. Ce discours est ensuite remplacé par un autre, plus radical et exclusif, avec la Nouvelle culture et le 4-Mai (en particulier Hu Shi et Chen Duxiu) : l'affirmation occidentaliste du progrès instaure une opposition définitive et tranchée entre la « tradition » et le « moderne », le *wenyan* et le *baihua*. La notion de *baihua* en vient à désigner la forme littéraire en cours d'invention du *guoyu*, la nouvelle « langue nationale ». Toutefois sa nature hybride ou « assemblée » et sa dimension étrangère sont perçues et revendiquées : c'est le *baihua* « européenisé » (*ouhua*). Pourtant, le terme reste imprécis malgré de multiples définitions et occurrences, de façon quelque peu similaire à ce qu'il en est de la notion de moderne : ce *baihua* se veut après tout l'incarnation du moderne. De même, dans un paradoxe propre à la modernité, les auteurs finissent par accorder au *baihua* une généalogie ancienne. Les modernes comme Zhu Ziqing évoquent précisément le lien entre modernisation et

développement de cette nouvelle langue, qui est celle des textes en langue moderne que nous étudions.

Le *wenyan* témoigne déjà de changements ; il n'est pas unifié, comme en atteste la diversité des styles et modèles de la période, particularité qui signale la modernité chinoise littéraire. Cette même modernité n'est pas davantage immédiatement définie de façon unilatérale, comme en attestent les différents termes pour désigner la littérature *moderne* (*jindai*, *xiandai*) et ses périodisations fluctuantes, que vient fixer dans les années 1950 une perspective idéologique officielle. Certains auteurs de la République font remonter ainsi plus ou moins haut dans le passé le début du moderne, voire même prennent en compte des textes en *wenyan* (Hu Shi, Chen Zizhan ou Qian Jibo) auxquels ils accordent par ailleurs plus ou moins de crédit : ce qui permet d'ailleurs à certains d'entre eux de proposer des termes pour évoquer un processus de modernité fondée sur la continuité et la métamorphose (Qian Jibo en particulier). Des exemples sont donnés de ce développement de l'historiographie littéraire moderne. Ainsi, malgré le discours exclusif de la Nouvelle culture, certains ouvrages républicains n'excluent pas de l'histoire du moderne la littérature en *wenyan*, y compris les formes de poésie à l'ancienne ; ce qui n'empêche pas l'expression d'une forme de distance ou critique au nom de la vision téléologique nouvelle (Hu Shi ou Chen Zizhan). La modernisation, ou transformation, du *wenyan* à la fin des Qing est aussi associée à la traduction, comme c'est le cas dans les traductions de Lin Shu par exemple.

Les polémiques sur la définition de normes entre ancien et moderne ne sont pas nouvelles dans l'histoire littéraire chinoise : nous verrons comment Hu Shi ou Zhu Ziqing reprennent un discours orthodoxe et moral sur le style, dans lequel la fonction régénératrice du *guwen* est dévolue au nouveau *baihua*. Les révolutionnaires de la fin des Qing par exemple à la suite de Zhang Taiyan perpétuent cette tradition de la dispute sur les modèles classiques à suivre : ils trouvent, Lu Xun avec eux, dans le style *wenyan* dit Wei Jin une ressource à leurs idées, avant que cette qualité ne soit déniée au classique au profit exclusif dudit *baihua*. Huang Kan (deuxième partie) s'inscrit d'ailleurs dans ce courant. Le *wenyan* n'est pas abandonné après 1912, date de l'abdication des Mandchous. Il continue d'être pratiqué tel quel ou en association avec le *baihua*, dans le *sanwen* notamment, pour une plus grande capacité d'expression : le passage d'un style ou registre à l'autre permet par exemple de développer différentes modalisations de la voix.

Un nouveau *baihua*, sans être du « vernaculaire » au sens propre, se développe à partir des années 1870 comme « style de presse » puis « style nouveau » : simplification de la langue, développement de la presse, références à l'exemple japonais, introduction et création de néologismes au contact de l'Occident. Par ailleurs, les changements dans la langue accompagnent

l'expression de différentes idéologies : entre autres, universalisme confucianiste des réformistes, essence chinoise des révolutionnaires, hybridité (tous les styles le sont) moderne anti-traditionnelle de la Nouvelle culture. Le style peut incarner un positionnement politique. Ces changements interviennent aussi dans la définition du canon littéraire, de la fiction en particulier (Liang Qichao) et de la littérature, toujours dans un contexte interlittéraire. Ainsi, en parallèle à ce phénomène moderne de mise à disposition d'une multiplicité de styles, formes et modèles (« répertoire »), le canon littéraire est-il remis en cause ; ou plutôt, il cesse d'être uniforme. En poésie, la revendication par Huang Zunxian de la liberté de s'affranchir des styles et modèles établis en est un exemple marquant. A défaut de correspondre à une forme d'individualisme de celui qui, autonome et solitaire, crée ses propres valeurs, il s'agit toutefois bien de l'affirmation d'une forme nouvelle de lyrisme : celle du sujet qui ne se laisse plus contraindre par des modèles définis. Cette transformation est conditionnée à défaut d'être déterminé, directement ou indirectement, au contexte de modernité mondialisée.

Dans la seconde partie, « L'expérience du paysage interculturel, Une révélation renouvelée de la nature », nous avons abordé un corpus de poèmes en *wenyan* et *baihua* de quatre auteurs différents, pour analyser la représentation et la signification du paysage en poésie : le paysage se modèle en fonction du regard qui se porte sur lui, et donc en un sens, le paysage est le sujet. En particulier sont abordés le motif de la montagne et le lieu commun de la visite en montagne. Les textes choisis traversent les années 1890 à 1920 et témoignent de la façon dont un motif classique se transforme par l'intégration d'éléments importés : en premier lieu, la modernité scientifique (motif du télescope, évolutionnisme, science, géologie), qui accompagne un changement de perception de l'espace et du temps. Ces changements reprennent des éléments classiques, même certains codes lyriques des antiques *Chants de Chu*. Le paysage conserve sa fonction classique d'expression ou d'incarnation d'idées ou d'une révélation : du réformisme scientifique au romantisme révolutionnaire des années 1900, jusqu'à l'angoisse de l'intellectuel du 4-Mai à la recherche du « peuple ». Le paysage, élément fondamental de la construction du sujet, porte de nouvelles valeurs et représentations. Même dans le cas de la poésie en *baihua*, avec Yu Pingbo, alors que l'on passe à la poésie moderne par la langue et la forme, les références à la littérature ancienne restent importantes. C'est aussi le moment où la dimension de l'interlittérarité devient centrale.

La deuxième partie se subdivise selon les auteurs retenus. Le premier, Huang Zunxian, devenu représentatif de la « révolution poétique ». Il y a probablement (?) peu d'interférence *directe* chez lui avec la littérature occidentale au sens strict, sinon l'interaction avec un contexte de

modernité culturelle (musées), scientifique et surtout, celle du voyage (moyens modernes de transport). Ceci dit, il séjourne au Japon de l'ère Meiji et rencontre ses éléments d'occidentalisation. Plutôt qu'une opposition, Huang Zunxian présente une juxtaposition entre deux visions du monde : l'une issue de la mythologie, certes convenue, qui enchante le monde ; l'autre importée de la vision moderne du monde et de la carte. Outre cette absence d'antagonisme, la particularité est que cette transformation profonde du regard se réalise dans une forme poétique classique, portée par des images et clichés traditionnels. Dans cette perspective, la connaissance et le regard neufs sont assimilables par la Chine, puisqu'ils peuvent s'exprimer sous une forme classique ; ce qui témoigne de la validité de ces mêmes formes classiques et de leur capacité à se réformer et renouveler de l'intérieur, en conformité à l'idée réformiste que les Classiques peuvent se réinterpréter dans le contexte d'un monde nouveau. La transformation en question est une réforme, une extension confiante des formes et du langage poétique chinois classique qui intègrent sans difficulté un regard et des motifs neufs ainsi que d'occasionnels néologismes. Quant à la langue, elle se simplifie sans rejeter toutefois le *wenyan*. Une telle posture poétique classique permet de faire l'expérience de la modernité dans son altérité et sa nouveauté, voire poser les prémisses d'une forme de romantisme et même d'individualisme nouveau. Huang Zunxian recourt d'ailleurs relativement peu aux néologismes : la poésie classique est suffisamment souple. Certains des motifs modernes favorisés sont ceux de la carte, du musée, du télescope : c'est-à-dire qu'ils rejoignent les thèmes centraux pour notre corpus de l'œil et du miroir. De premiers exemples de ce processus de détournement littéraire d'éléments scientifiques se trouvent par exemple chez son prédécesseur Ruan Yuan : c'est un autre aspect de la transformation poétique et le rappel que la Chine rencontre l'Occident technique et scientifique avant le littéraire ou culturel.

Ma Junwu, second auteur étudié, publie ses poèmes en classique dans les années 1910, moins érudits et savants que ceux de Huang Zunxian. Ils sont représentatifs d'une certaine poésie d'obédience révolutionnaire aux accents mélancoliques et romantiques. Cependant, ils ne sont pas si éloignés de la perspective réformiste pour ce qui est du rapport à la tradition classique et l'introduction d'éléments de savoir moderne : la modernité occidentale rencontrée reste avant tout scientifique. Ses poèmes classiques présentent un paysage plus modifié encore qu'il ne l'est chez Huang Zunxian : le paysage est géologique, darwinien et porte la marque mélancolique du lettré moderne inquiet de l'état de son pays à la toute fin de l'Empire. Pourtant, cette vision scientifique et même futuriste intègre des éléments à l'origine de la tradition lyrique chinoise, les *Chants de Chu* : ce recueil antique, manifestement symbole d'identité littéraire chinoise pour un révolutionnaire (au même titre que l'Empereur Jaune ou Yu le Grand), est relu et présenté comme valide pour la période

moderne, par le lexique mais aussi la figure de mélancolie politique et de plainte élégiaque de Qu Yuan, lettré patriote et loyal exilé. On relève enfin un imaginaire alchimique de la métamorphose et du feu qui relèverait davantage d'un substrat mythologique chinois, sinon de la psychologie des profondeurs. Si référence à la littérature étrangère il y a, c'est à l'histoire ou la science-fiction. Les imaginaires nouveaux restent médiés par des schémas classiques : la lutte darwinienne pour la survie nourrit une classique méditation sur l'infime ; la fusée vers Vénus poursuit le désir d'envol des immortels volants nourris de champignons magiques. Le modèle du sujet lyrique demeure antique (*Chants de Chu*) : l'esthétique révolutionnaire est celle d'une renaissance par le « retour à l'antique », comme pour un Zhang Taiyan ou un Lu Xun à un certain moment. Par contre, cette esthétique partage avec celle des réformistes un même regard interculturel, la prise en compte de l'existence et de l'égale validité des autres cultures, la possibilité de comparer des histoires différentes, à la condition peut-être d'une certaine ancienneté (Yu le Grand et Moïse) : c'est similaire à ce que fait Huang Zunxian par la perspective cartographique sur un monde chinois décentré. Dans les deux cas, se retrouvent le *topos* du poète voyageur et du voyage en Occident. Cette mélancolie plaintive a, comme le motif du regard et la juxtaposition ou hybridité des imaginaires chinois et étrangers (voir Guo Moruo), une postérité dans la littérature ultérieure : ce sont des éléments essentiels de la modernité littéraire et en particulier poétique qui se mettent en place en Chine à ce moment.

Une autre série de poèmes classiques de Huang Kan, troisième auteur abordé, donne un exemple moderne du lieu commun de la visite en montagne. La montagne est autant un lieu naturel que celui de la rencontre avec soi-même, mais aussi avec la poésie classique que le poète revisite : le Mont Lu donne depuis des siècles lieu à des descriptions poétiques. Le paysage est certes classique. Mais il spatialise une expérience de rupture, une division entre deux temporalités et deux mouvements, vertical et horizontal, comme expression d'une crise de la voix poétique et de la parole : comment réaliser une promesse et quelle poésie écrire. En d'autres termes peut-être, comment dire le monde avec des formes et une langue anciennes. Huang Kan se place dans la lignée des anciens en ce qui concerne les clichés et la voix lyrique, notamment et encore les *Chants de Chu*. Mais il se tient à distance d'eux : il constate que la langue poétique est devenue problématique comme la parole. Elles subsistent à l'état de traces d'un passé désenchanté pour évoquer des réalités inexistantes. De plus, la sonorité semble faire l'objet d'une attention nouvelle : la voix est thématifiée et entraîne des bascules dans le poème (notamment « Le torrent encaissé »). C'est la question de l'oralité. Huang Kan écrit dans un *wenyan* parfois cryptique dans des formes classiques pourtant assez libres et inédites, car il répond de fait à la poésie moderne. Implicitement,

il partage avec celle-ci et même la Nouvelle culture, un certain consensus sur l'interrogation portée sur le passé et sa validité : démythification du classique ; division du paysage ; problématisation du passé ; temporalité critique. Sa plus grande originalité, réponse encore plus directe à la poésie moderne, tient à sa virtuosité prosodique et technique : il pratique des formes classiques mais invente ses propres règles et mêle les modèles prosodiques. De fait, il expérimente dans les formes et règles classiques, comme les poètes en poésie moderne réinventent une nouvelle prosodie en *baihua*. Il tire aussi (à vérifier sur édition originale cependant) parti de la ponctuation, un dispositif moderne absent de la poésie classique et fruit de l'interlittérarité : dans son usage en Chine et ce jusqu'à aujourd'hui, elle sert moins d'outil de compréhension syntaxique que de marqueur du rythme et de la cadence, comme encore dans son usage français à la Renaissance par exemple. C'est un autre aspect de la forte attention à la sonorité, l'oralité, la voix, aspect essentiel de la modernité littéraire chinoise qui se développe des réformistes jusqu'à la poésie des années 1940 avec par exemple la pratique de la déclamation publique. Ce passage de la représentation du silence à celle de la voix est un fil que nous suivons dans tout notre corpus : sur ce point aussi Huang Kan, tout classiciste fût-il, s'inscrit dans ce nouveau paradigme d'attention à la parole, comme voix actualisée et sonorité valorisée. Ainsi, par la pratique des formes anciennes, notamment le « poème à l'ancienne » (*gutishi*), il en actualise de nouvelles potentialités : il « autonomise » et découple les potentialités prosodiques de leurs formes classiques et invente une poétique moderne à partir de ressources classiques, à contre-courant de la poésie dite moderne en *baihua* avec laquelle pourtant il dialogue de fait. Ses préférences dans les références anciennes vont en particulier aux *Chants de Chu*, des œuvres des Wei Jin et certains poètes Tang : les *Chants* et la poésie médiévale sont certaines des références favorites des révolutionnaires des années 1900-1910 (au Japon, Huang Kan fréquentait Zhang Taiyan et Su Manshu entre autres), qui voient en eux des ressources possibles pour un nouveau lyrisme modernisé en *wenyan*. C'est aussi probablement un projet du mouvement pour les « études nationales » (*guoxue*). Le voyage dans la montagne est intérieur autant que poétique et développe un lyrisme moderne néo-classique, ou classique modernisé, à la prosodie inédite. On retrouve des motifs de l'envol et de la transformation alchimique liée au soleil, comme dans la « Nouvelle poésie » des années 1920 et 1930 (Guo Moruo, Ai Qing) ou dans la fiction de la même période (Wang Yiren, Xiao Hong). La sensibilité poétique chinoise moderne est indépendante de la langue et des formes, du moins, elle les transcende. D'où l'intérêt d'une lecture thématique synchronique des textes modernes.

Huang Kan se demande comment franchir le *pont* qui le sépare du passé (ou du présent?). Yu Pingbo, quatrième auteur, dans une suite en *baihua* qui relate une nouvelle visite en montagne,

essaie d'en franchir un autre encore : la séparation pour lui n'est pas entre classique et moderne, mais pour l'intellectuel du 4-Mai qu'il est, entre lui et le « peuple », nouvelle division que le poète moderne cherche à pallier. La révélation du poète est celle d'une unité avec un passé privé, qui se juxtapose à l'unité qu'il découvre avec une communauté humaine, entre des mondes qui s'ignorent : ce qu'il appelle la « mondanité ». Yu Pingbo fait l'expérience d'un paysage, qui reste à sa façon fidèle à une esthétique classique mais traduite ou transposée en poésie moderne : la montagne est lieu de révélation d'une unité commune, politique ou nationale, découverte par le sentiment et exprimée en *baihua*. Toutefois le départ hors de la montagne en fin de poème remet en question cette possibilité. La série de Yu Pingbo est représentative de la Nouvelle poésie à un premier état de son développement au début des années 1920 : vers libre, dimension narrative, discursive, philosophique même, et malgré tout, une proximité encore grande avec l'esthétique et certains éléments stylistiques ou lexicaux classiques. Ce poème concentre un certain nombre de discours du 4-Mai : idées sur la « littérature humaine » et quête du « peuple », langue et lexique hybrides, en même temps que références aux auteurs chinois anciens : Tao Yuanming, *Zhuangzi*, poésie à chanter *ci*. En particulier, il témoigne de l'importance de l'écriture allégorique, caractéristique de nombre d'œuvres de la Nouvelle littérature.

Dans la troisième partie, « Un lyrisme critique, Les transformations de la voix poétique et ses motifs entomologiques », l'on passe entièrement à ladite Nouvelle poésie, à des textes qui développent davantage ces relations interlittéraires au cœur de la transformation de la langue et de la poésie : rythme, prosodie, images poétiques, importées ou connotations nouvelles surajoutées à des clichés classiques. Le fondement même de l'expression du sujet lyrique se modifie. Le paysage et la scène poétique naturelle changent, tout à la fois allégorie romantique ou moderniste et scène de paysage intérieur classique chinois. Les formes ont cessé d'être chinoises ou occidentales : c'est la poésie moderne en Chine. Cette transformation fait elle-même l'objet d'une référence méta-poétique par des motifs et clichés, devenus signes classiques qui prennent des connotations autres (la cigale chez Feng Zhi), dans un mouvement proche de ce que fait déjà Huang Zunxian. De même, ces signes poétiques à disposition peuvent médier des traductions (Xu Zhimo et Baudelaire). Ils sont définitivement et profondément modifiés par la polysémie et les connotations nouvelles : derrière un mot chinois se font entendre des mots étrangers. Ils impliquent un poète au savoir interlittéraire et transculturel, qui transforme fondamentalement sa voix jusque dans la prosodie, la rime, la cadence : dans son rythme. Cette écriture suppose aussi un nouvel horizon d'attente et un lecteur idéal et modèle capable d'entendre cette voix, à « l'oralité » revendiquée et ses codes de lecture.

Les textes retenus relient les années 1920 aux années 1930-40 dans le contexte de la réception et transformation du romantisme, du symbolisme et modernisme : ces différentes esthétiques font dans les poèmes chinois l'objet d'une réflexion métapoétique, d'une part sur la transformation poétique de la voix chinoise par celles-ci et d'autre part sur celle qu'elle leur fait subir en retour.

Dans un premier temps, nous avons abordé Feng Zhi, auteur de sonnets, exemple par excellence d'importation et d'hybridation formelle (prosodie, « pieds », cadence). C'est l'exemple de ce qu'une forme étrangère adaptée permet la formulation et la vocalisation de la nouvelle langue littéraire chinoise : la voix qui se fait entendre est modalisée par la forme étrangère, à moins que ce ne soit l'inverse, mais toujours dans une *écriture* chinoise. Feng Zhi propose ainsi une méditation poétique sur une cigale transculturelle et interlittéraire : le motif classique s'enrichit de nouvelles connotations, entre autres par la référence à des auteurs allemands. Le motif de la cigale est une figure de la transformation et objet de cette transformation. De même le paysage associe-t-il rupture de la modernité (Rilke) et allégorie classique (Ouyang Xiu). Le poème étudié illustre particulièrement le passage du silence classique (Tao Yuanming) à l'insistance sur la voix et la parole, dans une recherche du rythme et voix « naturels », propre au projet de la Nouvelle poésie. Plus précisément, il s'agit du passage de l'évocation d'un silence plein au-delà de la parole, à un silence de la voix éteinte et vide qui introduit l'attente d'une temporalité ouverte, là où chez Tao Yuanming l'ouverture se fait au sein de l'espace et hors du temps.

Un autre sonnet ensuite est analysé, de Bian Zhilin. Il est l'exemple, outre de relations d'interlittérarité, du nouveau réseau intralittéraire moderne chinois qui se met en place : le motif de l'insecte à la lampe concentre toutes ces connotations nouvelles et anciennes. C'est un autre motif métapoétique, plus explicitement encore que celui de la cigale. Il est un marqueur du dialogue que mène la Nouvelle poésie avec elle-même, les poétiques importées (romantisme, symbolisme, modernisme) et le sujet lyrique chinois qui balance entre diverses positions : la lecture chinoise d'un symbolisme romantique qui dans les années 1920 appelle à s'abîmer dans l'autre comme idéal rêvé de soi et qui recoupe le modèle poétique étranger ; ce à quoi s'oppose une certaine interprétation ou forme de modernisme dans la Chine des années 1930-40. C'est une variation du dialogue Baudelaire-Mallarmé dans le contexte *chinois*, entre deux lyrismes : l'un qui se détruit dans la contemplation de l'idéal, l'autre, qui s'en détourne de façon critique, auto-ironique et *parodique*. Ce modernisme (selon le lexique chinois moderne), non dénué techniquement de symbolisme, est le fruit de la rencontre de Bian Zhilin avec Baudelaire, Mallarmé, Eliot ou Valéry parmi d'autres, due au contexte d'introduction qui les associe en un même moment : on ne peut en effet étudier les relations entre un poète chinois et un unique auteur étranger. L'ironie dont témoigne

Bian Zhilin porte sur la fascination pour le modèle étranger et les codes internes chinois qui l'expriment. Elle se développe aussi en une forme d'auto-ironie, qui reste romantique d'inspiration et sans doute proprement moderne : la voix lyrique et poétique chinoise, moderniste pour le coup, *ne peut plus s'exprimer autrement que par des signes soit classiques qui demandent à être réinterprétés car dévalués, soit étrangers dont il est devenu impossible de se défaire malgré leur adaptation ou sinisation*. La voix lyrique moderne en Chine est marquée en profondeur par cette dimension d'ironie et d'auto-ironie, constituée en partie d'éléments importés. C'est l'un des phénomènes de la modernité littéraire chinoise, dont les prémisses se retrouvent aussi dans le récit à la première personne de la fiction dès les années 1900 (voir en annexe deux exemples de Liang Qichao et Wu Woyao, ainsi que « L'épingle brisée » de Su Manshu).

En clôture de cette partie, nous avons montré un cas particulier de relation interlittéraire de Baudelaire à Lu Xun via une traduction de Xu Zhimo. Lu Xun s'avère finalement plus fidèle à l'esprit et aux thèmes du poème « La charogne » que Xu Zhimo dont la traduction déclenche cette chaîne intertextuelle. Xu Zhimo développe le thème de la transformation, qu'il extrapole à partir de références au *Zhuangzi*. Aux yeux de Lu Xun par contre, il commet l'erreur de confondre musique de la langue nouvelle à développer et fascination exotique pour des éléments extérieurs et superficiels, spectaculaires, ceux d'un romantisme jugé décadent et complaisant. Lu Xun, lui, se montrerait digne successeur et plus fidèle interprète de la voix étrangère : il transpose dans un texte, d'ailleurs en prose poétique, les thèmes baudelairiens de l'ironie, de la destruction des formes classiques du Beau et de la continuité entre vie et mort. La *musicalité*, au cœur de la polémique, participe du problème du rythme et de la voix, qui fait l'objet de toutes les attentions : elle ne peut être simple traduction formelle mais doit être adaptée, assimilée et finalement *naturalisée*. Les choix de traductions et les libertés prises par Xu Zhimo révèlent l'intérêt chinois moderne pour le thème de la métamorphose : c'est à ce titre le reflet d'un intérêt « local » dans cette circulation globale. Lu Xun quant à lui, témoigne de l'importance de l'ironie pour la littérature chinoise moderne : il trouve chez Baudelaire des éléments qui répondent à ses propres thématiques. Leur polémique signe le début de la tension entre « romantisme » et « réalisme », ce dernier à comprendre comme modernisme symboliste et critique, ce que reprend Bian Zhilin ultérieurement. La question de la voix poétique ou lyrique reste centrale.

La quatrième et dernière partie, « Les métamorphoses du sujet, Allégories de la pierre et du miroir ou Narcisse en Chine », aborde directement la dimension spéculaire et réflexive de la voix poétique

moderne en Chine, par l'analyse entre autres de motifs transformés (pierre, miroir) et en particulier l'importation de la figure de Narcisse, qui fixe l'ensemble des problématiques.

Dans un premier temps sont étudiés des textes de Nanxing, à ma connaissance jamais étudiés en Occident, comme ceux de Ma Junwu et Huang Kan traités plus haut, auteur reconnu de *sanwen* et poèmes durant la période d'occupation japonaise à Pékin, ce qui permet d'ailleurs d'inclure un nouveau type de textes dans notre corpus : « zone occupée » ou non, un réseau thématique cohérent traverse toute la littérature de la Chine moderne. Le déterminisme sociologique ou géographique, malgré son importance, ne dicte pas tout en matière de littérature, du moins dans une approche de critique thématique. Chez Nanxing, le motif de l'insecte renvoie moins à la thématique de la transformation (comme chez Xu Zhimo ou Feng Zhi), qu'à celle d'une relation problématique au temps : il signale la rencontre avec une forme d'étrangeté, son propre passé mort, qui par endroits semble s'apparenter à un livre ou au texte du passé. Certains auteurs modernes (comme Lu Xun, Li Guangtian ou Nanxing) développent une écriture entomologique, dont la réception asiatique de Fabre ouvre une chaîne d'intertexte absorbée par les problématiques chinoises. Une autre dimension de l'insecte chthonien qu'est la cigale est le thème du complexe de Jonas (Bachelard), comme mort symbolique et repli en vue d'une métamorphose qui implique l'activité d'écriture, comme le démontre notamment une préface célébrissime de Lu Xun, le plus souvent lue, me semble-t-il, comme document autobiographique et rarement comme texte littéraire et (mytho)poétique, ce qu'elle est avant tout. L'insecte apparaît comme une allégorie de l'écriture et de l'écrivain (Brunel et Kafka). Il est associé à la pierre, motif de la transformation : dans une comparaison mélancolique, l'écrivain est celui qui devient pierre en quête de mouvement, comme l'est un texte. Ce motif de la pierre qui parle met en abîme le thème et l'importance de la voix, source d'animation : comment rendre vie et donner voix aux signes du passé, à savoir l'écriture ancienne. Ce motif allégorique associe des éléments de l'imaginaire chinois ancien (pierre et métamorphose) et d'autres de la littérature occidentale : en Europe, où il remonte à l'antiquité, il est repris notamment par Baudelaire ou surtout Mallarmé, reçus à leur tour en Chine. Un poème en particulier de Nanxing donne un exemple flagrant de cette esthétique de l'allégorie hiératique occidentaliste, qui est essentiellement une méditation sur le temps et l'attente dans la tradition européenne de la « mélancolie au miroir ». Ce nouvel exemple de réinvention interlittéraire exprime l'appel à la transformation de la voix, de l'écrit et de soi. Dans une perspective d'histoire littéraire, le poème « Elégie de la statue de pierre » donne un exemple marquant d'un « complexe littéraire » chinois moderne : être partagé entre d'une part le désir de s'exprimer et de s'inscrire dans le temps ; et d'autre part, la nature allégorique du texte qui appelle à la pétrification.

Cette méditation s'incarne dans l'importation implicite du motif du Narcisse et du miroir chez Bian Zhilin, à partir directement de Mallarmé et Valéry, probablement de Gide aussi. Le Narcisse symboliste et moderniste, en France du moins, introduit une méditation sur le sujet créateur qui se contemple dans sa création comme forme rêvée parfaite et autonome : s'ensuit une interrogation sur le sujet et la possibilité de la connaissance d'un autre que soi (autrui, le monde, le paysage). Le poète chinois fait se rencontrer le Narcisse français avec le modernisme ironique de Eliot et celui de la fragmentation (Bergson, Bradley), qui s'interroge sur la possibilité d'une totalité et de sa connaissance. Or, cette méditation rencontre, ou est médiée par, une certaine tradition philosophique chinoise idéaliste, bouddhiste mais aussi celle du *Zhuangzi*, un auteur qui ne cesse de témoigner de son actualité pour les modernes. C'est un exemple de « poésie de nouvelle sagesse » (*xin zhihui shi* 新智慧詩)¹ des années 1930, dans le cas présent, une poétique de l'impersonnalité translittéraire qui ré-écrit et transforme ces différentes références, de *Zhuangzi* à Eliot. La méditation de Bian Zhilin place le sujet en crise devant le miroir du poème et du texte : la specularité extrême d'une forme pure aboutit à la remise en cause de l'existence de l'autre et du sujet lyrique lui-même. Cette réflexion sur le regard inquiet du sujet poétique moderne présente une mise en abîme de l'écriture, qui lui fait apparaître le monde comme image ou allégorie des transformations d'une conscience. A ce stade, ces motifs du miroir, du rêve, du regard et du paysage sont inextricablement hybrides et réflexifs d'eux-mêmes : ils sont *modernes*.

Suivent des annexes qui reprennent pour la plupart des matériaux pédagogiques inédits : un aide-mémoire sur les règles prosodiques du poème régulier et des traductions de mon fait de divers textes, auxquels il est fait référence en divers endroits de la présente étude (à quelques exceptions près). Enfin, bibliographie, des index et une table des matières détaillée.

¹ Ke Ke 柯可 pseudonyme semble-t-il de Jin Kemu 金克木 (1912-2000), « Lun Zhongguo xinshide xin tujing 論中國新詩的新途徑 [D'une voie nouvelle prise par la Nouvelle poésie] » (1937). Cité par Chen Taisheng qui accorde la question dans la perspective du « lyrisme » « contenu » (*kezhi* 克制), selon le mot même de Bian Zhilin, et se demande ce qu'il advient de l'émotion dans son poème, « objectivée » à la façon d'Eliot (voir partie précédente) : Chen Taisheng, 2005, p. 149.

Prolégomènes : Littérature chinoise « moderne » et « modernité »

« Afin de devenir de bons historiens de la littérature, nous devons nous souvenir que ce que nous appelons habituellement histoire littéraire n'a que peu ou rien à voir avec la littérature, et que ce que nous nommons l'interprétation littéraire [...] est en fait de l'histoire littéraire. »
Paul de Man¹

La question de la *modernité* polarise une grande partie de la recherche sur la littérature chinoise des XIX^e et XX^e siècles, qui s'est longtemps écrite dans une perspective téléologique : c'est une caractéristique du discours de la modernité. Le phénomène paraît toutefois marqué en Chine, voire peut-être en Asie orientale, en ce que cette modernité fait l'objet d'une rivalité (entre Chine et Japon par exemple, voire avec l'Occident) car en lien avec une certaine expérience historique traumatique. Une conséquence de cette polarité dans la recherche a été de multiplier les termes pour désigner des périodes littéraires toujours plus précises et spécifiques, qui témoignent de cette même perspective orientée. A tel point que même lorsque les historiens de la littérature chinoise cherchent à se défaire, comme c'est le cas au moins depuis les années 1970 en Occident et 1980 en Chine, d'une perspective politique et idéologique dont les prémisses remontent aux années 1910, ils n'en demeurent pas moins « obnubilés » par l'idée de modernité : ils en proposent régulièrement des redéfinitions dans le contexte chinois. Ce souci en Chine d'être moderne, de le revendiquer et d'en retracer le processus incessant provient du début du XX^e siècle au moins, avant que d'être repris ensuite dans le discours politique, qui lui-même a tiré profit de cette généalogie pour la ré-imposer ensuite à l'histoire littéraire.

Ainsi, la périodisation de l'historiographie chinoise « orthodoxe », définie dans les années 1950, suit-elle le récit de l'affirmation d'une « modernité » culturelle occidentalisée contre la « tradition » (*chuantong* 傳統), au moment du 4-Mai 1919 (Wusi 五四) ou du « Mouvement pour la Nouvelle culture » de 1915 (Xin wenhua yundong 新文化運動), puis marxiste après 1949 avec la fondation de la Chine nouvelle (Xin Zhongguo 新中國). Cette périodisation s'organise selon une série d'étapes historiques présentées comme cruciales et selon une logique de progrès continu : le « choc » initial des Guerres de l'Opium (années 1840-1860), la fin de l'Empire (1911) et l'établissement de la République (Zhonghua minguo 中華民國, 1912) puis de la République populaire de Chine (Zhonghua renmin gongheguo 中華人民共和國, 1949). Le schéma transposé en histoire littéraire en est le suivant : « littérature moderne » (plus ou moins au sens français des

¹ de Man, 2013, p. 141.

« temps modernes », 1840-1918) ou « *early modern* » (*jindai wenxue* 近代文學)¹ ; « littérature moderne » (*xiandai wenxue* 現代文學, 1917-1949), bien que parfois, l'on puisse partir de 1911 ou 1918 selon le repère fondateur éditorial retenu ; et enfin, « littérature contemporaine » (*dangdai wenxue* 當代文學, 1949-), présentée comme horizon indépassable, alors même que ce « contemporain » dure depuis maintenant plusieurs décennies.

Ce modèle repose sur l'idée que la forme littéraire censée accomplir le projet de modernité linguistique autant que culturelle et idéologique serait celle-là même qu'incarne la « Nouvelle littérature » chinoise (*Xin wenxue* 新文學, 1917-). Cette revendication de modernité fait en tout premier lieu référence explicite à la littérature étrangère et occidentale. Cette conception et pratique de la littérature s'oppose au passé et la « tradition », autant qu'à d'autres formes de littérature qui lui sont contemporaines mais qui ne correspondent pas à son modèle. Cette périodisation et vision partisane de la modernité littéraire, qui sans être entièrement dénuée de fondement historique, est remise en cause et réécrite. Le fait est que les historiens actuels de la littérature chinoise « moderne » ne s'entendent pas sur le point de départ du *xiandai* (fin des Qing? début de la République?) et sa fin (1949? au-delà?) ; un autre point d'achoppement est le rapport de la littérature du 4-Mai (années 1920) à celle de la période de la Révolution culturelle (1966-1976). Enfin, 1976 (date à nouveau liée à un événement politique, la fin de la Révolution culturelle) est considéré comme une date pivot (« littérature de la Nouvelle période » *Xin shiqi wenxue* 新時期文學), dont on ne sait pas trop quand la faire finir, ni s'il faut l'associer et de quelle façon avec le 4-Mai ou ce qui précède. Enfin les périodisations ne sont pas fixes dans la période du XX^e siècle (1918-1949 ou 1937 par exemple) : le fait est que jusqu'à un certain point on peut toujours parvenir à délimiter des périodes en fonction de la perspective proposée. Par ailleurs, la périodisation peut aussi varier selon le genre littéraire considéré².

Il semble plus pertinent d'envisager une périodisation qui ne soit plus axée sur le contenu idéologique supposé des œuvres qui, dans un mouvement spéculaire, l'expriment, ou sur leur positionnement dans une perspective linéaire vers une modernité insaisissable. Il devient ainsi possible de prendre en compte et reconnaître l'existence et l'intérêt d'un corpus plus large.

¹ A la fin des années 1920 et au début des années 1930, « *jindai* » selon les auteurs désigne la période Ming-Qing ou 1898-1929, et « *xiandai* », la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'aux années 1920... Voir Wang David Der-wei, 2008.

² Voir Admussen, 2010.

C'est le cas avec la périodisation purement temporelle et idéologiquement neutre impliquée par l'expression de « littérature du XX^e siècle ». Par exemple, B. McDougall et L. Kam proposent cette perspective dans leur manuel *The Literature of China in the Twentieth Century*. Par contre, ils font partir ledit XX^e siècle de 1900¹, ce qui n'est pas nécessairement évident. Après tout il est assez ordinaire dans l'historiographie littéraire de proposer une périodisation « séculière »². Une répartition par siècles, sans être entièrement neutre, permet à la fois une plus grande ouverture et même une certaine « objectivité », en ce que la vision téléologique est déjouée : le rappel des siècles précédents induit une certaine relativité dans la perspective portée sur le plus récent et évite de voir du nouveau en toutes choses. De telles histoires de la littérature chinoise qui abordent la période moderne (XIX^e — XX^e siècles) réintroduisent ensuite des coupures temporelles. Davantage par souci pratique peut-être que pour des raisons de nécessité historique, elles reprennent néanmoins à divers degrés des jalons politiques et historiques³. La dénomination de « Littérature chinoise du XX^e siècle » (*Ershi shiji Zhongguo wenxue* 二十世紀中國文學) a été proposée en chinois dans les années 1980 notamment par Chen Pingyuan 陳平原, Huang Ziping 黃子平 et Qian Liqun 錢理群⁴. « Littérature chinoise du XX^e siècle » peut ainsi passer pour synonyme de « littérature moderne » (*xiandai wenxue* 現代文學) : par exemple, un manuel chinois récent recourt à ce terme pour désigner la période 1917-2000⁵.

Toutefois cette dernière solution présente un paradoxe : entre le choix d'une périodisation idéologiquement neutre (« XX^e siècle ») et la conservation d'un choix qui ne l'est pas : 1917, début de la « Révolution littéraire », dont les prémisses pourtant remontent au moins à 1902. Un tel terme continue d'impliquer qu'il existerait un point de départ identifiable d'une forme de modernité définie par des textes particuliers : ceci dit non pas pour nier l'existence de moments ou textes de bascule, comme nous allons voir. On peut aussi considérer que « XX^e siècle » ou « moderne » définissent une période comprise autour des années 1890, sinon quelque peu antérieure, jusqu'à aujourd'hui, à la condition de considérer *l'ensemble* de la littérature pratiquée. Par exemple, Chen

¹ Mc Dougall, 1997.

² Pour prendre un exemple récent parmi d'autres, l'ouvrage de Cerquiglini-Toulet, Lestringant, Forestier et Bury, 2007 répartit la matière par siècle pour ensuite la subdiviser en approches thématiques et motivées par des questions littéraires ou des périodes plus particulières, qui permettent toujours une vision d'ensemble.

³ Ainsi, dans *Cambridge History of Chinese Literature*, le chapitre VI s'intitule-t-il « Chinese literature from 1841 to 1937 » et le suivant « Chinese literature from 1937 to the present ». De même, McDougall et Kam, 2007 suivent un découpage assez proche. Il s'agit toujours de retrouver des coïncidences avec l'histoire non littéraire, tout en essayant de ne pas lui subordonner la littérature.

⁴ Qian Liqun, 2004.

⁵ Zhu Donglin, 2007.

Pingyuan intègre dans son *Histoire du roman chinois au XX^e siècle (Ershi shiji Zhongguo xiaoshuo shi (1897-1916) 二十世紀中國小說史)*¹ des faits littéraires de la fin du XIX^e siècle.

Cette périodisation se justifie par le fait qu'à un certain moment au cours du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle surviennent en Chine des changements essentiels dans la littérature ; ce que par commodité l'on propose de désigner comme modernité littéraire en Chine.

On peut reconnaître un consensus qui situerait le point de départ flagrant de ces changements, sinon la « modernité », au plus tard à partir des années 1890. Un certain nombre d'études s'attachent ainsi à découvrir le « premier texte » supposé moderne de la littérature chinoise... moderne. Depuis les années 1990 au moins, elles présentent la particularité de remonter toujours plus loin dans le passé immédiat (l'*ex-jindai* de fait) au cours du XIX^e siècle. A vrai dire, cette remise en question par les chercheurs porte non sur l'écriture d'une histoire de la modernité, mais sur l'œuvre qui en serait le témoin ou en marquerait l'avènement ; c'est-à-dire, sur la définition de ce que doit être la modernité littéraire chinoise et qu'une œuvre particulière, unique et novatrice viendrait incarner parfaitement. Il n'y a donc pas de réelle remise en cause du discours sur la modernité en tant que tel.

Cet apparent paradoxe est en fait propre au *discours* de la modernité : remonter dans le passé, soit la tradition, surtout lorsque le *wenyan* 文言 ou « chinois littéraire » (voir première partie) est présenté comme lieu de la modernité. Il s'agit de toujours retrouver dans le passé l'origine fuyante du présent inédit, qui fonderait la rupture avec cette même tradition du passé, et de montrer comment se constitue une « tradition du moderne » (O. Paz, A. Compagnon). C'est encore un paradoxe, en ce que certaines de ces recherches proposent la généalogie d'une modernité qui ne devrait rien à l'Occident. D'autres, sans aller jusque là, renforcent le discours de la modernité qu'elles prétendent déconstruire. Ces recherches permettent malgré tout de signaler un certain nombre de caractéristiques et dimensions de fait. Voici donc dans ce qui suit un tel historique des « candidats » au titre de premier texte moderne : le choix n'est pas exhaustif et se base sur un certain état de la recherche sur cette question.

La nouvelle « Le journal d'un fou » (Kuangren riji 狂人日記, 1918) de Lu Xun est généralement présentée comme fondatrice, de par sa langue et les thèmes décrits. *De fait*, elle remplit cette fonction pour toute la littérature chinoise au XX^e siècle, dans une perspective transtextuelle ou intertextuelle et ce non pas uniquement parce qu'elle est *reconnue* comme telle par la critique, qui

¹ Chen Pingyuan, 1997.

définit le canon littéraire chinois moderne. Elle est en tous les cas exemplaire d'une certaine forme voulue de littérature : à sa publication, elle est reçue comme expression d'un ensemble de discours et valeurs du 4-Mai iconoclaste et critique de la « tradition », manifestation donc de la modernité au sens de ce mouvement, au risque d'ailleurs d'une simplification de la signification du texte.

J. Průšek reconnaît en 1969, en pleine révolution culturelle, à une autre nouvelle du même auteur, « Souvenirs » (Huai jiu 懷舊, 1913), antérieure et écrite en langue *classique* ou littéraire, une qualité de « précurseur »¹ de la « littérature chinoise moderne ». Elle marquerait l'aboutissement du processus de ce qu'il considère être une forme de modernisation engagée selon lui depuis la dynastie des Ming 明 (1368-1644) : le développement de la dimension « lyrique » (*lyrical*) de la littérature chinoise, par opposition à sa dimension « épique » (*epical*). Cette perspective s'inscrit dans ce qui serait une évolution naturelle de la littérature vers l'expression accrue de la subjectivité : ce que l'absence d'intrigue et d'événement, le ton de la confession exprimerait dans une forme, pourrait-on dire, de courant de conscience. Il s'agit manifestement de repousser le moment d'apparition de la modernité, pensée donc comme lyrisme, dans la littérature chinoise et de la découpler de la question de la langue, qu'elle soit ou non classique, « vernaculaire », moderne ou prémoderne. La réception de ce texte est cependant limitée, en rien comparable avec la précédente.

Dans une même perspective destinée à défaire le discours canonique mais qui ramène la modernité à ladite langue vernaculaire moderne (*baihua*), M. Hockx propose non sans malice la nouvelle « Une journée » (Yi ri 一日, 1917) de l'écrivaine Chen Hengzhe 陳衡哲 (1890-1976)². Cette nouvelle serait la première rédigée dans un *baihua* 白話 (voir première partie) moderne. Du moins elle précède d'un an le « Journal d'un fou » censément écrit dans cette même langue, qui serait le critère de modernité littéraire. La périodisation (1917) n'est toutefois pas remise en cause pour marquer le début de la Nouvelle littérature : elle coïncide avec la date généralement retenue comme début de la « Révolution littéraire ». On pourrait aussi reconnaître dans cette nouvelle un courant de conscience ou dimension subjective ainsi que le thème de la vie étudiante, qui sont des traits marquants de nombreux textes de la Nouvelle littérature de la fin des années 1910 et des années 1920. Toutefois, cette thématique et ces motifs ne constituent pas un critère suffisant. Par exemple, un auteur comme Ye Shengtao 葉聖陶 (1894-1988), auteur de nouvelles en *baihua* du 4-Mai, en rédige d'abord en classique au début des années 1910 sur des thèmes « sociaux » (comme « Misères

¹ Průšek, 1969.

² Hockx, 1998, p. 308-11.

de la pauvreté » Qiongchou 窮愁, 1914) proches de ceux qu'il reprendra ensuite en langue moderne¹. Par ailleurs, si l'on suit M. Hockx, la nouvelle de Chen Hengzhe, publiée donc avant « Le journal d'un fou » ne serait pas reconnue ou considérée comme fondatrice pour des questions nationaliste et patriarcale : la nouvelle est publiée hors de Chine et le fait d'une femme, là où un canon littéraire privilégie une figure paternelle. C'est vrai. Cependant, la nouvelle ne connaît aussi une réception que très limitée, puisque parue dans un journal d'étudiants chinois aux Etats-unis (même si imprimée ou éditée en Chine). De plus, elle est bien moins « dramatique », discursive et *ironique* (point sur lequel nous revenons plus tard), que celle de Lu Xun. La critique de M. Hockx est néanmoins valide et démontre une fois de plus la nature discursive de la recherche de la modernité. Ainsi, Qian Liqun liste-t-il la nouvelle dans un tableau chronologique de son manuel *Les Trente ans de la littérature chinoise moderne* (*Zhongguo xiandai wenxue sanshinian* 中國現代文學三十年), alors qu'il ne la mentionne pas dans le chapitre correspondant². La nouvelle est connue, mais non considérée comme fondatrice. Dans cette perspective proposée par M. Hockx en tout cas, la langue redevient l'un des critères majeurs de la modernité.

D'autres chercheurs toujours à l'affût d'un premier texte moderne s'orientent par contre vers un corpus différent, relativement plus ancien et « national » : des œuvres de la littérature populaire, ou paralittérature, qui se distingue par sa forme de diffusion, son « contenu » et son contexte sociologique et économique représenté, principalement celui de la ville et de la ville moderne. Elles sont rédigées dans une forme de *baihua* ou vernaculaire littéraire *pré-moderne*, voire partiellement dialectal ou alors modernisé à divers degrés.

Ainsi, Tang Zhesheng 湯哲聲 propose-t-il comme moment de « l'apparition de la littérature chinoise moderne » (*Zhongguo xiandai wenxuede fasheng* 中國現代文學的發生)³ la publication du roman *Fleurs de Shanghai* (*Haishang hua liezhuan* 海上花列傳, 1892, litt. « Biographies exemplaires des Fleurs de Shanghai ») de Han Bangqing 韓邦慶 (1856-1894) : ce roman représente la nouvelle existence et les échanges humains autant que financiers dans la métropole économique moderne. Il s'agit, probablement à la suite de D. D. Wang notamment (voir plus bas), d'accorder une forme de légitimité canonique à la littérature populaire pour la présenter

¹ Voir par exemple Ye Shengtao, 1992.

² Qian Liqun, 1998, p. 65.

³ Tang Zhesheng, 2008.

comme matrice de modernité alternative (à comprendre au pluriel). Cependant, la recherche de la modernité continue d'orienter une telle perspective : un corpus, même redéfini, est digne d'intérêt parce qu'il serait finalement *plus moderne* qu'on ne l'avait reconnu jusqu'alors. Le critère est thématique et contextuel : montrer la vie moderne dans la métropole économique... rend moderne un roman. Les *Fleurs* d'ailleurs ont été « redécouvertes » au cours du 4-Mai, notamment par Hu Shi qui en appréciait la modernité linguistique.

Dans le même ordre d'idée, P. Hanan¹ propose un autre roman, antérieur d'une décennie aux *Fleurs*, aux caractéristiques similaires : une forte inscription réaliste dans une ville de la même région, Yangzhou 揚州 ; des éléments de dialecte, d'ailleurs *Fleurs de Shanghai* recourt au shanghaien dans ses dialogues. Il s'agit selon lui du « *first city novel* » : *Illusion de romance* (*Fengyue meng* 風月夢, 1884) de Hanshang Mengren 邗上蒙人 (litt. « L'homme confus de Yangzhou »). Le critère pris en compte est celui de la représentation (vie urbaine), de la langue (dialecte) et du contexte « réel ». L'objectif est peut-être de « désoccidentaliser » la définition de la modernité littéraire chinoise. Pourtant, une fois de plus, le *fait* de rechercher et démontrer la *modernité* littéraire est fondamentalement une perspective critique importée de l'Occident et qui lui répond.

Cependant, le contexte de la traduction, les dimensions trans-, interlittéraire et translinguistique constituent des caractéristiques essentielles et objectives du moment de la modernité littéraire chinoise. C'est ce que gardent à l'esprit les chercheurs qui repoussent avant 1917 la date d'apparition de la modernité et reconnaissent un rôle à la littérature populaire sur le développement et apparition de cette modernité.

Le même P. Hanan² rappelle que John Fryer (1839-1928), à ce moment (?) Directeur du Bureau de traduction de l'Arsenal du Jiangnan (Jiangnan zhizaoju fanyiguan 江南製造局翻譯官) à Shanghai, organise en 1895 un concours de « Nouvelle fiction » (*Shixin xiaoshuo* 時新小說) : la rédaction d'un roman politique et social sur le thème du salut national de la Chine. Deux romans lauréats sont publiés en 1895 et 1897. La modernité est en ce cas qualifiée par le genre littéraire et les thèmes, ainsi que le contexte de publication : un medium moderne induit par la modernisation et le développement de l'industrie de la presse. Le genre en question, celui du « roman

¹ Hanan, 2004, p. 33-57.

² Hanan, 2004, p. 124-143.

politique » (*zhengzhi xiaoshuo* 政治小說) est en soi la conséquence de l'interférence et de l'intertextualité littéraire.

Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), auteur entre autres du roman inachevé *Le Récit de la Nouvelle Chine du Futur* (*Xin Zhongguo weilai ji* 新中國未來記, 1902), point de départ de la « Nouvelle fiction » (*xin xiaoshuo* 新小說) et que l'on pourrait bien considérer comme un autre texte « fondateur », a en effet d'abord commencé en 1898 la traduction, avant de la suspendre deux ans plus tard¹, d'un tel « roman politique » japonais (*seiji shoshetsu*) de l'ère Meiji (1868-1912) : *Merveilleuses ou Prodigieuses rencontres avec de belles [héroïnes]* (*Kajin no kigū / Jiaren zhi qiyou* 佳人之奇遇, 1885-1897) de Tōkai Sanshi 東海散士 (1852-1922), lui-même importation nippone du genre anglo-américain². Ce qui rappelle d'ailleurs que les expériences de la modernité littéraires se découpent et s'intersectent sur plusieurs niveaux (ou « frontières ») tout autant que plusieurs langues : mondial, aréal (Asie orientale), national ou local (telle ville ou zone linguistique par exemple). Les idées politiques exprimées dans un tel roman sont certes modernes : elles supposent une forme d'universalisme de la modernité mondialisée de par l'association de thèmes étrangers (impérialisme et indépendance nationale) et classiques chinois (références à la poésie classique qui permet de les formuler)³. Mais ce contenu discursif en fait-il une œuvre de la « modernité » littéraire au sens courant du terme (à vrai dire fuyant)? Le contexte de parution et la dimension interlittéraire toutefois le sont bien, ainsi que celui du développement d'une certaine langue littéraire (voir plus bas).

On rencontre encore cette même dimension d'interlittérarité si l'on fait remonter la généalogie de la littérature chinoise moderne aux traductions et romans de missionnaires en chinois. Ainsi, le roman *Two Friends* ou *Dialogues entre les deux amis Zhang et Yuan* (*Zhang Yuan liang you xianglun* 張遠兩友相論, 1819) de Robert Morrison (1782-1834), réputé être le premier roman missionnaire protestant en chinois et diffusé en Chine jusque dans les années 1930, est-il proposé par J. Lai comme « *arguable origin of modern vernacular Chinese fiction* »⁴. A cela s'ajoute le fait

¹ Sur cette première traduction en chinois d'un roman non-occidental, qui convoque des connaissances du chinois classique, voir Hashimoto, 2017. Sur la question de la traduction dans le contexte polyglossique du Japon à la même époque : Angles, 2014 ; et sur ce roman en particulier : Mollard, 2022.

² Il témoigne d'une certaine actualité littéraire mondiale des années 1880, tels le roman utopiste *Looking Backward* (1888) de E. Bellamy ou *Fleurs de prunus dans la neige* (*Setchūbai* 雪中梅, 1886) de Tetchō Suehiro 末広鐵腸 (1849-1896) : Wang David Der-wei, 2010.

³ Hashimoto, 2017.

⁴ Lai, 2017, p. 60. Voir aussi Hanan, 2004, p. 61.

que le chinois des traductions des missionnaires présente des aspects stylistiques nouveaux, présents ultérieurement dans le futur *baihua* moderne, qui se met en place à la toute fin de l'Empire et les premières années de la République (voir première partie). De fait, c'est une opinion exprimée déjà au moins par Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) en 1921 qui voit dans la traduction en *baihua* de la *Bible* dans les années 1910 le « plus précoce exemple de langue nationale littéraire chinoise européanisée » (*Zhongguo zuizaode ouhuade wenxuede guoyu* 中國最早的歐化的國語)¹. En d'autres termes, l'origine de la littérature moderne, ou plutôt de sa langue, serait à trouver dans la traduction d'une œuvre étrangère et sa langue *transformée* au contact de l'étranger.

Toutefois la modernité introduite dans ces textes relève de contenus et représentations *modernes* occidentaux, plus que de « modernité littéraire » au sens stylistique, thématique ou générique (?) ; à l'exception peut-être de la perspective à la première personne du *voyageur*, figure essentielle de la modernité. Ce glissement ou confusion entre les termes et notions, assez imprécises par ailleurs, est habituelle de cette interrogation sur la modernité.

Dans une similaire perspective qui accorde un rôle prépondérant à la traduction et au contexte interculturel pour y trouver les prémises de la modernité dans la littérature populaire, Yan Jiayan 嚴家炎² ainsi que Yinde Zhang³ proposent non sans provocation peut-être un roman écrit en *français* et publié à l'étranger par un auteur chinois. Il s'agit du *Roman de l'homme jaune* (1890, traduction du titre en chinois : *Huangshake chuanqi* 黃衫客傳奇 [*L'Histoire merveilleuse de l'homme en jaune*])⁴ du diplomate Tchen Ki-tong 陳季同 (Chen Jitong, 1852-1907) alors qu'il est en poste en France. Ce « premier roman chinois moderne »⁵ est en fait la « *transformation* d'un récit chinois » classique « en roman à l'occidentale » (Y. Zhang)⁶. En plus de sa dimension interculturelle et de sa position culturaliste propre à la situation moderne, ce roman présente aussi une dimension d'écriture psychologique inédite pour un récit « chinois », en plus d'être un roman non dénué d'auto-orientalisme à destination du lecteur français. Dans un mouvement inverse, mais qui témoigne de la même dimension de modernité interlittéraire, la traduction de romans étrangers

¹ Zhou Zuoren, 2001, p. 43.

² Yan Jiayan, 2009.

³ Zhang Yinde, 2011, p. 291.

⁴ Texte français et version chinoise récente : Chen Jitong, 2010.

⁵ Zhang Yinde, 2011, p. 299.

⁶ Zhang Yinde, 2011, p. 292. Mes italiques.

et leur réception en chinois induit des transformations dans le mode et la technique de narration, comme Chen Pingyuan l'a démontré¹. Une des ces plus célèbres traductions est celle en 1899 de la *Dame aux Camélias* (*Chahuanü* 茶花女) par Lin Shu 林紓 (1852-1924). Celle-ci présente des motifs et une structure narrative (récit à la première personne et récit rapporté) qui donnent immédiatement lieu à une postérité dans le roman chinois d'alors ; elle induit des changements, une modernisation (on ne peut échapper à ce terme) dans le chinois littéraire (*wenyan*) et s'inscrit par ailleurs dans un certain horizon d'attente propre au polysystème chinois, celui des « romans de courtisanes » (*xiaoxie xiaoshuo* 狹/狎邪小說) et sentimentaux, dits de « jeunes lettrés talentueux et belles demoiselles » (*caizi jiaren* 才子佳人).

Cette importance reconnue à la traduction, voire le fait de trouver dans une œuvre qui n'a même pas à être écrite en chinois, l'expression d'une modernité littéraire *chinoise*, s'inscrit lointainement dans la perspective d'un Zhou Zuoren qui cherche à démontrer que la modernité littéraire ou linguistique chinoise tire sa modernité de sa part étrangère. Mais rappelons qu'il fait cette proposition dans la perspective téléologique du 4-Mai, qui tire sa légitimité de l'appropriation jugée seule valide de l'Occident moderne présenté comme modèle de salut : on n'échappe que difficilement à cette puissance d'attraction exercée par le discours de la modernité. Ceci dit, cette question de la traduction recoupe celle du bilinguisme ou du « translinguisme » (*translingualism*, S. Kellman², voir aussi plus bas L. Liu) : quelle que soit la notion retenue, il s'agit de désigner la compétence des auteurs dans plusieurs langues et la présence éventuelle d'autres langues dans un même texte, le tout en rapport avec la traduction. Or, certains auteurs chinois de la période qui nous occupe ont composé directement des œuvres en langue étrangère : un des cas les plus célèbres est, de son propre terme, la « farce » de Hu Shi 胡適 (1891-1962), *The Greatest Event in Life*, écrite en anglais durant ses études aux Etats-unis, qu'il retraduit lui-même en chinois sous le titre de *La Grande affaire de toute une vie* (*Zhongsheng dashi* 終生大事)³, version qui paraît ensuite en 1919 dans la revue phare de la Nouvelle culture, *Nouvelle Jeunesse* (*Xin Qingnian* 新青年). Cette pièce que son auteur présente comme écrite originellement pour un spectacle d'étudiants devient pour l'histoire littéraire, la « première pièce écrite en *baihua* » ou « première pièce de théâtre moderne », ce qui toutefois est discutable car le théâtre parlé chinois à l'occidentale apparaît avant cette date, au

¹ Chen Pingyuan, 2003.

² « *the phenomenon of authors who write in more than one language or at least in a language other than their primary one* » : Kellman, 2000, p. 11. Référence reprise de Codeluppi et Gallo, 2022.

³ Voir la préface de l'auteur dans Hu Shi, 1998, vol. 2, p. 624. Mentionné par Yang Lianfen, 2010, p. 6, n. 2. Version anglaise (d'origine?) que je n'ai pu consulter : Hu Shi, 2013, p. 33-40.

moins dès 1906 au Japon. Hu Shi pratique une même forme de transposition à partir de E. Pound dans ses « Modestes propositions pour une réforme de la littérature » (*Wenxue gailiang chuyi* 文學改良芻議, 1917) et plus généralement de l'imagisme anglo-américain dans sa poésie. En poésie, par exemple Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978) a laissé des poèmes en allemand ; Yu Dafu 郁達夫 (1896-1945), en japonais ; Dai Wangshu 戴望舒 (1905-1950), en français. On pourrait aussi mentionner des cas d'auto-traduction, comme chez Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000, voir troisième et quatrième parties) en anglais.

Toute modernité littéraire en Chine n'est pas nécessairement occidentalisée au sens étroit du terme. Mais cette littérature dite nouvelle, apparue à partir de 1917-1918, longtemps présentée exclusivement comme seule « littérature moderne », revendique un fort occidentalisme, à tel point qu'elle serait potentiellement retraduisible dans une langue européenne (exception faite de références chinoises qui sont toujours présente), voire même dans certains cas extrêmes, écrite directement dans une autre langue, voire hors de Chine : l'œuvre d'arrivée est alors une retraduction, autant qu'une auto-traduction, de la littérature étrangère. Dans certains cas, on pourrait penser que la forme et la langue étrangère constituent un hypotexte idéal que le chinois retranscrirait. Cependant, dans les faits, le texte s'adresse bien à un lecteur idéal chinois, capable de décoder les références étrangères, mais aussi intralittéraires et la contextualisation chinoise. P. Magagnin a présenté le cas particulier d'un poème écrit directement par Xu Zhongnian 徐仲年 (1904-1981) en français et publié en France dans son *Anthologie de la littérature chinoise* (1933), une « fausse » traduction donc, qui pourtant s'adresse au lecteur chinois qui connaît à la fois les codes de la poésie chinoise moderne, mais aussi le français¹.

Ces études en quête des origines de la modernité en Chine portent majoritairement sur la fiction (*xiaoshuo* 小說) : peut-être parce que le *xiaoshuo* (« fiction », roman ou nouvelle) est présenté dès les années 1900 comme le « genre » le plus à même d'incarner ou porter une forme de modernité et des idées dites modernes et souvent politiques. Il se peut aussi que ce genre, ainsi que celui du théâtre, soient plus facilement identifiables comme formes occidentalisées capables de limiter davantage leur référence à la littérature chinoise ancienne. Cependant, la poésie *moderne*, comme les autres « genres » modernes, se voit aussi attribuer un début identifiable, dont les critères sont la

¹ Magagnin, 2022. Voir aussi Magagnin, 2000.

langue (le *baihua*) et la forme (vers libre)¹ : le moderne est identifié à la langue, la différence revendiquée avec la poésie classique et à l'occidentalisme flagrant.

Il existe cependant d'autres études aussi qui proposent des « précurseurs » à la Nouvelle poésie (Xinshi 新詩, 1917-) ou qui inscrivent le genre protéiforme de l'essai ou texte en prose libre (*sanwen* 散文) dans le temps long. Dans le cas de la poésie, la recherche d'antécédents immédiats à la « Nouvelle poésie » qui se développe à partir de la fin des années 1910, remonte par exemple jusqu'à Gong Zizhen 龔自珍 (1792-1841), comme le propose entre autres D. D. Wang². Il est toutefois assez « classique » dans l'historiographie littéraire en Chine de faire débiter la période littéraire *jindai* (qui commence en 1840 « tout rond ») ou alors de la « fin des Qing » (*Wan Qing* 晚清, à partir de la même date) par Gong Zizhen en général associé à Wei Yuan 魏源 (1794-1857), en ce qu'ils seraient au commencement de la pensée « bourgeoise » qui dans une perspective idéologique demeure le cadre d'analyse et de périodisation littéraire³. Il est plus courant encore de voir dans la « Révolution poétique » (*shijie geming* 詩界革命)⁴ au tournant des années 1900, l'origine immédiate de la modernisation de la poésie moderne et de sa langue. Huang Zunxian 黃遵憲 (1848-1905) est ainsi l'auteur perçu comme représentant de ce courant et précurseur de la poésie moderne. Qu'il compose et publie avant 1900 importe peu : c'est un exemple supplémentaire de ce que les années 1890, sinon antérieures, sont un moment important de changement et transformation littéraire, et du moins identifié comme tel. Nous allons voir en seconde partie l'importance dans sa poésie de la dimension interculturelle.

Certains auteurs enfin n'hésitent pas à retrouver les origines de la modernité littéraire du 4-Mai⁵ dans des périodes dites aujourd'hui pré-modernes. C'est le cas, on l'a vu, de J. Průšek à propos de la dimension « lyrique » de la littérature chinoise ; mais aussi de Zhou Zuoren qui voit dans les mêmes Ming⁶ l'origine immédiate de l'aspect moderne de la prose, de la poésie, de la

¹ Les « premiers » poèmes « modernes » en *baihua* paraissent en janvier 1918 dans *Nouvelle jeunesse* 4.1 : ils sont de Hu Shi, Liu Bannong 劉半農 (1891-1934) et Shen Yinmo 沈尹默 (1883-1971). Voir Vuilleumier, 2017.

² Wang David Der-Wei, 2010.

³ Voir par exemple Guo Yanli, 1990 ; Li Xiusheng, 1999.

⁴ Voir Chen Jianhua, 2016.

⁵ Nous prenons « littérature du 4-Mai » au sens restreint de littérature dite nouvelle des années 1917 vers le milieu des années 1920 (chronologie classique) et qui se revendique comme telle par ses thèmes et son opposition à la littérature « ancienne » et populaire. Pourtant, ce corpus n'exclut pas une certaine variété. Sur la « définition » de la littérature du 4-Mai à partir des discours plus que des textes, et sur la nécessité de prendre de la distance avec cette même définition : Hockx, 1999.

⁶ Voir Li Sher-shiueh, 2017, p. 33.

fiction et des « idées » sur la littérature. Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958) lui aussi en 1932 fait partir le « moderne » (*jindai*) de 1522 (sous les Ming, notamment pour le développement du théâtre et l'apparition du roman) jusqu'en 1918¹. D'autres, tel Chen Duxiu 陳獨秀 (1880-1942), font remonter le *jindai*, la « proche modernité », non seulement aux Ming mais même aux Yuan 元 (1277-1367)². Hu Shi quant à lui établit l'histoire à partir des Tang au moins de la littérature en langue dite vernaculaire (*baihua*), présentée comme élément essentiel de modernité ; alors même qu'il s'agit de *baihua* différents. Le même Hu Shi, entre autres, voit par ailleurs des innovations annonciatrices de modernité (ou modernisation) dans un style classique pourtant détesté par les intellectuels du 4-Mai, dit Tongcheng 桐城³ (sur ces termes, voir la première partie).

Cette volonté paradoxale d'inscrire la modernité dans le passé caractérise le discours importé de la modernité (le moderne est une tradition) ; et ce parallèle de la perspective téléologique qui cherche à en démontrer la nécessité historique, selon un progrès continu. Or, puisque le progrès ne s'arrête jamais, le moderne demeure évidemment à jamais insaisissable. Par ailleurs, dans une perspective non idéologique mais bien *historique*, Chen Pingyuan propose une perspective sur le temps long sur le *sanwen* (essai) chinois et la fiction pour remonter lui aussi aux Ming, mais de façon moins neutre qu'historique ou même simplement stylistique⁴ (voir première partie).

Ces relectures de la modernité littéraire en Chine présentent les modalités suivantes. Il s'agit de reconnaître la modernité à l'occidentale, ou une équivalence parallèle dans des formes classiques, comme le fait par exemple en un sens J. von Kowallis⁵ pour les « poètes à l'ancienne » (*jiupai shiren* 舊派詩人) de la fin des Qing et de la République. Ou bien d'inscrire la modernité disruptive du 4-Mai dans la continuité d'un passé, accusé pourtant d'être incapable de produire du changement (Chen Duxiu, Hu Shi, Zhou Zuoren à la période républicaine). Ou encore, de retrouver les origines d'une modernité dans le passé (certains historiens contemporains de la littérature) ou dans un corpus (paralittératures) considéré comme négligé par le grand discours de la modernité.

Cette dernière thèse est proposée notamment par D. D. Wang à propos de la littérature populaire de la fin des Qing, dans laquelle il invite à reconnaître une « modernité

¹ Zheng Zhenduo, s. d., vol. 4, p. 828.

² Voir David Der-wei Wang, 2008, p. 145.

³ David Der-wei Wang, 2008, p. 164.

⁴ Chen Pingyuan, 2010.

⁵ Von Kowallis, 2006.

réprimée » (*repressed modernities*)¹ inter-littéraire déjà à l'œuvre dans les années 1890, lancée au moment des premières traductions massives de fiction occidentale. Selon lui, des changements notables se produisent dans l'imagination du sujet, des genres (*gender*) et des rapports sociaux : nous dirions, des changements dans l'ordre de la *représentation*. De plus, il propose que la période de la fin des Qing se caractérise par une relation particulière et inédite au passé : des *temporalités* et *espaces*, différents de par la confrontation à la littérature étrangère et la totalité des styles, genres et modèles chinois classiques, sont presque tous pratiqués à la fin des Qing, notamment dans le cas de la poésie². Ces modèles et exemples possibles sont juxtaposés et tenus à disposition de l'auteur de cette période. Pour D. D. Wang, la « modernité » littéraire chinoise semble se définir ainsi : un « moderne » compris comme réinvention et nouveauté en ce qui concerne la représentation et l'expérience (?) du sujet et son rôle dans les interactions sociales. Ces changements s'effectuent de plus dans un contexte d'inter-culturalité et de traduction.

Mais ne s'agit-il pas de *modernisation* sinon simplement de *transformation*, davantage que de *modernité* (du moins pour un francophone), quand bien même cette dimension interlittéraire est l'une des conditions, suffisante mais non nécessaire, de la « modernité »? On soupçonne les études sur la littérature chinoise moderne de recourir assez souvent au mot « modernité » par facilité ou... *mode*. Par ailleurs, il est peu question dans une telle approche, de ce qui fait l'essentiel de la littérature : la voix (voir plus bas).

Il n'est plus à rechercher d'hypothétique « premier texte », qui marquerait le moment idéal et fantasmatique du passage du « non-moderne » au « moderne » ou qui exprimerait l'authentique nature de la modernité littéraire chinoise. De différentes définitions et compréhensions plus ou moins idéologiques de ce qu'est la modernité définissent, dans une forme de cercle logique, différents canons littéraires exemplaires de cette même modernité. D'autant que les termes qui portent sur cette question prennent eux-mêmes dans les langues et contextes occidentaux des connotations différenciées : « moderne », « modernité », « modernisme »³, « modernisation »...

¹ Wang David Der-wei, 1997. Je traduis le pluriel anglais en un singulier français. L'on pourrait se demander jusqu'à quel point les pluralités qui fleurissent dans le lexique sinologique actuel (*modern Chinese literatures, modernities*) sont à comprendre littéralement, ou ne sont pas « simplement » le reflet de la spécificité linguistique de l'anglais, qui déteindrait ainsi dans certains cas sur le rapport à l'universalité ou identité des concepts? là où le français recourt volontiers au singulier pour exprimer l'idée de pluriel (latinisme?). Or, cette expression de l'anglais tend ensuite (comme il est fréquent dans d'autres domaines) à être traduite littéralement...

² Wang Dewei, 2016, p. 206.

³ Voir Compagnon, 2015, p. 15.

Comme le rappelle A. Compagnon, la connotation de ces mots varie d'une langue européenne à l'autre ; c'est le cas *a fortiori* entre celles-ci les langues d'Asie orientale et même de celles-ci entre elles¹. Ainsi, cet ensemble de discours et de notions s'est-il exporté dans la langue et le polysystème chinois avec des glissements ou redistributions de sens entre eux. En chinois, « moderne » s'exprime à présent par *xiandai* (il existe aussi une traduction qui l'a précédée, *jindai*, et la transcription démodée de la période républicaine de *modeng* 摩登), un emprunt du japonais *gendai*². Ce terme, dans son contexte chinois du moins, porte ces différents sens directement ou par des composés qui ne clarifient pas beaucoup les choses, car ils peuvent ensuite être retraduits sous différentes formes, si l'on repasse par exemple au français : 現代化 *xiandaihua* (« moderne », « modernité », « modernisation »), 現代性 *xiandaixing* (« modernité », « moderne »), 現代主義 *xiandaizhuyi* (« modernisme »). *Xiandai* recoupe jusqu'à un certain point des *connotations* et *significations* qui peuvent se distinguer ou se redistribuent différemment dans le contexte chinois ou dans d'autres langues. Ce qui suit n'est pas exhaustif et demanderait une étude pragmatique plus approfondie de l'usage de *xiandai*.

Tout d'abord, la connotation d'*occidentalisation* ou *occidentalité*, comprise comme importation de la modernité occidentale, notamment philosophique : revendication de nouveauté, d'une rupture, d'un modèle importé, d'un rapport à une nouvelle conception du sujet et de l'individu créateur de ses valeurs (J. Habermas) et de normes également importée. Un exemple littéraire se trouve dans le « Journal d'un fou ».

Puis, celle d'*avant-garde* ou *modernisme* : à savoir, un ensemble d'esthétiques particulières modernes importées et de techniques littéraires (courant de conscience, psychanalyse « appliquée », surréalisme, collage, etc.) en principe opposées entre elles dans le contexte occidental mais introduites au même moment en Chine (par exemple, symbolisme et cubisme). Ce sens spécifique de *xiandai* comme *modernisme* s'applique surtout à la littérature à partir de la seconde moitié des années 1910 et est récurrent dans les discours sur la littérature à partir des années 1920-1930. Nous rencontrerons de tels exemples en poésie dans les troisième et quatrième parties.

Enfin, celle de *modernisation* (qui peut supposer un discours téléologique) et d'innovation. Celle-ci se comprend dans un contexte linguistique davantage politique, mais aussi économique, et technique : par exemple la constitution d'une « langue nationale » (*guoyu* 國語), conçue comme

¹ Voir les discussions au cours du colloque « Modernités en Asie orientale (Chine, Corée, Japon, Vietnam) » à l'Université Jean Moulin Lyon 3 en juin 2022.

² Liu Lydia, 1995, p. 292.

une étape pour suivre un mouvement historique présenté comme inéluctable. Cependant, cette notion remonte aux « modernisations » (terme proposé ultérieurement), à savoir « l'auto-renforcement » (*ziquang* 自強) ou « Mouvement des Affaires étrangères » ou « occidentales » (*Yangwu* 洋務) des années 1860, mais aussi des « réformes » (*bianfa* 變法, *gaige* 改革) des années 1890, qui recourent volontiers à *xin* 新 (« neuf, nouveau, renouveler »), plutôt qu'au terme *xiandai* pas encore en circulation semble-t-il à ce moment. On aurait tendance à classer dans cette rubrique de modernisation, les éléments de contexte matériel, technique (imprimerie, transports) ; quant à la langue, en tant que technique, elle est aussi objet de modernisation, mais à condition de préciser que celle-ci est aussi le fait de choix et décisions non naturelles. Mais n'est-ce pas la projection de la distinction classique en Europe de civilisation / culture (elle aussi à remettre en question)?

Bref, il s'agit de revendiquer une transformation, une nouveauté, un changement, dans le contexte historique particulier de la rencontre, sous toutes ces formes, avec le monde et la culture occidentaux, de façon directe ou indirecte, par le Japon notamment.

Première partie : Les changements dans la langue

Systeme de la langue écrite entre la fin des Qing et le 4-Mai

« Non seulement le *baihuawen* ne suit pas complètement la langue parlée (*kouyu*), ni le *baihua* traditionnel, mais en plus suit volontairement le *baihua* de la traduction. C'est la modernisation (*xiandaihua*) du *baihuawen*, et la modernisation du *guoyu*. La Chine tout entière est prise dans un processus de modernisation, il n'y a rien d'étonnant à ce que la langue suive également cette

tendance naturelle à la modernisation. »

Zhu Ziqing, *Banals propos sur les Classiques*

Dans cette partie, nous abordons certains des principaux discours de la Chine moderne tenus sur la langue, le style, les genres ; nous montrerons comment s'est mis en place une certaine perspective sur l'histoire de la langue, des formes et des styles, et quelles en sont les implications, afin de libérer le regard sur les textes littéraires, qui sont eux abordés dans les parties suivantes. Nous verrons ainsi le lien entre styles, positionnements et axiologie, le tout organisé en grande partie autour de l'opposition qui se construit à ce moment entre le « nouveau », le « moderne » et « l'ancien ». Les conceptions, sinon les termes, de ces discours ne sont d'ailleurs pas entièrement inédits, même si les connotations changent au contact de l'Occident, notamment par la traduction : un même phénomène se produit avec la rencontre avec le bouddhisme et le sanskrit à partir de la fin des Han¹.

Cette partie est relativement autonome des autres parties du travail qui sont consacrées à l'étude des textes littéraires autour des thèmes de la voix et du regard notamment et de leurs transformations. Or, parce que les thème et motif de la voix, de l'expression, et leur allégorie, sont au centre de ce manuscrit, il est nécessaire de partir de la matière dont il est question : la langue et ses changements modernes. La première partie propose donc une perspective historique, car tout est langage et la langue est à la fois diverse et profondément modifiée à ce moment. De plus, il s'agit de prendre de la distance avec cette opposition radicale trop longtemps reprise entre la langue moderne et la langue classique, car elle a pour corollaire une perspective tout aussi faussée sur la périodisation et l'histoire littéraire moderne, qui est égalée au *baihua* et à l'Occident, contre le classique, la tradition et finalement, la « vraie » Chine. Ce qui a pu avoir parfois pour conséquence de lire les textes moderne de façon biaisée : on a mentionné l'exemple du « Journal d'un fou » de Lu Xun, qui implique moins une opposition entre « classique » et « moderne », qu'une distinction au sein de la modernité introduite en Chine. Enfin, comme nous allons le voir dans la deuxième

¹ Sur ce point : Harbsmeier, 2009, p. 159.

partie, la connaissance de certains discours sur la langue des réformistes et révolutionnaires permet de saisir des éléments présents dans les textes littéraires et poétiques modernes (Huang Zunxian par exemple), notamment ce qui explique une forte dimension métalinguistique de nombreux textes. De même, cet intérêt linguistique pour l'oralité dans les débats sur la réforme de l'écriture et du langage, est l'une des origines immédiates de cet intérêt pour la nature auditive et orale de la langue littéraire nouvelle à créer, comme chez Lu Xun et sa recherche de « voix nouvelle ». Nous y reviendrons : cette dimension, qui va jusqu'à représenter des allégories de la langue, de l'expression et de l'écriture qui opposent le signe à la parole, est implicite dans de nombreux textes et identifiable par le lecteur. Le lien entre cette partie et les suivantes est celui-ci : la réflexion sur la langue et le souci renouvelé pour son expression sont communs aux débats savants (première partie) et aux textes littéraires et poétiques (parties suivantes).

La présentation que nous faisons de l'histoire de la langue dans cette première partie est moins exhaustive que ne le serait celle d'une histoire littéraire¹, ni une étude axée sur la seule stylistique². Nous espérons donner dans cette partie un aperçu critique et raisonné de ces discours sur la langue, moins sur le moderne, ce qui est peut-être plus habituel, mais surtout sur le classique, ceci pour en dégager des éléments qui vont nous guider dans la suite du travail, à savoir, les *transformations* ou *métamorphoses* en cours, notamment via le processus de traduction et d'importation : la visée de cette partie de nature synthétique est de montrer ou rappeler que des transformations ont cours dans la pratique de la langue *classique* dès la fin des Qing, ceci dans un contexte plus général de coexistence de différents styles³. Ce sont ces changements que nous nous proposons de montrer à l'œuvre dans les textes, sources et critiques, et dont des éléments apparaissent déjà dans ce que nous allons relever à présent des discours et de ce qu'ils disent sur les conceptions et représentations.

Il s'agit de définir et mettre à plat le contexte et les termes, dans lesquels s'inscrivent les textes que nous lirons ensuite ; et ce afin d'avoir l'esprit le plus disponible pour les lire de façon immanente et centripète, après avoir procédé à une certaine forme de déconstruction des discours

¹ Pour une histoire littéraire en anglais des périodes concernées dans ce travail : Wang David Der-Wei, 2010 ; Yeh, 2010.

² En particulier pour la littérature dite nouvelle ou le chinois littéraire dit moderne : Gunn, 1991 ; Hockx, 2003 ; Wen Guiliang, 2020.

³ Cette coexistence de styles différents avant 1917 est déjà relevée notamment par E. Gunn, qui par ailleurs relève que le lecteur chinois des années 1910 et ce durant la République, s'adapte à cette diversité, entre divers *baihua* d'une part, et le classique de l'autre (cité dans Hockx, 2003, p. 13-14, 30) : toutefois, nous voulons insister ici sur la diversité des classiques, dont nous verrons plus loin qu'ils perdurent à la période républicaine. Et ce dans la perspective de M. Hockx, qui montre que la littérature d'après 1917 en langue dite moderne, ne se limite pas un seul style (Hockx, 2003, p. 5).

qui ont parfois occulté ces mêmes textes. Car souvent on a lu les textes écrits par les auteurs *sur* leurs textes, afin d'analyser leurs idées critiques et théoriques et d'en écrire une histoire. Mais leurs textes de création méritent tout autant d'attention, afin d'en déterminer ce que ceux-ci disaient ou « faisaient » réellement : ce qu'est le travail de critique littéraire. Certaines études ainsi plaquent sur ces textes ce que les auteurs, ou leurs critiques contemporains, prétendaient avoir écrit : or un écrivain suit en général assez peu ses propres manifestes, car la littérature ne consiste pas pour un auteur à « exprimer ses idées ». Sauf à lire un traité politique ou une forme de littérature particulièrement inscrite dans un contexte politique omniprésent, comme celui de Yan'an puis au-delà jusque la fin de la période de la Révolution culturelle. De même, il n'est pas le plus intéressant ni le plus fiable de chercher à établir les idées ou intentions de l'auteur à partir de ses textes littéraires ou philosophiques. Remplacer une approche idéologique par une autre dans l'étude des textes n'arrange rien non plus. Il faut reconnaître que la littérature chinoise moderne a souvent été lue, comprise et présentée comme uniquement « politique »¹. Un auteur n'exprime donc pas des idées, mais écrivant, advient à lui-même, il se *transforme*, en même temps que la langue, les formes, les images et les thèmes, et ceux-ci avec lui ; et jusqu'à un certain point, ses lecteurs également, s'ils se placent dans la perspective du texte. Voilà pourquoi il faut lire les textes, seule source capable de témoigner de ce que sont réellement les changements en profondeur qui se font jour dans la littérature chinoise moderne.

Nous n'abordons pas dans cette partie l'évolution des différentes pratiques linguistiques, notamment de la langue classique, aux périodes précédentes, mais les principales pratiques écrites au tournant des XIX^e et XX^e siècles, comme formant un *système dynamique*. Le contexte linguistique et l'état de la langue à cette période donc, présentent les principales caractéristiques suivantes². Il y a une diversité de *wenyan* 文言 (généralement traduit comme « chinois classique » ou « chinois littéraire ») et de *baihua* 白話 (traduit par commodité pour le moment par « langue parlée » ou « moderne », nous y revenons plus loin), qui sont toujours, dans le contexte de la littérature, des langues *écrites*. Or, à partir des années 1870, les frontières entre ces différentes langues viennent d'ailleurs à se confondre³. La distribution de ces différentes langues (sans parler

¹ Un exemple extrême étant représenté par Jameson, 1986. L'article attire l'attention sur un contexte global valide, qui permet de saisir des connotations implicites à *certain*s textes. Mais l'absence de véritable herméneutique littéraire donne lieu à une approche idéologique qui rend invisible la spécificité, l'individualité et la signification profonde de textes particuliers ; du moins ceux qui possèdent un tel caractère.

² Je me réfère à Masini, 1993.

³ Doleželová-Velingerová, 1977, p. 19.

de l'oral), dépend, en partie seulement, du contexte d'usage et de la location géographique, en particulier dans le cas d'œuvres écrites dans des langues relativement locales (par exemple, Yangzhou ou Shanghai). On ne saurait ainsi réduire la situation linguistique (surtout en littérature) à une simple opposition entre deux langues déterminées et strictement séparées, l'une parlée et l'autre écrite, vernaculaire et classique (*wenyan* et *baihua*), une opposition nous allons le voir, toute moderne et relativement récente. Il y a d'ailleurs toujours eu une part de « *wenyan* » dans le « *baihua* », tandis que la langue classique, notamment en poésie, peut recourir à des formes plus ou moins « parlées » (vernaculaires) ou plus informelles : comme par exemple le « poème à chanter » (*ci* 詞) et même dans des formes poétiques plus anciennes (dans certaines poèmes Tang ou le *yuefu*), sans parler des genres vernaculaires développés dès Yuan à aujourd'hui. A la fin du XIX^e siècle de plus, les limites entre ces différents pôles (*wenyan*, *baihua* et « mandarin », voir après) tendent encore à se confondre. On peut distinguer certainement un chinois « classique » ou « littéraire » d'un point de vue linguistique et d'histoire de la langue, en ce qu'il forme un ensemble pour se distinguer et s'opposer au vernaculaire, moins cependant dans la perspective du statut et du fonctionnement¹. Nous prenons donc « *wenyan* » dans ce sens de pratique textuelle et de positionnement dans le système de l'écrit de la période concernée.

Cette partie est la moins interprétative et la plus factuelle. Pour ce qui relève de l'histoire de la langue *stricto sensu*, je me suis appuyé sur un ensemble d'études existantes, notamment de Chen Pingyuan, E. Kaske, F. Masini, Ramsey et d'autres chercheurs, cités au cas par cas. Par contre, sont de mon fait (à ma connaissance et sous la réserve que d'autres ne l'aient fait) les éléments suivants.

L'analyse du *discours* (non les idées, qui sont bien connues) sur le *baihua* et de ses rapports au *wenyan*, et des différentes notions et termes (*wenli*). De même, dans l'analyse des préfaces, la démonstration de la communauté de thèmes entre réformistes, révolutionnaires et intellectuels du 4-mai. Et surtout, l'idée que des œuvres littéraires s'inscrivent et reprennent cette réflexion, d'où d'ailleurs l'une des raisons de cette première partie, qui cherche à montrer une relative continuité d'organisation du discours développé au moment du 4-Mai. Ainsi, je propose des pistes avec le style Wei Jin (m'appuyant sur ce point sur Chen Pingyuan) : les changements n'apparaissent pas brutalement en 1917, mais s'inscrivent dans le temps long. Je crois aussi pouvoir revendiquer d'avoir suggéré des parallèles entre la période moderne et d'autres plus anciennes, en ce qui concerne l'organisation ou le *système* du discours sur la langue et les genres, plutôt que les idées :

¹ « *this differentiation can only be used from a modern analytical standpoint, but not to explain the functioning of this language in the social context of 19th century China* » (Kaske, 2008, p. 28).

par exemple, les polémiques entre *shuwen* et *guwen* préfigurent celles entre neuf et ancien, *baihua* et *wenyan*, le *baihua* prenant ainsi le statut anciennement dévolu au *guwen* ; de même l'attention moderne à l'oralité n'est pas inédite en Chine (d'autres l'ont dit). Enfin, je propose plusieurs traductions inédites.

Par ailleurs, je ne suis pas le premier à proposer des comparaisons avec la Renaissance et les relations du français au latin. Mais je propose des éléments que je ne crois pas avoir vu ailleurs : en particulier sur l'importation du modèle qui superpose les binômes latin/vernaculaire et *wenyan/baihua*. Je ne serais pas surpris toutefois que ce dernier point ait été montré, même si je ne parle pas ici des modèles d'analyse grammaticale ou linguistique. Ces comparaisons rejoignent la présentation du contexte interlinguistique et littéraire en Chine moderne : c'est l'horizon translinguistique et intertextuel qui permet de situer les textes littéraires analysés dans les trois autres parties.

Je présente enfin un certain nombre de commentaires sur des questions de style, par exemple à propos de Su Manshu ou d'auteurs de *sanwen* des années 1940 (Ji Guo'an parmi d'autres). Je suis conscient de donner dans ce cadre des jugements avec parfois peu de preuves textuelles : le temps a manqué pour que je donne davantage d'exemples. Je me fonde sur des séminaires que j'ai donnés sur ces auteurs, sur lesquels je prévois des études futures.

I.1 Le « chinois classique » ou « littéraire »

Commençons par ce que l'on appelle communément en langues occidentales le « chinois classique », non pour reprendre par facilité une hiérarchie des niveaux de langue, mais parce que de fait c'est par rapport à cette langue ou pratique, que se définissent, se positionnent ou s'affirment les autres pratiques ; en effet, le « classique » a représenté jusqu'à la fin de l'Empire le langage écrit canonique. K. Vogelsang rappelle que le terme de « chinois classique » est assez récent et recoupe plusieurs réalités linguistiques. Dans un sens étroit, il renvoie au corpus de textes du IV^e au I^{er} siècles avant notre ère ; dans un sens large, il désigne la langue ou chinois littéraire (*literary Chinese*), telle qu'elle s'est pratiquée de cette période au XX^e siècle¹. On peut ainsi considérer que ce langage classique écrit a représenté un « *main linguistic standard* » voire même un « *standard*

¹ Vogelsang, 2021, p. XIX-XX.

national language » jusqu'au début du XX^e siècle (R. Ramsey)¹, avec les réserves qui s'imposent sur l'emploi de ces termes, en l'absence d'une « langue nationale » au sens moderne du terme avant le début du XX^e siècle. Toutefois il n'existe pas de pratique unifiée ou standardisée de cette langue littéraire², à la différence de ce qu'il en est de la période « classique » ; et comme nous le verrons, il en va presque de même pour le « moderne » à vrai dire. Le consensus porterait de fait essentiellement sur le modèle ultime que représentent les Classiques et sur la distinction entre chinois littéraire et non-littéraire... sachant que la conception de ce qu'est la norme de style classique varie selon les périodes, les écoles ou les positions politiques et les auteurs (voir plus loin).

En chinois, le terme le plus couramment employé, du moins dans le binôme sur lequel portent les discussions et polémiques à partir de la fin du XIX^e siècle, signifie « langue littéraire » (*wenyan*, ou sous une forme un peu redondante, *wenyanwen* 文言文, litt. « texte, écriture en langue littéraire »). Le *Dictionnaire de la langue chinoise* (*Ciyuan* 辭源, 1915) donne comme premier sens à *wenyan*, « langue ornée » (*wenshi zhi yan* 紋飾之言), venu à en désigner ensuite un « texte écrit », « suivi » ou soutenu, et finalement « la langue écrite » ou « littéraire » « du chinois ancien qui se distingue de la langue parlée » (*hou ye zhi you bie yu baihuade gu hanyu shumianyu* 後也指有別於白話的古漢語書面語)³, ce qui constitue une définition d'un autre plan ; point sur lequel nous reviendrons. Relevons qu'en place de « chinois classique » ou de terme correspondant anglais, V. Mair emploie le terme de « *Literary Sinitic* »⁴. Cet usage est de fait destiné à « déterritorialiser » le chinois de la Chine continentale, ou déconstruire le discours d'unicité, qui a pu sembler être associé au terme « chinois classique »⁵.

Le « classique » est une langue destinée à l'usage écrit, officiel, savant et littéraire : ce qui explique la comparaison souvent faite avec la situation du latin en Europe et son rapport aux langues vernaculaires. Cependant, comme le relève E. Kaske, le latin s'est parlé, ce qui n'est pas le cas du chinois littéraire⁶. A l'inverse, même si classique et vernaculaire constituent deux pratiques

¹ Voir Ramsey, 1987, p. 4. K. Vogelsang s'y réfère comme exemple de définition du chinois littéraire comme englobant la pratique jusqu'au XX^e siècle.

² Vogelsang, 2021, p. XX.

³ *Ciyuan*, 1984, vol. 2, p. 1357.

⁴ Par exemple, Mair, 2001, p. 20.

⁵ Un peu à la façon d'autres termes employés dans cette perspective de déconstruction des *Sinophone studies*, tels « *global Chinese literature* ».

⁶ Kaske, 2008.

distinctes, puisque le classique peut suivre différents standards, tous deux peuvent se mêler. Le vernaculaire se montrerait tout de même plus souple, pour un auteur « bilingue » : « *The two languages* [« classique » et « vernaculaire »] *can be alternated or they can be mixed, but although a rigorous standard is maintained for Classical, the vernacular writer always compromises to some degree*. In the vernacular, the two languages are thus effectively reduced to styles or ingredients of styles »¹ (P. Hanan, mes italiques). Ce jugement vaut en grande partie pour le « vernaculaire » pré-moderne ; toutefois, même si le *baihua* du 4-Mai se développe dans un contexte différent (voir plus loin), le jugement reste valide en particulier dans l'écriture du *sanwen* moderne et de façon parfois spectaculaire dans les années 1930-1940. Dans la langue littéraire moderne, l'intégration du classique dans le moderne (plutôt que « vernaculaire »), se présente en effet sous forme de variation stylistique (niveaux de langue), et offre l'avantage de présenter une capacité accrue de ressources et d'effets, grâce à la mémoire de la langue ainsi convoquée, qui se marquent par des tours syntaxiques, le lexique, des allusions, sans parler de citations en langue classique directement introduite dans le cours du texte, sans que cela ne crée de rupture. Il est à remarquer que cette esthétique « hybride » de la langue moderne écrite ne se limite pas à ces éléments classiques et modernes, mais aussi en introduit d'autres des langues étrangères (voir plus bas).

Dans ce qui suit, est proposé au lecteur non-sinisant une comparaison, forcément discutable, sur ce que représente concrètement cette jonction possible ou ces passages et variations du classique au moderne, dans les cas où il n'y a pas d'opposition stricte : à distinguer donc des cas où le classique l'emporte ou s'efface totalement. Il est possible d'établir moins une comparaison, imparfaite, ou de chercher des similitudes, que d'évoquer un certain *sens* de l'expérience de lecture, de la façon dont on peut *percevoir* les différentes strates, mouvements, tours, d'une telle langue, très particulière à la première moitié du XX^e siècle notamment. L'essentiel à retenir est peut-être que le classique apporte des ressources créatrices au vernaculaire, puis à la langue dite moderne.

Ainsi, en français la présence ou l'usage de latinismes donnerait un sens de ce qu'est en chinois un tel texte moderne soutenu ou transformé par la présence de la langue classique à différents niveaux. Le lexique d'abord : en français, on peut jouer sur le sens le plus étymologique (latin) et le plus récent (moderne) du lexique d'origine latine dans un même mot. C'est ce qui rendrait le mieux l'impression d'épaisseur du caractère chinois, celui-ci évidemment plus stable graphiquement et plus ancien sous une même forme. R. Ramsey propose une comparaison similaire

¹ P. Hanan, cité par DeFrancis, 1985, p. 58.

entre la coexistence en anglais de mots anglo-saxons et du lexique latin, et celle en chinois de vocables « littéraire » et « vernaculaire »¹. En poésie moderne, un auteur tel que Rimbaud, parmi quelques autres, recourt, au-delà de latinismes lexicaux, aux ressources plus structurelles du latin, dont certaines sont transposées (ablatif absolu par exemple), grâce à sa « mémoire poétique » (M. Murat), non sans effet d'étrangeté, pour soutenir le processus de création² ; sans parler de la plus étrange encore syntaxe de Mallarmé³ (dont il sera question plus loin). Cette étrangeté toutefois est peut-être à l'opposé de celle produite par la présence en chinois dit moderne d'éléments classiques, qui s'apparentent davantage, comme l'écrit P. Hanan cité plus haut, à un changement de style ou si l'on préfère, un passage entre de différents niveaux de langue. Ce qui serait similaire par contre avec Mallarmé serait la solennité distincte de la langue commune, que le classique chinois instaure par nature : solennité qui peut très bien être renversée par l'ironie. Cette capacité d'écriture et de lecture bilingue suppose en français la pratique intensive de la version et thème latin et grec, et en Chine, de l'apprentissage et de la composition classique : en voir des marques dans le chinois moderne, au moins jusqu'aux années 1940, est donc normal pour des auteurs qui y ont été formés, avant que des changements profonds ne surviennent dans le mode d'éducation ; et ce, indépendamment des choix stylistiques et signifiants d'un auteur, qui sont également à prendre en compte lorsque celui-ci est maître de ses moyens. On ne peut en effet réduire le style d'un texte aux seules conditions linguistiques réelles (dialecte d'origine par exemple) et cursus de l'auteur biographique. Lu Xun n'écrit pas comme il le fait à cause de son dialecte d'origine : son style est différent de celui de son frère Zhou Zuoren par exemple...

Autre domaine dans lequel une tentative de rapprochement peut s'effectuer, et cette fois-ci, toujours entre la Chine moderne, mais avec une période européenne un peu plus éloignée, celle de la Renaissance : la comparaison est d'ailleurs récurrente chez les auteurs modernes chinois, non sans approximations. Il s'agit ici d'évoquer l'expérience de la traduction rendue dans une langue nouvelle et hybride, marquée toujours par le latin ou le classique ; et ce dans la perspective de la

¹ Ramsey, 1987, p. 38.

² Voir Murat 2006. La question de la prise en compte récente des poèmes latins dans l'étude de l'œuvre de Rimbaud, dont longtemps seuls les vers français ont été lus, est la même que celle qui se pose pour les auteurs chinois modernes écrivant en classique et moderne, longtemps seul le moderne ayant été pris en compte. De même est à prendre en compte le contexte de traduction : celle de la littérature occidentale pour le cas chinois, parfois de versions de classiques en moderne, et version ou thème latin dans le cas français. Il y a ici un phénomène qui mériterait une approche comparée, sur l'oubli des classiques et de la voix classique dans la parole moderne, en Europe et en Chine ; la différence étant qu'en Chine, ils tendent à être retrouvés, disons, réinventés, le classique étant omniprésent dans la vie quotidienne. Et pour une comparaison sur des périodes d'invention de la langue, la Chine moderne entre aussi en résonance avec la Renaissance européenne (diglossie, traduction des classiques et entre langues vernaculaires modernes), mais pas pour les comparaisons réductrices proposées par Hu Shi.

³ Voir Murat, 2006, p. 210.

création d'une langue nouvelle. On penserait par exemple à un Castellion, l'un des premiers traducteurs en français de la *Bible* à partir de ses langues d'origine. Celui-ci¹ procède à l'invention en français, aux néologismes, recourt ou non à des latinismes ou hébraïsmes, mais aussi introduit des archaïsmes et régionalismes. C'est assez proche de ce qu'un traducteur chinois voulant écrire en langue moderne peut faire : il n'abandonne jamais complètement les ressources classiques, avec des choix qui pourront être différents. Enfin, on pense encore au style des *Essais* de Montaigne : une langue pleine de grec, de latin et de patois (dialecte?) pour un français en cours d'invention. Cette étrangeté rétrospective peut donner une bonne impression aussi de ce que représente bon nombre de ces textes modernes, dont il va être question dans les parties suivantes. Le point extrême de cette étrangeté ou diversité est représentée par des essayistes des années 1940, qui n'hésitent pas, dans un même texte, à passer du pur classique à une forme de moderne plus ou moins occidentalisé et proposer diverses variations de l'un à l'autre. Par ailleurs, en plus de la dimension stylistique, il est à prendre en compte les références et allusions qui peuvent être chinoises classiques ou étrangères.

Nous complétons cette comparaison avec quelques rappels historiques sur les relations entre latin et vernaculaire, classique et chinois moderne, toujours pour donner une idée de la situation en Chine moderne, avec toutes les réserves de rigueur sur les limites de ce rapprochement.

Le latin a permis la communication universelle à l'écrit (savante jusqu'à la fin du XIX^e siècle, voir encore les traductions latines des *Classiques* chinois par Séraphin Couvreur) et jusqu'à un certain point, à l'oral. Le parallèle est donc possible pour le *wenyan* (l'écrit) et le « mandarin » (voir plus bas), à l'écrit et l'oral. Cependant, là où en Chine jusqu'à la fin du XIX^e siècle au moins le seul *wenyan* jouit de prestige contre de différentes *koynè* parlées ou écrites, telles le mandarin pré-moderne (*guanhua*), le latin même parlé conservait son prestige, jusqu'à l'affirmation progressive des langues vernaculaires à partir de la Renaissance et la perte de « sa position privilégiée »², pour différentes raisons, notamment politiques et culturelles ; c'est ainsi le cas de l'affirmation progressive du français contre le latin, allant de pair avec l'affirmation d'un pouvoir politique centralisé présenté comme modernité. Par ailleurs, si le latin est perçu au moins pendant le Moyen-âge seul digne, il n'en existe pas moins conjointement, dès avant la Renaissance, une littérature dite vernaculaire, roman et poésie : ce qu'un Hu Shi semble n'avoir pas pris en compte, sans doute parce qu'il voulait plaquer la situation chinoise. Le cas est un peu similaire en Chine, plutôt pour la littérature de fiction, ce au moins dès les Tang avec les textes dits « de

¹ Pour un exemple d'analyse traductologique dans cette perspective stylistique : Castellion, 2003, p. 11-91.

² Cerquiglini-Toulet, 2007, vol. 1, p. 254.

transformation » (*bianwen* 變文) et de façon exponentielle à partir de la fin des Song avec les « contes » (*huaben* 話本).

De plus, pour poursuivre la comparaison, on retrouve pendant le Moyen-âge européen une situation de bilinguisme (et même de polyphonie, voir Bakhtine à propos de Rabelais) entre latin et différentes langues vernaculaires, ainsi qu'une hiérarchie également entre ces différentes langues vernaculaires européennes entre elles (pour des questions de prestige notamment), puis entre ces langues et les dialectes¹. On peut relever aussi l'existence d'affinités de certaines langues pour des genres particuliers : la langue du « roman », elle-même variée selon les différentes langues régionales, n'est pas le provençal employé de préférence pour le chant des troubadours. Il en va de même en Chine pré-moderne². Ce sont des situations de diglossie (Ferguson)³ et de polyglossie (Fishman)⁴ que l'on retrouve, selon son système propre, dans la Chine du XIX^e siècle et encore maintenant, système dans lequel les interférences avec les systèmes littéraires et linguistiques étrangers remplissent une fonction cruciale.

On pourrait poursuivre la comparaison, évoquée en partie plus haut, autour de la question du biculturalisme (latin-langues vernaculaires ou chinois classique-corpus vernaculaire), du rapport aux langues étrangères et du rôle de la traduction. En un sens, les auteurs chinois jusqu'au début du XX^e siècle se donnent une culture classique et moderne, comme leurs homologues européens (voir plus haut à propos de Rimbaud par exemple) ; la différence en est que le biculturalisme sinon introduit en Chine, du moins accompagné, une expérience de crise importante pour les auteurs chinois, qui importent depuis les années 1860 les corpus, langues et connaissance de l'Occident.

¹ Cerquiglini-Toulet, 2007, vol. 1, p. 32-36.

² Voire même moderne, voir plus bas à propos de certains textes en prose des années 1940. En fait, on peut considérer jusqu'à un certain point que le *baihua* du 4-Mai est peut-être aussi avant tout un style collectif.

³ Il est question de « diglossie » lorsque deux ou plusieurs variétés d'une même langue sont parlées par une même communauté mais dans des situations différentes qui impliquent des différences socio-culturelles de statut, de fonction, de prestige et de hiérarchie. L'on distingue alors entre une langue « H » (*high*) et « L » (*low*) : « *DIGLOSSIA is a relatively stable language situation in which, in addition to the primary dialects of the language [...], there is a very divergent, highly codified [...] superposed variety, the vehicle of a large and respected body of written literature, either of an earlier period or in another speech community, which is learned largely by formal education and is used for most written and formal spoken purposes but is not used by any sector of the community for ordinary conversation.* » (Ferguson, 1959, p. 336). Il donne l'exemple (Ferguson, 1959, p. 338) chinois qui est en effet un exemple remarquable de diglossie entre la langue littéraire écrite (H) (« *wenli* », sur ce terme repris par Ferguson voir plus bas) et le « mandarin » (L). Toutefois, le « mandarin » lui-même n'est ni unifié (mandarin du nord et du sud, sans parler du mandarin au sens de « *guoyu* », « langue nationale »), ni naturel (ce n'est pas telle ou telle forme de *Schwyzertütsch* L en opposition au *Hochdeutsch* H) ; il faut de plus tenir compte des dialectes et variantes régionales.

⁴ « Polyglossie » peut se comprendre comme synonyme de « bilinguisme » en tant que capacité objective à pratiquer différentes langues ou dialectes (plus de deux en l'occurrence, y compris non-chinois) : « *bilingualism is essentially a characterization of individual linguistic behavior whereas diglossia is a characterization of linguistic organization at the socio-cultural level* » (Fishman, 1967, p. 34). La polyglossie en ce qu'elle désigne une *compétence*, est à distinguer de la « polyphonie » ou « hétéroglossie », qui renvoie à la présence de plusieurs voix indépendantes dans un texte, ou de plusieurs langues voire écritures, ou variantes différentes présentes ensemble.

Ainsi, le latin a-t-il pu s'employer dans la communication *orale*, notamment pour traduire entre eux divers parlars vernaculaires : il constituait une *koinè* savante, « langue de l'intercompréhension »¹. On rappellera d'ailleurs que la dernière thèse en latin a été soutenue en France en 1907, tandis qu'en 1903 un décret autorisait de recourir à tout autre langue (y compris en principe le grec) pour sa rédaction² ; ou encore l'épreuve de discours latin au Concours général d'avant sa disparition en 1902 et la réintroduction ultérieure de ce concours sous une forme modifiée³. Le hasard (?) de l'histoire fait que cette date est proche de celle de l'abolition en Chine d'abord en 1901, de l'épreuve dite de la « Dissertation en huit sections parallèles » (*baguwen* 八股文), qui remontait aux Ming, rédigée en prose parallèle classique (*pianwen* 駢文, voir plus bas), puis de l'ensemble des examens mandarinaux, en 1905. La rupture de la « modernité » avec les « traditions » intellectuelles (au sens particulier notamment de l'éducation, la relation avec les textes anciens et la maîtrise des langues classiques) ne sont pas le seul fait des sociétés non occidentales et *n'est pas uniquement explicable* par la fin de l'Empire sino-manchou et de son système (qui d'ailleurs n'est aboli qu'en 1912) : ceci pour nuancer l'identification faite entre la langue littéraire et le régime impérial. De fait, la rencontre avec l'Occident directement ou indirectement contribue largement à cette relative rupture, en l'occurrence probablement par la confrontation aux modèles occidentaux de formation de l'Etat-nation et de l'éducation universelle. La rupture moderne avec les langues classiques ont été peut-être moins dramatiques et polémiques (?) que cela n'a été le cas en Chine à la même période, mais c'est aussi une expérience commune que l'on étudie et prend en compte en Chine davantage peut-être qu'en Europe. Bref, on peut en effet considérer que ce n'est plus une situation courante pour le latin, mais cette langue peut se parler. Point que les intellectuels du 4-Mai appelant à la « révolution littéraire », Chen Duxiu le

¹ Cerquiglioni-Toulet, 2007, vol. 1, p. 35.

² Des Places, 1969, p. 209. Aussi souvenir d'un cours de philologie médiévale à Genève du regretté Gérard Blanc, qui avait mentionné l'exemple de la dernière thèse latine soutenue en France au début du XX^e siècle.

³ On peut lire le poème latin de Jaurès, édité, traduit et commenté, lui ayant valu un second prix de latin en 1878 : Soubiran, 1978. Sur le Concours général : Champion, 1975.

premier, a manqué, ainsi que Hu Shi¹ : le latin n'a pas disparu à la Renaissance, il a même continué d'être employé aussi bien dans le domaine savant que littéraire. Ce n'est que progressivement que les langues européennes dites vernaculaires, le français par exemple, s'est imposé, pour accompagner un projet politique « moderne », à comprendre comme rationalisation et centralisme².

Pour ce qui est du chinois classique, E. Kaske précise donc : « *It was a primary written language without a secondary spoken realization* »³, une langue basée et définie selon un « canon de textes écrits ». C'est donc une langue qui ne se « parle » pas, si l'on fait abstraction de situations bien particulières dans lesquelles en un sens, on a affaire à des situations d'énonciation de (en?) *wenyan* : récitation à voix haute (sachant que le texte classique pouvait alors être actualisé dans une prononciation vernaculaire ou alors reconstituée), cantilénation de poésie classique (sans règle universelle), insertion dans la langue de citations (textes classiques, expressions fixes), sans parler évidemment de la *lecture*. Mais il s'agirait de cas limites, puisqu'il n'est pas question de communication quotidienne ; ce qui nous ramène à la diglossie.

Il est important de prendre en compte le fait qu'il y a différentes formes de *wenyan* et d'autre part, différents degrés, jusqu'à un certain point au-delà duquel la limite devient fixe, d'intégration d'éléments de *wenyan* dans une langue qui est censée ne pas l'être (voir la citation de Hanan donnée plus haut) : ceci vaudrait toutefois peut-être davantage encore pour le XX^e siècle, moment où les frontières et les intersections, comme on le dirait pour les genres littéraires, ont été redéfinies. Rappelons qu'aujourd'hui une certaine presse (mais aussi le chinois académique) s'écrit dans une langue très dense et soutenue, qui est même utilisée par les présentateurs du journal télévisé ou dans des dialogues de film et séries (avec des sous-titres) : c'est une forme de pratique

¹ Sur l'incompréhension de Hu Shi sur la Renaissance européenne : DeFrancis, 1985, lu après avoir rédigé cette partie. DeFrancis présente Hu Shi comme le premier à proposer le motif de « renaissance » (p. 52) : certes il établit un tel parallèle entre la nouvelle culture, le *baihua* et le classique, que l'on retrouve pris par Chen Duxiu. Cependant, ce que l'article ne mentionne pas, le motif d'une « renaissance » avec une référence plus ou moins explicite à l'Europe, la valorisation du vernaculaire en moins peut-être, se trouve avant 1917 dans le courant de « retour à l'ancien » (*fugu* 復古) avec Zhang Taiyan et même Lu Xun au Japon, mais orienté vers les ressources classiques, ce qui est probablement l'une des significations de la Renaissance. Par ailleurs, l'article montre que le « passage du classique au vernaculaire » a été un « échec » en Chine, car cela a abouti à un « *Hybrid Vernacular* » (p. 53). Ce qui a peu de sens, car la langue, surtout écrite et littéraire, ne suit pas un schéma téléologique. Dira-t-on, toute proportion gardée, que Montaigne a « échoué » parce qu'il invente une langue hybride? Pour le reste, l'article donne des éléments de comparaison qui montrent les différences fondamentales entre le passage du latin au vernaculaire en Italie, et du classique au *baihua* en Chine, sans toutefois distinguer entre les différents *baihua*, ni le définir cependant, le traitant comme « vernaculaire », sans autre distinction chronologique (moderne, pré-moderne, 4-Mai).

² Voir Fumaroli, 2010, p. 52-54.

³ Kaske, 2008, p. 29.

de la langue semi-écrite et semi-orale qui constitue un cas assez particulier de production. Mais nous ne nous risquons pas à des approches qui relèveraient davantage de la linguistique et qui sortent de notre présent propos.

Cette langue classique occupe la position la plus élevée dans le système pré-moderne des styles, avant ses changements dès la fin du XIX^e siècle : elle y est qualifiée de « distinguée », marque de « culture » (*wen* 文) ou « noble », « élégante » (*ya* 雅). Le *wenyan* n'est cependant pas uniforme et inchangé : il en existe plusieurs formes ou styles (*pai* 派 « écoles », pour employer un terme peut-être plus moderne), sans parler ici du style au sens idiosyncrasique d'auteurs particuliers. Avant de revenir plus loin sur cette question, relevons déjà la distinction de « style » d'une part au sens d'utilisation, démonstration et indexation de traits stylistiques revendiqués comme communs à plusieurs auteurs, qui se réclament d'un corpus ou auteur ancien particulier ; et d'autre part, comme particularité propre à une œuvre et son auteur, en tant qu'il exprimerait de par la différence avec une « norme » supposée des éléments signifiants propres à ce dernier, sinon psychologiques (voir les « études de style » de L. Spitzer). Cependant, ces distinctions sont encore plus perméables lorsqu'un auteur original s'attache à écrire dans le « style de » bien identifié : un tel auteur s'inscrit-il dans un style particulier devenu norme (limitée à un groupe qui cherche à se distinguer ainsi) qu'il explicite ; ou tend-il à inventer cette norme, sans parler du fait qu'il peut aussi parvenir à faire entendre une voix originale.

Par ailleurs, ces choix stylistiques de groupe ou de coterie peuvent avoir des implications idéologiques sinon politiques ou simplement esthétiques et marquer l'appartenance à un « parti » : s'agit-il de ces traits d'expression, d'intonation ou de références, que Proust décrit dans *La Recherche* ? ce sont en tout cas des codes ou signes distinctifs autant qu'identitaires. Enfin, ces « styles » d'écoles sont certes associés à tel ou tel modèle ancien, mais surtout, à tout auteur qui revendique de l'incarner et se réclame de sa généalogie. La distinction est ainsi floue entre styles privé et collectif, comme l'est après tout celle entre identités privées et communes. Chacune de ces écoles exemplifie donc un corpus, qu'elles *constituent* et autour duquel elles s'agrègent ; elles organisent de fait une lecture particulière de textes communs. C'est, me semble-t-il, ce dont parle R. Chartier à propos de communautés de lecteurs différentes qui s'assemblent autour de mêmes textes, dont elles établissent des *anthologies*, si importantes dans l'histoire littéraire chinoise. Enfin, il n'y a pas de grammaire explicitement définie : les modèles remplissent cette fonction mais contribuent cependant à multiplier les normes pour le *wenyan*.

Par ailleurs, la pratique du chinois littéraire se module et s'apprécie selon différentes variables, relativement codifiées ou communément reconnues comme telles dans les polémiques littéraires : le degré et la qualité de « l'érudition » (*xue* 學)¹ (références historiques et textuelles) ; du mode d'exposition (direct ou indirect, allusif ou démonstratif) ; de la syntaxe (parallèle *pianwen*, ou non) ; de la rime (*shi* 詩) ou non, un texte non-rimé étant désigné comme *wen*² ; du registre et lexique (plus ou moins rare ou recherché), en partie ce qui se désigne comme *wen* au sens cette fois de « orné » (ce qui peut être péjoratif comme manque de « substance » *zhi* 質) et non de « cultivé, civilisé, civil ». Ces modulations selon ces variables ou marqueurs dépendent des auteurs, des « écoles » ou de la position revendiquée, et du contexte pragmatique : communication officielle, publique, examens, pratique privée (épistolaire, diariste, poétique ou autres).

A l'extrême, dans le cas d'une certaine pratique poétique, notamment celle de la poésie « régulière » (*shi*), c'est-à-dire le « quatrain » (*jueju* 絕句) et le huitain ou « poème régulier » (*lǜshi* 律詩), cette langue donne même lieu à une langue dans la langue. Celle-ci, certes comme toute poésie, est fortement autotélique et renvoie presque exclusivement à elle-même par le jeu des citations et d'une langue modulable (recours aux clichés et à une organisation combinatoire) dans une forme extrêmement contraignante ; ce qui paradoxalement en apparence, permet la condition d'une expression lyrique personnelle, à la fois commune et propre. Le langage ne renvoie en effet pas exclusivement à lui-même. C'est le problème posé par exemple par Bian Zhilin : comment un système fermé, en particulier celui d'une poésie pure, peut-elle dire le monde (voir la dernière partie).

En effet, quand bien même il s'agit d'une langue littéraire qui s'écrit et ne se « parle » pas, elle peut véritablement être qualifiée de *langue*, au sens où, comme le dit P. Ricœur à propos de la différence entre situation d'énonciation courante et texte, elle s'actualise ensuite en *parole* par la lecture que le sujet en fait³ : c'est un cas extrême de la nature du texte écrit que d'être ainsi comme suspendu hors de la parole au sens habituel. La maîtrise de cette langue suppose une éducation appropriée, un contexte pratique privé (individu qui écrit, cercle, milieu intellectuel, pratiques et

¹ Chen Pingyuan, 2010.

² Distinction classique entre *shi* et *wen* (ou autre couple *wen* et *bi* 筆), sachant que la distinction entre texte rimé ou non rimé ne recoupe pas exactement ce que l'on distinguerait en français entre poésie et prose. En fait, la question de la définition du *wen* est multiple : quels sont les textes *wen* ; quels en sont les aspects techniques ; quelles sont les dimensions morales ; quel modèle ancien choisir.

³ Ricœur, 1986.

sociabilité des lettrés) et institutionnel (documents officiels, et surtout, examens mandarinaux), ainsi qu'un prestige social universellement accordé à cette maîtrise : ce qui jusqu'à un certain point converge avec le régime politique impérial. C'est ce contexte qui change aussi à partir des années 1890 et surtout 1900 avec les changements qui interviennent dans l'éducation, le mode de recrutement des fonctionnaires ainsi que le nouveau type de savoirs et compétences que les examens officiels réformés à partir de 1901 sont destinés à sanctionner.

I.2 Le « mandarin »

Second élément du système de la langue à l'époque qui nous intéresse, le « mandarin »¹ (*guanhua* 官話, litt. « langue des fonctionnaires »). *Guanhua* est à distinguer jusqu'au début du XX^e siècle du chinois standard actuel, désigné aussi comme « mandarin » dans les langues occidentales : ce dernier a comme équivalents chinois « langue nationale » (*guoyu* 國語), terme ayant cours pendant la période républicaine et aujourd'hui à Taiwan, tandis qu'à présent en Chine continentale, on parle de « langue commune » (*putonghua* 普通話)². Le « mandarin » est également à distinguer à proprement parler du « pékinois » (*jinghua* 京話, litt. « langue de la capitale »). Même si celui-ci est devenu sous les Qing langue de cour³ et que jusqu'à un certain point il a servi de base au « mandarin », il existe une différence : entre un dialecte ou langue relativement naturelle et une langue de communication « officielle ». D'autant qu'il convient de distinguer encore un « mandarin du nord » et un autre « du sud », lui-même en grande partie déjà artificiel en ce qu'il prétendait être fondé sur une phonologie plus « authentique » et ancienne (tons et prononciation). De plus, le mandarin avait un ton de plus que le pékinois. Plus généralement, le *guanhua* se distingue du « local speech » ou « parler local » (*xiangyu* 鄉語)⁴.

Le premier usage écrit attesté en chinois de *guanhua* remonterait à l'ère Wanli 萬曆 (1573-1620) des Ming ; précisément au moment où Pékin redevient capitale impériale pour renouer

¹ Sur l'origine du mot occidental, emprunté au portugais « *mandarin* » : Weng Jeffrey, 2018, p. 613. On trouve davantage de détails sur les différentes significations que recoupe ce terme dans son usage occidental. Il en ressort que ce terme, comme les autres que nous présentons ici, présente une polysémie certaine. Sur la formation du mandarin, voir aussi Richard, 2021. Je remercie Rainier Lanselle de m'avoir indiqué cette référence.

² A relever que pendant la période républicaine, ce même terme a désigné le contraire de ce qu'il désigne actuellement, une langue unifiée nationale, pour renvoyer alors à une langue de communication régionale — un des sens révolus de « *baihua* » comme on va le voir.

³ Kaske, 2008, p. 53.

⁴ Harbsmeier, 2009, p. 151.

avec ce qu'il en était sous la dynastie mongole précédente. A ce un moment d'ailleurs, le *guanhua* est fondé sur la « langue élégante de la Chine centrale ». C'est à cette époque que Matteo Ricci arrive en Chine et rend compte de ce terme¹.

Sous les Yuan, la langue du nord est appelée « langue des Han » (*Han'r yuyan* 漢兒語言)², que les Chinois désignaient comme « *elegant pronunciation of the Central Plain* » (*zhongyuan yayin* 中原雅音)³ : ce qui signale la prise en compte de changements de ton et prononciation d'avec la standardisation précédente des Tang et Song, qui néanmoins continue d'avoir cours jusqu'à nos jours pour qui veut composer de la poésie régulière classique. C'est ainsi avec le premier empereur Ming, Taizu 太祖 (reg. 1328-1398), que se met en place une forme d'officialisation ou standardisation de cette langue. Celle-ci par ailleurs se développe particulièrement pendant les Yuan, notamment dans des genres vernaculaires nouveaux, le théâtre et la forme de poésie à laquelle celui-ci est associé (*qu*, « poème à chanter ») : ce serait la reconnaissance de fait d'une différenciation entre la langue du nord sous les règnes des dynasties non chinoises, ou hybrides jusqu'à un certain point, Liao 辽 (907-1125), Jin 金 (1115-1234) et Yuan 元 (1206-1368), et celle du sud, associée aux derniers Song qui s'y étaient réfugiés.

Le mandarin toutefois n'est pas unifié et n'est pas uniquement fondé sur la langue et prononciation du nord : selon R. VanNess Simmons, c'est même la variante basée sur la prononciation du sud (Nankin) qui est majoritaire encore sous les Qing et conserve son prestige jusqu'à la période républicaine. Ce *guanhua* du Jiangnan 江南, qui remonte aux Song, joue donc un rôle important dans le développement du *guanhua* officiel sous les Ming y compris à la cour, jusqu'à ce que la variante du nord (elle-même distincte du Pékinois à proprement parler) ne finisse par s'imposer tardivement et progressivement : le changement se fait après la révolte des Taiping 太平 (1851-1864)⁴. Ce qui explique les tensions au moment de la décision de fonder une langue nationale unifiée quant au choix de l'unification de la prononciation, entre *guanhua* du nord ou du

¹ Kaske, 2008, p. 46.

² Les Mongols avaient établi des distinctions strictes entre populations : 1) Mongols ; 2) « Catégories diverses » (*semuren* 色目人) : peuples d'Asie centrale (Oùighours, Turcs, Tibétains, Tangoutes, Perses, ...) ; 3) « Peuples Han » (Hanren 漢人), les anciens sujets Jin (Chinois, Khitan et Jürchens sinisés) ; 4) « Gens du Sud » (Nanren 南人) : anciens sujets des Song du Sud, désignés comme « Barbares du sud » (Manzi 蠻子) (Ebrey, 2010, p. 175).

³ Kaske, 2008, p. 47.

⁴ Richard, 2021, p. 15.

sud¹ : ce processus de standardisation de la prononciation de ce nouveau *guoyu* n'est arrêté qu'en 1919 avec la publication du *Dictionnaire en prononciation nationale ou standard du chinois* (*Guoyin zidian* 國音字典), alors même que des réformes prêtes en 1913 et décidées en 1911 ne sont validées qu'en 1918². Même après cette date, la prononciation standard d'un certain nombre de caractères ne parvient pas à s'imposer de toute la période républicaine : ce qui est dû autant peut-être au fait de la compétition entre nord et sud, qu'à la nature en partie artificielle de la prononciation décidée³. Les savants chinois modernes inventent une prononciation idéale, là où par exemple leurs homonymes français de la Renaissance ont réinventé des étymologies et inséré pour le regard dans des mots, des lettres qui n'avaient jamais été prononcées. En fait, la prononciation pékinoise n'est définitivement définie comme standard pour le *guoyu* qu'en 1932 avec la publication du *Caractères courants en prononciation nationale ou officielle* (*Guoyin changyong zihui* 國音常用字彙)⁴.

Le « mandarin » commence donc à se mettre en place en tant que tel à partir des Ming. En un sens, le processus de construction d'une langue nationale, tout moderne qu'il soit, s'inscrit dans ce long terme : on peut voir le processus décidé au début du XX^e siècle (voir introduction) comme s'inscrivant dans ce temps long. Le « mandarin », langue de communication des fonctionnaires, a cours plus largement dans la société et non uniquement dans les centres officiels. C'est *de facto* une *koinè* ou *lingua franca* (E. Kaske, F. Masini) semi-officielle. Par ailleurs, comme dit plus haut, il est question de « mandarin du nord » et « du sud », à cause de différences entre régions linguistiques : principalement, le nombre de tons plus important conservé au sud (Shanghai, Canton), source de fierté pour les « sudistes ». C'est ce qui explique, selon E. Kaske, que le « mandarin » n'aura pas su gagner le même prestige que le *wenyan* ou chinois classique, malgré son usage répandu et les efforts déployés pour l'enseigner au sud (les premiers manuels de *guanhua* sont destinés à et mis en place au sud, pour des locuteurs dont le dialecte est éloigné des langues du nord). « Mandarin » ne

¹ Voir Ramsey, 1987, p. 5-6. Il oppose « mandarin » basé sur la langue du nord au « non-mandarin » du sud : il s'agit donc en fait de deux variantes de « mandarin » ou *lingua franca*.

² Ramsey, 1987, p. 8-9.

³ Ramsey, 1987, p. 9. R. Ramsey donne au titre d'exemple d'artificialité, l'indication du « ton rentrant » *rusheng* 入聲 dans ce dictionnaire, écrivant que le mandarin l'avait perdu et oublié depuis longtemps. Or, en lisant Richard 2021, on apprend que précisément le mandarin du Jiangnan l'avait conservé (p. 17) et que ce système phonologique exerçait un « *powerful normative influence* » (p. 18) : les auteurs du dictionnaires ont-ils voulu en tenir compte? C'est ce que conclut Simmons p. 32 : même le lexique de 1932 continue d'indiquer les *rusheng* du Jiangnan, jusqu'au dictionnaire Ricci qui a conservé cette tradition, qui s'expliquerait ainsi par la permanence du prestige de la prononciation du sud.

⁴ Ramsey, 1987, p. 10 ; Richard, 2021, p. 31.

s'emploie que pour désigner la communication orale : les classiques sont étudiés par chacun dans sa prononciation dialectale non unifiée¹. Le « *guanhua* » est parfois désigné par le terme de « *baihua* du nord », c'est-à-dire, « langue vernaculaire de communication du nord » : il conviendrait toutefois de distinguer les termes, comme on vient de le voir.

I.3 La « langue parlée »

Nous abordons le troisième terme du système, toujours selon la « trilogie » proposée par F. Masini, de « *baihua* » (litt. « langue parlée, courante »), terme originellement dépréciatif qui désigne des « paroles en l'air » (*Ricci*, et voir plus bas). Ce terme est omniprésent dans la littérature secondaire. Mais il prête à confusion, de part la polysémie qu'un usage de plusieurs siècles lui a apporté et parce qu'il a dans la langue actuelle une dénotation à la fois relativement objective d'ordre linguistique dans l'usage courant (« la langue parlée » ou « vernaculaire »), moins spécialisé cependant que des termes tels que « topolecte », « dialecte », « langue vernaculaire » que de fait il inclut ou recoupe ; mais il possède aussi une connotation encore fortement polémique voire idéologique, en ce qu'il s'oppose au chinois classique, qu'il est censé dépasser et remplacer. Enfin, c'est un terme qui, toujours dans son usage actuel, y compris dans des publications académiques, présente le défaut de renvoyer aussi bien à un texte écrit, littéraire ou non, qu'à la pratique orale, sans distinguer les époques ni les niveaux de langue : on peut désigner ainsi la langue des romans des Ming, le « mandarin », une langue vernaculaire « naturelle » ou la littérature écrite dans la langue littéraire qui prend forme et s'affirme au cours des années 1910-1920 et se poursuit de nos jours.

Il convient donc de présenter l'histoire de ce terme pour en distinguer les différentes significations. Nous donnerons ensuite quelques termes chinois qui cherchent à mieux spécifier ces pratiques du tournant du siècle et de la période républicaine. Ils ne sont à vrai dire pas nécessairement plus exacts mais ils présentent l'avantage de suggérer les particularités de la langue littéraire moderne : « *baihua* européenisé » (*ouhua baihua* 歐化白話), « *baihua* nouveau » (*xinti baihua* 新體白話) entre autres.

¹ Kaske, 2008, p. 41.

« *Baihua* » reçoit plusieurs acceptions. Tout d'abord, au XIX^e siècle, le terme, pour lequel F. Masini propose l'équivalent de *lingua clara*, désigne une « langue vernaculaire de communication », particulière ou dialectale (par exemple le « cantonais », la « langue de Wu ») mais aussi régionale (« du nord » par exemple), en opposition à la langue formelle écrite *wenyan* ou encore au mandarin (*guanhua* — dans la mesure où l'on établit une distinction entre *guanhua* et *baihua* du nord)¹. Il convient de distinguer le *baihua* des dialectes ou topolectes, qui ont une circulation plus restreinte. Et une fois encore, il faut bien relever que l'on parle de langues sous leur forme *écrite* qui fondamentalement marque une rupture avec la langue parlée, fût-elle vernaculaire, mandarine ou dialectale. Par ailleurs, outre cette signification de « langue de communication » ou alors spécifiquement, de mandarin (*guanhua*), *baihua* désigne la « langue littéraire écrite fondée sur les *baihua* du nord » (mais dans laquelle il faudrait aussi réévaluer la part du *baihua* du sud) essentiellement, développée dans la littérature de fiction à partir des Tang, par contraste avec le *wenyan* :

From the Tang and Song dynasties onward, and specially during the Ming and Qing dynasties, another written literary language, later referred as *baihua*, also developed and was used to compose narrative works that were to become very popular in China. In these works we can find trace of the spoken languages used in China in those periods : traces of northern and other *baihua*. In fact, *baihua* or *lingua clara* was originally also used to indicate any idiom considered representative of any given dialectal group for cultural and economic reasons, rather than a particular type of language as such.²

Pour sa part, V. Mair propose le terme de « *Written Vernacular Sinitic* », « *a type of koine (or demotic standard) that has ambiguous ties to the numerous spoken languages of China, especially to those of the north* »³.

Si l'on accepte ce terme pour le moment, l'on voit que le « *baihua* » n'est pas une langue vernaculaire ou dialectale naturelle mais une forme tirée de différents dialectes, ainsi que du *guanhua*, qui se parle donc (sachant l'écrit n'est jamais reproduction écrite de l'oral). Quant aux *koinè* ou *baihua locaux*, ils ne servent à *écrire* des romans qu'à partir du XIX^e siècle (?) et peuvent être insérés dans formes plus écrites⁴. Néanmoins, sous les Yuan, ceci correspondrait assez bien au

¹ Masini, 1993, p. 3.

² Masini, 1993.

³ Mair, 2001, p. 20.

⁴ Voir Altenburger, Wan et Vibeke, 2015 ; Hanan, 2004, p. 33-57. Voir par exemple *Fleurs de Shanghai* (voir introduction).

koinè régional du nord (?). Par contre, la littérature « vernaculaire » (*baihua*) pré-moderne est bien distincte de la langue vernaculaire « réelle »¹ : c'est aussi le cas à la période moderne.

Quant à « *baihua* » au premier sens, on pourrait penser au terme de « dialecte littéraire », employé pour désigner par exemple le franco-italien au XIV^e siècle² ; avec la réserve probablement que l'on aurait davantage à faire, dans le cas chinois, à une « langue » plutôt qu'un « dialecte », « littéraire » mais non « classique », et sans prestige, à l'inverse du franco-italien. De plus, ce terme serait approprié pour renvoyer à un certain état de la langue dans la littérature de fiction d'avant la fin du XIX^e siècle (indépendamment de différences entre tels époque ou auteurs). Il peut aussi être question, au XIX^e siècle, de roman dit « écrit en *baihua* » basé sur les *baihua* du sud de Hangzhou, Shanghai ou Nankin (voir note page précédente) par opposition à un roman en *baihua* écrit du nord : ce n'est donc pas le sens de *baihua* comme langue vernaculaire moderne unifiée écrite (proche du *guanhua*), que l'on entend en général par ce terme. Par ailleurs, la confusion porte sur la langue vernaculaire parlée et la littérature écrite dans cette même langue dite « vernaculaire »

Avant d'en arriver à la polémique plus récente dans l'histoire chinoise qui oppose « langue classique » (*wenyan*) et « langue parlée » (*baihua*), il convient à présent de présenter l'historique du terme. C. Y.-K. Lin montre que sous les Ming, *baihua* a le sens de « *chatting, talking* », puis à partir de la même dynastie et sous les Qing, celui de récit absurde, de non-sens, de ce qui est non crédible, ou « idée folle »³. L'usage du mot « *baihua* » pour désigner la langue parlée ou vernaculaire, sinon en opposition à la langue écrite, du moins pour insister sur la dimension *orale* de la langue, est récente, à savoir les années 1870 :

It was not until the late Qing period that the term *baihua* began to gain some significance in the discussions on language reform. Starting around the mid-nineteenth century, Chinese intellectuals began to perceive the separation of the spoken and written language as a problem in that it hindered the dissemination of modern knowledge. Inspired by Japan's *genbun itchi* (the unification of the spoken and written languages) [言文一致 en chinois *yan wen yizhi*, expression reprise telle quelle par les réformistes de la fin des Qing].⁴

¹ Harbsmeier, 2009, p. 151.

² Cerquiglioni-Toulet, 2007, p. 40. Pour l'anecdote, il s'agit de la langue dans laquelle est écrit le *Devisement du monde* de Marco Polo.

³ Lin Carlos Yu-Kai, 2020, p. 286.

⁴ Lin Carlos Yu-Kai, 2020, p. 287.

Cependant, le sens de « langue vernaculaire » n'apparaît pas tout de suite. Il prend forme progressivement à partir des années 1890 et 1900 pour en arriver à un discours d'opposition binaire entre « classique » et « vernaculaire » dit moderne, dans les années 1910-1920.

Au moment du 4-Mai (1919, ou au sens large, à partir de 1915), « *baihua* » a le sens qu'on lui connaît : il oppose une « langue parlée » au « *wenyan* », auquel parfois le terme de « langue ancienne » (*guwen* 古文) vient se substituer, et regroupe en une même rubrique les différents styles de langue littéraire. Le *baihua* ainsi conçu est destiné à renverser le canon littéraire transmis, les hiérarchies stylistiques et linguistiques : de ce moment, cette opposition binaire nourrit l'illusion de l'existence de deux réalités distinctes, le « classique » et le « moderne ». C. Lin montre cependant que ce terme de *baihua* n'est pas évident au moment du 4-Mai, vu le nombre de débats et textes produits pour l'expliquer et le réinterpréter souvent. Il va même jusqu'à proposer de le comprendre (ou plutôt l'idée à laquelle ce terme renvoie) comme un « néologisme ».

Il montre également que pour Hu Shi 胡適 (1891-1962), « *the idea of baihua can and should better be perceived as a kind of quality or potentiality inherent in any living language, and an element essential to the survival of any language* »¹. On penserait à ce propos à l'idée « d'oralité », non au sens de langue parlée ou familière, mais à celui de H. Meschonnic², comme dimension toujours présente dans la langue, même écrite. Il semble en effet que Hu Shi opposerait moins le « classique » au « moderne », que la « langue vivante » à la « langue morte » : ce sont des qualités relatives l'une par rapport à l'autre, indépendantes de l'évolution historique ou du style de langue employé. Ce serait l'originalité de Hu Shi. Celui-ci intervient en tout cas dans la transformation du sens du terme de *baihua*. Il ouvre une discussion que d'autres acteurs du 4-Mai viennent nourrir, souvent avec moins de subtilité : ils réinterprètent le terme dans une perspective davantage idéologique et téléologique. Il désignerait pour Hu Shi une nouvelle esthétique ou façon d'écrire de la littérature qui serait « réelle », c'est-à-dire, non reprise de clichés poétiques (autotéliques donc, indépendants du contexte d'énonciation, ce qui serait de fait impossible). On voit ainsi que même pour cet influent acteur du 4-Mai, certes « modéré », la conception de ce qu'est le *baihua* n'est pas aussi figée que l'usage ne l'a imposé.

Ceci dit, cette thèse originale de C. Lin est peut-être sujette à discussion, dans la mesure au moins où Hu Shi lui-même a tout de même grandement contribué à imposer cette stricte opposition et ce parfois non sans une certaine rigidité : nous y revenons plus bas à propos de son ouvrage, *La*

¹ Lin Carlos Yu-Kai, 2020, p. 285.

² Voir Meschonnic, 1982.

Littérature chinoise de ces cinquante dernières années (Wushinian lai zhi Zhonguo wenxue 五十年來之中國文學). En tout cas, C. Lin démontre que le concept de *baihua* est développé différemment par de mêmes « acteurs » selon la langue et l’audience (anglais ou chinois) et que dans le cas de Hu Shi notamment, le passage à l’anglais amène à modifier la définition de *baihua*, pour lequel celui-ci a proposé de nombreux équivalents¹. L’on voit à quel point le terme est fluctuant et que l’on a affaire moins à un concept linguistique, qu’à une notion en cours de définition.

I.4 « Langue écrite » et « langue parlée »

La « dispute entre classique et vernaculaire » (*Wen bai zhi zheng 文白之爭*) contribue à polariser les débats autour d’un binôme d’éléments contraires qui crée l’impression de deux réalités distinctes. Toutefois, ces « polémiques » ou « débats » normatifs autant qu’appréciatifs, toujours associés à des questions d’ordre politique et idéologiques à propos de questions stylistiques, ne sont pas inédits dans l’histoire de la littérature chinoise : sans remonter plus haut, la fin des Qing donne des exemples de telles disputes entre un style littéraire déjà transformé, notamment associé à la presse, et un style écrit plus « classique »².

L’opposition entre *baihua* et *wenyan*, au sens de « classique » et « moderne » est certes récente, mais non celle entre ce qui est du « *wen* » et ce qui n’en est pas, entre ce qui est digne d’être considéré comme « littéraire » ou non³. De même, C. Lin montre que « *baihua* », mot ancien, prend un sens linguistique nouveau (la parole vive, en un sens), ce qui n’est pas incompatible avec une prise de conscience accrue de la différence entre l’écrit et le parlé. De poser le problème en ces termes, du moins avec une telle acuité, est relativement nouveau : non pas que jamais n’aurait été perçue la différence entre l’écrit et l’oral (comment les Chinois ne l’auraient-ils pas perçue), mais le fait que cette différence devienne suffisamment *problématique* pour appeler à renverser la hiérarchie des langues. L’opposition entre *wen* et non-*wen* se prolonge donc par cette autre, entre *su* 俗 (« vulgaire », « vernaculaire ») et *ya* (« noble », « élégant »). Cette dernière distinction est

¹ Voici certaines des traductions du terme, ou de la notion, de *baihua*, par Hu Shi : « *language of everyday conversation* », « *plain language* », « *spoken tongue* », « *vulgate Chinese* », « *vulgate* », « *spoken Chinese* », « *popular tongue* », « *spoken language* », « *vulgate tongue* », « *living language* », « *living spoken language* », « *pei-hua* » (ce dernier terme étant purement et simplement une transcription pour *baihua*) : Lin Carlos Yu-Kai, 2020, p. 297-8.

² Chen Pingyuan, 2010, p. 186.

³ Kaske, 2008, p. 28-29, n. 104.

réactualisée au tournant des XIX^e et XX^e siècles, lorsque *baihua* tend à s'imposer pour prendre son sens « linguistique » nouveau.

I.4.A Avant l'opposition *wenyan-baihua* : *suyu*, *liyu*, *guyu*, *wenyan*

Nous présentons certains des termes utilisés durant cette période intermédiaire, avant que le couple mentionné à l'instant *wenyan/baihua* ne s'impose. Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929), au chapitre « De l'éducation des enfants » (Lun youxue 論幼學) de ses *Principes généraux pour une réforme* (*Bianfa tongyi* 變法通議), paru en 1897 dans *Current Affairs* ou *The China Progress* (*Shiwu bao* 時務報, Shanghai, 1896-98), introduit l'un des termes courants à ce moment pour rendre l'idée de « vernaculaire » (avant donc l'entrée dans l'usage de *baihua* pour exprimer ce sens), après avoir constaté l'éloignement problématique de la langue moderne orale et de langue ancienne à l'écrit :

Chez les Anciens (*guren*), l'écriture correspondait à la langue qu'ils parlaient ; mais pour les modernes [*jinnen*, litt. « les gens d'aujourd'hui »], l'écriture s'est éloignée de la langue qu'ils parlent [...]. A présent oralement, chacun utilise la langue d'aujourd'hui ; mais à l'écrit, on imite la langue ancienne. Ainsi, il n'est personne parmi femmes, enfants et paysans pour qui lire ne représente une grande difficulté.

古人文字與語言合，今人文字與語言離 [...]. 今人出語，皆用今語，而下筆必效古言，故婦孺農，靡不以讀書為難事。¹

Puis Liang Qichao appelle à recourir au « *liyu* » 俚語 (« langue populaire, familière, vulgaire », Ricci) dans la rédaction d'ouvrages, afin de résoudre tous les maux de la société chinoise. E. Kaske traduit le passage qui suit cet extrait et propose « *local patois* » pour *liyu*². L'adjonction de « *local* » en anglais vise probablement à distinguer *liyu* du « mandarin », qui implique un certain degré de formalisme ou de caractère officiel. *Liyu* recoupe en effet l'idée de langue vulgaire (vernaculaire) : le contexte de l'extrait désigne la langue de la rue ou la plus informelle, celle des « femmes, enfants et paysans », ce qui est d'ailleurs reproché par la suite au Mouvement pour la littérature vernaculaire par ses opposants. Vulgaire ou argotique est le premier sens de *liyu*, ce qui indique le caractère péjoratif du terme. Mais sa connotation est bien celle de *vernaculaire* (« vulgaire ») : une

¹ Chen Pingyuan, 1997, p. 28. Zhao Yanqiu, 2011, p. 114, cite cet extrait et renvoie à cette édition mais avec une mauvaise pagination.

² E. Kaske, p. 103.

signification importée et nouvelle. Ce terme est repris encore par Hu Shi, notamment en conclusion de ses « Modestes propositions pour une réforme de la littérature » (*Wenxue gailiang chuyi* 文學改良芻議, 1917), texte présenté comme l'un des fondements du « Mouvement pour la littérature en *baihua* » (tr. K. Denton)¹ :

[...] all contemporary (*jinri*) literature in the various European nations developed from the vulgar languages (*liyu*) of that time. The rise of literary giants began with a « living literature » (*huo wenxue*) replacing a dead literature in Latin. When there is a living literature, there will be a national language (*guoyu*) based on the unity of the spoken and written languages (*yan wen heyi*) [...] Yet, from today's perspective of historical evolution, we can say with complete certainty that vernacular literature (*baihua wenxue*) is really the canonical (*zhengzong*) and will be a useful tool for developing future literature.

故今日歐洲諸國之文學，在當日皆為俚語。迨諸文豪興，始以「活文學」代拉丁之死文學；有活文學而後有言文合一之國語也。[...] 然以今世歷史進化的眼光觀之，則白話文學之為中國文學之正宗，又為將來文學必用之利器，可斷言也。²

Hu Shi présente un résumé simplifié du développement des littératures vernaculaires en Europe qu'il donne en modèle au lecteur chinois : leur caractéristique est de suivre le développement de la langue vulgaire (*liyu*)³. Toutefois, il reprend le discours, lexicque et argumentation des réformistes et de Liang Qichao : il écrit d'ailleurs dans la même langue, un *wenyan* simplifié (voir plus bas sur le « style nouveau ») et non le *baihua*, qui à ce moment ne semble pas encore destiné à l'écriture d'un texte « sérieux » tel celui de l'essai ou l'expression d'idées sur la littérature. Les principaux marqueurs de ce discours sont les thèmes de l'évolutionnisme (sous forme d'une opposition entre vie et mort) et de la nécessité historique dans la perspective d'un futur grandiose. Le terme employé n'est pas celui de *xiandai* mais *jinri* (« aujourd'hui, de nos jours ») ; toutefois, le sens est bien celui d'un certain discours de la modernité.

De plus, cette nécessité historique masque la dimension artificielle de la « langue nationale » (*guoyu*) en Chine, qui n'est pas le produit d'une évolution naturelle et nécessaire. Ce discours venu des réformistes est ré-approprié pour défendre l'usage d'une nouvelle langue littéraire fondée rétrospectivement sur le *guoyu*, alors que l'inverse serait plus fidèle à la réalité. Selon Hu Shi, ce

¹ Denton, 1996, p. 138.

² Publié initialement dans *Nouvelle jeunesse*. Texte dans Zhao Jiabi, 2003, vol. 1, p. 43.

³ Le même texte recourt à un autre terme synonyme, celui de *suyu suzi* 俗語俗子.

mouvement naturel vers le *baihua* a été contrarié par le « retour à l'ancien » (*fugu* 復古) de lettrés Ming. Les promoteurs de la « littérature en *baihua* » ne feraient ainsi que retrouver le sens de l'histoire. De fait, Hu Shi propose moins de renverser la hiérarchie des styles, que d'en *remplacer les termes* : le *baihua*, par les lois nouvelles de l'évolution, devient le véritable « *canonical* », plus précisément, la « ligne directe, orthodoxe de la littérature chinoise » (*Zhongguo wenxue zhi zhengzong*), la seule légitime. Or, cette phraséologie imite celle des lettrés et intellectuels modernes qui appellent au « style à l'ancienne » (*guwen* 古文, voir plus loin), caractère selon eux d'orthodoxie et qui s'oppose à des styles jugés déviants ou inférieurs, notamment la prose dite des « Six dynasties » (voir plus bas) : le *baihua* est le nouveau *guwen*, qui lui devient déviant. Hu Shi reprend donc la forme de l'appel classique à l'orthodoxie et les thèmes des réformistes pour une signification nouvelle, celle de la perspective de la vitalité (*huo*), plutôt que de poser l'opposition « classique » et « vernaculaire » en tant que tel.

Revenons à Liang Qichao : *liyu* vient donc en renfort de *jinyu* (« parler d'aujourd'hui »), distinct de *guyan* (« langue ancienne »). Il ne s'agit toutefois pas encore de l'opposition stricte *baihua-wenyan*, ni de la condamnation claire de ce dernier (pas encore évidente non plus dans le texte de Hu Shi cité à l'instant) : après tout, Liang Qichao écrit en « nouveau style » ou « genre nouveau » (*xin wenti* 新文體, voir plus bas), qui n'est pas du *liyu*... D'écrire que *liyu* est synonyme du *baihua*¹ risque de brouiller les choses, puisque c'est superposer au terme un sens qu'il ne possède pas encore clairement à ce moment. Pour Liang Qichao et les réformistes avec lui, l'objet du débat ne porte pas sur la valeur du passé, qui est indiscutable et n'est pas à rejeter, mais sur la réforme de la façon d'écrire, afin de simplifier la lecture et de pouvoir s'adresser aux gens peu éduqués, ce qui n'est pas forcément la connotation du *baihua*. Pour Liang Qichao, l'opposition n'est pas entre l'ancien ou la « tradition » qui s'opposerait au nouveau ou au « moderne », mais littéralement entre l'écrit et la langue parlée ; ce qui est avant tout une prise en compte de la dimension historique de l'écrit, sans conditionner son rejet.

Un autre terme employé pour rendre l'idée de « vernaculaire » est *suyu* 俗語 (litt. « langage populaire, familier », « langue vulgaire »), terme dont on voit bien, comme avec *liyu*, qu'il reprend une répartition classique noble-vulgaire, pour rendre compte ou importer l'idée nouvelle de « vernaculaire », qui n'est pas encore affirmée *per se* ni abstraite de la connotation de « vulgaire ».

¹ Zhao Yanqiu, 2011, p. 114.

En voici un exemple, toujours de Liang Qichao. Il est tiré d'une rubrique, « Propos sur le roman » (Xiaoshuo conghua 小說叢話), publiés dans la revue qu'il fonde en 1901, *Nouvelle fiction* (*Xin xiaoshuo* 新小說) ; l'extrait date de 1903¹. Je reprends la traduction de la première phrase par E. Kaske² : « *The progress of literature has an important key that is the change of a literature in an ancient language (guyu) into a literature in a vulgar language (suyu)* ». Ce même *suyu* dans lequel les textes de la période pré-impériale sont censés pour lui être tous écrits, ce qui explique leur « éclat » (*guangming* 光明). A ses yeux, la littérature ne « progresse » ou « évolue » (*jinhua* 進化) qu'à partir des Song, période durant laquelle la « littérature en *suyu* » (*suyu zhi wenxue* 俗語之文學) prend son essor, notamment par les deux genres que sont les analectes néo-confucianistes ou *chan* 禪 et la littérature de fiction. A ce point, Liang Qichao pour parler de « style » ou « genre », de la « langue ancienne » (*guyu zhi wenti* 古語之文體) ou « langue *suyu* » (*suyu wenti* 俗語文體), recourt au terme de *wenti*, qui peut signifier « genre » ou « style ». Enfin, idée également exprimée dans l'extrait précédent, cette littérature permet la « vulgarisation de la pensée » (*sixiang zhi puji* 思想之普及).

Relevons encore l'insistance sur ce sens de l'histoire ; ce n'est pas encore exactement une forme d'évolutionnisme, qui justifierait le passage à la « langue vulgaire » comme un retour à un mouvement naturel. La question néanmoins se pose de savoir, dans la mesure où le passage de la langue ancienne à la langue vulgaire est nécessaire pour progresser, pourquoi et comment alors la littérature serait passée du *suyu* au *guyu* de la période pré-impériale à l'empire. Le fait que le roman ne puisse être écrit en *guyu* (ce que dans les années 1910 Su Manshu notamment va contredire, ou Lin Shu avant cela par ses traductions et ses créations), n'est pas une explication. Quoi qu'il en soit, ce discours sera en grande partie repris au moment du 4-Mai et de l'invention de l'histoire littéraire chinoise notamment par Hu Shi, qui lui, justifiera davantage encore le passage au *baihua* comme une façon de suivre le sens de l'histoire : il ne s'agit déjà plus de *retour* mais de l'inscription dans une nécessité naturelle orientée vers un but futur, le développement d'une grande littérature nationale.

¹ Chen Pingyuan, 1997, p. 82. Passage cité partiellement dans Zhao Yanqiu, 2011, p. 114.

² Kaske, 2008, p. 121.

Selon E. Kaske, c'est un article de Qiu Tingliang 裘廷梁 (1857-1943) qui contribue grandement à diffuser avec un sens nouveau le terme de *baihua*¹. Ce texte, qui propose le slogan « vive le *baihua*, à bas le *wenyan* ! » (*chong baihua fei wenyan* 崇白話廢文言), s'intitule « De ce que le *baihua* est le fondement des réformes » (*Lun baihua wei weixin zhi ben* 論白話為維新之本) et paraît à Shanghai en 1897 dans le *Journal du Jiangsu* (*Subao* 蘇報, 1896-1903)², une année avant que lui-même n'édite et fonde le *Journal en baihua de Wuxi*³ (*Wuxi baihua bao* 無錫白話報, voir plus bas) :

With this article, Qiu popularized the new name for the vernacular style hitherto mostly known as « vulgar speech » (*suhua* 俗話), using the euphemism « *baihua* » (clear speech) instead. He was the first to compare the use of the vernacular language in China with the substitution of Latin by the European languages [...] or the use of the Japanese language (*wabun*) [*hewen* 和文] as opposed to *kanbun* [*hanwen* 漢文] in Japan, and declared it to be the only means of salvation from the « evil » influence of the literary language on Chinese society.⁴

Il est à relever toutefois que *baihua* dans ce contexte signifie bien « mandarin » (F. Masini) : il ne s'agit pas d'écrire en langue familière ou dans un dialecte du sud, par exemple. Ce qui démontre que la distinction n'est pas très clairement établie entre vernaculaire et langue de communication (*baihua*, *guanhua*) ou dialecte (*suhua*). Ou faut-il considérer le mandarin comme langue véhiculaire « naturelle »? Plus fondamentalement, le « *baihua* » est présenté comme « tout simplement à l'origine des caractères » (*wenzi zhi shi, baihua er yiyi* 文字之始, 白話而已矣), c'est-à-dire de l'écriture. L'idée impliquée est que celle-ci ne servirait que d'instrument, de « phonographe » (*liushengqi* 留聲器) destiné à noter ou garder trace de la langue vive⁵. L'instrument dépassé (métaphore moderne du mythe de l'écriture comme notation parfaite d'une oralité salvatrice retrouvée), il faut le remplacer. Il faudrait se demander si cette conception de l'écriture, du texte écrit, uniquement comme reflet d'une parole réellement prononcée, est nouvelle

¹ Kaske, 2008, p. 105-108.

² Ce journal en 1903 publie la préface de Zhang Taiyan à *L'Armée révolutionnaire* (*Geming jun* 革命軍) de Zou Rong 鄒容 (1885-1905) : Kaske, 2008, p. 164.

³ Voir Wang Yunxi, vol. 3, p. 492-496.

⁴ Kaske, 2008, p. 106.

⁵ Cité par Wang Yunxi, 1985, vol. 3, p. 492.

ou non comme la métaphore technologique moderne le suggère, ou plutôt si l'écrit est perçu différemment : après tout, déjà dans le *Zhuangzi* est exprimée l'idée que les écrits ne sont que la trace inférieure de la parole ou des actes passés. Il est à relever par ailleurs que l'article de Qiu Tingliang est rédigé dans un *wenyan* moins « réformé » encore que celui de Liang Qichao : si tant est que l'on peut parler de *wenyan* pour le style de Liang Qichao (voir plus bas).

Nous pouvons toutefois refaire la même observation que précédemment à propos de Liang Qichao : il s'agit de « populariser » les *Classiques* et non d'associer le *wenyan* aux « ténèbres » du passé ou le *baihua* à la seule modernité, comme va le faire le 4-Mai. Pour autant qu'il soit question de modernité, c'est celle de l'alphabétisation et de l'accès facilité aux *Classiques*, qui pourraient ainsi être traduits.

L'exemple de Liang Qichao donné plus haut daté de 1903 montre cependant que ce terme n'est pas encore figé ni définitivement et universellement employé à ce moment, même si l'usage s'en répand, en relation avec « *wenyan* ». Par exemple un exemple en 1908 dans une recension de romans publiés à son époque, Xu Nianci 許念慈 (1875-1908) constate que les fictions en *wenyan* se diffusent plus largement que celles en *baihua*¹. « *Baihua* » ne renvoie certainement pas à la nouvelle langue nationale (*guoyu*) non encore définie à ce moment, ni à une langue réellement « parlée ».

Ce binôme *wenyan-baihua* par ailleurs ne prend pas immédiatement cette dimension antagoniste. Voici quelques exemples, toujours relevés par Zhao Yanqiu (ce sont des cas d'école), dans lesquels tous deux sont présentés comme se complétant dans un sens ou l'autre. Le constat semble en être que *baihua* ou *suyu* ne sont pas si faciles ou évidents à maîtriser ou employer à l'écrit. Le *baihua* n'est donc pas la langue telle qu'on la parle « naturellement », qu'il suffirait de reproduire telle quelle à l'écrit ; d'autant que les lettrés chinois sont habitués à écrire de tels textes argumentatifs dirions-nous, ou des traductions, en différents styles de *wenyan*. De plus, si l'on comprend bien *baihua* comme *guanhua* encore dans les années 1900, une condition est de le maîtriser ne serait-ce qu'oralement, car il faut parler la même langue pour se comprendre. Or, cela n'a rien d'évident encore à ce moment : ainsi, Liang Qichao, Cantonnais, était réputé ne pas parler mandarin². Toutefois, le recours au classique rappelle qu'il n'est pas nécessaire de savoir *parler* une langue pour *l'écrire* : le problème consistait surtout plus probablement à savoir « faire dire » au *baihua* écrit ce dont il n'avait pas l'habitude, pour des auteurs habitués à s'exprimer spontanément

¹ Cité par Zhao Yanqiu, 2011, p. 114.

² Kaske, 2008, p. 117.

en *wenyan*, c'est-à-dire, qui disposent d'un « stock » d'expressions, citations, allusions et modèles. Il est donc prudent de ne pas prendre trop littéralement cette explication « mécaniste » (suggéré seulement semble-t-il par E. Kaske) pour expliquer les difficultés de Liang Qichao à écrire autrement qu'en *wenyan* : et encore une fois, son *xin wenti* n'est ni du *baihua* ni du *wenyan*. Par ailleurs, Liang Qichao a rarement achevé ses projets littéraires, de création comme de traduction...

La difficulté consiste surtout à dissocier le *baihua* de l'écriture de fiction ou celle des analectes (?), qui est une écriture plutôt narrative, descriptive ou appropriée pour les dialogues, et pour lui adjoindre une dimension plus argumentative et formelle, donc élevée, ce qui dans le système transmis est une contradiction dans les termes pour du *baihua*. A ce stade, il s'agirait donc plutôt d'un *déplacement* dans le système des genres et des langues (langues et styles particuliers pour un genre donné) plutôt que de l'invention d'une nouvelle langue parlée ; du moins avant 1920 et la nouvelle « langue nationale » en construction, le *guoyu*, et sa version écrite, le *yutiwen*. Il en va de même dans l'enjeu de la traduction en *baihua*. Il s'agit certes d'employer une langue plus « accessible » (et pourtant, les traductions en *classique*, même transformé, de Lin Shu ont été des succès de librairie!) ; mais aussi de lui donner des lettres de noblesse, en la rendant capable de traduire, donc d'intégrer, la littérature étrangère en passe de devenir vecteur de prestige, pour lui permettre de se mettre à niveau et d'évoluer. Le choix de ne pas recourir au *wenyan*, ni de le transformer en profondeur constitue un autre changement dans le système de la langue : car il existe des traductions littéraires en *wenyan*, tandis que d'autres auteurs, opposés au *baihua* qui gagne progressivement en importance¹, décident de le maintenir et parviennent à le transformer de l'intérieur.

En 1902, Liang Qichao débute la traduction sérialisée dans sa revue *Le Peuple nouveau* (*Xinmin congbao* 新民叢報) de *Deux ans de vacances* (Jules Verne, 1888), sous le titre *Quinze petits héros* (*Shiwu xiao haojie* 十五小豪傑) à partir d'une version japonaise². Il écrit dans sa « Postface du traducteur » (*Shiwu xiao haojie yihou yu* 十五小豪傑譯後語) à la traduction qu'il vient d'achever du quatrième chapitre :

Au début, je pensais pour ce livre n'employer que la langue vulgaire (*suhua*) sur le modèle du genre (*tikai*) d'ouvrages tels que *Les Bords de l'eau* ou *le Rêve dans le Pavillon rouge* ; mais au moment de

¹ Sur les réactions contre le *baihua* : Kaske, 2008, p. 201 et plus loin.

² Voir Kaske, 2008, p. 117. Sur la traduction de Jules Verne en Chine, notamment sur des variations stylistiques apportées par les traducteurs telles que références à la littérature ancienne, et le rapport entre *baihua* et *wenyan*, voir par exemple Pollard, 1998.

me mettre à traduire, je rencontrai d'immenses difficultés. Or, par l'adjonction de *wenyan*, ma tâche a vu sa difficulté réduite de moitié. [...] [autrement,] en une heure de temps, je ne pouvais traduire que mille mots ; à présent, je suis capable d'en traduire plus de deux mille cinq cents. Par désir d'économiser du temps, le traducteur n'a pu faire autrement que d'associer ensemble du littéraire (*wen*) et du vulgaire (*su*). J'ai parfaitement conscience que les deux styles (*tili*) ne concordent pas : lorsque l'ouvrage sera entièrement achevé, j'y apporterai la dernière main. Mais où l'on voit aussi que la séparation entre la langue et les caractères constituent l'un des aspects les plus compliqués de l'écriture chinoise et donc que la révolution dans la littérature [litt. « dans le monde des lettres » *wenjie geming*, de fait dans la littérature de fiction, slogan de Liang Qichao lancé en 1899] n'est pas un vain mot.

本書原擬依《水滸》、《紅樓》等書體裁，純用俗話，但翻譯之時，甚為困難。參用文言，勞半功倍。[...] 每點鐘僅能譯千字，此次則譯二千五百字。譯者貪省時日，只得文俗並用。明知體例不符，俟全書殺青時，再改定耳。但因此亦可見語言、文字分離，為中國文字最不便之一端，而文界革命非易言也。¹

Liang Qichao reprend une antienne du mouvement réformiste, à savoir la division historiquement apparue entre écriture chinoise non alphabétique et inchangée, vectrice d'une norme écrite classique, d'avec la langue censément parlée. On constate que *suhua* renvoie à la langue des romans dits en vernaculaire et qu'il s'agit finalement davantage d'une question de style (niveau de langue?) que de langue : *Les Bords de l'eau* (*Shuihuzhuan* 水滸傳) ou *le Rêve dans le Pavillon rouge* (*Hongloumeng* 紅樓夢) ne sont pas écrits dans la même langue ni à la même époque. Pour Liang Qichao, il s'agit avant tout d'indiquer un corpus particulier exemplifié par ce type de littérature, écrite dans une langue non littéraire. Ce « genre » de littérature se caractérise par des éléments narratifs particuliers attendus (tours du conteur, etc.) et autres adaptations requises par le genre. Le *wenyan* n'interdit pas les adaptations cependant, comme dans le cas des traductions de Lin Shu.

Quelle que soit la véritable raison pour laquelle Liang Qichao éprouve des difficultés à écrire en *suhua*, toujours est-il qu'il éprouve le besoin d'associer *wen* et *su*, c'est-à-dire, des registres de langue élevé et plus familier ou bas. Ces deux langues ou styles ne sont donc pas exclusifs l'un de l'autre et ne constituent pas deux langues séparées. A vrai dire, les termes employés manquent une fois de plus de précision. Il est bien deux langues qui peuvent se pratiquer de façon distincte et séparée ; mais elles possèdent des éléments qui peuvent s'importer (syntagmes, lexiques, citations, allusions, particules grammaticales, usages syntaxiques, etc.). Il semble que l'on parle autant de faits séparés, que de langues comme systèmes (certes toujours en interférence)

¹ Partiellement cité par Zhao Yanqiu, 2011, p. 115 ou Wen Guiliang, 2019, p. 61. Texte chinois in Chen Pingyuan, 1997, p. 64.

distincts : si *wen* et *su* sont présentés comme compatibles, il s'agira essentiellement de changer de niveaux de langue. Toutefois, il ne faut pas non plus négliger la souplesse du chinois, sinon celle des auteurs (et de leurs lecteurs!), capables d'accepter dans un même texte, le passage non plus de niveaux séparés mais bien de langues différentes, en une forme d'hétéroglossie.

La situation change avec le développement du *guoyu* : une langue nationale « moderne » qui par l'intégration d'éléments lexicographiques et syntaxiques se développe comme langue distincte du « classique » autant que du « mandarin » et accompagne la tendance à présenter le *baihua* comme fondamentalement distinct du *wenyan*. En fait, aujourd'hui, le chinois « moderne » peut s'écrire de diverses manières. Dans le cas de Liang Qichao, on ne sait s'il s'agit de vulgariser la langue écrite ou de simplifier (?) la langue vernaculaire par le recours au classique... Plus tardivement, dans un texte de 1920¹, Liang Qichao donne entre autres conditions au développement d'une poésie en *baihua*, le développement du *guoyu*², et le rapprochement du *wenyan* avec le *baihua* : il n'est pas davantage clair si *wenyan* renvoie à une langue ou un style ou un niveau de langue ou si c'est une simple formule... C'est un exemple supplémentaire de l'imprécision de ces termes. Ceci dit, ils deviennent précis si l'on cesse de les comprendre littéralement ou de les considérer comme autant de concepts et que l'on s'installe dans l'horizon très concret ouvert par leur perspective : la pratique de l'écriture, les variations que le chinois rend possible, au moment de choisir ses mots et construire sa phrase.

Lu Xun publie à Tokyo en 1903 sa traduction *De la Terre à la Lune* (1865), aussi de Jules Verne et à partir d'une version japonaise. Dans la préface à sa traduction, « En défense de *Voyage vers le monde lunaire* » (*Yuejie lixing bianyan* «月界旅行» 辨言), il reprend un discours assez proche de celui de Liang Qichao, à propos du style choisi :

L'exemplaire original [employé pour la traduction] du *Voyage vers le monde lunaire* est une version traduite par le Japonais Inoue Tsutomu [井上勤, 1850-1928, en 1880] qui comporte en tout vingt-huit chapitres [ou « sections », *zhang*], organisés comme un recueil de miscellanées (*zaji*). En faisant le tri pour équilibrer ce qui était bon et l'était moins, j'en tire pour ma part quatorze chapitres (*hui*). Initialement, je m'étais proposé de le traduire en recourant au *baihua*, afin de rendre quelque peu plus plaisante la réflexion du lecteur ; mais parce que je suis tombé à plusieurs reprises en butte à ce que cela a de fastidieux, j'ai inséré du *wenyan*, afin d'en réduire la longueur. Quand une expression

¹ Cité par Zhao Yanqiu, 2011, p. 115.

² Dans ces débats entre *wen* et *su*, il n'est pas encore question d'une langue réellement distincte comme le *guoyu*.

manquait d'intérêt ou que quelque chose n'était pas adapté au lecteur chinois, je l'ai quelque peu modifié.

《月界旅行》原書，為日本井上勤氏譯本，凡二十八章，例若雜記。今截長補短，得十四回。初擬譯以俗語，稍逸讀者之思索，然純用俗語，復嫌冗繁，因參用文言，以省篇頁。其措辭無味，不適於我國人者，刪易少許。¹

Lu Xun marche dans les pas de Liang Qichao : il reprend même à la lettre certaines des tournures de celui-ci dans sa postface parue l'année précédente (voir plus haut), aussi au Japon. Toutefois, Lu Xun apporte quelques éléments supplémentaires pour expliquer le choix similaire « d'insérer du *wenyan* » (*can yong wenyan*). Alors que dans un premier temps, le *baihua* est supposé procurer à l'effort intellectuel attendu du lecteur (probablement pour les aspects scientifiques et nouveaux avancés par le roman) un « certain agrément » (*shao yi*, trad. par « plaisant » au-dessus), il s'avère finalement « fastidieux » (*rongfan*) et sans doute aussi trop long. Là où Liang Qichao écrit explicitement qu'il éprouve des difficultés à rédiger en *baihua*, on ne sait trop si c'est le cas également pour Lu Xun, ou si simplement il affiche un souci exclusif de la réaction du lecteur à sa traduction. En effet, et c'est peut-être l'une de ses particularités, Lu Xun se montre soucieux de la réception de sa version et dit prendre en compte le lecteur : il prétend faciliter la lecture, plutôt que son travail de traducteur. Il viserait ainsi l'utile et l'agréable. L'argument implicite est moins esthétique qu'économique (longueur et temps de lecture) et stratégique : éviter l'ennui, tout en garantissant un minimum d'agrément mais sans excès, sans doute pour garantir le sérieux de son entreprise. Son projet s'inscrit toutefois dans la même visée que celui de Liang Qichao et reste didactique.

Ce souci du lecteur, et le souhait de ne pas *distraindre* celui-ci de ce qui semble essentiel à Lu Xun, se marque donc dans la domestication de l'œuvre de ce qui n'est pas familier au lecteur chinois ; alors même que le contenu scientifique l'est encore moins, c'est une façon de concentrer l'attention vers la nouveauté scientifique. Ce souci est un parti pris clairement annoncé : réduction du nombre de chapitres (de vingt-huit, qui est aussi le nombre dans l'original français, à quatorze), modifications ou « rééquilibrages » divers, et sinisation par le recours aux codes romanesques chinois (*hui*). On ne saurait prendre à la lettre ce qu'un écrivain ou un traducteur dit de son travail. Il s'agit d'un *discours*, dont la visée pragmatique en l'occurrence est celle d'une « défense » : celle

¹ Lu Xun, 2006a, p. 2. Sur la traduction de Lu Xun, voir Pollard, 1998 ; Zhang Florence, 2015.

du roman de Jules Verne mais aussi de l'entreprise du traducteur et de ses choix. Le souci du lecteur est un *topos* stratégique.

Un autre lieu commun, implicite dans ce passage, est la revendication de sérieux de la démarche réformiste : le *wenyan* semble en effet continuer de garantir une certaine tenue. C'est un argument qui ne peut être exprimé directement, car cela ruinerait l'accent mis sur le *baihua* comme outil d'émancipation intellectuelle : mais celui-ci est tout de même explicitement qualifié de « fastidieux »... Le *wenyan* n'est pas uniquement économique ni nécessairement plus facile à manier (Liang Qichao) ; il continue d'assurer prestige et dignité à un texte. Est-il nécessaire de relever que ces deux préfaces sont composées en *wenyan* ? celle de Lu Xun est même rédigé dans un niveau de langue un plus élevé, un style plus dense (voir plus loin sur le style Wei Jin), que celui de Liang Qichao. Il est vrai aussi que le *wenyan* est attendu dans un texte de ce genre, introductif, profession de foi, ou manifeste : il confère une certaine solennité au propos. La tension entre *wenyan* et *baihua* est donc stylistique, dans le sens où il s'agit littéralement d'expansion ou resserrement du texte, et non à proprement parler de deux langues distinctes : puisque dans la façon dont ces deux auteurs présentent les choses, il s'agit d'une langue écrite avec des intensités différentes. Mais l'on voit aussi la valeur axiologique du *wenyan* implicitement maintenue : il reste « noble », et le *baihua*, un peu moins.

Cette préface n'est pas une analyse linguistique ou stylistique par Lu Xun de ce qu'il réalise effectivement dans sa traduction (que veut dire « équilibrer les défauts et points forts »?). Elle est une pétition de principe et fonctionne selon des modalités similaires à celles du discours sur le genre littéraire¹. C'est l'affirmation d'une posture : réformisme, sérieux, didactisme et équilibrage du *wenyan* et *baihua*. En fait cette formule désigne tout simplement les efforts consentis par le traducteur dans la recherche d'un style approprié. Lu Xun reprend des lieux communs de Liang Qichao comme garantie de sa propre position : il écrit ce qui est attendu en pareil cas. On n'apprend donc rien de ce que serait réellement le *wenyan* ou le *baihua* : c'est un positionnement par rapport à cette problématique, exactement comme ce le serait dans la question de la définition d'un genre littéraire. Est affirmée leur nécessaire coalition, en phase avec le discours réformiste sur cette question, malgré la persistance de la distinction classique noble-vulgaire. Il faudrait faire une étude approfondie sur les préfaces de traducteur, pour en retirer des positions pragmatiques ou idéologiques. Il n'y a donc nulle incompatibilité entre *suyu* ou *baihua* d'une part, et *wenyan* de l'autre : la perspective reste celle du *wenyan*, au sens de « chinois écrit », dans lequel on peut passer

¹ Voir Schaeffer, 1989, pour l'approche pragmatique.

d'un niveau à l'autre, plus dense ou relâché, plus noble ou vulgaire (du *su* au *ya*, du *wen* au *bai* et inversement). Il ne s'agit pas encore de concevoir un *baihua* comme langue véritablement autonome, dite « parlée », en opposition frontale au *wenyan*, qui serait ainsi à remplacer : ils sont perçus comme des potentialités de l'écrit, pouvant donner lieu à des dosages ou mélanges.

Si comme le propose C. Lin, la notion de *baihua* chez Hu Shi désignerait la nature vive de la langue, sa dimension d'oralité si l'on veut, alors on voit que celui-ci se place, au début du moins, encore dans cette vision d'avant le 4-Mai ; avant de rejeter dans les années 1920 (voir plus loin), avec le *guwen* tout ce qui précède la « Nouvelle littérature » de 1918. Exemple supplémentaire s'il en est de l'ambiguïté de nombre d'intellectuels iconoclastes sur les questions linguistiques.

Ces préfaces sont citées par Zhao Yanqiu (qui a lu l'anthologie de préfaces éditée Chen Pingyuan et Xia Xiahong) comme exemple d'opposition à la suppression du *wenyan*, ce qu'ils sont en effet. Cependant, l'analyse de ces extraits que nous avons proposée de Liang Qichao et Lu Xun démontre encore un autre point : non seulement ils n'appellent pas à supprimer le *wenyan* mais ils y sont attachés. Ils lui trouvent une valeur supérieure (concision, clarté, contraire du fastidieux), même si cela ne semble pas pouvoir être exprimé directement, car ce serait peut-être contraire aux principes de réformes de l'écriture et de la langue (?) ; à moins que cela ne tombe encore sous le sens à ce moment, preuve que l'opposition radicale n'est pas à l'ordre du jour pour eux.

Nous donnons un autre exemple, de Yao Pengtu 姚鵬圖 (fl. 1891), du *topos* de l'absence d'opposition radicale entre *wenyan* et *baihua* et de la difficulté d'écrire en *baihua*. On ne peut ignorer ce que disent les auteurs de cette difficulté, certainement réelle, pour les raisons déjà évoquées plus haut à propos de la préface de Liang Qichao. Mais avant tout, cette indétermination, ce flottement dans le sens et usage nouveau de *baihua* et des termes assimilés (*suyu*, *liyu*), ainsi finalement que de *wenyan*, est le signe que « quelque chose » dans la langue et l'écriture se passe à ce moment : ces auteurs sont en train de créer une nouvelle langue écrite. *Baihua* renvoie à un processus en cours, par nature non reconnaissable, non identifiable, car le phénomène est nouveau : ce sont des signes d'une *transformation* en cours.

Dans un article intitulé « Du roman en *baihua* » (Lun *baihua* xiaoshuo 論白話小說, 1905), Yao Pengtu présente les mérites de la littérature de fiction et de la presse en *baihua*, dont il donne comme synonyme le terme « écriture vernaculaire » ou « vulgaire » (*tongsuwen* 通俗文) : ils permettent la diffusion de l'instruction et l'emportent en cela sur la lecture de « manuels » classiques. Il mentionne ensuite le *Journal de Shanghai* (*Shanghai News*, *Shen bao* 申報,

1872-1949) ; s'il en relève la vaste diffusion, il en critique néanmoins l'inutilité pour le projet « d'éducation » ou « d'éveil » (*qimeng* 启蒙). Il semble y voir la raison, entre autres, dans le fait que le journal n'est pas réellement écrit en *baihua* (le *Shenbao* en 1876 a commencé d'éditer un supplément réputé l'être). S'ensuit à nouveau une comparaison entre *wenyan* et *baihua* :

Cependant, la norme (ou style, *wenlie*) du *Shanghai News*, mis à part le fait qu'elle est simplifiée et facile, n'est pas celle du *baihua*. Un livre intégralement écrit en *baihua* donné à lire à des personnes qui ont un assez bon niveau de maîtrise de la langue littéraire [*wenyi*, donné par le *Handian* comme synonyme de *wenci* 文辭, « écriture, langage élégant »] leur semble par contre plus difficile à comprendre que le *wenhua*. Ces dernières années, quand j'ai écrit des textes pour autrui, donné des conférences dans des réunions ou des leçons à des fins d'instruction (*qimeng*), j'ai toujours recouru au genre du *baihua*. Cependant il est cent fois plus difficile à écrire que le *wenhua*. Au début, je priais à chaque fois quelqu'un de prendre note tandis que je parlais ; à la longue, j'ai pu directement écrire [en *baihua*] de ma propre main. Toutefois, il est bien moins concis et clair que le *wenhua* et souvent trop prolix ; le pinceau est embarrassé et n'offre pas la même commodité que ne le peut le *wenhua* en quelques dizaines de caractères ou quelques phrases.

然《申報》文例，卻非白話，不過淺近易解耳。凡文義稍高之人，授以純全白話之書，轉不如文話之易閱。鄙人近年為人捉刀，作開會演說、啓蒙講義，皆用白話體裁，下筆之難，百倍於文話。其初每倩人執筆，而口授之，久之乃能搦管自書。然總不如文話之簡捷易明，往往累牘連篇，筆不及揮，不過抵文話數十字、數句之用。¹

Quelques lignes plus bas dans le même texte, Yao Pengtu reproduit un dialogue qu'il dit avoir eu avec un Japonais : celui-ci, après lui avoir présenté les progrès du *yan wen yizhi* 言文一致 (slogan on l'a vu importé du Japon), donne son impression sur les discours similaires en Chine visant à « réformer » (*gailiang* 改良) la langue, comme les Japonais s'en sont donné le projet. Il semble dommageable à cet interlocuteur de commencer par supprimer les « caractères » (proposition extrême des réformistes à la fin du XIX^e siècle), car ceux-ci sont fondamentaux :

[Certains] de nos jours veulent abolir les caractères pour [favoriser l'usage exclusif] du *baihua* : j'ai bien peur pour ma part qu'il ne soit impossible de se débarrasser des maux apportés par les caractères avant d'avoir pu recevoir les bénéfices du *baihua* ! » Il dit encore : « La réforme de la langue nécessite en premier lieu que l'on ait progressivement atteint un niveau élevé d'alphabétisation [*shizi*, litt. « apprentissage des lettres », « instruction »]. Si l'on ne peut accroître le nombre de personnes

¹ Partiellement cité par Zhao Yanqiu, 2011, p. 115. Texte chinois : Chen Pingyuan, 1997, p. 151.

alphabétisées, comment obtenir des résultats, quand bien même l'on aurait une écriture vernaculaire (*tongsuwen*) : ce serait aussi impossible qu'à un aveugle de distinguer les couleurs. »

今欲廢棄文字而專重白話，吾恐未受白話之益，先被廢棄文字之害，如之何其可哉！」又曰：「語言之改良，第一須人之識字，乃能日趨於高等之程度。若識字之人數，不能加增，則雖有通俗文，依然如瞽人之辨色，何能收效耶？」¹

Le premier extrait semble une mise en scène, en ce qu'il en reprend les lieux communs, ou le mythe, des réformistes sur le rapport idéal entre la parole et l'écrit : pour apprendre à écrire en *baihua*, car c'est là ce dont il s'agit, il faut littéralement d'abord parler et ensuite noter tel quel ce qui est dit. Ce qui ne va pas de soi pour quelqu'un comme Yao ou ses pairs, qui comme lui, sont versés dans les lettres classiques. On pourrait rétorquer qu'il est possible de traduire l'oral en *wenyan*, du moins le transposer (voir les traductions de Lin Shu) et que rendre compte de la parole n'est pas l'apanage du *baihua* recherché. D'ailleurs, le *dialogue* supposé entre Yao Pengtu et son interlocuteur est rapporté en *wenyan*...

Le flottement dans les termes est le même que dans les exemples précédents. *Baihua* se comprend comme synonyme de « langue vernaculaire » ou « vulgaire » « écrite » (*tongsuwen*, employé d'ailleurs pour désigner la langue des romans pré-modernes) ; quant à la langue du *Shanghai News*, elle est qualifiée de « facile » (*qianjin*). Ce terme de *qianjin* s'emploie à propos du *wenyan*, notamment pour désigner ce type de chinois littéraire simplifié des journaux qui n'est pas non plus du *baihua*. Ils ont tous deux cours à ce moment². Par ailleurs, ce passage emploie le terme non de *wenyan* mais de *wenhua*, qui à en croire les exemples donnés par le *Handian*³ est d'un usage assez récent : il est attesté semble-t-il dans le *Rêve dans le Pavillon rouge*, avec le sens de langue « élégante » (*wenyade hua* 文雅的話) ; chez Zhu Ziqing avec le sens de « langue littéraire », voire de « littérature en prose » (?). Il se comprend en tout cas ici comme équivalent de *wenyan*, puisque l'on parle du *baihua* par contraste : l'accent est mis sur le niveau de langue (*ya*, « noble »).

Le premier extrait tient le même discours sur le caractère supposé fastidieux d'une langue proche de celle qui se parle (quel que soit le terme employé par ces auteurs), par rapport à la concision prêtée au classique : or, c'est un jugement de valeur implicite, plus encore qu'une observation objective.

¹ Chen Pingyuan, 1997, p. 151.

² Voir Chen Pingyuan, 2010, p. 187.

³ <https://www.zdic.net/hans/%E6%96%87%E8%AF%9D>.

Le dernier exemple donné reprend les mêmes éléments mais présente toutefois une certaine originalité : *wenyan* et caractères sont à préserver, car ils conservent un statut de référence. De simplifier la langue doit permettre d'en donner un accès premier (traduction), ce qui suggère que le *wenyan* reste bien l'horizon de référence et avec lui, le savoir classique. D'ailleurs, pour réformer la langue, il faut améliorer d'abord l'enseignement et les connaissances (instruction et alphabétisation). C'est assez différent que d'appeler à réformer la langue d'abord pour ensuite augmenter le savoir (discours classique des réformistes). Raison pour laquelle peut-être cette idée est placée dans la bouche d'un hypothétique Japonais, pour atténuer une éventuelle critique réformiste.

Cette position, que l'on pourrait qualifier d'éclairée, qui reconnaît au *wenyan* son importance et même une certaine supériorité, semble relativement consensuelle parmi les réformistes et les révolutionnaires : dans les années 1900, Lu Xun par exemple est en effet plus proche d'un Zhang Taiyan¹ et de son projet de renaissance culturelle classique, que d'un Liang Qichao. Ce n'est qu'avec le Mouvement pour la Nouvelle culture (1915) que le même Lu Xun tient ensuite un discours iconoclaste sur le chinois classique, du moins ouvertement. A ce moment, *wenyan* et *baihua* sont opposés, devenus langue classique et langue parlée, mais peut-être aussi parce qu'ils renvoient avant tout à des positions politiques et idéologiques plus tranchées² : ils sont devenus des marqueurs de « conservatisme » et de « progressisme », tandis que prime le projet de développer une nouvelle langue nationale. Ces deux termes ainsi bien souvent vont en venir à ne pas réellement et précisément parler de langage. Il sera même attendu d'un intellectuel de la Nouvelle culture qu'il développe un style en particulier, pour affirmer une position idéologique, quitte à accréditer la fausse impression que la langue écrite par qui se revendique de cette norme nouvelle, le « *baihua* » européenisé plus ou moins équivalent du *guoyu* naissant et à peine formé, serait uniforme chez chaque auteur³.

Nous souhaitons à présent mettre en avant la dimension transculturelle de ces changements de conception de la langue, au contact notamment de notions importées (progrès, évolution ou

¹ Celui-ci toutefois affirme ultérieurement, notamment à l'encontre de Lu Xun la supériorité du *wenyan* sur le *baihua* en 1934. Auparavant, en 1910 (?), il posait au préalable du développement d'une littérature nationale, un travail d'uniformisation de la langue et écriture, au risque que la multiplicité des *baihua* (à comprendre comme dialectes ou langues régionales) empêche n'empêche l'intercompréhension. On voit qu'à ce moment, *baihua* est compris par Zhang Taiyan comme *fangyan*. Voir Guo Yanli, 1990, vol. 3, p. 1659-1660.

² Nous n'exposons pas davantage la dimension polémique des arguments en défaveur du *baihua* ni des positions qui insistent sur la nécessité de préserver le *guwen* pour enrichir le *baihua* : Kaske, 2008, p. 202 ; Wen Guiliang, 2020, p. 61.

³ Voir Hockx, 2003, p. 4.

modernité) ou de système et hiérarchie des genres : c'est ce qui fait la modernité littéraire chinoise. Dans cette perspective, considérons un autre terme particulier qui décline le binôme *wenyan-baihua*, celui de *wenli* 文理 (voir plus bas pour le sens de ce mot). L'analyse de son usage donne un exemple de cette dimension transculturelle ; c'est-à-dire dans le cas présent, le rôle de l'activité de traduction, dans la redéfinition de la langue et la littérature dans la Chine moderne. La redéfinition axiologique du niveau de langue introduit ou accompagne un renversement des genres littéraires et des styles spécifiques du chinois à l'écrit. La référence explicite à l'Occident dans les textes, implicite voire aveugle comme on va le voir, démontre non que la Chine s'occidentalise unilatéralement, mais qu'elle construit sa langue dans ce contexte de circulation des textes. L'Occident *a minima* sert de prétexte ou d'argument pour une problématique « interne » (pour autant que « l'interne » et « l'externe » se distinguent intégralement) sur des questions de réforme, de définition et dialectique entre parler et écrit, l'écriture et le rôle de la fiction, de la littérature en langue dite vernaculaire, ou les questions de transcription de la langue ou simplification de l'écriture.

I.4.B *Wenli* : l'inter- et le transculturel

Le dictionnaire en ligne *Handian* indique comme *locus classicus* (toutefois, on l'a vu plus haut, ce n'est pas le premier emploi attesté du mot) de « *baihua* », une citation tirée du chapitre dix-sept du roman *Petite histoire de la civilisation* (*Wenming xiaoshi* 文明小史, 1903-1906, traduction courante du titre en anglais : *A Brief History of Enlightenment* ou *Modern Times*) de Li Boyuan 李伯元 (1867-1906) : « Bien souvent, dans un livre traduit, le *baihua* ne ressemble plus à du *baihua*, et le *wenli* ne ressemble à rien non plus » (*wangwang yiben shu fanyi le chulai, baihua bu xiang baihua, wenli bu cheng wenli* 往往一本書被翻譯了出來，白話不像白話，文理不成文理)¹, c'est-à-dire que la langue de la traduction n'appartient à aucun style reconnaissable ou distinct. Le mot « *wenli* », à notre connaissance du moins, ne semble pas être étudié ailleurs, alors même qu'il semble bien faire partie de ce glissement de sens relevé à propos de *baihua*, de la problématisation du parler et de l'écrit, ainsi que de la redéfinition des genres. De même, il indique la dimension interculturelle dans laquelle ces changements s'opèrent. Voici le passage du roman d'où cette phrase est extraite :

¹ <http://www.zdic.net/hans/%E6%96%87%E7%90%86>, consulté le 13/12/20. Le *Hanyu da cidian*, du moins dans l'édition en deux volumes de 1999 dont je dispose, ne propose pas cet exemple.

Yao Wentong [litt. « qui comprend les lettres » ou « les langues »] dit : « Dong Hewen [litt. « Lettres amènes » ou « Lettres nipponnes »?] est assurément mon condisciple¹ ; il a toujours su très bien rédiger des compositions en huit sections parallèles (*bagu*). Lorsqu'il était au pays, jamais je n'ai entendu qu'il ait lu de livres étrangers ; comment se fait-il qu'une fois arrivé à Shanghai, une telle compétence lui soit venue? il est même capable de corriger des livres étrangers. En ce qui concerne ce dénommé Xin, je n'ai pas même connaissance de ses noms personnel et public ; je ne sais où ni quand il a été admis aux examens mandarinaux. » Le patron de la [librairie] répondit : « Ils reviennent tous deux du Japon : votre pays est d'un très bon niveau culturel, voilà pourquoi il en naît des talents si divers. Ce monsieur Xin quant à lui, de par sa capacité à relire les traductions, est un illustre Monsieur de première classe. Rien que des mots et termes [spécialisés que l'on trouve] dans les livres étrangers, il en a la tête pleine [litt. « il en a plein l'estomac »]. Il en a fait un inventaire [litt. « il les a recopiés »] raisonné par catégories [dans un carnet] : lorsqu'il en a besoin, il le ressort et compare les termes. Mais ce calepin, il a toujours refusé de le montrer ; et pourtant l'on en connaît l'existence. Et qui peut lui en vouloir? il a pris beaucoup de peine à le compiler, pourquoi laisserai-t-il le premier venu s'en servir à bon compte? *C'est parce que, bien souvent un livre traduit ne ressemble à rien, ni à du baihua, ni à du wenli* [mes italiques]. Mais il suffit qu'il vienne y mettre la main : il biffe un coup ici, rature un coup là, corrige ce qu'il y a à corriger quand ce n'est pas clair, il retranche ce qu'il faut, et ensuite, son carnet secret en main, il soupèse chaque mot. Il dit souvent qu'une traduction [qui n'a pas encore été relue] est comme de la viande crue encore imparfaitement cuite et que lorsqu'elle est passée entre ses mains, c'est comme si elle était enfin cuite à point. Mais si l'on n'ajoute aucun condiment, huile, sel, sauce soja ni vinaigre, elle reste fade et sans goût. Il dit que son calepin est précisément l'aromate pour faire un livre² : il contient tous les condiments nécessaires.

姚文通道：「董和文卻是兄弟的同案，他一向八股是好手。他在家鄉的時候，從沒聽見他讀過外國書，怎麼到了上海，就有了這們大的本事，連外國書都會改呢？至於姓辛的，我連他的名字還不知道，也不曉得是那一案進的學。」店主人道：「兩位都是才從東洋回來的，貴處地方文風好，所以出來的人材個個不同。就以辛先生而論，他改翻譯的本事，是第一等明公。單是那些外國書的字眼，他肚子里就很少。他都分門別類的抄起來，等到用著的時候拿出來對付著用。但是他這本書，我們雖然知道，他卻從來不肯給人看。這也難怪他，都是他一番辛苦集成的，怎麼能夠輕易叫別人家看了學乖呢？所以往往一本書被翻譯翻了出來，白話不像白話，文理不成文理，只要經他的手，勾來勾去，不通的地方改的改，刪的刪，然後取出他那本秘本來，一個一個字的推敲。他常說，翻譯翻出來的東西，譬如一塊未曾煮熟的生肉一般，等到經他手刪改之後，賽如生肉已經煮熟了。然而不下油鹽醬醋各式作料，仍舊是淡而無味。他說他那本書，就是做書的作料，其中油鹽醬醋，色色具有。」³

¹ *Tong'an*, « admis la même année au premier degré des examens mandarinaux ».

² *zuo shu* : syntagme moderne, ou simplement niveau de langue familière?

³ Li Boyuan, 2002, p. 106-107.

Xiao Wentong est le « tuteur »¹ qui guide à Shanghai trois jeunes frères de la province, venus découvrir le monde moderne dans la grande métropole à l'époque où les réformes dites de la Nouvelle politique (Xinzheng 新政) de 1901 sont lancées par la dynastie mandchoue, après les Cent jours de 1898. Ces deux termes de *baihua* et *wenli* sont introduits dans un contexte où il est question de traduction de livres étrangers vers le chinois et non sans humour, de la technique secrète² qui permettrait au relecteur inconnu, auréolé de la gloire de revenir de l'étranger et dont personne ne peut vérifier les compétences dans lesdites langues étrangères, de relire, et on le devine, de modifier librement, la première version effectuée par les traducteurs ; en d'autres termes, il l'adapte, afin de la rendre littéralement *digeste* au lecteur chinois (le relecteur ayant lui-même « l'estomac plein » de mots étrangers, à noter toutefois que l'expression est assez courante), sans toutefois que l'on soit jamais sûr de l'exactitude de la traduction.

Que signifie « *wenli* »? Le *Handian* donne les définitions suivantes :

- (1) *Unity and coherence in writing* : contenu d'un texte et organisation au niveau de la composition (*zhi wenzhang neirong he xingwen fangmiande tiaoli* 指文章內容和行文方面的條理).
- (2) *Pattern* : dessin, motif (*huawen* 花紋).
- (3) *Rites (liyi 禮儀)* »³.

Le *Ciyuan* : « Cérémonies et rites qui permettent de distinguer le rang ; motifs ; linéaments de la mine d'un malade » (*Qubie dengjide liwen yijie ; huawen ; bingrende qise paili* 區別等級的禮文儀節 ; 花紋 ; 病人的氣色脈理)⁴. Le *Hanyu da cidian* donne des sens similaires⁵. Le *Ricci* : « 1. Ordonnance du discours ; style. 2. Belles-lettres et sciences. 3. (anc.) Rites, règles de politesse et de civilité ». *Wenli* est donc l'un de ces termes qui désigne l'écrit et attire l'attention autant sur l'ornement du style que son suivi organique ; il suggère que son apparence, si possible naturelle et harmonieuse, est le signe d'une contenance morale ou d'un ethos.

¹ Je reprends l'expression de Lancashire, 1981, p. 107. Ce chapitre s'insère dans une suite (chapitres 16-18), qui relate cette visite de Shanghai.

² Et pour un exemple de satire similaire de lettrés nouveau style, dans la foulée des réformes de 1901, au savoir douteux et invérifiable, mais auréolé de la gloire d'un diplôme étranger, en particulier japonais, dont on ne sait rien : Zhang Zuyi, 2007. La satire se perpétue jusque chez Qian Zhongshu dans *La Forteresse assiégée* (*Weicheng* 圍城, 1946-7).

³ <http://www.zdic.net/hans/%E6%96%87%E7%90%86>, consulté le 13/12/20.

⁴ *Ciyuan*, 1984, vol. 2, p. 1360.

⁵ *Hanyu da cidian*, 1999, vol. 2, p. 2649.

On trouve de fait avant cette date au moins une occurrence de ce terme dans le roman de Li Ruzhen 李汝珍 (1763-1830?), *Destinées des Fleurs dans le miroir* (*Jing hua yuan* 鏡花緣, 1818), au chapitre (XXXI) de l'arrivée des voyageurs dans le « Pays des femmes ». Ils déchiffrent une pancarte écrite en langue vernaculaire (*suzi* 俗字), par opposition au chinois littéraire et qui recourt donc à des caractères inédits : ils notent un particularisme lexical et local mais peuvent néanmoins se déchiffrer comme autant de rébus. Il est dit ainsi de cette pancarte que malgré des caractères inconnus, elle est « écrit[e] dans un style clair et concis, dans une belle main » (文理倒也通順 *wenli dao ye tongshun*)¹. Faut-il comprendre que c'est une langue assez lisible, proche du *wenyan*, ou simplement que c'est encore assez bien écrit, composé? est-il question de « style » dans un sens étroit? ce n'est pas certain. Par contre, il est à relever l'usage de ce terme dans un chapitre et plus généralement un roman qui, comme l'écrit J. Levi, porte son attention sur « l'oralité » pour lui reconnaître une dignité certaine² ; de plus, c'est une confrontation avec la diversité (interne au monde chinois) linguistique. *Wenli* suppose une comparaison entre une forme de langue et d'écriture littéraire standard et une autre plus vernaculaire.

Nous avons affaire ici à un mot ancien qui prend un sens nouveau. E. Kaske lui donne le sens de « langue littéraire ». Elle traduit ce mot par exemple de la sorte (je ne reprends que quelques occurrences) : comme l'un des styles possibles de la langue littéraire (?)³ ; « *written language* »⁴ ; « *literary language* »⁵ ; « *simple literary style* » (?)⁶. Par ailleurs, elle indique deux exemples contextualisés et précis qui contiennent ce terme.

Dans le premier cas (le second vient plus loin), il s'agit d'un éditorial au *Versions en baihua* (*Yanyi baihua bao* 演繹白話報)⁷ publié en 1897, qui déclare la volonté des éditeurs de « *translate*

¹ Li Ruzhen, 2005, vol. 1, p. 199. Voir traduction du chapitre en annexe.

² Voir Levi, 1995, p. 57-61.

³ Kaske, 2008, p. 32.

⁴ Kaske, 2008, p. 105.

⁵ Kaske, 2008, p. 211.

⁶ Kaske, 2008, p. 251.

⁷ E. Kaske traduit *Vernacular Renditions*. Masini ne semble pas avoir traduit le titre dans son article. R. Lanselle et V. Durand-Dastès expliquent *yanyi* par « développement et explication du sens de... » (Durand-Dastès, Lanselle, 2018, p. 7), tout comme B. Bisetto, qui le traduit par « *explanation of the meaning* » et qu'elle propose de voir comme catégorie générique (Bisetto, 2017) : développement, commentaire et explication d'un texte initial classique ou canonique par sa traduction et reformulation dans une langue plus courante, vernaculaire ou de style moins élevé. *Yanyi* est en ce sens inclus dans le titre d'un certain nombre d'œuvres littéraires, le plus célèbre étant le *Sanguozhi yanyi* 三國志演繹, traduit généralement par *Roman des Trois Royaumes*, qui littéralement signifie : « expansion, déduction », voire « vulgarisation des *Annales des Trois Royaumes* ».

all kinds of useful books and news from the written language (wenli) into the vernacular (baihua) in the same manner as foreign books are translated into Chinese »¹. Ce journal, dont F. Masini indique, selon l'opinion de A Ying, l'un des pionniers des études sur la littérature de la fin des Qing, qu'il s'agit probablement du premier périodique publié en *baihua*,² précède de peu le plus connu de ces journaux qui sortent à ce moment, le *Journal de Wuxi en baihua* (mai 1898)³. Pour rappel, « *baihua* » désigne le *mandarin* et non le dialecte de Wuxi : F. Masini nous apprend que le titre du journal change après quelques numéros, précisément à cause de l'ambiguïté du terme ayant cours à ce moment⁴. Exemple supplémentaire qui démontre que « *baihua* » au sens de langue parlée et en tant que telle opposée à la langue classique, est encore inédit.

L'éditorial auquel fait allusion E. Kaske montre comment le terme prend un sens « linguistique » plus spécialisé⁵, mais aussi plus militant, dans le contexte des projets de réforme de la langue vers plus de simplification et au nom d'une meilleure diffusion de la connaissance et de l'alphabétisation. Ces projets s'accompagnent par ailleurs d'expérimentations de transcription des caractères chinois. Or, le terme pour renvoyer à cette idée de langue écrite ou littéraire, par opposition à la langue parlée, n'est pas *wenyan*, auquel on s'est habitué et auquel on s'attendrait, mais bien « *wenli* » ; à en croire les exemples fournis par E. Kaske, qui malheureusement ne cite pas le texte original (elle en donne la référence en note), et probablement la citation de Li Boyuan. *Wenli* en viendrait donc à désigner explicitement le *wenyan*, en ce qu'il désigne un style soutenu et bien agencé distinct du *mandarin*.

¹ Kaske, 2008, p. 105.

² Masini, 1993, p. 111, n. 4. Masini donne comme date de fondation le 13 octobre 1897, Kaske, novembre.

³ Masini, 1993, p. 111-12.

⁴ Masini, 1993, p. 3, n. 3 ; Wang Yunxi, 1985, vol. 3, p. 492. Le titre change en *Journal en baihua de prononciation mandarine/officielle chinoise* (*Zhongguo guanyin baihua bao* 中國官音白話報).

⁵ Lin Carlos Yu-Kai, 2020, p. 289-89.

Revenons sur cette comparaison proposée par l'éditorial des *Versions en baihua* : traduire du classique vers le mandarin comme on traduit des langues étrangères vers le chinois¹. L'intention est peut-être aussi sarcastique et destinée à choquer le lecteur par son hyperbole : la langue classique est si éloignée de la « langue parlée », en fait la langue de communication, qu'elle en est littéralement devenue une langue étrangère, qui nécessite une traduction. Par ailleurs, le référent occidental est ici à prendre comme marqueur de modernité : en cette période d'intense traduction, cette comparaison établit certainement avec le lecteur une forme de complicité.

On peut en déduire que la comparaison n'est en rien péjorative pour le classique s'il est comparé aux livres occidentaux, qui ne sont pas pris en mauvaise part : l'objectif semble être, comme nous l'avons vu plus haut à propos des préfaces citées, non de le supprimer mais de le traduire pour y mieux accéder. Autre signification concomitante à relever : le classique, langue des textes canoniques fondateurs de la culture chinoise, en un sens est mis à pied d'égalité avec des textes étrangers. Ainsi, le classique, la langue même de la tradition, est étrangère ; les livres étrangers ont potentiellement une dignité égale à celle des classiques et inversement. On reconnaît une marque de cette modernité chinoise qui se construit dans un contexte inter- et transculturel, notamment celui de la traduction. De même qu'à partir des années 1860-70, les Chinois diffusent et compilent leurs propres ouvrages pour rassembler des connaissances sur l'Occident², qui cesse progressivement d'être vu comme une terre barbare indistincte : le décentrement de la Chine qui en résulte est contemporain de ces débats sur la langue qui prennent place dans cet horizon.

Le poète et réformiste Huang Zunxian donne un autre exemple de cette comparaison entre la lecture des Classiques et la traduction d'une langue étrangère dans une expression célèbre. Elle figure dans

¹ La comparaison entre le passage du classique au mandarin avec la traduction de langues étrangères est plus ancienne. Citation donnée par Bisetto, 2018 : « 詁者，古也。古今異言，通之使人知也。蓋時有古今，猶地有東西，有南北，相隔遠則言語不通矣。地遠則有翻譯，時遠則有訓詁。有翻譯則能使別國如鄉鄰，有訓詁則能使古今如旦暮，所謂通之也，訓詁之功大矣哉！ » [陳澧 (1810-1882). 《東塾請書記》 - 小學] “Exegesis “(gu) 詁” is (like) “ancient” “gu” 古. Languages from past and present are different, [exegesis] connects them to allow people to understand [them]. The fact that in time there are “past” and “present” is like the fact that in space there are East and West, North and South. They are distant and therefore the languages are unintelligible. In matters related to spatial distance, there is “translation” (fanyi 翻譯); in matters related to a temporal distance, there is exegesis. Through translation it is possible to consider different countries as fellow villagers. Through exegesis it is possible to consider past and present as morning and evening. How great is the achievement of exegesis in connecting them!” [Chen Li 陳澧 (1810-1882), Dong shu qing shu ji, ch. 11]. Je remercie Rainier Lanselle de m'avoir donné cette référence. Par ailleurs, on a vu que la conscience du développement historique de la langue apparaît dès les Han, mais dans une perspective certes un peu différente : voir plus haut la citation de Harbsmeier.

² Les ouvrages pionniers en la matière, essentiellement de compilation, établis dans la première moitié du XX^e siècle, sont *Géographie des Quatre continents* (*Sizhou zhi* 四洲志, 1838) de Lin Zexu et *Cartes et documents ou Monographie des nations maritimes* (*Haiguo tuzhi* 海國圖志, 1843) de Wei Yuan.

son long poème « Sentiments mêlés » (Zagan 雜感)¹, inclus dans *Poèmes de ma cabane dans le monde des hommes* (*Renjinglu shichao* 人境廬詩抄, 1891) :

Enfant, je psalmodiais² les *Poèmes* et les *Documents*³ ;

Le livre à peine ouvert, je grinçais des dents⁴ :

La lettre ancienne (*guwen*) et la langue moderne (*jinyan*)⁵

Sont éloignées l'une de l'autre comme si l'on avait érigé des frontières [de pays, *jiangyu*] entre elles.

C'est finalement comme si l'on se faisait expliquer et répéter un message⁶ transmis de relais en relais,

[Par] Un interprète⁷ qui comprenne les langues barbares. [...]

Je suis né des milliers d'années après⁸ [ces textes anciens, et que l'habitude de les enseigner ait été prise, sans que plus personne ne sache pourquoi] ;

¹ Huang Zunxian, 1981, vol. 1, p. 40. Trad. anglaise complète du poème dans Schmidt, 1994, p. 223-5 ; trad. française de Sandrine Marchand d'un extrait du poème (Mathieu, 2015, p. 1079-80). J'en propose une plus littérale pour les besoins de l'analyse.

² *Yong* : lecture à voix haute.

³ Deux des *Classiques* : le poète ne choisit pas ces titres au hasard. Il s'agit des textes canoniques les plus anciens, et dans le cas des *Documents*, le plus obscur par endroits. Le *Livre des Poèmes* est la première anthologie poétique chinoise, et en un sens, l'équivalent de l'*Illiad*e et l'*Odyssée* : c'est de la poésie, forme censée la plus spontanée, dans une langue censée avoir été un jour parlée... Il s'agit de créer le plus fort effet de contraste entre langue du lecteur présent et texte ancien.

⁴ *Juyu* : a pour sens dérivé « être en désaccord », mais le sens premier désigne une dentition irrégulière, les dents qui ne « collent » pas exactement l'une à l'autre (Huang Zunxian, 1981, p. 40, n. 2). Ce mot n'est pas choisi au hasard : c'est précisément cette différence entre écrit et lu (surtout pour les deux *Classiques* en question! les plus anciens et éloignés de la langue de Huang Zunxian), mentionné au vers suivant, qui le fait « grincer des dents », plus que le « contenu ». Dans l'éducation traditionnelle, les enfants commençaient par apprendre par cœur, quitte à ne pas comprendre ce qu'ils lisaient. Par ailleurs (Huang Zunxian, 1981, p. 40, n. 2), ce vers se comprend en référence inverse à Tao Yuanming, dans « Adresse à mes enfants, Yan et les autres » (*Yu zi Yan deng shu* 與子儼等書) : « Quand [alors que j'étudiais dans mon enfance] j'ouvrais un livre et que je comprenais quelque chose [j'étais si heureux que j'oubliais d'en manger] » (*Kaijuan youde* 开卷有得, voir Davis, 1983, vol. 1, p. 229). On a souvent réduit la poésie de Huang Zunxian à son fameux vers dans lequel il dit écrire comme cela lui vient, en usant de barbarismes : il n'en est rien, sa poésie est savante et érudite.

⁵ Qian Zhonglian (Huang Zunxian, 1981, p. 40, n. 3) cite un extrait du *Shiji* de Sima Qian, qui renvoie à l'établissement des *Documents* par Kong Anguo 孔安國 (156-74?), constitué pour partie par les textes anciens (*guwen*) et pour partie par les textes modernes (*jinyan*) : Kong Anguo, descendant de Confucius, lisait en « textes modernes » (graphie nouvelle, mais Huang Zunxian fait comprendre « prononciation moderne »?), les textes anciens attribués à son ancêtre, ou du moins que celui-ci lisait dans une autre langue. Comprendre : « textes classiques renvoyant à une prononciation ancienne ».

⁶ Huang Zunxian, 1981, p. 41, n. 5. L'image est saisissante : l'éloignement géographique pour la distance temporelle entre hier et aujourd'hui, image de la transmission, et surtout, insistance sur l'oral et le fait que les textes doivent non seulement être expliqués, avec le risque d'incompréhension que cela implique, mais surtout, qu'ils sont *lus*. C'est la conscience et attention vraiment modernes de l'acte de lire et actualiser par la parole les classiques. Et cette image est permise par la grâce de la citation et référence indirecte aux textes anciens! On pourrait développer l'image à la façon de Peirce : le cheval, c'est le signe écrit ; la transmission orale, c'est l'actualisation et l'interprétation ; la chaîne des explications et répétitions, c'est l'ensemble des interprétants, qui constitue le sens. Cela signale en tout cas une perspective sur la question à partir de la parole, de l'oral.

⁷ *Xiangxu* : dans le *Zhouli*.

⁸ Autres références classiques, notamment à Tao Yuanming (Huang Zunxian, 1981, p. 41, n. 8). Le poète insiste sur la distance temporelle par ces références.

Ma prononciation bâtarde est celle d'un rustaud du sud¹. [...]
Qui veut lire les livres des anciens,
Doit connaître le passé et sa langue, passée, sur le bout de la langue.

少小誦詩書，
開捲動齟齬，
古文與今言，
曠若設疆圉，
竟如置重譯，
象胥通蠻語。 [...]
我生千載後，
語音雜僞楚。 [...]
欲讀古人書，
須識古語古。 [...]

Huang Zunxian réussit en 1867 les examens de la préfecture mais échoue l'année suivante à ceux de l'échelon supérieur, provincial. Par la suite, il se montre critique du système des examens ; selon J. Schmidt, ce poème se comprend dans ce contexte². Dans la première partie du poème, à la suite de l'extrait cité ci-dessus, le poète remet en question la validité de l'étude des Classiques : au motif que rédigés dans une langue si étrangère et abstruse, non seulement ils sont difficiles d'accès, mais encore, qu'ils nécessitent commentaires et interprétations qui inventent des réalités et leur prêtent des significations (surinterprétations) hors de propos et anachroniques. C'est une critique réformatrice du mode d'éducation traditionnel et du mode d'exégèse et de lecture des Classiques, une remise en cause notamment de la tradition exégétique des Tang et du néo-confucianisme Song³, probablement dans la tradition Qing d'étude critique des textes. Cependant, avec Kang Youwei 康有為 (1858-1927) notamment, les réformistes n'hésiteront pas à déformer les *Classiques* à leur avantage, ce contre quoi à son tour s'opposera un Zhang Taiyan.

Dans la seconde partie du poème, Huang Zunxian continue d'exposer cette perception nouvelle du temps : de voir la nature anachronique de certaines interprétations permet la prise de conscience d'une linéarité du temps. Le passé n'offre plus la référence dernière ; mais il n'est pas

¹ *Cang Chu* : litt. « rustaud de Chu ». Mais Qian Zhonglian (Huang Zunxian, 1981, p. 41, n. 9) nous apprend que l'expression désigne aussi bien les habitants du sud pour ceux du nord. Sens le plus évident, au vu des tensions entre *guanhua* du nord et du sud, et les compétitions ultérieures pour définir la norme d'une nouvelle langue nationale. De plus, Huang Zunxian était un Hakka de Canton.

² Voir Schmidt, 1994, p. 13.

³ Voir Schmidt, 1994, p. 150 ; p. 223, n. 2.

non plus à rejeter. L'histoire de la critique en Chine, ou de l'appréciation littéraire, apporte déjà une perspective « relativiste » (ce qui est différent peut-être) à partir des Ming notamment avec Li Zhi 李贄 (1527-1602) puis « l'Ecole Gong'an » (Gong'an 公安) et sous les Qing. Elle accorde une légitimité aux littératures de fiction, reconnaît de la valeur aux poètes et auteurs venant après les Anciens. Elle donne aussi de l'importance aux idiosyncrasies stylistiques ou esthétiques de lettrés, qui veulent faire valoir leurs particularismes : à chaque époque sa façon d'écrire et il est licite de ne pas se forcer à l'imitation des Anciens, ni de les considérer comme seuls modèles. Huang Zunxian renverse les rôles : les anciens ne connaissaient pas les sciences modernes et de plus, les modernes seront les anciens de leurs futurs descendants. Si tout le monde est l'ancien de quelqu'un, les Anciens cessent d'incarner une norme exclusive. De plus, les modernes ont le droit de prendre le statut de futurs anciens, donc, de se mettre à leur niveau, voire de les dépasser. La conception est moins d'un relativisme, que d'une mise à égalité : ce n'est pas encore l'évolutionisme linéaire du 4-Mai. Ainsi, il n'y a aucune raison à n'écrire que dans leur langue, devenue d'ailleurs étrangère, ou ne citer que des expressions tirées des *Classiques*.

Cette conscience de la distance entre « lettre ancienne » (*guwen*) et « langue moderne » (*jinyan*), et plus généralement, celle de la dimension historique de la langue, s'inscrit certes dans le contexte particulier des idées réformistes et se concentre essentiellement sur la question de l'écrit au parlé ; toutefois, elle n'est pas entièrement inédite en Chine, du moins sous une forme moins modernisée. Sous les Han, comme l'écrit C. Harbsmeier, Yang Xiong 楊雄 (-53-18) fait déjà état d'un tel constat : « *They say, 'Speech cannot fully express what is in the heart / nor can writings fully express speech.'* » (*Yan buneng da qi xin, shu buneng da qi yan* 言不能達其心, 書不能達其言, tr. C. Harbsmeier), ou encore Wang Chong 王充 (-27-97?, tr. C. Harbsmeier)¹ :

In the texts of the classics and their commentaries
and in the language use of worthies and sages
ancient and modern speech/language differ.

經傳之文
賢聖之語
古今言殊

¹ Harbsmeier, 2009, p. 146-7.

Le début du poème de Huang Zunxian entre en résonance avec ce souvenir de la lecture des Classiques, aussi autobiographique, du philosophe des Han : « langue moderne et ancienne différent » (*gu jin yan shu*).

La seconde partie de ce long poème contient l'un des vers le plus souvent cité de Huang Zunxian et isolé de son contexte, censément pour montrer qu'il était précurseur de la poésie moderne du 4-Mai (nous en reparlerons plus loin, à propos de la « révolution dans la poésie » *Shijie geming* 詩界革命 des années 1900) : « Ma main écrit (ce que dit) ma bouche, / Comment pourrais-je me laisser entraver par le passé ? » (*Wo shou xie wo kou, / Gu qi neng juqian?* 我手寫我口，古豈能拘牽).

Nous lisons en fait un manifeste poétique, qui revendique non pas d'écrire « comme il parle » en usant de barbarismes, mais plutôt, *de se donner la liberté de recourir à tout niveau de langue et tout lexique* (y compris des néologismes, voir plus loin seconde partie), et ceci, *afin de faire entendre sa voix propre et personnelle, porteuse de son expérience privée* (voir sa préface plus loin), et actuelle¹. Ainsi, quand bien même au vers suivant le poète se propose d'utiliser, au besoin à notre avis, la « langue vulgaire ayant cours de nos jours » (*jin liu suyü* 今流俗語), il ne cherche pas à composer exclusivement dans une telle langue. D'ailleurs, les poèmes de Huang Zunxian restent généralement « classiques » et mobilisent une importante érudition. Toutefois, il revendique d'écrire dans sa propre langue et c'est *une nouveauté par ce biais*. Il achève d'ailleurs son poème sur le bon mot selon lequel la langue vulgaire à laquelle il pourrait recourir deviendra à son tour « ancienne » (*gu*) dans « cinq mille ans » (*Wu qian nian hou* 五千年後) : c'est une pointe qui suggère qu'à l'origine, le classique n'a été rien d'autre que de la langue vulgaire... et une expression bien peu modeste de sa part, suggérant que dans cinq mille ans, lui-même sera devenu un classique! Sa poétique repose sur une certaine conception de la langue, consciente de son histoire et de son évolution, voire même de la linguistique-fiction, par la capacité, ludique et relativiste, à se projeter dans son futur.

L'expression citée à l'instant « langue vulgaire ayant cours de nos jours » utilise *suyü* : ce terme désignerait ce que *baihua* ne recoupe pas encore très précisément. Ce poème de Huang Zunxian marque un état dans lequel il n'y a pas encore d'opposition ou rejet strict du *wenyan* (désigné ici comme *guyu*), malgré la critique ou la valorisation et légitimation du *suyü*. La

¹ Les deux derniers vers cités plus haut donnent un exemple de langue qui pourrait sembler modernisée ou équivalente au nouveau style de Liang Qichao en prose, en tout cas artificiellement « parlée », coexistant avec des vers rendus denses par les références savantes, v. 4-6 notamment. Et pourtant, cet avant-dernier vers est une quasi-paraphrase d'un vers de Han Yu, « Le soir je rentre lire les livres des Anciens » (*Ye gui du guren shu* 夜歸讀古人書) : Huang Zunxian, 1981, p. 41, n. 12.

perspective est relativiste¹ et ouverte sur le futur : le *jin suyü* va devenir le *guyü* du futur. C'est peut-être reconnaître par anticipation l'importance historique du présent dans lequel vit Huang Zunxian, celui qui est appelé à fonder une nouvelle norme.

Revenons à la traduction du terme de *wenli* par E. Kaske. Le second exemple qu'elle donne est tiré d'un article de Chen Duxiu, « L'instruction en langue nationale » (Guoyu jiaoyu 國語教育, 1904), dans lequel l'auteur propose de recourir au « *common language* » (le chinois n'est pas donné) pour l'éducation des enfants, plus facile, et « *when they have gradually acquired some knowledge, we still can give them books in the literary language (wenli) to read* ».² On reconnaît le même discours que rencontré précédemment chez Yao Pengtu. La chronologie de ces exemples, à savoir le développement des années 1890 aux années 1900 du discours d'opposition entre la langue parlée ou vernaculaire et l'écrit ou littéraire, coïncident ; de même, l'occurrence dans le roman de Li Boyuan ou le poème de Huang Zunxian. Cependant, le terme choisi ici est *wenli*, interchangeable semble-t-il avec *wenyan* dans ce contexte discursif. Cependant, aucun de ces commentateurs (F. Masini, E. Kaske, C. Lin) n'attire l'attention sur ce terme *wenli*. Il ne m'a pas semblé le trouver non plus mentionné par exemple dans *L'Histoire de l'écriture de prose et de fiction en Chine (Zhongguo sanwen xiaoshuo shi 中國散文小說史, 2010)* de Chen Pingyuan³, qui par ailleurs donne une liste de termes assez détaillée. Il faudrait mener des recherches plus abouties dans les textes et d'éventuelles études existantes.

Le sens du mot *wenli* semble donc assez évident. Il témoigne d'un passage de sens dans lequel le style, l'éthique et l'étiquette, le savoir classique et canonique, sont unis et associés dans une pratique littéraire et d'étude. Mais le passage au sens de « style classique » en tant qu'il est opposé au moderne ou parlé, donc à un sens quasiment purement générique ou stylistique, n'est attesté dans aucun dictionnaire, ni réfléchi : est-ce un point aveugle ? « *Wenli* » semble un de ces mots tels 文 *wenzhang* 章, *wenxue* 文學 ou *wenyan* qui originellement ne désignent pas spécifiquement le texte, le style ou la littérature, non seulement comme pratique autotélique autonome, esthétique, mais même comme texte indépendant, perçu hors de toute dimension morale, collective ou de pratique de soi.

¹ Voir Schmidt, 1994, p. 150.

² Kaske, 2008, p. 211.

³ Chen Pingyuan, 2010. Il est plus loin fait référence en plusieurs endroits à cet ouvrage.

Cette absence de distinction entre lettres et éthique serait à rapprocher de l'ambiguïté du recours à *wenxue* dans la traduction du concept occidental *moderne* de « littérature »¹ en Chine après 1890, dont parle T. Hutters² : la pratique de l'écrire ne se conçoit pas distinctement de la pratique morale, éthique, sociale, civilisée du lettré, à l'origine du moins. En fait, cette conception perdure même dans le contexte du 4-Mai et de la Nouvelle culture, voire au-delà, dans la persistance de l'attribution d'une utilité supérieure à la littérature (nation, émancipation, développement d'une langue nationale), ou de la définition, au nom même de la libération de la « tradition », de discours normatif et de fait moraux voire moralistes, sur ce que doit être la « littérature ».

Mais à partir de quand *wenli* en vient-il à désigner le *wenyan* ou même simplement un style? A titre d'exemple d'usage de ce terme, le *Handian* donne une citation de Wang Anshi 王安石 (1021-1086), avec le sens de « principe d'organisation d'un texte », « texte suivi » et « cohérent ». Si ce mot en vient à distinguer la langue littéraire ou du moins une langue qui témoigne d'une recherche et d'une tenue stylistique ou morale, il serait à supposer que le *baihua* ait pris de l'importance et rivaliserait à présent avec elle : d'où la coexistence des deux mots dans l'extrait donné de Li Boyuan. Dans celui-ci, on comprend qu'il est simplement question de clarté, d'organisation du texte ou de lisibilité ; mais le parallélisme suggère de lire au même niveau sémantique que *baihua*, donc il faut entendre *wenyan*.

Wenli est un terme employé couramment par les missionnaires chrétiens lorsqu'ils désignent le chinois littéraire³ et par lequel ils en désignent les différents niveaux ou styles, en particulier dans leurs différents projets de traductions de la *Bible* en chinois. Ce que l'on appelle les « versions *wenli* » ou en chinois « littéraire » (à différencier des versions en « mandarin ») qu'ils distinguaient en fonction du style ou niveau de langue (haut, moyen, bas)⁴ choisi en fonction de l'audience visée,

¹ D. D. Wang rappelle que la « littérature » comme discipline académique (*wenxueke* 文學科) est introduite à l'Université de Pékin en Chine en 1902 : Wang David Der-wei, 2017, p. 4. Le sens moderne toutefois est introduit avant cette date, probablement au contact des Jésuites à partir du XVII^e siècle : Li Sher-shiueh, 2017 ; Liu Lydia, 1995, p. 273.

² Voir Hutters, 1987, pp. 95-6. Le changement dans la conception de ce qu'est la « littérature », avec une référence aux langues occidentales, et ceci exprimé par l'ancien terme « *wenxue* », remonterait au XVII^e siècle (Li Sher-shiueh, 2017). Cette thèse, qui se place dans la perspective d'un Zhou Zuoren sur l'importance des Ming pour l'histoire littéraire moderne, a l'avantage de démontrer que les changements dans la pratique et conception de la littérature n'apparaissent pas brutalement en 1917, et ont une histoire interne. Mais il semble important non pas de démontrer que tel ou tel changement soit « chinois » ou « occidental », plutôt qu'ils surviennent dans un système propre qui importe des éléments étrangers transformés.

³ Hanan, 2003, p. 214, n. 48.

⁴ Chan Sin-wai, 2001, p. 55-61.

dans le respect des règles de la rhétorique aristotélicienne par ailleurs : adapter son discours et les lieux attendus, en fonction de l'auditoire, projet de conversion oblige. Ces trois niveaux de style sont certainement une projection renvoyant au modèle de la hiérarchie classique de la triade virgilienne des styles (*humilis, mediocris, gravis*) : après tout, les premières grammaires du chinois qui remontent au XIX^e siècle prennent pour modèle les grammaires européennes et notamment latines¹. Il semble que ce que l'on appellerait « vernaculaire » soit du « bas *wenli* ». *Wenli*, dans l'usage missionnaire du moins, semblerait ainsi ne pas fondamentalement distinguer entre *wenyan* et *baihua* : le terme pour eux renverrait donc au chinois écrit, quel qu'en soit le niveau ou genre. C'est une distinction de niveau de langue. Le modèle de compréhension est donc celui de l'identification du chinois écrit au latin : jusqu'à un certain point cette hiérarchie est importée dans les discours chinois moderne, comme le suggère déjà la comparaison *wenyan-baihua* et latin-langues vernaculaires, qui nourrit l'opposition stricte *wenyan-baihua*. Mais l'on voit également que les représentations ne sont pas introduites telles quelles : les intellectuels chinois modernes ont exagéré la dichotomie entre latin et langues vernaculaires européennes (et même, comme Liang Qichao, le rôle du roman dans la modernisation européenne) sans voir que le latin a continué d'être pratiqué, car ils recherchaient un argument d'autorité extérieur à leur propre discours « séparatiste ».

L'usage de *wenli* dans l'extrait de Li Boyuan, de Chen Duxiu et ce dernier, concordent : est-ce un emprunt des missionnaires à un usage chinois, ou à l'inverse, un occidentalisme et basé donc indirectement sur la triade virgilienne? Dans tous les cas, c'est une signification nouvelle au mot *wenli* qui prend forme dans ce *contexte d'interculturalité et de traduction* : la perception du chinois classique dans sa seule perspective stylistique ou de niveau de langue, indépendamment de toute connotation de valeur ou éthique. Ce qui suppose de considérer son existence et sa différence avec une « langue parlée » comme problématique, le tout dans la perspective de la traduction et du regard occidental des missionnaires traducteurs sur ce chinois classique : d'où le lien par contiguïté avec la question de la traduction dans l'extrait de Li Boyuan et la comparaison entre chinois littéraire ou classique et langues étrangères. La différence avec le *baihua* n'implique pas encore d'opposition binaire et donc semble état intermédiaire pour le binôme opposé *wenyan-baihua*.

Wenli dans ce sens révèle une connection implicite avec la traduction et les langues occidentales : le thème de la distance de l'écrit avec le *baihua* témoigne d'une conscience des différences de pratique et du système des langues entre la Chine d'une part et le Japon et l'Occident de l'autre. En un sens, c'est une expérience d'interculturalité linguistique similaire à ce qu'a pu être

¹ Voir Harbsmeier, 2009, p. 143 ; Vogelsang, 2021, p. XVIII-XIX.

celle survenue au contact de l'Inde et du sanskrit sous ses différentes formes : par exemple, la prise en compte des tons du chinois, ici, la distance entre écrit et parlé ; les écritures de l'Inde sont alphabétiques, mais à ce moment, il n'était pas question de réformer la langue ou l'écriture.

Le lien avec l'étranger révélé par ces différents exemples porte sur la formulation de cette prise de conscience d'un changement de langue écrite et dans la conception de celle-ci : la question de la langue dans les traductions de la *Bible* ; la référence explicite au contexte de la traduction dans l'extrait de Li Boyuan ; la comparaison de la traduction pour décrire le rapport au chinois classique, dans l'éditorial de *Version en baihua*, ou le poème de Huang Zunxian. Ces éléments rencontrent ou interfèrent avec les projets chinois de réformes de la langue et de l'écriture.

I.4.C Le *baihua* comme langue vernaculaire écrite

Le sens de *baihua* se fige ensuite en *baihuawen* 白話文 : « *standard written vernacular language* » (C. Laughlin)¹, « *literature in the vernacular language* » (E. Kaske)². Il est question de langue écrite et non parlée : le *wen* indique l'écrit, comme dans « langue écrite moderne » (*yutiwen* 語體文, litt. « composition écrite en langue parlée » ou « texte de genre parlé »)³. On peut parler de vernaculaire, notamment à propos de la littérature de fiction « pré-moderne », à condition de rappeler qu'un texte écrit, même réputé en vernaculaire, introduit un rapport particulier à la langue, fondé sur une certaine rupture avec l'actualisation parlée. Aucun texte même réputé écrit en langue vernaculaire, n'est exactement miroir de la langue parlée⁴. L'usage actuel du mot *baihua* remonte au 4-Mai et implique une forte connotation idéologique (ancien/moderne) ; il signale un projet de modernisation de la langue construit contre le *wenyan*. L'opposition est avant tout discursive et axiologique : elle rejoint l'opposition entre « littérature ancienne » (*gu wenxue* 古文學) et « littérature nouvelle » (*xin wenxue* 新文學), « chinois ancien » ou « écrit » (*guwen*) et « langue

¹ Laughlin, 2016, p. 38.

² Kaske, 2008, p. 29.

³ En 1920 le Ministère de l'éducation décide de passer dans les premières années du primaire de l'apprentissage du « classique » (*guowen* 國文, litt. « écriture nationale ») à celle de la « langue nationale » (*guoyu* 國語) et au *yutiwen*. Le *yutiwen* accompagne donc le *guoyu*, il en est la version écrite.

⁴ Le « texte prend la place de la parole » : Ricœur, 1986, p. 156. Sur la rupture fondamentale entre « parler » et « écrire » : Green, 1992, p. 39 ; et si Meschonnic considère que l'oralité est présente dans toute écriture, ce n'est pas à comprendre comme langue parlée. Voir dans un autre contexte, la notion de « *scripta* », pour distinguer « langue écrite » de « langue orale » : Rey, Duval, Siouffi, 2011, vol. I, p. 80. L'écrivain n'écrit pas comme il parle.

parlée » (*baihua*), puis par extension des antagonismes entre « peuple » et « aristocratie »¹, entre le « mort » et le « vif ».

Hu Shi donne un exemple synthétique de ce discours propre à la Nouvelle culture et au 4-Mai dans *La littérature chinoise de ces cinquante dernières années* (*Wushi nianlai zhi Zhongguo wenxue* 五十年來之中國文學, 1923) : il accuse unanimement la « littérature ancienne » et donc la langue ancienne, d'être éloignée de l'homme ou « humain » (*ren*)². C'est un discours total et nationaliste : la littérature pour tous doit être en *baihua* au lieu de maintenir une dichotomie dans la pratique (une diglossie) entre le *baihua* pour le peuple et le classique pour l'élite³. Cette opposition est fortement idéologique et ne correspond pas nécessairement aux réalités sociologiques de la pratique de l'écriture et de la lecture. Le *baihua* est une langue nationale moderne ; il est devenu par glissement synonyme de « langue nationale » (*guoyu*) qui n'a rien de naturel. Le mouvement pour la nouvelle littérature de 1917 indique le véritable avènement de ce *baihua*.

Toutefois, ce propos de Hu Shi n'est pas dénué d'éléments rhétoriques et polémiques qui renvoient au contexte d'énonciation. Il fait partir les « cinquante ans » de l'année 1872, car son texte paraît en 1923 à l'occasion du cinquantenaire du *Shanghai News* (*Shen bao*) fondé cette même année, car c'est un texte de commande. De plus, 1872 est l'année de la mort de Zeng Guofan 曾國藩 (1811-1872), personnage clef du mouvement des modernisations (Yangwu 洋務) des années 1860 et représentant à la fin des Qing du style dit du Tongcheng 桐城 (voir plus bas), qu'il remet alors au goût du jour ; or, ce style est présenté par Hu Shi comme dernier état du classique destiné naturellement à disparaître pour avoir trouvé son ultime développement possible. La périodisation qu'il introduit est donc fondée en partie sur un hasard (ou occasion) de calendrier éditorial et un choix rhétorique ainsi qu'idéologique. Par ailleurs, ce n'est qu'en 1876 que le *Shanghai News* fait paraître un supplément en *baihua*, qui n'est pas vraiment de la « langue moderne » au sens du 4-Mai, pas davantage que le *Journal de Wuxi*, paru avant cette date. Nous avons cité plus haut la critique de Yao sur la langue de ce supplément.

L'usage de « *baihua* » pour désigner une nouvelle langue écrite dite moderne est flottant ; il tend à faire passer le processus de définition pour un état déjà existant objectivement. Un exemple de cette

¹ Voir Chen Duxiu, « De la révolution littéraire ». Trad. anglaise : Denton, 1996, p. 140-145.

² Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 238 : exemple d'opposition vie et mort. Hu Shi reprend le motif de la littérature inhumaine proposé par Zhou Zuoren dans son essai sur « La littérature humaine » (*Rende wenxue* 人的文學, 1918) : trad. anglaise : Denton, 1998, p. 151-161.

³ Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 252.

perspective est donné plus tardivement en 1956, dans les « Directives du Conseil des Affaires de l'Etat concernant la promotion de la langue commune » ou *putonghua* (Guowuyuan guanyu tuiguang putonghuade zhishi 國務院關於推廣普通話的指示), qui désigne le *putonghua* comme langue unifiée du « chinois » (*hanyu* 漢語, litt. « langue des Han ») :

Le chinois (*hanyu*) possède sa base unifiée : une langue commune (*putonghua*) qui prend comme standard la prononciation (*yuyin*) de Pékin, comme base dialectale (*fangyan*) les langues du nord (*beifang hua*) et comme norme grammaticale les œuvres littéraires modèles en *baihua* moderne (*baihuawen*).

漢語統一的基礎已經存在了，這就是以北京語音為標準音、以北方話為基礎方言、以典範的現代白話文著作為語法規範的普通話。¹

Le contexte est certes différent, mais la définition du *putonghua*, synonyme ici de *guoyu*², s'inscrit dans cette histoire au long terme. Ceci dit, cette forme de téléologie renversée est propre même aux règles de grammaire qui en français prennent comme modèle d'auto-justification des phrases tirées des « grands auteurs », comme si ceux-ci incarnaient exactement des règles préexistantes (dont on se demande pourquoi elles n'auraient pas été exemplifiées avant l'exemple donné) : c'est toute la question du rapport entre règle et usage, et surtout, de la définition de l'usage. Ces œuvres sont écrites dans une langue littéraire inventée par des auteurs, qui respectent et imposent de fait autant qu'ils le peuvent les normes en cours de définition de la nouvelle langue nationale. Toutefois, ils la mâtinent de tours importés, de régionalismes et de classique, même s'ils s'en défendent vigoureusement : et sur ce point, ils s'opposent aussi bien aux opposants au *baihua* des années 1910-1920 que de certains auteurs des années 1940, qui écrivent dans un style classisant pour considérer le *guoyu* sans saveur ni identité locale³. Il est donc remarquable que de telles œuvres soient devenues des « œuvres modèles du *baihuawen* ». Des écrivains individuels ou qui en groupe se donnent une série de règles plus ou moins suivies, créent davantage la langue qu'ils ne l'appliquent : ce qui est curieusement un constat implicite contraire d'une vision, qui tend en

¹ Ramsey, 1987, p. 14.

² Il est à rappeler les polémiques dans les années 1930 entre *guoyu* et « langue commune » (*putonghua*) : entre unification « nordiste » aux dépens du « Sud », et « fédéralisme » dialectal et multi-ethnique. La connotation de *putonghua* s'inverse après 1949, et devient centraliste, comme l'était *guoyu* durant la période républicaine (Ramsey, 1987?).

³ Voir par exemple Wen Zaidao 文載道, « Du sens humain du terroir » (Guanyu fengtu renqing 關於風土人情, 1942) : Qian Liqun, 1999, p. 214.

principe à accorder le rôle premier aux « masses » dans toute forme d'évolution, linguistique ou autre, comme s'il s'agissait d'un mouvement naturel et spontané.

Les termes de *baihua* et *guoyu* en viennent à se recouper alors même qu'ils ne désignent en principe pas la même réalité : le *guoyu* est un projet de langue nationale moderne. D'associer les deux termes, comme le fait Hu Shi dans son *Histoire de la littérature en langue nationale* (*Guoyu wenxue shi* 國語文學史, 1927) fonde la légitimité du nouveau *guoyu* tout autant que du *baihua* ainsi redéfini sur l'histoire de la littérature vernaculaire et plus généralement populaire, dont il écrit l'histoire comme annonce rétrospective du projet moderne. Le *guoyu* est, à la limite, présenté ainsi comme ayant une histoire de deux mille ans, et non plus de quelques années, tel que c'est le cas : la décision de fonder une « langue nationale » (*guoyu*) a été prise en juillet 1911 par le « Congrès central des pédagogues » (*Zhongyang jiaoyu huiyi* 中央教育會議), avant la fin de l'Empire (1912)¹. D'ailleurs, cet ouvrage de Hu Shi reprend et développe une série de conférences présentées en 1921, l'année qui suit la décision d'introduire l'enseignement du *guoyu* au primaire, à l'occasion de la troisième session du groupe d'études sur le *guoyu* du Ministère de l'éducation² : on voit la relation étroite entre le projet politique et scientifique officiel, et la création littéraire. L'histoire littéraire est réécrite dans la perspective de l'illustration et défense du *baihua*, qui remonte ainsi à la « littérature populaire » ou « du peuple » (*pingmin wenxue* 平民文學) des Han. Hu Shi, associe vernaculaire, populaire, moderne et national, pour ne renvoyer qu'à une réalité, du moins, à l'histoire d'une téléologie.

Cette langue nationale (*guoyu*) est artificielle et ne peut donc exactement être identifiée au mandarin ni à la langue de la littérature de fiction pré-moderne. De plus, ce que l'on appelle *baihuawen*, et qui est illustré par la littérature non seulement depuis le 4-Mai, mais même à partir des années 1900 (et 1890? traductions?) possède un caractère hybride : traduction, néologismes, syntaxe importée, création de caractères indiquant les trois genres féminin, masculin et neutre (à partir des années 1920).

Différents termes proposés depuis la période républicaine, date à laquelle se développe cette langue littéraire écrite nouvelle, mettent en avant de façon consciente cette dimension interlinguistique (ce que L. Liu appelle « *translingual practice* »). Par exemple, le terme « nouveau style » ou « genre »

¹ Ramsey, 1987.

² Hu Shi, 1998, vol. 8, p. 1.

« de *baihua* » (*xinti baihua* 新體白話) s’emploie chez des chercheurs actuels, tels Yan Jiayan¹, et ce dans une perspective qui met en avant le lien de ce nouveau *baihua* avec l’activité de traduction. Yan Jiayan cite, sans donner de pagination, la préface de Shi Zhecun 施蛰存 (1905-2003) de 1989 au volume consacré à la littérature traduite dans la série du *Compendium de la littérature chinoise moderne 1840-1919* (*Zhongguo jindai wenxue daxi* 中國近代文學大系, 1991) : il émet cette thèse de l’influence de la traduction sur la formation d’un « *new type of vernacular* »². Yan Jiayan présente, de façon moins subtile peut-être, la traduction comme « *indirect source and origin of the May Fourth vernacular* »³.

Ce discours correspond à une certaine réalité. Il remonte au moins à Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967), qui attribue un rôle essentiel à la traduction en particulier de la *Bible*, dans laquelle il voit l’une des premières sinon la première des œuvres en *baihua* moderne. Les intellectuels du 4-Mai sont très attentifs à la traduction, tel Zhu Ziqing, pour qui la période chinoise moderne constitue, après la période d’introduction du bouddhisme et de la littérature indienne, la seconde grande vague de traduction dans l’histoire chinoise : les modernes sont conscients de vivre une période d’importance historique. Cependant, la préface de Shi Zhecun, lui-même traducteur et acteur essentiel de la scène littéraire de la période républicaine, date de 1989, moment qui reste celui de la « fièvre culturelle » (*wenhua re* 文化熱) et de l’ouverture culturelle à peine dix ans après la fin de la Révolution culturelle : il est normal que la traduction et la part de l’étranger dans la constitution de la culture et langue chinoise modernes soient mis à l’honneur. Cette dimension interculturelle est indéniable et essentielle. Cependant, certains discours académiques lui donnent plus ou moins d’importance, en fonction de la situation politique ou idéologique.

Par ailleurs, Shi Zhecun dans la préface mentionnée, semble employer un terme un peu différent, même si le sens est le même que celui de « nouveau *baihuawen* » (*xinde baihuawen* 新的白話文)⁴ ; « *xinti baihuawen* » semble en effet d’usage assez récent dans le monde de la recherche. Nous l’avons vu plus haut, *baihuawen* est un terme générique englobant les anciens *baihua*. Cependant, Shi Zhecun relève à juste titre que le *baihua* des anciens romans non seulement diffère de celui du XX^e siècle, mais encore que les *baihua* de ces anciens romans diffèrent entre eux, tout

¹ Yan Jiayan, 2008. Voir aussi Song Shengquan, 2019.

² Yan Jiayan, 2008, p. 604.

³ Yan Jiayan, 2008, p. 604.

⁴ Shi Zhecun, 2012, vol. 1, p. 25.

autant que du *baihua* oral (Shi Zhecun recourt à un usage contemporain du terme, académique, pour « langue vernaculaire »)¹. *Baihuawen*, englobe aussi le *baihua* du style des traductions.

L'usage de ce terme de *baihuawen* remonte de fait à la période républicaine, de même que ceux qui mettent en avant la dimension « occidentale » ou « occidentalisée » de cette langue (ceci dit, il faudrait aussi tenir compte du japonais). Ainsi, dans *L'Évolution de la littérature chinoise moderne* (*Zhongguo jindai wenxue zhi bianqian* 中國近代文學之變遷, 1929) Chen Zizhan distingue entre *baihuawen* en général et *baihuawen* « occidentalisé » (*ouhua* 歐化, litt. « européenisé »)², qui est à comprendre comme transformé et important des traits de langues étrangères. Le syntagme *ouhua* est courant à la période républicaine et s'emploie depuis : deux exemples parmi d'autres, Bian Zhilin³, Liu Bannong dans un texte de 1924⁴. Ce dernier d'ailleurs oppose « *ouhua* » à « conservateur » (*baoshou* 保守), ce qui donne un nouvel exemple du glissement entre description linguistique et discours idéologique. Néanmoins, c'est une façon de nommer cette dimension polyphonique et interlinguistique de ce que l'on appelle le « chinois moderne ».

Autre remarque encore, le terme de *xinti baihua* permet de revendiquer et marquer le « nouveau » tel qu'il s'inscrit dans la période moderne (fin Qing et République), y compris lorsqu'il est question de formes transformées (modernisées) du *wenyan*. Le composé le plus connu de ce genre est « style nouveau » (*xin wenti* 新文體) de Liang Qichao (voir plus bas). Mais rétrospectivement, la période républicaine se découvre également *a posteriori* des précurseurs en nouveauté et modernité. Par exemple, en 1929, Chen Zizhan qualifie les romans (en *baihua*) de Wu Woyao 吳沃堯 ou Wu Jianren 吳趸人 (1866-1910) de « roman de genre », ou « style », « nouveau » (*xinti xiaoshuo* 新體小說)⁵ ; les nouvelles, en *wenyan*, de Su Manshu, de « fiction » ou « nouvelle en classique de genre » ou « style nouveau » (*xinshide guwen xiaoshuo* 新式的古文小

¹ Shi Zhecun, 2012, p. 25.

² Chen Zizhan, 1982, p. 163. Fac-simile de la seconde édition de 1930. En 1930, le même publie une *Histoire de la littérature chinoise de ces trente dernières années* (*Zuijin sanshinian Zhongguo wenxueshi* 最近三十年中國文學史), qui développe le précédent ouvrage et marque, selon les historiens de la littérature, une étape importante dans le développement de l'historiographie littéraire moderne : sur ce dernier, voir Zhang, 1994, p. 351 ; Wen Rumin, 2005, p. 18-21.

³ Par exemple, « Préface à *Chronique de mes petites gravures d'insectes* » (*Diaochong jili Zixu* 雕蟲紀歷自序, 1979) : Bian Zhilin, 2002, vol. 2, p. 459.

⁴ Cité par Song Shengquan, 2019, p. 106.

⁵ Chen Zizhan, 1982, p. 96.

說)¹, aussi bien à propos de la forme que de la langue. Comme exemple en miroir de ces changements modernes, Chen Zizhan mentionne également que la traduction des textes bouddhiques « crée » un « *xin wenti* » qui a ensuite donné lieu à une « littérature canonique bouddhique » (*Fodian wenxue* 佛典文學) en propre², premier moment de l'histoire de la traduction. Il apparaît ainsi que le « nouveau » a une histoire passée.

Le terme *baihua* est ambigu dans son usage : « langue parlée naturelle », style vernaculaire ancien écrit ou nouveau *baihua*. Cependant, les auteurs de la République se font une conception assez précise de ces différentes significations, même si peut-être par souci d'apologétique, ils tendent à employer un même mot. Ainsi, Zhu Ziqing dans *Banals propos sur les Classiques* (*Jingdian changtan* 經典常談, 1946) décrit-il très bien la spécificité du nouveau *baihua* :

Il semble que [l'appel du 4-Mai avec Hu Shi à pratiquer le *baihua*] soit un retour sur le chemin de l'unité de l'écrit et du parlé de l'antiquité [thème des réformistes et point de départ du chapitre de Zhu Ziqing, qui part de cet état initial supposé et décrit ensuite toute l'histoire du *wen* et de l'évolution de la conception de ce qu'est le *wen* et les genres, avant de conclure avec la période qui lui est contemporaine]. Mais ce n'est pas le cas. Cette époque [moderne] est la deuxième grande époque de traduction [après celle des textes de l'Inde]. Non seulement le *baihuawen* ne suit pas complètement la langue parlée (*kouyu*) ni le *baihua* traditionnel, mais en plus il suit volontairement le *baihua* de la traduction. C'est la modernisation (*xiandaihua*) du *baihuawen* et la modernisation du *guoyu*. La Chine tout entière est prise dans un processus de modernisation : il n'y a rien d'étonnant à ce que la langue suive également cette tendance naturelle à la modernisation.

這似乎又回到古代言文合一的路。然而不然。這時代是第二回翻譯的大時代。白話文不但不全跟著國語的口語走，也不全跟著傳統的白話走，卻有意的跟著翻譯的白話走。這是白話文的現代化，也就是國語的現代化。中國一切都在現代化的過程中，語言的現代化也是自然的趨勢，並不足怪的。³

Certes, Zhu Ziqing tient-il un discours identitaire sur le *baihua* et revendique-t-il cette « modernisation » ou caractère « moderne », qui nous ramène à la vision progressiste de l'histoire, qui implique la signification linéaire et temporelle du « moderne », ainsi que sa connotation de dimension importée et hybride. Zhu Ziqing distingue bien les différents éléments en jeu : le

¹ Chen Zizhan, 1982, p. 99 : il distingue les nouvelles de Su Manshu des « nouvelles de genre des notes au fil du pinceau » (筆記體小說 *bijiti xiaoshuo*).

² Chen Zizhan, 1982, p. 133.

³ Zhu Ziqing, 1999, p. 111-112.

baihuawen n'est ni du *baihua* ancien, ni du *guoyu* ou du *kouyu*. C'est un sens de ce qu'est le moderne, certes militant, mais qui est assez juste par rapport à la nature des textes et de la langue écrite de cette période. Zhu Ziqing témoigne d'un sens historique certain, indépendamment de la dimension apologétique, inévitable dans le recours à ce terme.

Il importe de distinguer les discours, les faits (sachant évidemment que les consciences et représentations se transforment, avec les mots, et donc les réalités en un sens), et la pratique. Exemple entre mille : « ma main écrit ce que dit ma bouche » (Huang Zunxian), alors que le poème même d'où sont tirés ces vers n'est pas des plus simples à lire...

Les auteurs chinois étudiés dans ce travail sont ainsi à divers degrés polyglottes : non seulement à l'oral, mais fondamentalement à l'écrit, entre langue classique, et, pour ceux d'entre eux qui la pratiquent, ou du moins la lisent, ce que l'on appellera par commodité *baihua* ou langue moderne. Une date qui sert de repère est sans doute celle en 1861, moment de la fondation du « Collège des langues et études étrangères » ou « de traduction » (*Tongwenguan* 同文館, pour *tongwen* : litt. « faire communiquer les langues, les rendre similaires, traduire »), où des lettrés peuvent commencer à réellement apprendre les langues étrangères. Dès les années 1890, et de façon encore plus spectaculaire, à partir des années 1900, des auteurs chinois parlent, lisent, voire écrivent une sinon plusieurs langues étrangères (japonais, russe, langues occidentales).

Cette polyglossie ouvre au biculturalisme, pour autant que l'on puisse simplifier entre une culture occidentale et une culture chinoise, lorsque l'on se trouve dans le contexte chinois. La culture chinoise moderne qui se constitue est en effet hybride, elle se construit sa propre culture importée : en ce sens, la Chine moderne est biculturelle, mais puisque la dimension importée est assimilée, elle est perçue « de l'intérieur » comme culture chinoise ou culture moderne chinoise. Peut-être faut-il réserver le terme de biculturalisme lorsque des auteurs ont une connaissance de l'Occident, de la Russie ou du Japon notamment, fondée sur une maîtrise de la langue, d'un corpus, de savoirs et d'une expérience directe des pays. Nous renvoyons sur ces points à notre discussion en introduction et conclusion. Dans tous les cas, cette dimension interculturelle et interlinguistique repose sur des bouleversements dans l'éducation : l'enseignement de l'écriture en « langue parlée » en 1921, mais avant cela, la fin des examens mandarinaux classiques (*keju* 科舉), l'introduction de nouveaux cursus et savoirs (*xixue*, *xinxue*) et la possibilité des études à l'étranger¹.

¹ Sur les changements dans l'éducation à l'époque moderne, en plus de Kaske : Hsu Cho-yun, 2012, p. 519-526.

I.5 Les *wenyan* modernes

I.5.A « *Wenyan* » et « style »

Le chinois littéraire (*wenyan*) présente une variété de styles parfois désignés en fonction de différentes « écoles » auxquels ils sont censés renvoyer à différentes époques ; c'est le cas en particulier durant la période des années 1890-1920. Nous ne donnons pas une présentation exhaustive de ces styles et écoles (manquent ceux des poètes modernes de formes classiques), ni de l'ensemble des termes renvoyant aux différentes formes et pratiques de *wenyan*, qui renvoient à des contextes de production spécifiques (*guwen*, *shuwen*, *wenxuan*, *gongwen*, *wenli*, ...). Comme pour la terminologie qui renvoie au *baihua* ou à ses différences avec le *wenyan*, il s'agit de discours semblables à ceux qui cherchent à définir les genres littéraires, affirment des positions ou se comprennent dans des contextes polémiques. Le contexte présenté à la suite permet de mettre en avant les points suivants, utiles à la suite du propos : la coexistence d'une variété de styles et de modèles à disposition ; les transformations dans le *wenyan* ; la question de la capacité du *wenyan* à traduire, importer, réformer ; la conception de la littérature.

A ce point, il importe de définir simplement le mot « style » que l'on emploie volontiers à propos des différents usages du classique. « Style » peut renvoyer à une pratique idiosyncratique, qui distingue une façon d'écrire parmi d'autres : la distinction peut se mesurer à partir d'une norme. L'existence d'une telle norme générale est certes problématique. Il faudrait plutôt penser à des attentes définies selon des contextes particuliers. Il est possible ensuite, sans le rechercher à chaque fois, de vouloir chercher dans des faits stylistiques récurrents un principe d'explication ou d'interprétation d'une œuvre, voire une signification psychologique ou subjective d'un auteur ou d'une œuvre en particulier (L. Spitzer) : c'est l'exemple extrême de la conception du style comme expression d'un particularisme et d'une subjectivité. « Style » s'emploie aussi comme synonyme « d'école », à condition d'insister sur l'aspect stylistique comme critère d'identification d'auteurs qui se réclament d'un style commun. En un sens, c'est la définition rhétorique du « style » : le choix supposé par l'auteur de ses moyens en fonction d'un genre ou de différents répertoires ou niveaux de langue possibles. Même ainsi, le « style » prend un sens tout aussi individualisant et même

polémique, quoique de façon collective. En ce cas, des auteurs ou leurs critiques estiment qu'ils partagent de mêmes modèles ou genres littéraires incarnés par un canon d'œuvres particulièrement signalées et d'auteurs précis du passé : écrire à la façon de Han Yu, des auteurs pré-impériaux, de Su Shi ou comme tel auteur, qui lui-même prétend écrire à la façon d'un Ancien présenté comme modèle. Il y a donc aussi la possibilité de définir une sociologie du style, en particulier par l'étude des sociétés littéraires (voir M. Hockx pour la période moderne).

Dans le contexte de polémiques entre « écoles », la revendication d'un style possède une dimension identitaire forte : positionnement, généalogie, idéologie. Un style certes renvoie à une certaine réalité de pratique de la langue écrite, mais aussi à un discours pragmatique¹ qui vise à se distinguer pour se donner une identité. En ce sens, les discours, manifestes ou revendications qui définissent des styles, fonctionnent comme ceux qui définissent des genres littéraires et comme nous l'avons vu, ce qui est *baihua* ou *wenyan* : c'est en grande part une question de « conventions discursives » (J.-M. Schaeffer)². Il existe toutefois bel et bien des différences formelles identifiables. Ainsi dans le cas des textes en *wenyan*, le « style » renvoie à une dimension à la fois de distinction d'identité de groupe et d'expression individuelle, car il s'agit d'un auteur particulier qui écrit, même si celui-ci prétend ne pas se distinguer. C'est-à-dire très concrètement, à la façon d'écrire : dimension syntaxique, rythmique, sémantique, lexicale, références ou autres aspects concrets et descriptibles de la langue.

Sur ce dernier point, il est difficile de parler de norme : car le « classique », encore moins que le *baihua* (jusqu'à aujourd'hui), est tout sauf normalisé et standardisé. C'est ce qui explique l'habitude de définir des canons ou des anthologies de textes en *wenyan*, comme autant de modèles d'écriture. En l'absence d'ouvrage normatif de la grammaire du classique ni de norme précise, un modèle est nécessaire (toute la question portant sur le modèle à définir), ne serait-ce que pour se comprendre à l'écrit ou selon les différents contextes d'usage. C'est l'une des fonctions pragmatique des examens mandarins que de s'assurer de ce que les fonctionnaires sont capables de rédiger des rapports et des mémoires compréhensibles : fonction également normative qui change selon les périodes. C'est ce qui explique que de différents « styles » classiques peuvent aussi se comprendre en fonction de leur contexte attendu : telle forme ou tel genre pour telle situation. Comme le rappelle G. Genette, il y a toujours un modèle ou texte possible attendu, auquel potentiellement se réfère un texte particulier (architexte).

¹ Voir Schaeffer, 1997, p. 17.

² Schaeffer, 1989.

La notion de style comme de genre est par définition problématique parce qu'elle pointe vers ce qui fait l'individualité d'un texte, alors que précisément la distinction et l'*identité* (au sens « d'unicité ») sont liées intimement à l'*identité* (au sens de « même ») (L. Jenny)¹ : comment être unique par le langage qui par définition est commun, encore plus si l'on prétend écrire dans le style de tel ou tel modèle? Par exemple, Zhang Taiyan qui prétend écrire dans le style des Wei Jin (*Wei Jin fengdu* 魏晉風度, voir plus bas), certes suit des « modèles » qu'il se donne et donc choisit. Mais il se distingue aussi par le simple fait de *choisir* tel « modèle », par la façon dont il le pratique et *l'invente*, et par le fait qu'il devient à son tour un modèle pour d'autres auteurs (Lu Xun par exemple). Il s'agit en partie de positionnement relatif selon différentes variables, un système. Différents styles ou formes de *wenyan* sont ainsi pratiqués, qui correspondent à des affirmations de positions morales, esthétiques, intellectuelles et politiques particulières ; or, ces différents niveaux tendant à se confondre.

Le *baihua* moderne littéraire, lui-même fruit d'un choix et d'une construction (assemblage), présente des variétés ou variations qui aussi dépendent de positions idéologiques ou esthétiques : *baihua* du 4-Mai (plus « occidentaliste »), des « conservateurs » (plus « classicisant »), du « style Mao » (plus politique), etc. Sans parler de styles propres (idiosyncrasiques) aux auteurs particuliers, et ce jusqu'à aujourd'hui : voir le style d'un Bai Xianyong et celui d'un Yu Hua des années 1980 ou d'un Su Tong.

I.5.B L'ancien et le moderne

Dans *La littérature de la Chine de ces cinquante dernières années*, Hu Shi distingue quatre styles de « *guwen* »² selon quatre « écoles » (*pai*), dont chacune peut être « considérée comme 'mouvement de réforme (*gexin*) dans le cadre du *guwen*' » (*Gu zhei si pai dou keyi jiaozuo 'guwen fanwei yineide gexin yundong'* 故這四派都可以叫做「古文範圍以內的革新運動」)³ : *guwen* est à comprendre comme « chinois ancien » ou « prose classique » (sur ce terme, voir plus bas), à l'exclusion d'autres formes de classique. Le discours générique proposé par Hu Shi propose donc déjà un choix entre des *guwen* plus ou moins acceptables selon qu'ils sont « réformés » ou non. Hu

¹ Sur la « relativité » de l'individualité stylistique : Jenny, 2000, p. 102.

² Cité par Masini, 1993, p. 116.

³ Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 201.

Shi établit une périodisation qui porte sur les cinquante ans (1872-1923) de ce qu'il appelle la « littérature ancienne » (*gu wenxue*) : *guwenxue* est à comprendre comme l'ensemble des textes écrits en *wenyan* et plus précisément en « prose classique » (*guwen*), ce que généralement l'on appellerait le Tongcheng et qu'il ne distingue pas. Hu Shi refuse de s'intéresser à la « prose parallèle » (*pianwen*), désignée aussi ailleurs comme celle de « l'Anthologie littéraire » (*wenxuan* 文選, du nom de l'anthologie compilée au VI^e siècle de notre ère, et dont des textes sont présentés comme modèle à suivre), qu'il accuse de tous les maux : ce faisant, il reprend le regard porté par les auteurs du Tongcheng sur la prose parallèle... A la différence de ce dernier, le *guwen* tout classique qu'il soit, présente, selon Hu Shi, la qualité de privilégier la « clarté » (*tongshun qingdan* 通順清淡) car il vise la « transmission » et « compréhension » (*tong* 通), même s'il ne peut s'empêcher d'imiter le passé¹, ce qui est selon lui un défaut.

Voici les quatre écoles qu'il distingue ainsi au sein du *guwen*, ce qui suppose donc un choix selon des critères de langue, genre, style et fonction d'usage : 1) « textes », « compositions » (*wenzhang* 文章) de traduction de Yan Fu 嚴復 (1854-1921) ou Lin Shu 林紓 (1852-1924) ; 2) textes de « débats » (*yilun* 議論), au sens argumentatif, d'exposition, de « l'école » Tan Sitong 譚嗣同 (1865-1898) et Liang Qichao ; 3) textes « d'exposé » ou « académique » (*shuxue* 述學) de Zhang Taiyan (pourtant, il écrit des textes polémiques) ; 4) essais « politiques » (*zhenglun* 政論) de Zhang Shizhao 章士釗 (1881-1973)². Pour Hu Shi, ces auteurs présentent des formes d'innovation³ : ce *guwen* « appliqué » (*yingyong* 應用) constituerait une transition vers le *baihua*. Il reconnaît des changements dans cette écriture et donc que celle-ci n'est pas monolithique ; il considère cependant cette pratique et la période comme « vieilles » et donc transitoires. Ils annoncent le futur, destiné à les rejeter et les dépasser. C'est un discours typique du 4-Mai qui reste influent par la suite : un jugement de valeur et d'appréciation, pour lequel le *guwen* est vieux et condamné à disparaître.

L'usage que Hu Shi fait du mot « *guwen* » est ambigu : *guwen* renvoie à une école de classique (la « prose classique ») ; chez Hu Shi, il prend le sens de chinois écrit *ancien*. De plus il semble désigner le corpus des textes écrits dans cette même langue, comme *guwenxue* (« littérature

¹ Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 205.

² Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 201-2.

³ Voir Masini, 1993, p. 116.

en langue ancienne »), c'est-à-dire, la littérature ancienne, malgré des changements qu'il reconnaît, mais acceptables lorsque rétrospectivement ils sont vus comme préfiguration de ce qui leur succède.

Au *guwenxue* ou « littérature ancienne », Hu Shi oppose la « littérature moderne » (*xiandai wenxue* 現代文學) dans une perspective évolutionniste, qui marque la façon de réécrire l'histoire : il annonce la « mort » du classique, destiné à se retirer au profit du *baihua*, seul langage selon lui doué de vivacité et qui aurait fait preuve de dynamisme durant les cinquante dernières années¹. Hu Shi introduit volontairement une confusion entre *baihua* pré-moderne du roman fin Qing et nouveau *baihua* du 4-Mai, dans une forme d'historiographie littéraire qui abolit la distinction entre langue et littérature. Cette vision téléologique de la Nouvelle littérature en *baihua* comme aboutissement de l'évolution littéraire et linguistique a eu longtemps cours ; elle a contesté à toute autre forme littéraire qui l'a précédée immédiatement ou même qui lui était contemporaine, la qualité de « littérature moderne ». Même les différentes pratiques du *guwen* qui présentent pourtant, selon Hu Shi, des évolutions, ne peuvent se revendiquer de cette modernité. C'est qui explique pourquoi la « littérature moderne » a longtemps été synonyme de « Nouvelle littérature » (*Xin wenxue* 新文學), avant de prendre une signification moins idéologique et plus ouverte (voir introduction).

Cette opposition stricte entre *wenyan* et *baihua* marque les débuts de l'historiographie de la littérature chinoise moderne à la période républicaine, ainsi que l'identité établie entre « Nouvelle littérature » et « littérature moderne »². Dès les années 1930, l'ambiguïté entre ces deux termes est néanmoins levée, pour introduire une perspective moins linéaire et téléologique, comme l'écrit Zhang Yingjin, qui donne notamment deux exemples, Lu Yongheng 陸永恆, *Précis de Nouvelle littérature chinoise* (*Zhongguo xin wenxue gailun* 中國新文學概論, 1932) et Zhou Zuoren. D'après Zhang Yingjin, Zhou Zuoren, dans *Origines et développements de la Nouvelle littérature chinoise* (*Zhongguo xin wenxue zhi yuanliu* 中國新文學之源流, 1934), propose de saisir l'histoire de la littérature chinoise dans son ensemble, dans un mouvement dialectique, comme histoire d'une tension constante entre deux pôles ou courants principaux qui renvoient à des notions critiques classiques : une littérature morale et didactique comme « véhicule de la voie » (*zaidao* 載道) ; une autre plus personnelle comme « expression des sentiments » (*yanzhi* 言志). Il fait ainsi remonter les

¹ Zhang Yingjin, 1994, p. 349-350.

² Sur l'histoire de la littérature chinoise, discipline en tant que telle qui remonte au début du XX^e siècle en Chine, voir Zhang Yingjin, 1994, p. 347-377. Plus de trois cents ouvrages de cette nature sont publiés en Chine entre 1910 et 1949.

origines de la nouvelle littérature aux Ming, notamment à l'école dite « Gong'an »¹. C'est une perspective qui n'est pas si éloignée de celle, *thématique*, de J. Průšek, pour qui la dimension « lyrique », caractéristique selon lui de la littérature chinoise moderne, est le produit d'un processus de « lyricisation » engagé depuis la dynastie des Ming². A vrai dire, dans une perspective plus *linguistique* que *thématique*, on pourrait tout aussi bien faire remonter la littérature moderne aux Yuan, voire à la fin des Song, pour le développement d'une langue littéraire vernaculaire distincte (en ce cas, la comparaison serait celle du français médiéval puis du français moderne en littérature à partir du XV^e siècle)... même si à ce moment, le système des genres et de la langue n'est pas remis en cause ni transformé en profondeur comme il l'est à la fin des Qing : la rupture, ou transformation, est inédite et sur ce point, objective. La dimension d'interlittérarité est centrale et nouvelle : ce qu'il ne faut pas oublier, pour éviter de gommer toute référence à l'étranger, après lui avoir trop longtemps donné le rôle de moteur premier exclusif.

Dans les années 1950 cependant, *xiandai wenxue* remplace *xin wenxue*, afin de marquer la fin d'une époque et l'avènement d'une nouvelle, qui serait représentée par la littérature « contemporaine » (*dangdai*) ; celle-ci, dans un mouvement de dépassement dialectique, se définit par rapport au *xiandai*³. Le « moderne » ainsi défini n'est plus celui de la modernité occidentale, modifiée à de divers degrés, comme c'est le cas pour la « nouvelle littérature », présentée comme exemplaire du *xiandai* ; au contraire, il signale une perspective plutôt politique et idéologique qui formalise la sujétion de la conception du moderne littéraire au politique. L'opposition mythologique *guwen-xiandai* reste, par habitude et commodité, une vision encore fortement ancrée aujourd'hui, malgré les progrès dans la recherche.

On trouve néanmoins des contre-exemples remarquables à cette opposition binaire qui rejette le classique hors du champ de la littérature « moderne ». C'est le cas de Qian Jibo : son *Histoire littéraire de la Chine moderne* (*Xiandai Zhongguo wenxue shi* 現代中國文學史, 1933) propose une conception élargie du champ de la littérature moderne, en l'occurrence, dans le contexte du regain d'intérêt pour les « études classiques » ou « nationales » (*guoxue* 國學), ce qui contribue d'ailleurs à instituer davantage l'espace particulier académique de l'histoire littéraire comme discipline distincte. L'ouvrage présente en effet l'intérêt d'accorder une place importante à la littérature en

¹ Zhang Yingjin, 1994, p. 352-353.

² Voir Průšek, 1980.

³ Wang Xiaojue, 2013, p. 27-8.

langue classique ; il est d'ailleurs rédigé dans une forme très dense et rythmée de *wenyan*. C'est une manière d'insister sur la part classique de la littérature moderne¹ et de prendre le contre-pied du discours 4-Mai, qui fait coïncider littérature moderne, *baihua* et « occidentalisation ». Le regard est plus englobant et se veut plus « sino-centré ». Voici ce que Qian Jibo écrit de l'intérêt et utilité de « l'histoire littéraire » (mes italiques) :

L'histoire littéraire, quant à elle, est ce par quoi l'on peut voir le mouvement de la littérature à travers les âges pour en comprendre la *transformation* (*bian*) et contempler ce qui en fait la *continuité et la convergence* [*huitong*, terme qui vient du *Classique des mutations*] au travers de ses changements et adaptations au fil du temps et des circonstances. Avec la fondation de la République, le régime s'est renouvelé ; et la littérature, en promouvant la révolution, a suivi ce mouvement de *renouvellement* (*xin*) complet. Il se trouve encore de vertueux et nobles aînés à la profonde connaissance des études classiques pour connaître un grand essor. Si l'on considère en entier notre littérature chinoise dans ses transformations incessantes depuis trois ou quatre mille ans, pour réduire ensuite notre perspective et la diriger vers les vingt ans de la République, [on constate que] le courant de pensée européen (*Ouzhou sichao*) précisément en est à ce point où il se propage irrésistiblement en Orient : alors que l'introduction [de cette pensée nouvelle] chasse [tout ce qui a pu] la précéder, la place bruisse d'avis contraires, la rue s'agite et personne ne sait à quoi donner sa pleine adhésion. Si l'on soupèse les discours, [on perçoit] deux défauts : l'un, l'attachement obstiné au passé ; l'autre, la course après l'étranger. Que veut dire courir après l'étranger? c'est, la culture européenne entrée en Orient (*Ouhua zhi Dong*), de se sentir obligé de prendre modèle et s'ajuster sur l'Europe par manque de connaissance ou dénigrement de soi, aussi bien en ce qui concerne les affaires civiles que les matières savantes. La propension est similaire en ce qui concerne la création littéraire.

而文學史者，所以見歷代文學之動，而通其變，觀其會通者也。民國肇造，國體更新；而文學亦言革命，與之具新。尚有老成人，湛深古學，亦既如荼如火；盡羅吾國三四千年變動不居之文學，以縮演諸民國之二十年間；而歐洲思潮又適以時澎湃東漸；入主出奴，聚訟盈庭，一哄之市，莫衷其是。權而為論，其弊有二：一曰執古，一曰驚外。何為驚外？歐化之東，淺識或自菲薄，衡政論學，必准諸歐；文學有作，勢亦從同[...]²

Qian Jibo constate le contexte général de changement historique qu'apporte l'introduction de la « pensée » (*sichao*) et « culture » (*hua*) européennes en Chine, tout autant que du nécessaire équilibre à trouver entre négation complète du passé (Nouvelle culture) et son maintien obstiné, sous une forme de toute manière réinventée. Il annonce donc une perspective modérée sur l'histoire littéraire chinoise moderne. Plus loin, il écrit :

¹ Voir Zhang Yingjin, 1994, p. 351-2.

² Qian Jibo, 2012, p. 7.

Mon ouvrage s'intitule [*Histoire littéraire de la Chine*] « moderne » (*xiandai*), car il se penche en détail sur une période du passé que je fais remonter un peu avant celle de la République (*Min'guo*) : c'est là mon objet et mon intention. Pourquoi « moderne » et non « de la République »? Je réponds ceci : Notre République est fondée depuis peu. Et ceux des écrivains qui pour le moment se sont illustrés ont tous commencé à faire montre de leurs talents au plus tôt dans les dernières années des Qing abdicateurs. Plus encore, certains vieux barbons poseurs refusent de reconnaître la nouvelle ère établie par la République. Comment « la République » pourrait-elle les comprendre? Toutefois, à la suite de l'an un de la République [1912], lancés vers de nouvelles conquêtes, un Zhang Shizhao avec sa littérature logique ou un Hu Shi avec sa littérature en *baihua* ont notablement pris leur essor en réponse à tous les espoirs.

吾書之所謂題「現代」，詳於民國以來而略推跡往古者，此物此志也。然不題「民國」而曰「現代」，何也？曰：維我民國，肇造日淺，而一時所推文學家者，皆早嶄然露頭角於讓清之末年；甚者遺老自居，不願奉民國之正朔；寧可以民國概之？而別張一軍，翹然特起於民國紀元之後，獨章士釗之邏輯文學，胡適之白話文學耳。¹

Contrairement à Hu Shi dans *Cinquante ans*, Qian Jibo ne restreint pas la littérature « moderne » à la période de la République ni à la littérature en *baihua* et ce afin d'en mettre en avant les continuités avec le passé (*tui ji wang gu*) : il remet en cause l'opposition entre d'une part langue classique et littérature ancienne, et d'autre part *baihua* et littérature moderne, avec l'intention explicite de contrebalancer la référence exclusive à l'Europe. Il ne manque pas pour autant de se montrer critique envers qui s'accroche exclusivement au passé, au monde d'avant. Ce déplacement se retrouve dans le titre de son ouvrage : « moderne » renvoie à la Chine (Chine moderne, *xiandai Zhongguo* et non *xiandai wenxue*) et désigne donc une période *historique*, à laquelle appartient la littérature, qui suit un même mouvement de réforme et changement. C'est ce principe de « *huitong* » qu'il cherche à saisir : il suppose une continuité entre le passé et le présent, et donne son sens au « moderne » (*xiandai*). Qian Jitong s'intéresse moins à la « modernité » qu'à ce principe, cette constante à travers le changement, tel qu'ils s'expriment dans leur manifestation modernes, à son époque ; ce que Zhou Zuoren se propose de faire un en sens. C'est une approche différente que celle de la perspective évolutionniste et téléologique posée par Hu Shi et qui constitue un courant dominant.

Pour ces raisons, Qian Jibo divise son ouvrage en deux parties, « littérature ancienne » (*gu wenxue*) et « nouvelle littérature » (*xin wenxue*) : *toutes deux* constituent la « littérature de la Chine

¹ Qian Jibo, 2012, p. 8.

moderne ». Hu Shi opposait *gu wenxue* à *xiandai wenxue*, et s'il les regroupait dans une période commune (les « cinquante dernières années »), il refusait à la *gu wenxue* la qualité d'être moderne, seulement celle d'en être l'annonciatrice. Qian Jibo étend donc la période de la littérature moderne : la littérature moderne pré-République par ailleurs ne préfigure pas la Nouvelle littérature, mais s'y trouve rattachée. La modernité (*xiandai*) est donc implicitement comprise comme « nouveauté » (*xin*) ou période de temps récente. De plus, il propose une plus grande diversité pour la *gu wenxue*, partie intégrante de la littérature moderne ; il la distingue en genres et ceux-ci, en écoles, précisément celles dont se réclament les auteurs modernes de genres et langue classique dont il traite. Ces écoles prennent modèles sur les anciens et reprennent des appellations classiques : par exemple, école Song ou Tang pour la poésie, Wei Jin pour la prose. Enfin, la « nouvelle littérature » commence non par le Mouvement pour la littérature en *baihua* de 1917, le « Journal d'un fou » de 1918 ou le 4-Mai 1919, mais par un chapitre sur le « style peuple nouveau » (*Xinminti* 新民體), terme synonyme de *xin wenti*, de Liang Qichao (en référence à son recueil *Xinmin shuo*). Le projet est bien de déplacer le centre de gravité et de s'approprier par redéfinition le terme de *xiandai*, de *xin wenxue*, en remontant donc à Kang Youwei et Liang Qichao, qui n'écrivent pas en *baihua*, encore moins dans celui du 4-Mai. Qian Jibo cherche à revaloriser le terme de *guwenxue*, tout en en suggérant le lien de continuité. Il est à préciser également que tout comme Hu Shi, *wenxue* se comprend dans un sens large et non uniquement ce que l'on désigne couramment par « texte littéraire », au sens moderne.

Pour Qian Jibo, ce n'est qu'en connaissant la « littérature *jindai* » (*jindai* 近代, voir ci-dessous) que l'on peut connaître la « littérature *xiandai* » : celle-ci en effet est « le fruit de la fermentation » de la première (*xiandai wenxue zhe, jindai wenxue zhi suo fajiao ye* 現代文學者, 近代文學之所醱酵也)¹. Il divise l'histoire littéraire passée en quatre périodes : « haute antiquité » (*shanggu* 上古), « moyenne antiquité » (*zhonggu* 中古), « proche antiquité » (*jin'gu* 近古) et « passé proche » ou « proche moderne » (*jindai*), qui désigne la période Ming et Qing,

¹ Qian Jibo, 2012, p. 35.

jusqu'à la période « moderne »¹, période sur laquelle porte son ouvrage. Le *xiandai* est donc la fin Qing et la République, c'est-à-dire l'ère contemporaine de Qian Jibo, marquée par la fondation de la nouvelle ère de la République, caractérisée au plan littéraire par une notion de transformation dans la continuité avec des apports extérieurs, tout en tenant compte de la génération précédente et donc des textes classiques. C'est une historiographie qui se veut plus « conservatrice » ou classique, selon un paradigme moins de la rupture ou de l'évolution dialectique, que de la transformation selon un principe propre (*huitong*).

Par ce sens qu'il donne au mot « *jindai* », il propose une perspective non évolutionniste et linéaire à l'histoire littéraire et au lien entre ancien et moderne. De plus, il se démarque sur un autre point encore de l'historiographie qui tend à s'établir. Chen Zizhan nomme en effet *jindai* ce que Qian Jibo appelle *xiandai* mais avec une périodisation différente : pour Chen Zizhan, la période *jindai* commence avec les Réformes de 1898 et constitue les « trente ans » qui le séparent de cette date au moment de la publication de son ouvrage (1929) : il prend aussi pour point de départ une date qui précède immédiatement le « Mouvement pour la révolution littéraire » (*wenxue geming yundong* 文學革命運動, 1917). Cette littérature apparaît comme produit naturel et nécessaire de l'évolution qui mène à son aboutissement ce que le *jindai* annonçait : pour ce faire, Chen Zizhan choisit ce qui de la littérature *jindai* témoigne de transformations en un tel sens (style, thème, morale). Pour lui, le *jindai* c'est donc le changement, l'évolution, l'apport de l'étranger, la libération hors du *baguwen* et le contexte des réformes. L'introduction de néologismes et la traduction (littéraire, scientifique, et autres) sont des éléments essentiels. Cependant, il assure ne pas vouloir introduire de division arbitraire dans le flux de l'histoire de la littérature chinoise².

Par ailleurs, dans son *Evolution de la littérature chinoise moderne*, Chen Zizhan serait, selon Wen Rumin, le premier à introduire la notion de *jindai wenxue* (« littérature moderne ») dans la périodisation littéraire, avant même semble-t-il l'usage historiographique du terme *jindai* en 1933

¹ Qian Jibo, 2012, p. 9-10. Aujourd'hui, certains de ces termes ont une traduction assez standard : « moyen-âge » pour *zhonggu*, « temps modernes » pour *jin'gu*. Mais ceux-ci supposent une perspective historique, qui n'est pas forcément celle de Qian Jibo, d'autant que le découpage est différent : pour lui, *zhonggu* porte des Han aux Six dynasties (voir aussi Liu Shippei, *Histoire de la littérature chinoise médiévale Zhongguo zhonggu wenxueshi* 中國中古文學史, 1917-19), et *jin'gu*, des Tang aux Yuan. Le recueil édité par Shen Qiwu, *Anthologie de l'essai en prose moderne (Jindai sanwen chao* 近代散文抄), parue également au début des années 1930, désigne la même période, Ming et Qing, comme *jindai*. C'est littéralement, le « moderne proche » qui plus tard prend le sens de « contemporain » (1841-1911), comme on parle d'histoire contemporaine. *Jindai* s'emploie dès 1921 à propos de l'histoire de la littérature des Qing, mais n'est pas fixé et recouvre des périodes différentes, pouvant remonter aux Yuan (Wang David Der-wei, 2008, p. 145). Ce n'est qu'après les années 1950 que le terme se superpose sur la période des guerres de l'Opium à la fin de la dynastie Qing et se met en place avec *xiandai* et *dangdai*, c'est-à-dire, une vision purement politique et idéologique.

² Chen Zizhan, 1982, p. 1-7.

par Li Dingsheng 李鼎聲 (1907-1966) dans une perspective marxisante devenue classique, qui fait partir « l'époque contemporaine » (*jindai*) des guerres de l'Opium¹ ; découpage repris par la suite et qui donne la période *jindai* pour la littérature 1840-1911. Pour Hu Shi ou Chen Zizhan toutefois, ce n'est pas encore le cas, même si tous deux partagent une même perspective évolutionniste. On l'a vu, le terme est ensuite être remplacé par celui de *xiandai*, lui-même rendu équivalent de *xin wenxue*. L'hésitation dans les termes et leur définition témoigne d'une période où ne s'est pas encore figé un discours idéologique unifié et dominant².

A la différence toutefois de Hu Shi, Chen Zizhan accorde davantage de place aux genres anciens et textes en classique de la période moderne. Il distingue d'ailleurs moins entre *guwen* et *baihua*, qu'entre différents styles de ce qu'aujourd'hui on aurait tendance à désigner d'une même sorte comme « chinoise classique » ou « littéraire ». Il attaque moins le classique en tant que tel, qu'une de ses formes particulières, le *baguwen*, selon lui le véritable obstacle à la modernisation : il s'inscrit de fait dans une certaine tradition de critique de ce genre sous les Qing, reprise au tournant du XIX^e et XX^e, ou même encore dans les années 1920 et 1930 (voir plus bas, Shen Qiwu). Le *guwen*, notamment sous les espèces du Tongcheng, même s'il n'est pas considéré comme un obstacle en tant que tel au progrès, est condamné malgré tout à disparaître lui aussi³. Par exemple, Chen Zizhan fait cet éloge paradoxal de certains « poètes de vieille école » (*Jiu shiren* 舊詩人)⁴ :

En somme : que les poètes de vieille école de cette période imitent dans leurs poésie les Song, Tang, Six Dynasties, Han et Wei, ou même le *Livre des Poèmes* ou les *Chants de Chu*, il n'y peuvent mais : l'époque dans laquelle ils vivent n'est ni celle des Zhou, des Qin, des Han, des Wei, des Six Dynasties, des Tang ou des Song. Leur dur labeur dans le royaume de la poésie ne peut guère plus, pour ce qu'il en est, de marquer la fin de la vieille poésie. Leur importance dans l'histoire de la littérature moderne (*jindai*) se situe précisément sur ce point.

¹ Wen Rumin, 2005, p. 18. Pour les auteurs de cet ouvrage, « *jindai wenxue* » est un « *gainian* » (concept). Peut-être serait-il plus exact de parler de « notion ». Quoiqu'il en soit, ils proposent (p. 20) que *bian* et *jindai wenxue* impliquent l'idée de « modernité ». Selon eux, Chen Zizhan n'introduit pas le concept de *xiandai wenxue*, car il relie le *jindai* (fin Qing donc) à la *xin wenxue* du 4-Mai au lieu de les dissocier.

² Chen Duxiu, dans « De la révolution littéraire » (Zhao Jiabi, 2003, vol. 1, p. 45), emploie *jindai wenxue* pour la littérature des Yuan aux Qing (concrètement, à propos du théâtre Yuan et de la fiction Ming et Qing).

³ Chen Zizhan, 1982, p. 102.

⁴ Sur ces poètes, voir notamment Von Kowallis, 2006.

總之：這個時期的舊詩人，無論他的詩學宋，學唐，學六朝，學漢魏，乃至學詩騷，無奈他們。所。處。的。時。代，總不是周、秦、漢、魏、六朝、唐、宋。他們在詩國里辛辛苦苦的工作，不過為舊。詩。姑。且。作。一。個。結。束。他們在近。代。文。學。史。上。的。重。要。即。在。於。此。¹

S'ensuit une citation de *Modern Painters* (1840-1860), en chinois *Biographies des peintres modernes* (*Jindai huajia zhuan* 近代畫家傳), de J. Ruskin². Cette citation exprime l'idée que les « grands hommes » (*weidade ren* 伟大的人), poètes comme historiens, le sont parce qu'ils vivent et s'inscrivent dans une « époque » (*shidai* 時代) déterminée, qu'ils « décrivent » (*miaoxie* 描寫) ; même s'ils « échouent » à le faire, ils arrivent à en tirer une « vérité vivante » (*huopode zhenli* 活潑的真理), précisément celle de leur temps. Les peintres et artistes nommés dans la citation de Ruskin sont de la Renaissance : Dante et Chaucer notamment. Ce sont quelques-uns des thèmes propres au 4-Mai : la comparaison avec l'Europe, notamment pour la période républicaine et le 4-Mai, présentés comme une Renaissance ; l'insistance sur le vivant (voir Hu Shi et le *baihua*) ; une forme d'historicisme, qui s'appuie en Chine sur des idées remontant au moins aux Ming concernant la valeur littéraire propre de chaque époque, à la différence que Chen Zizhan donne un cadre évolutionniste ; la valorisation du « réalisme », c'est-à-dire décrire le monde précis du temps qui doit déterminer la création.

Toutefois, l'usage de cette citation est ambiguë : il s'agit évidemment de donner du poids par argument d'autorité à l'idée avancée par Chen Zizhan, selon laquelle un poète doit s'inscrire dans son époque, ce qui renforce l'idée que les poètes de vieille école doivent naturellement s'effacer devant les nouveaux auteurs du 4-Mai. Pourtant, la citation clôt le chapitre « Le Mouvement de poésie Song et autres poètes de vieille école » (*Songshi yundong ji qita jiupai shiren* 宋詩運動及其他舊派詩人) : certes, Chen Zizhan y montre ce qu'il pense en être les limites, en particulier l'absence supposée d'originalité due à l'imitation des Anciens. Le problème serait d'ailleurs moins le recours au classique que le principe de l'imitation³, malgré les qualités de « clarté » (*qingqie* 清切) qu'il trouve chez l'un ou l'autre, tout comme Hu Shi l'écrit en 1923. Mais pourrait-on retourner la citation contre le propos, certes évident, de l'auteur : ces poètes ont échoué, et pourtant, n'exprimeraient-ils pas eux aussi une certaine vérité? comme Chen Zizhan le souligne,

¹ Chen Zizhan, 1982, p. 50-51.

² J. Ruskin est présenté et traduit partiellement en Chine dès le début des années 1900, dans un premier temps à partir du japonais. Les textes de Ruskin sur l'art, et notamment *Modern Painters* sont partiellement traduits directement en chinois à la fin des années 1920 : voir Zheng Lijun, 2015.

³ Chen Zizhan, 1982, p. 46.

ils vivent dans leur temps, quel que soit le style qu'ils imitent. Donc, comment peuvent-ils avoir échoué ou être dépassé? à moins vraiment que Chen Zizhan ne soit profondément historiciste : l'ancien est forcément dépassé car il est ancien, et toute valeur ne vient que du présent, car lui seul détermine tout chose. C'est un phénomène de l'Occident moderne introduit en Chine à ce moment (Xu Jilin)¹.

Mais surtout, dans la citation donnée plus haut, Chen Zizhan suggérerait que la vertu des genres et styles classiques, les poètes de vieille école, consiste entre autres en ce qu'ils parviendraient à leur propre dépassement, témoin de leur disparition nécessaire, pour laisser paraître le nouveau. De fait, Chen Zizhan en plus de reprendre l'évolutionnisme de Hu Shi, importe également un discours de modernité littéraire : d'ailleurs *jindai* est bien, dans cette citation, une traduction de « *modern* » (à présent traduit par *xiandai*) et non de « l'époque contemporaine » de l'historiographie. C'est la recherche permanente de la fine pointe de l'avancée du temps, obtenue par négation de soi : « la conscience de la modernité ne se définit plus qu'en opposition avec elle-même » (H. R. Jauss)². Mais en forçant le trait, on pourrait entendre que les poètes à l'ancienne seraient également modernes, voire plus encore que leurs supposés successeurs, car eux se tiennent dans cet état ou leur présence même serait une négation... La « modernité » est aussi un discours, dont l'objet principal est de se redéfinir lui-même en permanence par le principe de l'opposition à ce qui ne serait pas lui ; il n'est pas difficile ainsi de lui trouver des contresens ou paradoxes logiques. C'est aussi le paradoxe rappelé en introduction, de la modernité qui se donne des origines anciennes, comme « tradition du moderne ».

Un possible paradoxe similaire se trouve chez Hu Shi. Celui-ci considère que le « style nouveau » (*xin wenti*) a profité du style Tongcheng et donc du *guwen*. Mais si celui-ci et la « littérature ancienne » (*gu wenxue*) sont un obstacle à la modernité, du moins, au sens de l'histoire, et doivent disparaître, de fait, ce sont eux qui ont pu permettre ce même avènement : comment donc ce qui permet la modernité ne pourrait-elle être moderne³? La dimension idéologique apparaît clairement dans ce *jugement* sur ce qui est moderne ou ne l'est pas et l'obsession de le rechercher : c'est ce qui explique les différents candidats proposés au rang de « premier » texte moderne chinois (voir introduction). Pour Chen Zizhan en tout cas, il n'y a pas opposition stricte entre *guwen* et moderne : d'où l'ambiguïté possible relevée plus haut. Il est à sa façon plus modéré que Hu Shi en

¹ Voir Xu Jilin, 2011.

² A propos de Stendhal : Jauss, 1978, p. 216. Sur la modernité littéraire : p. 173-229.

³ Laissons de côté le fait que certains défenseurs du *guwen* se soient opposés au *baihua* : cela reste de l'apologétique.

ce qu'il s'intéresse aux différents styles du *guwen*, plutôt que le considérer de façon monolithique. Hu Shi n'est pas non plus à vrai dire toujours si manichéen, mais il s'y intéresse moins.

I.5.C Principaux styles et pratiques du *wenyan* fin Qing et République : le nouveau, l'ancien et la traduction

Dans ce qui suit, nous présentons certains des principaux styles de *wenyan* pratiqués autour des années 1890-1920, plutôt que des différents genres, littéraires ou non, pratiqués dans l'un ou l'autre de ces styles (*biji*, *chuanqi*, *sanwen*, etc.), quand bien même à un certain point, distinction entre « style » et « genre » se recoupe : un genre donné exige un style ou niveau de langue particulier. Par exemple, le *baguwen* est à la croisée des deux ; *guwen* peut aussi désigner des textes brefs, ce que l'on appelle aujourd'hui *sanwen* mais qui se distingue du *xiaopinwen* des Ming. La présentation est volontairement simplifiée car à nouveau, l'objet est de montrer des éléments de transformation et non d'écrire une histoire stylistique ou littéraire de la Chine moderne.

Baguwen, *pianwen*, *guwen*, Tongcheng

Commençons par présenter le « texte en huit parties » ou « Dissertation en huit sections parallèles » (*baguwen*, litt. « composition en huit cuisses » ou « sections »)¹. Pour le coup, il s'agit bien d'un genre², ayant varié au cours de son histoire, qui implique l'usage d'un certain style, dit de « prose parallèle » (*pianwen*). A la période qui nous occupe, *baguwen* et *pianwen* sont quasiment synonymes. Le *baguwen* devenu emblématique, il concentre le plus grand nombre d'attaques et de critiques de la part des réformistes et révolutionnaires de la fin des Qing, sans parler des intellectuels du 4-Mai, mais aussi avant cela de la part de nombre de lettrés à différents moments. C'est un repoussoir qui permet à d'autres styles de se définir, aussi bien avant la fin de l'Empire, qu'après, de la part autant des adeptes de styles classiques que des « modernes ».

Le *baguwen* constitue l'une des épreuves aux examens mandarinaux jusqu'à son abolition en 1901, suivie par celle des examens mandarinaux classiques en 1905. La forme définitive, contraignante, s'établit dans la seconde moitié du XV^e siècle, sous les Ming (ère Chenghua 成化,

¹ Sur le *baguwen* et la « prose moderne » : préface de P.-H. Durand dans Dai Mingshi, 1998, p. 13-16 ; Tu, 1975 ; Chu Binjie, 1998, p. 485-493 ; Masini, 1993, p. 1 ; Chen Pingyuan, 2010, p. 129-135.

² Kaske, 2008, p. 37.

1465-1488) et se maintient sous de différentes variantes jusqu'à ce début de XX^e siècle ; ses origines par contre remontent aux Song. L'épreuve du *baguwen* consiste à rédiger un texte, « amplification »¹ et commentaire, sur un sujet tiré des *Quatre Livres et Cinq Classiques* (*Sishu Wujing* 四書五經), étudiés dans leur commentaire orthodoxe ; l'ensemble est développé selon le nombre précis de huit parties, dont chacune doit marquer une étape selon un ordre de progression argumentative codifiée, dans le respect desdits classiques et de leur interprétation, le tout rédigé en prose parallèle.

La prose dite parallèle (*pianwen* ou *pianwen* 駢體) présente les aspects stylistiques suivants : parallélismes métrique, grammatical, sémantique et phonétique ; recours à la rime ; références et citations littéraires. Tout ceci signale un usage fortement esthétique ou autotélique de la langue², mais possède par ailleurs une fonction argumentative essentielle. Il s'agit d'une forme qui se développe sous le nom de « prose nouvelle », « moderne » ou « du temps » (*shiwén* 時文) et connaît son essor durant le Moyen-Âge chinois ou période des Six Dynasties, avant d'être progressivement supplantée par la prose dite « ancienne » (*guwen* 古文) sous les Tang, pour différentes raisons, notamment politiques. Le style de la prose parallèle renvoie en effet, selon W. Kubin, à un ordre et une représentation du monde « aristocratique », qui laisse ensuite avec les Song place à un état et une société davantage mandarinale ; puis il se maintient néanmoins sous une forme très codifiée et formelle, pour passer d'un usage esthétique à un usage didactique³. Tout au long de l'histoire chinoise, les genres, et surtout le style, possèdent des implications idéologiques et cosmologiques.

Le style dit de « prose parallèle », ou école de « l'anthologie littéraire », agit comme un facteur de changement et de transformation : cette école, selon T. Hutters, permet de penser la possibilité de diverses façons d'écrire, à l'encontre de la recherche d'unité et d'orthodoxie que le *guwen* incarnerait, ce qui ne l'empêche toutefois pas de se transformer par la traduction. La prose parallèle, par son insistance sur la « forme », aurait favorisé l'idée d'envisager une certaine autonomie possible de la littérature, d'un champ qui lui soit propre et partiellement émancipée de la morale⁴, en tout cas qui soit moins didactique. La portée didactique et utilitaire de la littérature est

¹ P.-H. Durand dans Dai Mingshi, 1998, p. 13.

² Voir Kubin, 2004, p. 11-12 ; Chu Binjie, 1998, p. 169-180.

³ Kubin, 2004, p. 11-16 ; Chen Pingyuan, 2010, p. 69-76.

⁴ Hutters, 1987, p. 87.

constamment rappelée par les réformistes comme par le 4-Mai, ce qui toutefois serait peut-être un facteur d'assouplissement et de développement de la légitimité d'une littérature non classique (?). Dans sa présentation, T. Hutters propose trois écoles ou groupes : *guwen*, *wenxuan* et *xin wenti*. Dans une autre étude qui porte sur les changements dans la redéfinition du terme *wenxue* et donc de la notion de littérature, comme se détachant progressivement de l'ensemble moral, éthique qu'elle avait auparavant, il développe cette idée de l'importance de la prise en compte de la non-transparence de la langue, de l'importance de l'écrit et de l'écriture dans un projet de modernisation ou transformation intellectuel ou culturel : ce qui donne davantage d'importance à la question du style¹. La prose parallèle forme ainsi une généalogie complémentaire à l'intérêt des modernes pour la question des réformes de la langue, de l'écriture et de la littérature, qui prend des proportions spectaculaires avec le 4-Mai.

A cette « prose nouvelle » (*shiwén*) est venue s'opposer la « prose ancienne » ou « classique » (*guwen*), en un sens moins soumises aux contraintes formelles qui gouvernent le *pianwen* : c'est pour cela que ce style, se voulant didactique, moral et concis, a pu être présenté comme porteur d'un projet réformateur. C'est le cas sous les Tang comme sous les Qing, lorsqu'une école qui s'en réclame, le Tongcheng, sert de style de référence aux réformistes modernes, Zeng Guofan le premier, l'un des héritiers de cette école. Ces débats entre différents styles, notamment pour définir la norme des examens, se succèdent sous les Ming et les Qing, entre *guwen* et *shiwén*, *wen* ou *xue*².

Le terme *guwen* (« prose ancienne ») possède différentes significations. Ce n'est que tardivement, à partir des Tang, qu'il en vient à désigner, selon W. Kubin, « une prose libre qui doit présenter un sujet unifié pour un thème et un message (moral ou philosophique), et que l'on pourrait traduire par 'essai' » (*eine freie Prosa, die einen einzigen Gegenstand zum Thema und eine Botschaft (Moral, Philosophie) zu vermitteln hat und mit Essay zu übersetzen wäre*)³. Comme le précise encore P.-H. Durand, c'est un texte en prose qui respecte une « sorte de règle des trois unités — unités d'inspiration, de temps et de lieu »⁴. Plus tard encore, sous les Qing, le terme en vient à désigner une « prose libre » (*sanwen*), toujours selon W. Kubin.

¹ Hutters, 1987.

² Sur ces débats entre essentiellement *guwen* et *shiwén*, que ce soit pour définir la norme du *baguwen*, ou opposer les vertus prêtées à l'un ou l'autre, ainsi que sur l'entreprise d'édition d'anthologies diverses, au gré des modes ou des luttes d'influence politique : Chen Pingyuan, 2010, p. 157-182 (Qing) ; P.-H. Durand, préface.

³ Kubin, 2004, p. 15.

⁴ P.-H. Durand : Dai Mingshi, 1998, p. 28.

Toutefois, il est important de souligner que le terme de *guwen* implique également une forte connotation morale et didactique. Le style qu'il désigne continue de se revendiquer comme tel et en retire un prestige certain, notamment avec le Tongcheng : à tel point d'ailleurs que différents styles se revendiquent du *guwen*, pour en se donner une légitimité morale. *Guwen* implique aussi l'idée d'un retour aux *Classiques*, donc, une caution d'orthodoxie ainsi que de la simplicité prêtée aux Anciens, par opposition au *shuwen* (qui serait aristocratique, inutilement orné, superficiel), et plus tardivement, aussi au *baihua*. On se rappelle que dans un extrait des « Modestes propositions » de Hu Shi donné plus haut, le *baihua* prend la place du *guwen* contre la prose parallèle des Six dynasties : le style et la langue préconisés (*baihua*) sont entièrement différents et inédits, *mais c'est le même geste qui est repris*, celui du lettré confucianiste en quête de renouvellement moral et critique d'un style perçu comme formaliste et artificiel.

Dans l'une de ses principales acceptions qui marque probablement la perception du mot et de la pratique jusqu'à la fin de l'Empire, *guwen* a bien une forte connotation morale ou éthique. C'est à Han Yu 韓愈 (768-824) que l'on attribue d'être « l'inventeur » ou du moins le premier praticien significatif de la « prose ancienne »¹. Zhu Ziqing convoque la figure de Han Yu comme précurseur, et donc attribue au *baihua* moderne l'ascendance du *guwen* (! voir la remarque précédente). Dans une perspective non dénuée d'un certain anachronisme, Han Yu serait le premier à chercher à « introduire dans la langue écrite le rythme naturel de la langue parlée » (*youyide jiang baihuade ziran yinjie yindao wenli qu* 有意的將白話的自然音節引到文里去，他是第一個人)² ; ce qui ressemble fortement à ce que Hu Shi dit de l'apport de la Nouvelle poésie. Ce rythme ici est ce qu'il appelle le « souffle » (*qi* 氣), sans toutefois considérer qu'il s'agisse réellement de *baihua* (langue parlée), car les conventions exigent toujours une « langue distinguée » (*yayan* 雅言). Dans cette valorisation et insistance du « rythme naturel », se fait entendre l'importance pour les modernes de la question de la musicalité et de l'oralité : voir la troisième partie, en particulier le chapitre sur Zhu Ziqing, Lu Xun et Baudelaire³.

Han Yu en tout cas est considéré comme le premier à pratiquer de façon significative cette prose à l'ancienne, et surtout, à lui donner une signification qui dépasse des questions d'esthétique

¹ Cet appel à retourner au style des maîtres anciens, en opposition au style orné *pianwen* encore pratiqué à son époque, sous les Tang, au nom du rejet de l'ornement inutile, lui préexiste : les premiers essais dans ce sens remontent au moins au fondateur de la dynastie des Sui, Yang Jian.

² Zhu Ziqing, 1999, p. 105.

³ Skerratt, 2015 ; Admussen, 2009.

en tant que telle. Han Yu (re)donnerait à la pratique du *wen* une dimension morale, éthique et didactique, ce qu'une expression ultérieure des Song, devenue classique, désigne ainsi : « le *wen* sert à véhiculer la voie » morale (*wen yi zai dao* 文以載道)¹. Pour l'un des représentants du nouveau confucianisme au XX^e siècle, Xu Fuguan 徐復觀 (1904-1982), qui s'inscrit dans la lignée de cette conception ancienne, Han Yu serait le premier à aborder sciemment la littérature dans la perspective de la « culture » de soi (*xiuyang* 修養), morale et éthique, de nature confucianiste. La notion de *xiuyang* signifie pour Han Yu qu'on ne peut maîtriser le style classique ou ancien (*guwen*) que si l'on a réalisé dans sa personne les principes « d'humanité et justice » (*renyi* 仁義), soit la pratique éthique et morale de l'orthodoxie du « confucianisme »².

Cette dimension morale et didactique prêtée au style, notamment de la « prose ancienne », explique que celle-ci puisse porter des projets politiques présentés comme réformistes à différentes époques, et revendiquée également par de différentes écoles : ce que l'on va voir avec le Tongcheng ou, bien que pour certaines d'entre elles, on ne sache pas toujours très bien si elles s'opposent à, ou se réclament de ce *guwen*, le « style Wei Jin », sans parler de « retour au classique » (*fugu* 復古) ou « essence nationale » (*guocui* 國粹), propre aux dernières années de l'empire et à la période républicaine.

Cependant, le *baguwen* n'a pas toujours été perçu comme limité ou restreint. Au contraire, comme le montre Chen Pingyuan, sous les Ming (l'épreuve date de cette dynastie) le *baguwen* a pu être apprécié pour ses vertus de recherche de nouveauté et d'originalité ; c'est l'avis de Li Zhi par exemple, personnage pourtant iconoclaste (voir aussi Hutters plus haut). Cette idée est partagée par de nombreux lettrés Ming, pour qui le *guwen* est lui perçu comme essentiellement fondé sur l'imitation : cette opposition joue probablement un rôle, selon Chen Pingyuan, dans le développement du *xiaopin(wen)* 小品(文) (« court essai » littéraire)³, dont se réclament d'ailleurs certains auteurs modernes au XX^e siècle de *sanwen*, de préférence composé dans un style travaillé voire recherché, en particulier à la période républicaine. Le mot d'ordre du *shiwén* et avec lui des formes plus littéraires comme le *xiaopin* en opposition donc au *guwen*, s'oppose à « l'imitation du

¹ C'est l'une des conceptions devenues traditionnelles de la littérature : la formule est de Zhou Dunyi, qui se revendique de Han Yu : Liu Ruoyu, 2005, p. 172.

² Voir Xu Fuguan, 2006, p. 15-7. Voir plus haut Hutters sur la dimension éthique et morale du *wenxue* classique.

³ Chen Pingyuan, 2010, p. 150-151.

classique » (*bugu* 不古) dans leur recherche du « nouveau » (*liuxing* 流行)¹ : on pourrait presque dire, du « moderne », si cette connotation baudelairienne (le « nouveau ») ne risquait pas de présenter quelque contresens anachronique.

Le *shuwen* et le *baguwen* n'ont pas toujours symbolisé une pratique anachronique, orthodoxe et uniformisante. Ils auraient même au contraire favorisé de nouvelles possibilités littéraires et stylistiques. D'ailleurs, Chen Pingyuan révèle l'existence sous les Ming d'éléments de modernité ou modernisation : la mode de recueils de *xiaopin* et *baguwen* ; la simplification de l'impression, à compte d'auteur notamment ; le fait que des auteurs, qui se désignent comme des « hommes de la montagne » (*shanren* 山人, au sens de « reclus » ou « ermite »), vivent de leur plume, ce qui survient donc avant la fin du XIX^e siècle, contrairement à ce qui se lit parfois. Plus encore, on peut se demander si l'on ne retrouverait pas un antécédent au style hybride moderne *wenyan-baihua*, chez un auteur de *xiaopin* comme par exemple Yuan Hongdao 袁宏道 (1568-1610)². Dans le même ordre d'idées, Chen Pingyuan montre qu'un auteur comme Gui Youguang 歸有光 (1507-1571), réputé être de l'école « Tang et Song » et en qui l'école Tongcheng verra l'un de ses précurseurs, introduit des éléments de narration et de description, c'est-à-dire, la technique narrative, dans la prose ancienne³. Faut-il voir en lui un modèle possible de ce « nouveau classique », dont il est question parfois à propos de Su Manshu dans ses nouvelles de fiction des années 1910 (voir plus bas)?

Ce débat entre proses « moderne » (*shuwen*) et « ancienne » (*guwen*) sous les Ming et Qing porte sur la question de déterminer laquelle des deux prend ou doit prendre modèle sur l'autre, notamment pour Gui Youguang qui considère le *shuwen* comme le vrai *guwen*⁴. Pour Chen Pingyuan, il s'agit d'une « transformation du *guwen* par le *shuwen* » (*shiwenhua* 時文化) qui donne lieu à une forme de synthèse⁵. La prose réputée pourtant « ancienne » du Tongcheng est ainsi associée par les modernes au *baguwen* ou *shuwen*. Mais les relations entre ces formes de prose sont plus complexes, puisque le *shuwen* de fait est reconnu s'inspirer également du *guwen*⁶... Ceci explique en tous les cas un point commun relevé entre le Tongcheng et le *baguwen*, l'accent mis sur

¹ Chen Pingyuan, 2010, p. 153.

² Chen Pingyuan, 2010, p. 152, 154. Voir notamment la citation de Yuan Hongdao donnée p. 154.

³ Chen Pingyuan, 2010, p. 158-159.

⁴ Chen Pingyuan, 2010, p. 160.

⁵ Chen Pingyuan, 2010, p. 167-8.

⁶ Qian Zhonglian, 1963, p. 151.

la forme : la « disposition » (*xu* 序, à comprendre comme équivalent de « *dispositio* »?) et la « morale » (*dao*) l'emportent sur le positif, le « savant » ou « érudit » (*xue*), davantage dans une recherche d'unité que d'examen critique (*kaoju* 考据)¹. Le Tongcheng est censé en effet rechercher l'unité entre *wen* et *dao*, c'est-à-dire, la forme recherchée ou l'ornement, et l'expression ou contenu moral.

Ces débats entre moderne et ancien recourent ceux qui opposent écoles Han et Song (*Han Song zhi zheng* 漢宋之爭), le savant (*xue*), à l'orné ou au superficiel (*wen*). Le Tongcheng en est venu sous les Qing à représenter, toujours selon Chen Pingyuan, ce style perçu comme insuffisamment original et profond par rapport à l'école critique (*kaoju*)², incarnée dans la « littérature » comme « écriture savante » (*xuezhe zhi wen* 學者之文), en opposition à la « littérature » comme « écriture littéraire » (*wenren zhi wen* 文人之文) ; l'insistance sur le *xue* est l'une des caractéristiques des Qing qui se perpétue à la période républicaine³. Le Tongcheng viserait surtout à l'unité du moral et du style, ce qui est le propre du *guwen* au sens d'orthodoxie ou orthopraxie, mais dans une écriture plus rhétorique, perçue comme plus rigide, ce qui expliquerait la proximité qui lui est prêtée avec le *bagu* et le *shiwen*. Cependant, selon Qian Zhonglian⁴, si le *guwen* du Tongcheng leur est associé, et même si la prose moderne modifie la prose ancienne, comme le montre Chen Pingyuan, le Tongcheng reste à distinguer du *shiwen* (synonyme, rappelons-le, du *baguwen*) : raison pour laquelle le Tongcheng reste perçu comme l'une des dernières écoles du *guwen* qu'il revendique explicitement et qu'il a tenté de renouveler à la fin des Qing. Par ailleurs, la polémique Han et Song en un sens est similaire à celle qui oppose les « textes anciens et modernes » (*jin gu zhi bian* 今古之辨), à propos de l'exégèse des classiques à la période moderne (voir Kang Youwei et Zhang Taiyan)⁵.

On peut considérer les débats modernes qui opposent langue classique ou simplifiée (*wenyan* et *baihua*), ou *guwen* et *xin wenxue*, dans un relatif prolongement de ces polémiques passées entre *shiwen* et *guwen*. L'opposition du « nouveau » à « l'ancien » dans les débats littéraires, académiques ou intellectuels ne date pas des années 1920, même si les termes diffèrent : le mot *xin*

¹ Chen Pingyuan, 2010, p. 169.

² Ou *kaozhengxue* 考證學 voir Liang Qichao, 2009, p. 1.

³ On retrouve dans la poésie classique moderne, cette même opposition entre poésie *wen* et poésie *xue*.

⁴ Qian Zhonglian, 1963.

⁵ Chen Pingyuan, 2010, p. 179-80.

(« nouveau ») remplace « *jin* » (« actuel, présent ») dès avec les réformistes (Liang Qichao et Huang Zunxian). La différence porte aussi sur le fait que le « nouveau » à partir de la fin du XX^e siècle implique de plus en plus d'éléments importés et traduits de l'Occident, notamment l'ensemble de discours dits de la modernité occidentale.

Tongcheng, traduction, 4-Mai

Ce style ou école du Tongcheng qui occupe une place importante sous les Qing, devient la bête noire du 4-Mai. A vrai dire, c'est déjà le cas auprès des révolutionnaires et certains réformistes et encore après, y compris chez des auteurs qui tendent à un certain classisme. Cette opposition radicale ne se fait pas sans quelque exagération : il s'agit de définir un contre-modèle et dans la perspective de l'opposition binaire *wenyan-baihua*, le classique représenté ainsi par ladite école. Cette opposition, outre l'argument principalement invoqué contre le Tongcheng, de l'impasse à laquelle elle aurait mené le *guwen* (compris au sens large comme Hu Shi dans *Cinquante ans*), s'explique aussi sans doute parce que le style classique et simple qu'il revendique se veut vecteur de rectitude morale dans la tradition orthodoxe, c'est-à-dire du « confucianisme ». Elle se présente comme digne héritière du *guwen* ou « transmission du *wen* » (*wentong* 文統)¹, comme il existe une « transmission de la voie » confucianiste revendiquée comme orthodoxe (*daotong* 道統). Comme avec Chen Duxiu le discours du 4-Mai se construit contre la « tradition » identifiée au « confucianisme » accusé d'être tout entier un obstacle au progrès² ; il ne peut que rejeter le Tongcheng. Mais cette école incarne aussi une position politique contraire aux idées du 4-Mai et auparavant, à celle des révolutionnaires. Ce style, comme celui du *xin wenti*, est en effet fortement associé au mouvement des réformes et donc à une position politique appelant à une modernisation intellectuelle et une monarchie constitutionnelle.

Avant cette orientation réformiste, ce même Tongcheng avait été brandi contre d'autres styles pratiqués aux examens mandarinaux, jugés trop formels ou rhétoriques et dénués de rigueur démonstrative (*shiwén, wénxuan*). Ces positionnements et évaluations stylistiques ont avant tout comme fonction pragmatique de définir les normes aux examens. Par ailleurs, comme T. Hutters le

¹ Chen Pingyuan, 2010, p. 159.

² Voir par exemple son « Appel à la jeunesse » (*Jinggao qingnian* 警告青年), paru dans le premier numéro de *Nouvelle jeunesse* en septembre 1915 ou « La Voie de Confucius et la vie moderne » (*Kongzi zhi dao yu xiandai shenghuo* 孔子之道與現代生活) dans la même revue un an plus tard (décembre 1916).

relève, ces débats sur la question du style comme ayant une valeur et signification propres accompagnent le changement progressif qui tend, sans y parvenir jamais complètement, à considérer la littérature comme dotée d'une dimension propre, qui puisse se détacher de la seule question de la norme morale et stylistique. Sur ce point, la dimension très « littéraire » du *baguwen* ou de la prose parallèle a joué semble-t-il un certain rôle.

Les traductions de Yan Fu et Lin Shu, notamment pour ce dernier, celle de la *Dame aux camélias* (*Chahuanü* 茶花女, 1898), sont réputées s'inscrire dans la lignée de l'école Tongcheng. Celui-ci revendique donc le modèle de la prose classique Han en opposition d'une part à la prose parallèle dite de l'école de « l'Anthologie littéraire » et d'autre part, à la « prose moderne »¹. Hu Shi en effet considère ces deux auteurs comme les « héritiers » (*dipai* 嫡派) du Tongcheng, et Tan Sitong, Kang Youwei ou Liang Qichao comme ses « variants » (*bianzhong* 變種)² ; c'est une manière de reconnaître l'importance que représente ce courant pour ces auteurs réformistes. Pour Chen Zizhan aussi, Lin Shu est reconnu comme « représentant moderne du Tongcheng » (*jindai Tongchengpai de daibiaozhe* 近代桐城派的代表者), dont il perpétuerait le *guwen* de façon orthodoxe ; à son avis d'ailleurs, le travail de traducteur de Lin Shu est le plus important³.

De fait, une transformation est déjà à l'œuvre au sein du style de *wenyan* dans lequel sont écrites certaines traductions. En Chine moderne, la traduction est l'un des facteurs importants d'expérimentation de la langue⁴, en particulier par les néologismes, importations de notions et de procédés narratifs. De la version de la *Dame aux camélias* due à Lin Shu, Hu Shi écrit ceci :

on peut considérer qu'il s'agit d'une expérimentation d'un récit sentimental (*xieqing*) en *guwen*. Depuis que le *guwen* existe, jamais il n'y avait eu de récit sentimental de cette longueur. La réussite de la *Dame aux camélias* a eu pour conséquence d'ouvrir un nouvel espace de développement [litt. « nouvelle terre de colonie »].

用古文敘事寫情，也可以算是一種嘗試。自有古文以來，從不曾有這樣長篇的敘事寫情的文章。《茶花女》的成績，遂替古文開闢一個新殖民地。⁵

¹ Guo yanli, 1990, vol. 1, p. 269-71.

² Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 217.

³ Chen Zizhan, 1982, p. 104-5. Voir aussi p. 142.

⁴ Voir Wen Guiliang, 2019, p. 59-61.

⁵ Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 213.

Hu Shi reconnaît une nouveauté, à vrai dire une expansion plutôt générique et thématique que littéraire ou stylistique : la capacité de développer un « récit sentimental » (romantique?). Pour désigner ce travail de traduction, il emploie à ce propos la curieuse expression de « colonie » (*zhimindi*). Est-ce une image dans l'air du temps qui renvoie aux concessions? ou une comparaison ironique? Après tout, le *guwen*, soit l'*ancien*, essaie de coloniser de *nouvelles terres*, ce qui est improbable pour Hu Shi, puisque ce sont les puissances étrangères, incarnation de la modernité, qui colonisent la Chine : il rappellerait ainsi à quel point l'ancienne Chine incarnée par le *guwen* est moribonde. Ou est-ce une image pour la colonisation du *guwen* par la littérature étrangère? L'ironie est perceptible mais la cible n'est pas des plus claires. En tous les cas, Hu Shi reconnaît au *guwen* une certaine capacité à se transformer. Par ailleurs, cette œuvre traduite en *wenyan* est discutée en tant qu'œuvre chinoise et non comme traduction.

Néanmoins, il minimise l'importance de Lin Shu et celle du « nouveau style » de Liang Qichao dans le développement ultérieur de la littérature. A ses yeux, la vraie nouveauté littéraire entre les années 1870 et le 4-Mai est apportée par les « romans du nord » populaires en *baihua*¹. Chen Zizhan lui aussi relativise l'importance des traductions, notamment de Lin Shu, dans le développement de la Nouvelle fiction (*xin xiaoshuo*) et de la nouvelle littérature (*xin wenxue*) ; il lui reconnaît toutefois la qualité d'avoir « détruit la forme traditionnelle du roman en 'chapitres' » (*dapo* « *zhanghui xiaoshuo* » de *chuantong geshi* 打破「章回小說」的傳統格式)². Ce qui constitue tout de même une reconnaissance de fait que de telles traductions ont contribué à importer ces structures narratives nouvelles, comme Chen Pingyuan l'a montré³. De minimiser l'apport ou la fonction « active » de la littérature « ancienne » sur la « moderne » témoigne en grande part d'une intention purement idéologique. Cependant, de tels avis ne s'intéressent pas de près au style, puisqu'à leurs yeux, celui-ci est déjà condamné.

Or selon Qian Zhongshu 錢鐘書 (1910-1998), la langue des traductions de Lin Shu n'est pas à strictement parler du *guwen* ni une illustration du style Tongcheng (on pourrait arguer que Hu Shi emploie *guwen* au sens large, or Tongcheng renvoie clairement au sens spécifique de ce mot) mais bien déjà une langue transformée⁴. Les discussions qui portent sur l'appartenance de tel ou tel style

¹ Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 202.

² Chen Zizhan, 1982, p. 96-97.

³ Voir Chen Pingyuan, 2003.

⁴ Qian Zhongshu, 2007, p. 94-97.

à telle école sont souvent autant d'appréciations stylistiques, qui tendent à constituer des distinctions en les faisant passer ensuite comme existant de fait. Néanmoins, Qian Zhongshu donne une analyse assez factuelle du style de Lin Shu. Il montre comment Lin Shu recourt à un style, qui contrevient aux règles strictes du *guwen* qu'il énonce lui-même et auxquelles il se conforme pourtant dans ses essais de *guwen* ; au point d'ailleurs de lui faire regretter d'être reconnu comme traducteur et non comme auteur de *guwen*. En effet, et ce dès le premier roman qu'il traduit, *La Dame aux camélias*, il ne respecte pas l'ordre syntaxique de la phrase attendu en chinois, encore moins en *guwen* ; il va ainsi parfois jusqu'à conserver l'ordre des mots de la langue originale. Il introduit des mots du registre familier, des néologismes et mots importés, ou même procède à des transcriptions phonétiques en lieu de traduction. Pour reprendre l'expression de Qian Zhongshu, la traduction de Lin Shu ressemble à du « chinois » parlé par « un étranger » (*waiguo zhongwen* 外國中文), du « *pidgin* », une langue qui n'est plus ni du chinois ni une langue occidentale (voir la citation de Li Boyuan plus haut à propos de *wenli*). Toujours selon lui, il s'agit de *wenyan* assoupli, adjoints d'éléments « occidentalisés » (*ouhua*) ; on l'a vu, ce sont des traits que l'on attribue en général au « nouveau style » de Liang Qichao, et à vrai dire, de façon encore plus marquée (ce point serait à démontrer).

A ce point, il faut préciser que Qian Zhongshu accorde deux sens distincts au mot *guwen*. Un premier sens technique, celui du « mariage de la rectitude et de la méthode » (*yifa* 義法, tr. P.-H. Durand)¹. Il relève à ce propos que le *baihua* peut posséder le « *yifa* » des auteurs de *guwen* et que des lettrés déjà expriment dans cette perspective une haute appréciation de romans en *baihua* des Qing, sans avoir à attendre leur redécouverte par le 4-Mai ; pour ces lettrés, les œuvres du *guwen* et du *baihua* sont perçus comme de commune origine. En d'autres termes, ce n'est pas cette question purement linguistique qui retient leur attention, contrairement aux intellectuels du 4-Mai. Lin Shu lui-même reconnaît dans des romans occidentaux le *yifa* du *guwen* : à comprendre très concrètement comme la façon d'organiser le texte, de le composer ou ordonner. Ensuite, un second sens plus stylistique ou linguistique, sous un mode normatif très strict qui exclut non seulement le recours au *baihua* mais aussi un certain nombre de styles de *wenyan*.² A la différence de la définition précédente, il importe de distinguer entre le *guwen* ainsi conçu et les autres styles ou façons d'écrire.

¹ P.-H. Durand, « Tongchengpai » (Lévy, 2000, p. 299).

² Qian Zhongshu, 2007, p. 92-94.

Ainsi, même si Lin Shu dans ses autres productions écrites s'inscrit dans le Tongcheng, il n'en va pas de même de ses traductions, quand bien même par endroits il chercherait à forcer sa traduction à entrer dans le moule du *guwen*, aux deux sens du terme : celui de la méthode (il retranche et ajoute à l'original)¹ et du style, en particulier par la recherche à tout prix de l'ellipse ou de la réduction de mots à la limite du lisible². Probablement Lin Shu ne recourt-il pas au *guwen* au sens strict, car il lui serait alors impossible de traduire un roman. *La Dame aux camélias* est le plus long roman en *guwen* si l'on prend ce mot dans le sens très large qui est celui de Hu Shi, donc de langue classique ; et encore, c'est un classique déjà hybride, au moins autant, sinon plus, que le « nouveau style ». Hu Shi vise un objectif idéologique, destiné à démontrer que le *guwen* doit disparaître et qu'il n'a pas d'influence décisive sur le *baihua*.

Lin Shu joue un rôle dans le développement d'une nouvelle langue littéraire. Il est important de lire les textes de près, indépendamment de ce que les auteurs ou traducteurs disent, ainsi que l'histoire littéraire. Les traductions de Lin Shu qui présenteraient déjà une langue étrange ont été lues par tous les auteurs et intellectuels du 4-Mai. Cette tension que Qian Zhongshu reconnaît entre le Lin Shu « habitué au *guwen* » et par ailleurs « néophyte en traduction », est propre aux expérimentations dans la langue en Chine moderne : l'activité de traduction remplit une fonction de catalyse. La traduction est aussi ce qui favorise l'invention dans la langue cible.

Le processus inédit de traduction de langues occidentales explique aussi cette langue étrange dans les versions chinoises d'œuvres étrangères, témoignage de la recherche en cours d'un style chinois approprié. On a relevé à juste titre les changements que Yan Fu ou Lin Shu et d'autres, opèrent dans leurs traductions, par rapport aux originaux, ce qui n'est pas propre à la Chine ; mais il faut reconnaître la dimension d'étrangeté de certaines de ces traductions, même celles qui sont assimilatrices, comme c'est le cas de la traduction des concepts importés par Yan Fu. Il s'agit d'expérimentation d'un chinois de traduction, avant que d'être expérimentation du chinois en tant que tel. L'autre grand champ d'expérimentation linguistique qui suit dans la foulée est celui du *guoyu* et de la Nouvelle littérature, qui de fait ont occulté les expérimentations au sein du *wenyan* (*guwen*, style *wei jin*, poésie de genres anciens, nouvelles). Et ces expérimentations en *wenyan* sont à reconnaître aussi comme une forme de modernisation de la langue, de par leur nature interlittéraire et interlinguistique avec l'étranger : en particulier, les concepts, discours, formes et pratiques littéraires considérées comme propres à la modernité occidentale.

¹ Qian Zhongshu, 2007, p. 84.

² Qian Zhongshu, 2007, p. 98-99.

Le style Wei Jin

Avant que le 4-Mai ne fasse du Tongcheng et ses praticiens ses ennemis au nom de la lutte du *baihua* contre l'obscurantisme, cette prose classique a d'abord subi, dans la période qui nous intéresse, les attaques d'un autre courant, celui dudit « style Wei Jin » (Wei Jin fengdu 魏晉風度), qui se développe au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Celui-ci revendique un positionnement politique révolutionnaire (anti-Mandchou et anti-impérial) et littéraire philologique ; il procède à l'inventaire de la tradition qu'il réinvente avec un certain apport occidental, en vue d'une « renaissance »¹ qui se veut un retour au passé (*fugu*). C'est la définition même d'une renaissance : démarche par définition moderne, car elle consiste à définir ce qui est ancien et nouveau, traditionnel et moderne, et ce, au contact de la modernité occidentale. Ce style prend pour modèle la prose Wei Jin² telle qu'illustrée notamment par certains des « Sept sages de la forêt de bambou » (Zhulin qi xian 竹林七賢), et d'une façon générale, des textes et essais appréciés pour leur caractère dense, incisif, précis : telles sont du moins les qualités que leur prêche Zhang Taiyan, le principal représentant de ce style.

Avec Hu Shi, l'usage s'est imposé d'établir un parallèle entre la Renaissance européenne et la Nouvelle culture ou le 4-Mai, et de désigner comme une telle « Renaissance » le projet que les intellectuels de cette tendance voulait pour la nouvelle République. Il s'agit de revendiquer la Renaissance (*fixing* 復興) et de l'associer à la Nouvelle culture, au *baihua* et à ce qui est présenté comme occidental ; c'est-à-dire, la Nouvelle culture qu'inventent ces intellectuels.

Pour les intellectuels chinois du 4-Mai, la Renaissance européenne symbolise une période de rupture avec le passé et les classiques, le développement de langues vernaculaires et des nations : dans cette perspective, les attributs de cette renaissance sont la littérature en langue vernaculaire, la Réforme et en un sens, les Lumières, alors même que dans l'histoire européenne, on distingue entre la période de la Renaissance et celle des Lumières. Le fait que la Renaissance soit aussi le moment

¹ S. Veg mentionne deux études récentes sur la « renaissance » dans la Chine moderne et le *fugu*, de M. Gamsa et Kiyama Hideo que je n'ai pas encore pu consulter (Lu Xun, 2015, p. 212).

² A distinguer de la prose *parallèle* Wei Jin, celle-là même à laquelle vont s'opposer dès avant les Tang, les promoteurs du *guwen*.

de la redécouverte des textes classiques dans leur version originale et des langues anciennes¹ qui mène au développement des études antiques, échappe aux intellectuels chinois modernes : ou plutôt, ce qui les intéresse, c'est de se donner un point de référence occidental et prestigieux, censé incarner leur projet. Les représentations sont tout autant transformées par leur contexte d'arrivée, que les concepts, notions ou pratiques littéraires. La « Renaissance » signifie donc dans les discours chinois du 4-Mai le développement d'un Etat-nation, par l'apport décisif d'une langue nationale, la diffusion de la science moderne et de la démocratie, le tout au moyen d'une littérature dite moderne et vernaculaire, qui permette aux esprits de se libérer du confucianisme et de la tradition, identifiés au latin et à l'église catholique².

Or, le motif de la « renaissance » (*fixing*) comme « retour à l'Antiquité » (*fugu*) a cours avant le 4-Mai, précisément par le courant qui appelle à prendre modèle sur le style Wei Jin. S'il introduit un certain nombre d'éléments importés, il garde comme modèle ou ressources une période particulière de l'histoire chinoise, celle du moyen-âge ou période des Wei Jin et Six dynasties. Cette référence suppose aussi un style de chinois classique. Il est vrai toutefois que l'insistance sur le parallèle avec la « Renaissance » européenne serait plus propre à la Nouvelle culture, avec toutes les approximations relevées plus haut : *fixing* en tant que tel, qui traduit donc « Renaissance » dans le contexte européen, n'est évidemment pas un *mot* nouveau en chinois.

Le 4-Mai qui succède au courant Wei Jin et aux révolutionnaires (voir plus bas) s'approprie ce mot ancien et lui donne une coloration occidentaliste, dans le contexte de la lutte qui se mène au sein du système chinois pour la revendication de modernité, de qui est moderne. Le sens classique de *fixing* est ainsi modifié de même que le sens européen qu'il importe : le passé est minimisé dans ce que doit être une renaissance.

Toutefois, *fixing* ainsi redéfini par le 4-Mai fait ensuite l'objet d'une autre tentative de reconquête. Ainsi, après Hu Shi et Chen Duxiu en 1917 dans « Modestes propositions » et « De la révolution littéraire » (Wenxue geming lun 文學革命論)³ qui établissent ce rapprochement biaisé

¹ L'immense majorité des manuscrits grecs préservés, qui permettent l'accès au corpus grec, sont directement venus de Byzance à la Renaissance, ainsi que les occupants des toutes premières chaires de grec ancien en Europe, ce qui permet une redécouverte de ces textes qui nourrissent l'humanisme renaissant (Kaplan, 2016).

² Voir Hu Shi, « Modestes propositions » ; Chen Duxiu, « Révolution littéraire ».

³ In *Nouvelle jeunesse* 2.6, février 1917. La notion de « révolution littéraire » étant elle-même diffusée en Chine d'abord par Liang Qichao et les réformistes, reprise ensuite par le 4-Mai : on pourrait établir un certain nombre de notions et concepts importés dans la Chine moderne, qui ont été au centre de toutes les polémiques, et redéfinies par les uns et les autres, comme une nouvelle monnaie. Ces polémiques par ailleurs étant souvent la reprise d'anciennes, mais sous un habit nouveau apparemment.

entre Renaissance européenne et projet culturel pour la Chine moderne, Liang Qichao écrit en 1920 que ce qui caractérise l'histoire des idées ou de la pensée des Qing est « la libération par le retour à l'Antiquité » (*yi fugu wei jiefang* 以復古為解放). Selon lui, les penseurs Qing se sont successivement libérés de l'orthodoxie des commentaires et éditions des Classiques, pour remonter progressivement dans le temps jusqu'à Confucius¹. Sur ce point, Liang Qichao reprend le discours du 4-Mai (surtout l'appel à « se libérer », *jiefang*) en le renversant (à moins que ce ne soit fondamentalement l'inverse) : il faut se « libérer » du passé, non pas intégralement mais de celui de l'orthodoxie, pour retrouver l'inspiration originale des Anciens (c'est aussi le projet d'un Liang Shuming) tout en intégrant « l'esprit de la recherche scientifique » et l'apport du savoir occidental. En ce sens, Liang Qichao est plus proche de la Renaissance européenne, voire de la Réforme, que ne l'est Hu Shi... La comparaison à l'Europe et notamment à la Renaissance est maintenue, quelle qu'en soit la conclusion tirée. Voici comment Liang Qichao résume la « pensée des Qing » (*Qingdai sichao* 清代思潮) :

[une] grande réaction à la philosophie du principe des Song et Ming [*lixue*, le « néo-confucianisme »] et une aspiration à « retourner à l'Antiquité » (*fugu*). Son motif et contenu diffèrent entièrement de la « Renaissance culturelle » (*wenyi fixing*) de l'Europe : car les influences qui en ont résulté après coup [là-bas], on peut aujourd'hui les entrevoir en Chine.

對於宋明理學之一大反動，而以「復古」為職志者也。其動機及其內容，皆與歐洲之「文藝復興」絕相類。而歐洲的「文藝復興」經過以後所發生之影響，則我國今日正見端焉。²

Pour Liang Qichao la différence porte sur le fait qu'à ce mouvement de libération sous les Qing a succédé une décadence inévitable (?). La renaissance européenne, motif obligé de la comparaison entre les « cultures chinoise et occidentale » est employée comme argument d'autorité pour justifier le retour aux Classiques, au moins en 1905 dans un texte publié dans le *Journal de l'essence nationale* (*Guocui xuebao* 國粹學報)³. Le terme employé pour renvoyer au cas européen est « renaissance des études classiques » (*guxue fixing* 古學復興) et donc proposé à la Chine⁴. Le même signifiant « renaissance européenne » peut se lire par la Nouvelle culture comme opposition au classique (le latin) et par d'autres, comme appel à retourner aux Classiques (les études

¹ Liang Qichao, 2009, p. 7.

² Liang Qichao, 2009, p. 3.

³ Mentionné par Liu Lydia, 1995, p. 244.

⁴ Zhang Zhaojun, 2012, p. 176.

classiques), contre le latin *scholastique*, si l'on veut rester dans la comparaison avec l'Europe : cette double lecture est permise par la nature de la Renaissance européenne, à la fois valorisation des Classiques et des langues anciennes, et développement de la littérature en langues vernaculaires.

Revenons au style Wei Jin¹, présenté donc comme projet de renaissance, non sans référence à l'Occident, notamment dans le cas des essais en *wenyan* de Lu Xun des années 1900 alors qu'il se trouve au Japon. Avec le thème de la renaissance en moins par contre, l'un des exemples à la période républicaine le plus fameux de cette référence à cette période historique, littéraire et intellectuelle ancienne, est la conférence prononcée par Lu Xun à Canton en 1927 (année du Massacre de Nankin) sur « Le style Wei Jin dans ses relations aux drogues et à l'alcool » (Wei Jin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiuzhi guanxi 魏晉風度及文章與藥及酒之關係)². Ce texte présente par ailleurs son célèbre jugement, selon lequel les dynasties Wei 魏 (220-265) et Jin 晉 (265-420) marquent le « temps de la prise de conscience de la littérature par elle-même » (*wenxuede zijue shidai* 文學的自覺時代)³.

D'autres auteurs et intellectuels de la République écrivent des essais sur la littérature ou philosophie de la période médiévale⁴. Ce n'est pas uniquement par intérêt académique : depuis la fin des Qing, certains auteurs modernes ont ainsi établi des comparaisons entre leur époque et celle dite des Wei Jin et Six dynasties Liuchao 六朝 (220-589). Il s'agit à leurs yeux de deux périodes troublées et dangereuses, durant lesquelles les intellectuels (les lettrés, pour la période ancienne), éprouvent un sentiment de crise ; à la période moderne, une telle inquiétude concerne la période révolutionnaire, le « règne » de Yuan Shikai, les Seigneurs de la Guerre⁵, la Terreur blanche et enfin l'occupation japonaise. Cependant, la comparaison porte essentiellement sur l'histoire intellectuelle

¹ Voir Vuilleumier, 2011 ; 2016.

² Voir Lu Xun, 2006b, p. 104-134.

³ Lu Xun, 2006b, p. 107. Ce jugement est avant tout une revendication de la Nouvelle culture.

⁴ Quelques-uns parmi peut-être les plus célèbres : Cao Juren 曹聚仁 (1900-1972), Chen Yinke 陳寅恪 (1890-1969), Liu Dajie 劉大傑 (1904-1977), Liu Shipai 劉師培 (1884-1919), Tang Yongtong 湯用彤 (1893-1964), Wang Yao 王瑤 (1904-1989), Zhang Taiyan ou Zhou Zuoren.

⁵ Liu Dajie par exemple établit une comparaison explicite entre ces deux périodes, mais également une autre implicite, en décrivant la période Wei Jin comme un âge de « ténèbres » (*hei'an* 黑暗), dans lequel les lettrés « à l'âme mélancolique » (*xinlingde kumen* 心靈的苦悶) menaient une « existence périlleuse » (*shengmingde weixian* 生命的危險). Pourtant, cette période dans le même temps incarne, selon lui, « l'esprit romantique de l'individualisme » (*gerende langman zhuyide jingshen* 個人的浪漫主義的精神) : ces références au *kumen*, au *hei'an*, à « l'individualisme romantique », sont autant de leitmotiv de la Nouvelle culture et du 4-Mai (Liu Dajie, 1998, p. 1).

et culturelle de ces deux périodes : leur pluralisme et richesse intellectuelle et littéraire¹ ; l'intense travail de traduction de textes « occidentaux » (en l'occurrence, les textes indiens et bouddhistes essentiellement)² ; la conscience de vivre une période de transition et de division, qui suit un effondrement. Ces comparaisons, d'ailleurs objectives jusqu'à un certain point, font l'objet d'un discours conscient de la part de nombre de ces auteurs modernes.

La littérature médiévale a pu être également présentée comme miroir de la scène littéraire au moment de la Nouvelle culture et du 4-Mai. En premier lieu, certains des débats intellectuels du temps ont été transposés selon le prisme d'une opposition entre différents styles littéraires classiques. Ce qui signale la rémanence de l'habitude classique, qui consiste à penser le présent par référence au passé, témoignage d'ailleurs de ce que celui-ci est bien vivant : alors que l'Université impériale de la capitale (Jingshi daxue tang 京師大學堂, fondée en 1898, la future Université de Pékin et le centre du « Mouvement pour la Nouvelle culture » à partir de 1915) est encore « sous contrôle » d'intellectuels qui se réclament du Tongcheng, un groupe d'auteurs tels que Liu Shippei, certains « disciples » de Zhang Taiyan, à savoir Qian Xuanton 錢玄同 (1887-1939) ou les frères Zhou (Lu Xun et Zhou Zuoren), préconisent de recourir au style Wei Jin pour lutter contre ces « traditionalistes »³. Dans la perspective des partisans de la Nouvelle culture, d'opposer à la « prose Tang et Song » (Tang Song wen 唐宋文, comprendre ici *guwen*) celle des Wei Jin ou des Six dynasties (voir à propos de Shen Qiwu plus loin, et plus bas à propos de Qian Jibo, une distinction possible entre style Wei Jin et celui des Six dynasties), signifie d'opposer au supposé conservatisme prêté au *guwen*, des idées « progressistes » : c'est la « dispute entre l'ancien et le nouveau » (*Xin jiu zhi bian* 新舊之辯). Ainsi, la « renaissance » (*fuxing*) de la prose des Wei Jin et Six Dynasties (Liuchao *wenzhang* 六朝文章) a-t-elle représenté pour de tels auteurs l'idéal d'une écriture dans une prose structurée, simple et limpide, présentée comme modèle par certains auteurs à différents moments de la période républicaine.

De plus, la prose Wei Jin est perçue par eux comme véhicule d'expression d'un esprit indépendant, individuel et rebelle, porté contre la tradition et l'hypocrisie morale : c'est à ce titre que le « Journal d'un fou » se place dans la lignée de l'esprit « extravagant », subversif et

¹ Zong Baihua 宗白華 (1897-1986) : « La période de la fin des Han, les Wei Jin et Six dynasties est celle dans l'histoire chinoise des plus grands troubles politiques, et celle pendant laquelle il a été le plus difficile de vivre : pourtant, c'était un temps de grande libération et liberté spirituelle » (cité dans Chen Pingyuan, 1998, p. 297).

² Voir Zhu Ziqing, 2009, p. 126.

³ Voir Chen Pingyuan, 1998, p. 291-2. Sur les attaques lancées par exemple par Qian Xuanton ou Zhou Zuoren contre le Tongcheng au nom du *baihuawen* : Chen Pingyuan, 1998, p. 286-93. Le Tongcheng préconise le *guwen* et la philosophie néo-confucianiste du *lixue* (voir Liang Qichao, 2009, p. 67-70).

« libertin » (*fengliu* 風流) des lettrés Wei Jin. Ainsi, certains de ces célèbres auteurs médiévaux sont-ils présentés comme l’incarnation typique de telles postures : les poètes Ji Kang 嵇康 (223-262) ou Ruan Ji 阮籍 (210-263) incarnent la révolte et la résistance passionnée ou « folle »¹, et Tao Yuanming, une attitude « fade » (*pingdan* 平淡)². Des auteurs du 4-Mai s’identifient à ces lettrés Wei Jin : pour Cao Juren, Zhou Zuoren est un Tao Yuanming moderne, tandis que Lu Xun appréciait tellement Ji Kang, qu’il a passé vingt ans à travailler sur l’édition critique de ses œuvres³. Avant eux d’ailleurs, Zhang Taiyan reprend à son compte la posture du « fou » ou de « l’enragé », de celui qui contrefait la folie (*yangkuang* 佯狂), pour rejeter les conventions : référence immédiate du « fou » de Lu Xun⁴.

Un autre style connaît sous les Qing un renouveau, également en opposition au Tongcheng, celui du *pianwen*, la prose dite parallèle, avant de passer par une forme d’institutionnalisation sous les espèces du *baguwen*⁵. Ruan Yuan 阮元 (1764-1849) joue un rôle important dans ce mouvement d’opposition de la prose parallèle au Tongcheng et affirme le principe de « l’identité entre prose parallèle et prose » (*pian wen bu fen* 駢文不分) : le *wen*⁶ authentique se doit d’être rimé et suivre les principes de la prose parallèle. Cette perspective trouve ensuite son modèle dans la *prose* Wei

¹ Chen Pingyuan, 1998, p. 271.

² Même si cette interprétation de Tao Yuanming ne fait pas l’unanimité (Chen Pingyuan, 1998, p. 274, 276). En tout cas, pour Lu Xun, Tao Yuanming qui incarne cette fadeur, cette vie retirée hors de tout engagement, fait l’objet d’ironie ; alors même que cette même vie que le personnage est censée incarnée, fait l’objet d’éloges de la part de certains auteurs de *sanwen* des années 1940 en zone occupée, eux-mêmes se revendiquant du même style Wei Jin ou Liuchao (voir plus bas).

³ Cependant, il n’a pas pu achever de son vivant son édition des *Œuvres de Ji Kang* (*Ji Kang ji* 嵇康集) : Chen Pingyuan, 1998, p. 269. Selon Chen Pingyuan, le goût de Lu Xun pour la prose des Six dynasties provient de Zhang Taiyan, exemple du lien étroit entre littérature chinoise moderne et « études Qing » (Qing *xue* 清学), dont Zhang Taiyan est un représentant (Chen Pingyuan, 1998, p. 266).

⁴ Cao Juren propose de voir une même progression parmi les auteurs modernes, que celle qu’il voit des poètes Kong Rong à Tao Yuanming, c’est-à-dire, d’une satire ouverte, à une attitude plus neutre et fade (Chen Pingyuan, 1998, p. 277-9).

⁵ Le *pianwen* se désigne encore par une série de noms associés : styles des périodes « Han et Wei » (Han Wei 汉魏), « Qi et Liang » (Qi Liang 齐梁) ou style « [de phrases rimées de] six et quatre [caractères chacune] des Song » (Song *si liu* 宋四六). A distinguer des modèles distingués par le « style Wei Jin », même si les périodes désignées sont celles du moyen-âge (Wei Jin et Six dynasties) : Leigh, 2010, p. 246-7.

⁶ *Wen* peut désigner un texte non rimé, par contraste avec le *shi*, qui est un texte rimé. On tend à traduire *wen* comme prose, sachant toutefois que certains genres du *wen* sont de fait rimés (le *pianwen*, mais aussi le *fu*, long poème descriptif ou narratif), et pourraient passer pour une forme de prose poétique. *Wen* peut aussi désigner les lettres au sens noble du terme : ici, il est question dirons-nous du genre du texte en prose ou essai, mais rimé, notamment. En ce sens, affirmer l’identité du *wen* et du *pian*, peut passer pour la réaffirmation de l’une des conceptions classiques du *wen*... à laquelle s’était opposé le *guwen*.

Jin, prose *parallèle* donc, différente de celle du « style Wei Jin » mentionné plus haut (?), pensé également comme un « retour au classique » ou à « l'Antiquité » (initialement le slogan du *guwen*), ou de « restauration » (*fugu*), avec notamment Wang Kaiyun 王闓運 (1833-1916) en poésie.

Qian Jibo dans son histoire littéraire, à la sous-partie « Prose » (*wen*) de la partie « Littérature classique » ou « ancienne [de la période moderne] » (*guwenxue*)¹, distingue entre « Wei Jin », « prose parallèle » (*pianwen*) et « prose libre » (*sanwen*, non rimée et non parallèle), et consacre à chacun un chapitre séparé. Il distingue entre le « style Wei Jin » et celui des « Six dynasties », plus explicitement porté vers la prose parallèle : ces appellations de style ne sont pas toujours d'une très grande précision ou uniformité, du moins ils sont difficiles à cerner pour le néophyte que je suis. Qian Jibo consacre principalement son chapitre « Wei Jin » à trois auteurs, Wang Kaiyun, Zhang Taiyan et Su Manshu. Son ouvrage s'organise selon des distinctions génériques et surtout stylistiques, selon le système chinois classique dont il reprend les appellations ; elles tendent à se recouper, sans accorder une grande place à des aspects plus thématiques, idéologiques ou sémantiques. Comme l'écrit Qian Jibo pour introduire la « prose parallèle » :

Wang Kaiyun propage et diffuse les études sur les textes modernes (*jinxue*) [des *Classiques*], Zhang Binglin [Taiyan] vénère ceux sur les textes anciens (*guwen*), quant à Su Xuanying [Manshu], il se tourne tout entier vers les textes canoniques du bouddhisme. Ils diffèrent de par leurs études ; mais ils vont un chemin convergent, en ce que leur prose, qui attache tant de valeur aux Wei et Jin, a pour principe une élégante simplicité (*danya*). Et inversement, il en est un qui est à l'unisson de [Zhang] Binglin quant à sa vénération des textes anciens, mais d'avec qui l'écriture (*wenzhang*) diffère : il s'agit de Liu Shipai.

王闓運弘宣今學，章炳麟敦尚古文，蘇玄瑛皈心釋典，所學不同；而文尚魏、晉，以淡雅為宗，則蹊徑略同。顧有敦崇古學，與炳麟契合，而文章不同者，劉師培是已。²

Néanmoins, cette réserve n'enlève rien à l'imprécision propre à tout discours générique. D'ailleurs, le critère interne au groupe Wei Jin esquissé par Qian Jibo semble tout autant, sinon davantage, généalogique, sociologique et idéologique, que stylistique au sens étroit ; à moins que la notion non définie du « style » implique de fait ces dimensions (voir plus bas sur Su Manshu et les thèmes communs avec Zhang Taiyan). La présentation reste de plus en d'autres endroits assez biographique

¹ Les autres sous-parties pour *guwenxue* sont « Poésie régulière » (*shi*), « Poésie à chanter » (*ci*), « Chanson » (*qu*, y compris sous forme théâtrale) ; la seconde partie de son ouvrage s'intitule « Nouvelle littérature », mais ne porte que partiellement sur la Nouvelle littérature du 4-Mai (désignée comme *baihuawen*). Voir plus haut sur les distinctions entre *xinminti*, *luoji wenxue*, *baihuawen*.

² Qian Jibo, 2012, p. 113-114.

et anecdotique. De fait, Zhang Taiyan, Huang Kan (traité en seconde partie du présent travail) et Su Manshu se connaissaient et se fréquentaient¹. Et si par exemple Zhang Taiyan et Su Manshu ont eu en commun, jusqu'à un certain point pour le second, une position nationaliste anti-mandchoue, leur style et écrits n'en diffèrent pas moins.

Certes, certains des premiers poèmes de Su Manshu présenteraient, l'ironie et la satire en moins, une certaine proximité avec ceux de Zhang Taiyan : expression solennelle et archaïsante d'une volonté et de sentiments patriotiques par exemple, propre à un certain style de poésie révolutionnaire des années 1900 (voir en seconde partie Ma Junwu). Toutefois, ceux qui suivent s'en distinguent grandement, tout « élégants et simples » qu'ils puissent être. Ils ne se limitent pas, comme c'est souvent le cas chez Zhang Taiyan, à être des satires ou allégories politiques à clef ; bien au contraire, ils contribuent à former la modernité littéraire par l'invention d'un lyrisme « romantique » intertextuel et la transformation de la figure du poète. Quant aux nouvelles de Su Manshu, elles sont écrites dans un *wenyan* bien plus modernisée que celle de Zhang Taiyan, chez qui elle est volontairement archaïsante, plus appropriée pour l'écriture de l'essai que celle de la fiction. Ce caractère modernisé de la langue de Su Manshu n'interdit cependant pas de paraphraser parfois des « nouvelles fantastiques » (*chuanqi* 傳奇) des Tang ni d'insérer des citations de poésie ou prose classique d'origines diverses. Cependant, au plan thématique, les récits de fiction de Su Manshu présentent une proximité avec Zhang Taiyan : valorisation nationaliste de la Chine des Ming (de fait, également dans quelques-uns du petit nombre d'essais qu'il a rédigés, plus proche peut-être du style Wei Jin), thème de la fausse folie, et références aux sages excentriques de la période médiévale. Ceci dit, Liu Wuji (Liu Wu-chi) 柳無忌 (1907-2002), dans son étude de référence sur Su Manshu², ne pense pas à le rattacher à l'école Wei Jin ; mais il n'a pas comme Qian Jibo le projet d'écriture une histoire de la littérature selon les styles. L'affiliation la plus courante qui lui est prêtée est celle de la société poétique et politique dite « Société du Sud » (Nanshe 南社) ; il se peut d'ailleurs que Qian Jibo cherche rétrospectivement à présenter davantage Su Manshu comme un classique moderne, lui qui a été présenté par le 4-Mai comme un précurseur de la Nouvelle littérature... Enfin, Wang Kaiyun semble être éloigné de ces auteurs en ce qui concerne les thèmes au moins (?). Bref, un tel discours générique et stylistique cherche avant tout à créer des filiations et des positionnements.

¹ Zhang Taiyan et Huang Kan ayant d'ailleurs relu (voire réalisé par ce dernier) certaines de ses traductions, notamment de Byron, Su Manshu ayant été initié sur le tard (notamment par Chen Duxiu!) à la composition de poésie classique. L'anthologie que Su Manshu publie inclut par ailleurs une traduction de Huang Kan : Liu Wu-chi, 1972, p. 57 ; Liu Wuji, 1985 ; Yu Chu Chi, 1998 ; Liu Jane Qian, 2017, p. 129-130, n. 38.

² Liu Wu-chi, 1972.

Le plus célèbre représentant de cette « école » Wei Jin est sans conteste Zhang Taiyan, par ailleurs critique de Ruan Yuan¹, mentionné plus haut. Même s'il ne rejette pas strictement la prose parallèle des Six dynasties (associée à Wang Kaiyun) pour lui trouver une utilité occasionnelle, il prend surtout modèle sur le style moins orné de la « prose raisonnée des Wei Jin » (*Wei Jin mingli zhi wen* 魏晉名理之文, litt. « texte des noms et principes des Wei et Jin »)². C'est une façon de s'opposer aux polémiques qui opposent « Han et Song » et de se distinguer du « Tongcheng » (alias « Tang Song » ou « école de l'Anthologie littéraire ») : la revendication d'un style est toujours une affaire de distinction. Est mise en avant la nature réputée concise, incisive, polémique, argumentative, savante et érudite, prêtée à ce style, aux fins d'un renouvellement national et culturel. Zhang Taiyan en effet rejette le *guwen* du Tongcheng³, notamment lorsque ceux qui s'en revendiquent prennent modèle sur la prose ancienne dite Tang et Song. Il les rejette au profit de la prose Wei Jin, qui selon lui se prête le mieux à la concision, au débat : ce qui au passage, est précisément revendiqué par le *guwen*... De recourir à cette prose permet, selon lui, d'être « mesuré dans sa défense et ordonné dans son attaque » (*shou ji you du, fa ren you xu* 守己有度, 伐人有序)⁴. Son avantage est aussi de n'être pas ornée : elle « se déploie librement, sans artifice, comme le souffle du vent ou le jaillissement d'une source, sans qu'aucun effort ne se fasse sentir » (*renyi juanshu, bu jia diaoshi, zhen ru piaofeng yongquan, jue fei renli* 任意卷舒, 不加雕飾, 真如飄風湧泉, 絕非人力)⁵. Ce jugement s'exprime dans des formules exemplificatrices d'elles-mêmes. Ce caractère substantiel se fonde sur le savoir et l'érudition (*xue*) : Zhang Taiyan est connu pour recourir à un lexique recherché et à des variantes de caractères rares ou anciennes, les « caractères anciens » (*guzi* 古字), témoins de son travail de philologue (*xiaoxue* 小學) et de fondateur des méthodes classiques.

Ajoutons que ce style Wei Jin, du moins le modèle qu'en donne Zhang Taiyan à l'époque moderne, fait des émules, dont Lu Xun : ses premiers essais des années 1900 sont écrits dans un style très proche (voir notre annexe). Par ailleurs, ce discours apologétique de la littérature et des lettrés de cette période se poursuit sous la République. Certains de ses derniers avatars se trouvent

¹ Guo Yanli, 1990, vol. 2, p. 1654.

² Voir Chen Pingyuan, 2010, p. 69 ; Chen Zizhan, 1982, p. 107-108 ; Qian Zhonglian, 2007, vol. 2, p. 1305.

³ Ceci dit, il sait reconnaître, comme par exemple Hu Shi après lui, au Tongcheng une certaine utilité pour la lisibilité (p. 112?).

⁴ Cité par Guo Yanli, 1990, vol. 2, p. 1644.

⁵ Cité par Guo Yanli, 1990, vol. 2, p. 1644. On notera cependant que la sobriété érudite du style de Zhang Taiyan ne rend pas sa lecture aisée...

chez des auteurs de l'essai (*sanwen*) moderne actifs durant la période de guerre puis d'occupation (années 1930-1940) ; c'est le cas notamment des « disciples » de Zhou Zuoren¹, qui revendique ce qui serait une des postures classiques du lettré chinois à la recherche d'un certain réconfort dans le quotidien par une attitude entre appréciation esthétique et retrait prudent. Cette référence revendiquée et explicite aux Wei Jin s'associe pour certains d'eux à celle de la fin des Ming ; elle devient un modèle pour l'essai en prose libre et prétexte à revendiquer une attitude de « liberté » (*ziyou* 自由) qui serait proprement chinoise. Cette référence à la fin des Ming par ailleurs est une transposition explicite de la situation des lettrés au moment de l'invasion mandchoue à celle des intellectuels sous occupation japonaise. Comme c'est déjà le cas au tournant du XIX^e et XX^e siècles, la référence Wei Jin désigne un style de vie et un discours « nationaliste ». Dans un discours toutefois moins virulent et explicite que ce n'est le cas pour les révolutionnaires de la fin des Qing, les auteurs de *sanwen* de la fin de République font entendre leur attachement à leur identité chinoise par le thème de l'identité locale du terroir. Toutefois, différence majeure avec leurs proches prédécesseurs, ils écrivent dans une langue qui est du chinois littéraire fondamentalement moderne, même s'il peut comporter des segments, voire certains textes, entièrement écrits en *wenyan* et lorsque c'est le cas, il ne s'agit pas de style Wei Jin à la Zhang Taiyan.

Pour Hu Shi, Zhang Taiyan est certes l'un des plus brillants représentants de ce qu'il appelle le *guwen* de la période moderne. Il reconnaît le caractère unique de son style : mais il le rattache non au style Wei Jin, plutôt à son érudition et son savoir sur cette période. Il critique Zhang Taiyan pour l'emploi qu'il fait des caractères anciens (comme Wang Kaiyun) ou la suppression des mots vides (propre d'ailleurs au style *guwen*, voir Lin Shu), ce qui le rend « illisible » et donc réduit « l'utilité » (*yingyong* 應用) de ses écrits : pour Hu Shi, c'est la preuve de l'impasse et de l'échec du *wenyan*. Parce qu'il constituerait le point d'aboutissement d'une langue classique condamnée à « l'échec », il ne pourrait avoir de successeur : Huang Kan (voir seconde partie) qui se revendique de ce style Wei Jin, est pour sa part décrit par Hu Shi comme le pâle « imitateur d'une imitation ». Le portrait que tire Hu Shi de Zhang Taiyan est celui d'un « homme de lettres classiciste » ou qui pratique le

¹ Quelques exemples parmi d'autres : Ji Guo'an 紀果庵 (1909-1965), « Propos d'un malade sur la 'maladie' » (Bingzhong tanbing 病中談'病', 1943 : Qian Liqun, 1999, p. 70-75) ; Wen Zaidao 文載道 (1916-2007), « De l'attachement aux coutumes locales » (Guanyu fengtu renqing 關於風土人情, 1942 : Qian Liqun, 1999, p. 212-217) ; Shen Qiwu 沈啓無 (1902-1969), « Notes sur le paysage » (Shanshui xiaoji 山水小記, 1939 : Qian Liqun, 1999, p. 405-407). Le même Shen Qiwu rejette explicitement le Tongcheng, dont il se plaint qu'il l'a « contaminé » : « Le *guwen* et moi » (Wo yu guwen 我與古文, 1936 : Shen Qiwu, 2009, p. 130-132).

« retour à l'Antiquité » (*fugu wenjia* 復古文家), voire un représentant « extrémiste de l'école du retour à l'Antiquité » (*jiduande fugupai* 極端的復古派)¹.

Sur ce point, Chen Zizhan est plus nuancé. Il reconnaît que Zhang Taiyan est bien un « auteur classiciste » ou de « retour au classique » (*fugude wenxuejia* 復古的文學家), mais davantage par « l'esprit » (*qiti* 氣體, terme de Zhang Taiyan) que la forme, pour avoir associé au savoir classique ou « études nationales » (*guoxue*) la philosophie européenne². Cependant, Guo Yanli prend soin de relever que si le projet de « *fugu* » de Zhang Taiyan est cohérent et typique de son « nationalisme », il se démarque cependant de celui des Ming, pour qui le *wen* doit « suivre les Qin et Han » (*Wen bi Qin Han* 文必秦漢)³. En effet, Zhang Taiyan privilégie les Wei Jin et n'hésite pas à trouver des défauts chez les Anciens (Qin et Han). L'attitude semble inédite pour un promoteur du retour à l'Antiquité : mais il n'est pas question d'*imitation* pure et simple⁴. De plus, on peut aussi considérer que les Wei Jin s'inspirent des auteurs pré-Qin, la véritable Antiquité peut-être.

Ce genre ou style pratiqué par Zhang Taiyan, quoique explicitement revendiqué comme classissant, contient aussi des éléments importés et transformés⁵. Un exemple encore plus explicite et visible en est donné par les textes en prose classique de Lu Xun⁶ : il suit ce modèle, mais intègre davantage encore d'éléments étrangers, notamment des références littéraires tout autant qu'idéologiques, en particulier dans « Des déséquilibres dans la culture » (*Wenhua pianzhi lun* 文化

¹ Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 228-234.

² Voir Chen Zizhan, 1982, p. 110-111, qui cite de larges extraits de Zhang Taiyan. Qian Jibo, 2012, p. 85-6.

³ Voir Li Xiusheng, 1999, p. 95. Les écoles de « retour au classique » (*fugu*), du moins en ce qui concerne les styles et genres littéraires (car il est toujours question en même temps de morale et philosophie), se rencontrent à différentes époques de l'histoire de la littérature chinoise : sous les Tang, associé au *guwen* contre le *pianwen* des Six dynasties (voir Han Yu, Liu Zongyuan) ; sous les Ming, appelé aussi « école Tang et Song », contre le style académique dit du « Secrétariat impérial » (*taigeti* 台閣體). A la période qui nous intéresse ici, le *fugu*, comme le *guwen*, semble appeler des positions assez différentes les unes des autres : c'est rendu encore plus complexe par le fait que le terme « *fugu* » peut aussi être attribué rétrospectivement aux auteurs concernés. A leur façon, Tongcheng et Wei Jin se réclament du *guwen*. Par ailleurs, Wang Kaiyun est considéré comme *fugu*, du moins comme « imitation des Anciens » (*nigu* 擬古) : le classique revendiqué étant la poésie à l'ancienne *gutishi*, donc avant les Tang, par rapport à la poésie nouvelle *jintishi*, formalisée sous les Tang (Von Kowallis, 2006, p. 13, n. 28). Zhang Taiyan propose donc un *fugu* distinct de celui des Ming, et même s'il est classé par Qian Jibo dans la catégorie Wei Jin avec Wang Kaiyun, ils restent différents.

⁴ Guo Yanli, 1990, vol. 2, p. 1642-44. Par ailleurs, Zhang Taiyan est dit également poursuivre le style poétique Wei Jin, qui pour lui consiste à « se soucier des affaires de l'Etat et s'inquiéter de son insignifiante personne » (*shang nian guozheng, xia bei xiao ji* 上念國政, 下悲小己) : Guo Yanli, 1990, vol. 2, p. 1640.

⁵ En plus de références à des auteurs grecs ou allemands, selon ses propres mots, Zhang Taiyan introduit largement l'école bouddhique « Conscience-seulement » (*Weishilun* 唯識論), elle-même une importation ancienne de l'Inde, mais remise au goût du jour au Japon et en Chine à la période moderne (voir plus bas, à propos de Liang Qichao).

⁶ Voir von Kowallis, 2013b, p. 2 ; 2012, p. 324.

偏執論, 1908) et « Traité sur la puissance poétique de Mara » (Moluo shili shuo 魔羅詩力說, 1908, voir un extrait en annexe). C'est dans ce texte d'ailleurs que Lu Xun appelle à la création de « voix nouvelles » (*xinsheng* 新聲, mes italiques)¹. Ce *guwen* du « retour à l'Antiquité » (*fugu*)² présente donc aussi des éléments de transformation et d'hybridation. Avec ce style, il est question autant de s'opposer au *guwen* jugé inférieur du Tongcheng, que de refonder une tradition et d'affirmer une identité chinoise (Han) face aux Mandchous d'abord, puis en réponse à l'importation de la culture occidentale : « réponse » n'est pas à comprendre ici comme « réaction » (voir P. Cohen).

Il apparaît ainsi que sans autre précision, le terme de *wenyan* aussi bien que celui de *baihua* n'a dans la plupart des cas que peu de signification : les styles diffèrent, même à l'époque moderne, sans parler des « mélanges ». De plus, un même auteur à différents moments de sa carrière, voire même en parallèle, pourra pratiquer poésie classique ou genres modernes qui appellent des langues ou styles différents. A tel point qu'au sein du recueil de textes d'un même auteur, sinon dans un même texte, il arrive que l'on puisse constater la coexistence du classique avec le moderne, employés de façon distincte ou à des degrés de variation différents : c'est le cas par exemple de certains *sanwen* de Ji Guo'an dans son recueil *Les Deux capitales* (Liangdu ji 兩都集, 1944)³ ou encore de Yu Pingbo 俞平伯 (1900-1990)⁴. Même si chaque auteur développe un style idiosyncrasique, on peut établir dans les grandes lignes des généalogies ou « familles » de styles, ce dont M. Hockx a parlé à propos des styles en *baihua* moderne⁵ : mais l'on voit que ces généalogies amarrent la période républicaine à celle de la fin des Qing et même au-delà, dans une certaine continuité. C'est un reste de pratique ancienne lettrée et de mémoire classique.

Ces variations et passages chez un même auteur ou texte, entre styles ou même entre langues classique et dite moderne, ont une signification qui ne se limite pas à des positions idéologiques ou intellectuelles, à des marques d'appartenance à telle ou telle société littéraire. Les différences

¹ Le nationalisme culturel notamment, explique son choix d'employer, comme son maître alors, des caractères archaïques par endroits. Sur les essais classiques de Lu Xun et « Mara » en particulier, leur relation aux textes étrangers et chinois classiques, leur style et poétique, et la voix : von Kowallis, 2013a et 2013b ; Wang Pu, 2011. Sur la voix chez Lu Xun : Vuilleumier, 2015. Voir annexe

² Sur Lu Xun et le *fugu* : Yuan Shengyong, 2006, p. 1-30.

³ Ji Guo'an, 1944.

⁴ Voir par exemple certaines de ses séries de « Notes au fil de la plume » (*suibi* 隨筆, un « genre » certes encore un peu différent du *sanwen*, une sous-catégorie en un sens), en l'occurrence de 1943 et 1944, que l'on peut trouver dans Qian Liqun, 1999, p. 360-373.

⁵ Hockx, 2003.

s'expliquent par le contexte pragmatique : quel texte, à qui, pour quel effet, y compris le contexte politique (en particulier d'occupation) qui peut demander une prudente obscurité, ou demander un repli vers le passé culturel collectif, pour prendre de la distance avec le présent. Un même genre peut aussi appeler de différentes façons d'écrire : ainsi pour un *sanwen* même moderne, il est attendu d'insérer des références, citations et des tours en *wenyan*. Ou encore le propos, voire les références, avec lequel le style peut interagir : comme dans le cas d'une citation classique à laquelle l'écriture moderne « répond » en *wenyan* sur quelques lignes, avant de retourner à une écriture moins soutenue et plus modernisée.

On peut y voir une modalisation de l'énonciation qui se révèle par modulation de niveau de langue, signe de son dialogue avec le passé et la mémoire de la langue. Ces glissements ou changements agissent comme un sismographe expressif. Ils marquent la participation subjective (énonciation), une *modalisation* lyrique, d'un sujet à la recherche de sa voix, en l'occurrence, de son style, dans une période de profondes transformations linguistiques et littéraires. La norme en matière d'usage de ces styles possibles, ou même de changement de langue classique et moderne, semble être de ne pas en avoir... chez les auteurs du moins qui recherchent une certaine *liberté*. C'est aussi une façon de suivre son naturel ou de créer une telle impression d'aisance : ce qui pourrait bien passer pour une attitude assez classique de lettrés anciens, perçue en l'occurrence chez les auteurs concernés (disciples de Zhou Zuoren) comme celle des Ming, avec un soupçon de Wei Jin. Enfin, chez les auteurs formés au classique, la palette expressive et linguistique est peut-être tout simplement plus étendue ainsi.

Jusqu'à quel point n'a-t-on pas pris trop au sérieux dans certaines histoires littéraires ou cherché à interpréter de façon nécessairement dramatique car supposé contradictoire ou paradoxal, le fait qu'un même auteur puisse écrire en « *baihua* » et en « classique »¹. La question à se poser est de savoir s'il s'agit, du moins sous cette forme, revendiquée et explicite, d'un trait *moderne* ou non : voir plus bas à propos notamment de la liberté revendiquée par Liang Qichao ou Huang Zunxian dans le choix et le mélange de différents styles et niveaux de langue. L'on voit une fois de plus à quel point il est important de retourner aux textes mêmes et de ne pas hésiter à les lire contre ce qui en a été dit.

¹ Certes, des auteurs modernes eux-mêmes, Lu Xun le premier, se sont mis en scène, se désolant du poison classique reçus dans leur enfance ; il faut les prendre au sérieux dans leur intention, mais prendre de la distance si l'on analyse leurs pratiques littéraires concrètes.

Le résumé donné plus haut sur les revendications de style Wei Jin ou *guwen* apporte un exemple supplémentaire du fait qu'il est nécessaire de prendre avec distance les mentions de « nouveau », « ancien », « retour » ou « progrès » dans les discours, tout comme les affirmations concernant les styles et genres. Surtout, il faut voir qu'il s'agit d'une forme de débat très classique, même si les connotations ou significations changent selon les périodes : une constante est de toujours se revendiquer et tirer sa légitimité du passé, mais jamais du même, ni présenté de la même façon. En tant que tel, la réinvention du passé est constante. Le changement apporté par contre par le discours importé de la modernité, est de situer l'horizon, explicitement du moins, vers l'extérieur, l'étranger et le futur.

Fugu par ailleurs n'est certes pas un terme moderne. Mais sa signification change selon la perspective dans laquelle il est employé, qui se comprend dans la perspective évolutionniste déjà présentée : or, comme pour la prose ancienne, le retour à l'ancien peut donner lieu à du changement, et différemment selon les époques (voir plus haut la note sur le *fugu* Ming ou Qing). L'emploi de *fugu* est surtout la marque d'un changement dans le rapport au temps et dans la perspective portée sur les ressources classiques¹. Autre élément de changement, le terme de « moderne » qui apparaît dans ces débats sur le style : la « politisation » n'est pas nouvelle en Chine à propos de questions de style, mais la « passion politique » (J. Benda), elle, comme ailleurs dans le monde, semble exacerbée à l'époque moderne, qui est un temps de crise politique. Nous ne pensons pas forcément que cette « *obsession with China* » prêtée par C. T. Hsia 夏志清 (1921-2013) ou F. Jameson entre autres, aux intellectuels et auteurs chinois modernes soient plus marquée en Chine que dans d'autres pays pour les mêmes périodes. Et elle n'est en tout cas pas universelle en Chine non plus chez tous les auteurs.

Ce projet de restauration et de réinvention des ressources classiques se poursuit à la période républicaine ; elle s'exprime chez certains auteurs par un style classique, qui n'est pas nécessairement celui des Wei Jin, mais qui peut s'en approcher. Par contre, toute expression classique ou classicisante n'est pas nécessairement marque d'un tel projet. Le recours au *wenyan* dans une perspective de retour au classique, quel qu'en soit le style, se perpétue au-delà de la fin de l'Empire, notamment dans les discours revendiquant « l'essence nationale » (*guocui*), le développement ou maintien des « études nationales » (*guoxue*) ou de « l'âme nationale » (*guohun*

¹ Guo Yanli, 1990, vol. 3, p. 1646 : Zhang Taiyan reprend cette vision classique de la décadence de l'histoire en matière de style et poésie selon laquelle après les Tang (voire avant) tout est perdu. Pourtant, ailleurs il reprend le discours Ming pour qui chaque époque possède son style légitime.

國魂, emprunt du Japon). Les plus célèbres représentants sont deux groupes formés respectivement autour de revues : le *Journal de l'essence nationale* (*Guocui xuebao* 國粹學報, 1905-1911) autour de Zhang Taiyan et Liu Shipei notamment ; la *Revue critique* (*Xueheng* 學衡, 1922-1933), autour d'autres acteurs¹. Le classique porte des positions culturelles et idéologiques, et en est en tant que tel partie intégrante du projet : pour la *Revue critique* par exemple, la littérature en classique opposée à la littérature en *baihua* est présentée comme l'incarnation du *guocui*². Ces différents courants en viennent alors à se disputer des valeurs, de fait importées et liées à la modernité : ils en reconnaissant ainsi la légitimité, mais cherchent à se les approprier pour montrer qu'elles sont cohérentes avec leurs propres projets de « renaissance » classique.

Littérature de presse et style nouveau : un projet d'universalisme sinisé

L'un des styles reconnu comme le plus important, de façon rétrospective, pour le développement de la littérature en langue moderne³ et de la prose moderne, et avec les réserves dont nous avons fait état, sont ceux de la « littérature de presse » (*baoguan wenzhang* 報館文章), ainsi que le « nouveau style » ou « genre nouveau » (*xin wenti*) qui lui est affilié. C'est une prose « journalistique » ou de l'essai, faite d'un mélange de langue classique simplifiée : elle introduit des concepts et mode d'exposition « logique » ou « analytique » importés et des néologismes. Il ne s'agit cependant pas de langue de la fiction pré-moderne ni tout à fait du mandarin, mais bien toujours d'un registre de langue qui relève, au sens très large, du *wenyan*. A vrai dire, on pourrait aussi parler de « genre »⁴ : ce style, qui apparaît dans les années 1870 et se développe durant les années 1890-1900 dans les milieux réformistes d'abord, est essentiellement associé à l'essai ou texte argumentatif ; ce qui

¹ Sur le *guocui*, voir Liu Lydia, 1995, p. 239-256, qui montre comment ces deux groupes se distinguent, et comment ils s'approprient ces termes importés du Japon et de l'Occident, et cherchent à définir un discours nationaliste et culturaliste, à partir de ressources chinoises classiques, et occidentales.

² La *Revue critique* a pour projet de fonder un discours et autorité compétition avec nulle culture, en se donnant d'autres références pour une autre nouvelle culture, aussi bien chinoises qu'occidentales. Le *Journal de l'essence nationale* quant à lui s'inscrit dans une tradition loyaliste Ming, revendiquent un nationalisme et spécificité han : Liu Lydia, *Translingual Practice*, p. 241-2, 250.

³ C'est le cas par exemple de Hu Shi, selon Chen Pingyuan, 2010, p. 185. Cependant, le même Hu Shi considère que la littérature de la fin des Qing en *baihua* avant le 4-Mai est plus influente que le style de Liang Qichao (?) : Hu Shi, 1998, vol. 3, p. 202.

⁴ Voir Kaske, 2008 qui oppose les deux ailleurs.

explique, comme indiqué ci-dessus, que ce style puisse renvoyer à des positionnements idéologiques¹.

La question de la réforme de la langue (écrite, dans un premier temps) est l'un des projets des réformistes à des fins de diffusion des connaissances et d'éducation : ce qu'à la suite de Yan Fu, ils appellent « l'intelligence » ou « savoir du peuple » (*minzhi* 民智)². L'objectif est de porter les nouvelles connaissances (*xinxue*) afin de renforcer et moderniser le pays selon le modèle offert à leurs yeux par le Japon. Ce projet de réforme les amène donc à se demander comment introduire ou tendre vers le *suyu*, comme forme ou style. Le « style vulgaire » ou « vulgarisé » (*su wenti* 俗文體) dont parle les réformistes est différent du futur *baihua* du 4-Mai ; il n'implique pas, avant la fin des années 1890, le rejet complet du *wenyan*. Il s'agit plutôt, à ce moment, de réduire l'éloignement du style écrit de la langue quotidienne, perçu comme problématique : c'est une question de syntaxe et morphologie, et surtout, de façon très concrète, de notation de la prononciation. L'un des slogans, importé du Japon, est la recherche de « l'unité entre l'écriture et la langue » (*wen yan heyi*). De fait, même un révolutionnaire *fugu* comme Zhang Taiyan relève l'importance d'une réforme de l'écriture, ne serait-ce que pour indiquer plus clairement la prononciation des caractères³. C'est d'ailleurs Qiu Tingliang, un révolutionnaire lui aussi, qui appelle à écrire en *baihua* en 1897 (voir plus haut). Enfin, à partir des années 1900, la presse révolutionnaire en *baihua* se développe⁴.

Nous abordons un style qui ne relève pas et n'est pas considéré comme du *baihua*, mais donc plutôt à classer dans la catégorie du chinois classique réformé et « vulgarisé » (*su*). Il s'agit du « nouveau style » (*xin wenti*), dont « l'invention » est attribuée à Liang Qichao, et du style ou « texte de presse » (*baoguan wenzhang*), qui précède historiquement le précédent. Le style de presse est parfois considéré comme plus ou moins identique, ou du moins à l'origine, du style nouveau. Cette littérature de presse remonte, pour son usage revendiqué et conscient dans son projet de réforme du style, à 1874, lorsque Wang Tao 王韜 (1828-1897) lance et édite le *Universal Circulating Herald* (*Xunhuan ribao* 循環日報, Hong-Kong, 1874-1947) ; quant aux *Essais supplémentaires de Wang*

¹ Hu Shi par exemple classe ce style dans la catégorie « textes de débats » (*yilun*).

² Voir Yan Fu, « Aux origines de la puissance » (*Yuan qiang* 元強, 1895).

³ Voir Wang Yunxi, 1985, vol. 3, p. 491.

⁴ Voir Kaske, 2008, p. 163, *sqq.*

Tao (*Taoyuan wenlu waibian* 弢園文錄外編, Shanghai, 1897), il serait le premier *recueil* d'articles de presse (*baokan wenji* 報刊文集) en Chine.¹

Chen Pingyuan considère que la littérature de presse s'est développée, non suite à une mesure officielle, mais en réponse à un changement dans l'attente du lecteur : ce qui témoigne au passage de l'importance des développements dans l'industrie de la presse à ce moment. Ce style se veut « relâché » (*zisi* 恣肆) et « simplifié » (*qianjin* 淺近) par rapport au *baguwen* et au Tongcheng : il joue un rôle capital dans les transformations de la prose chinoise moderne². Chen Pingyuan relève en effet que ce style permet, précisément par sa simplicité, d'établir un passage entre différents styles, dont il « brise » les frontières. Relevons à ce propos que c'est un trait de la modernité littéraire, que de brouiller et redéfinir les frontières des genres littéraires ou le canon littéraire. Voir plus haut sur le *baguwen*, autre moment où les distinctions de genre sont brouillées : c'est l'équivalent du rôle joué par la catégorie de « poème en prose » à la période moderne.

C'est d'ailleurs ainsi qu'est perçu le *xin wenti*, notamment par Tan Sitong, qui fait l'éloge de cette langue écrite « universelle » (*zongyuzhou zhi wen* 總宇宙之文, voire « pan-universaliste »), capable d'englober tout le savoir. Selon Chen Pingyuan, Liang Qichao et son style nouveau réalisent précisément ce projet de Tan Sitong, qui reconnaît par ailleurs dans le *baoguan* l'unité de la prose parallèle et de la prose non parallèle, ce qui est censé se faire en rejetant le Tongcheng³. Il s'agit donc selon lui d'une véritable recherche littéraire et non uniquement de *wenyan* appliqué ou d'écriture journalistique⁴.

Une revendication explicite de cette dimension hybride du *xin wenti* se trouve chez le principal intéressé, à savoir Liang Qichao lui-même qui en évoque rétrospectivement, dans son *Aperçu général des idées des Qing*, le développement, durant la période où il a édité la revue *Le Peuple nouveau* (*Xinmin congbao*, Yokohama, 1902-1907)⁵ :

Jamais [Liang] Qichao n'a aimé la prose ancienne de l'école Tongcheng. Il a dans son enfance, alors qu'il [apprenait la] composition littéraire, étudié la [prose de la] fin des Han et des Wei Jin, dont il appréciait assez l'austérité et la concision. A force d'application, il est parvenu à se libérer : il s'est

¹ Chen Pingyuan, 2010, p. 186.

² Chen Pingyuan, 2010, p. 185-6.

³ Chen Pingyuan, 2010, p. 188-89. Ceci dit, les commentateurs reconnaissent un lien entre *xin wenti* et Tongcheng, même si ce n'est pas la seule généalogie, ou même une certaine influence du *baguwen* sur le *xin wenti*, comme Hu Shi (p. 220).

⁴ Chen Pingyuan, 2010, p. 190.

⁵ Raison pour laquelle il est aussi question de « style du peuple nouveau » (*xinminti* 新民體).

attaché à [pratiquer un style] aisé et fluide, qu'il a mâtiné au besoin de langue vulgaire, de parties rimées ou de grammaire de langues étrangères, pour laisser aller son pinceau sans restriction. Les savants se battent pour imiter ce qu'ils ont appelé [son] « nouveau style ». Quant à la vieille génération, elle l'exècre et le traite de caméléon [? litt. « renard sauvage » ou « débridé » (?), rusé, insaisissable et malin]. Mais son style (*wen*) obéit à un agencement clair ; souvent passionné (*qinggan*), il exerce sur son lecteur une fascination inédite.

啓超夙不喜桐城派古文，幼年為文，學晚漢魏晉，頗尚矜煉，至是自解放，務為平易暢達，時雜以俚語、韻語及外國語法，縱筆所至不檢束，學者競效之，號新文體。老輩則痛恨，詆為野狐。然其文條理明晰，筆鋒常帶情感，對於讀者，別有一種魔力焉。¹

Ce dont Liang Qichao dit se « libérer » (*jiefang*) est le *baguwen*, le Tongcheng ou encore la prose parallèle : c'est par rapport à ceux-ci qu'il faut entendre « style nouveau »². D'un point de vue formel, il s'agit d'une redistribution et redéfinition des limites des genres et style dans le système littéraire chinois : c'est ce que Liang Qichao réalise lorsqu'il appelle à considérer la littérature de fiction (didactique, dans sa perspective) comme le « Grand véhicule » (*dacheng* 大乘), c'est-à-dire, le genre suprême dans la hiérarchie des genres. Ce style accompagne son projet réformiste de « révolution » poétique, romanesque et poétique au tournant des années 1900³.

Cette dimension de redéfinition des genres et styles caractérise la littérature chinoise moderne : à ce titre, c'est un premier changement qui s'effectue, que nous allons rencontrer encore plus loin. Cette « transgénéricité » des style accompagne la dimension inter- et transculturelle ou linguistique. Le *baoguan wenzhang*, tout comme le *xin wenti*, est d'ailleurs en son temps critiqué pour ce qui en fait la spécificité : ses néologismes et sa grammaire étrangère, lié au contexte d'importation du « savoir nouveau » (*xinxue*) ou « occidental » (*xixue*).

Cette perspective panoptique, littéralement « universaliste » (*zongyuzhou*), qui considère à pied d'égalité les ressources classiques et modèles anciens, les références et langues étrangères, est une caractéristique de cette période. Chen Zizhan fait un similaire constat à propos de Tan Sitong 譚嗣同 (1865-1898) :

¹ Cité par Chen Pingyuan, 2010, p. 189. Voir Liang Qichao, 2009, p. 85-86.

² Voir Chen Zizhan, 1980, p. 114, à propos du style *shiwu* et *zhenglun*.

³ Sur Liang Qichao et la question des genres : Xia Xiaohong, 2006, p. 125.

Au plan théorique, dans son *Etude sur le ren*, non seulement [Tan Sitong] se plaît à recourir aux principes bouddhistes, mais encore ce qu'il connaissait de ce qui s'appelait alors les « études occidentales ». Quant au style, on peut clairement voir qu'il s'agit d'une transformation [*tuibian*, litt. « mue »] et d'une fusion (*ronghe*) issue du *baguwen*, du style Tongcheng et de la prose parallèle.

他的仁學在理論上不但喜歡用佛家道理，還喜歡用他所知道的當時所謂西學。在文體上，就顯然看見系由八古文桐城派文駢文蛻變融合而來。¹

S'ensuit une longue citation de Tan Sitong tirée de « Mes trente ans » (*Sanshi ziji* 三十自紀, 1895?) qui présente son parcours et sa généalogie stylistique, en des termes très proches de ce que fait plus succinctement après lui Liang Qichao. L'important n'est pas tant de savoir si cela est vrai ou faux d'un point de vue stylistique, mais de reconnaître l'importance de ce *discours* tenu par les intéressés eux-mêmes, et qui leur est attribué et *reconnu* à la période républicaine (par Chen Zizhan en l'occurrence) : c'est un projet de la transformation revendiquée, trans- et interculturelle, qui est précisément au cœur de la littérature moderne.

Pour ces raisons, ces deux termes de *tuibian* et *ronghe* peuvent être pris comme les maîtres mots de toute la période de la Chine moderne : transformation, mue, fusion. Ce sont certains des termes par lesquels en chinois ces phénomènes sont présentés, avec notamment tout un lexique comportant notamment les caractères de *hua* 化 (« transformation ») ou *bian* 變 (« changement, devenir »).

Par ailleurs, une nouvelle série d'établissements d'oppositions de styles et genres apparaît ainsi. Ces différents styles, à savoir la littérature de presse, le style nouveau de Liang Qichao ou le « style des Affaires », du nom du journal fondé par Kang Youwei et édité par Liang Qichao, *Current Affairs* ou *The China Progress* (*Shiwu bao*, Shanghai, 1896-98) organe de diffusion du « savoir occidental », constituent un ensemble de pratiques de « *wenyan* simplifié » (*qianjin wenyan*). Huang Zunxian (cité par Chen Pingyuan) les désignent globalement comme style ou « écrit de presse » (*baoguan zhi wen* 報館之文), qui permettent selon lui de « connaître le monde ». Toujours selon lui, ce style incarné par Liang Qichao mériterait d'être « transmis à la postérité »² davantage que les « écrits de recueils littéraires » (*wenji zhi wen* 文集之文), auxquels il s'oppose : ces derniers sont associés à

¹ Chen Zizhan, 1983, p. 119.

² Chen Pingyuan, 2010, p. 186.

Yan Fu ou Zhang Taiyan, qui pour sa part considère l'écriture de presse (*baozhang* 報章) inférieure encore au Tongcheng, ce dernier encore inférieur, toujours pour Zhang Taiyan, au style Wei Jin¹.

Cette opposition est *interne* au système du *wenyan* (entre formes diverses au sein de l'ensemble du *wenyan*), contre le Tongcheng (au sens large d'orthodoxie). Elle est donc distincte de la polémique *wenyan* et *baihua*, qui est une opposition *externe* à celle du *wenyan* : c'est-à-dire, entre les deux ensembles, *wenyan* d'un côté, *baihua* de l'autre. Cependant, une tendance est commune aux deux cas : entre d'une part l'opposition « vulgaire » (*su*) et « noble » (*ya*) ; d'autre part, la tendance à la « vulgarisation » (*su*). Ceci oblige à constituer une perspective dynamique sur le système de la langue écrite, qui ne se limite plus à une opposition statique ancien-moderne, classique-vernaculaire : en effet, la langue dite classique se vernacularise (vulgarise) en partie, mais reste distincte de ce qui serait supposément une langue parlée (*baihua*), elle-même à ce moment à comprendre comme mandarin et non langue nationale ou langue naturelle ou parlée.

Un texte majeur dans l'établissement ou proposition d'une nouvelle redistribution et redéfinition des genres littéraires est l'article que Liang Qichao publie en 1902, dans le premier numéro de la revue qu'il édite à Yokohama, *Nouvelle fiction* (*Xin xiaoshuo*) : « Des rapports entre la fiction [roman] et le gouvernement des masses » (Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi 論小說與群治之關係)². L'essai se présente comme une authentique théorie de la lecture. L'auteur propose quatre notions destinées à démontrer et décrire le pouvoir de la littérature de fiction sur la formation de l'imaginaire du lecteur : *xun* 熏 (« fumigation », « *thurification* »)³ ; *jin* 浸 (« imprégnation », « *immersion* ») ; *ci* 刺 (« stimulation ») ; *ti* 提 (« élévation », « sublimation »?, « *lifting* »). Le lecteur, insatisfait du monde réel dans lequel il vit, se cherche un autre monde, fictif : à ce besoin naturel répondrait la littérature romanesque. Puisque l'on ne peut empêcher la lecture des romans ni forcer à celle des *Classiques*, autant utiliser le roman à des fins d'édification, de didactisme pour diffuser des idées modernes et correctes : c'est une attitude orthodoxe pour un lettré chinois ou un activiste politique, ce qu'est avant tout Liang Qichao. Les « quatre pouvoirs » (*sili* 四力) de la littérature permettent ensuite d'inculquer des idées et des représentations appropriées dans l'esprit du lecteur, pour ensuite l'amener à considérer le monde de la bonne façon, puis l'amener à agir en

¹ Chen Zizhan, 1983, p. 113.

² Chen Pingyuan, 1997, p. 50-54. Tr. anglaise Gek Nai Cheng : Denton, 1996, p. 74-81. Voir aussi Des Forges, 2016.

³ La version anglaise des concepts proposés sont celles de la traduction dans Denton.

conséquence et devenir citoyen d'une nation moderne¹ (formée de lecteurs de bons romans...) qu'il va contribuer à constituer. Cette idée du citoyen-lecteur est proche de celle d'une « *linguistic national interiority* »² que J. Crespi voit exprimée par Lu Xun, qui appelle à la création d'une voix neuve pour la Chine dans « La puissance de la poésie Mara ». C'est un autre exemple de la communauté ou généalogie d'idées sur la langue entre les réformistes, révolutionnaires et la Nouvelle culture.

Cette valorisation de la fiction (*xiaoshuo*) et la prise en compte de son influence est à un certain point de vue relatif, car subordonnée à la volonté de l'utiliser à des fins politiques³. Même si le fait de désigner la fiction comme nouvelle littérature canonique est assez inédit, allant en un sens plus loin encore que ce que font les lettrés Ming, l'originalité de ce texte consiste moins dans le fait d'apprécier la littérature de fiction, que de placer cette valorisation dans la perspective du discours sur l'individu comme membre d'une nouvelle communauté nationale⁴. Et si la littérature de fiction en vernaculaire est valorisée, ce n'est pas pour des questions esthétiques, mais à des fins de propagande⁵. C'est tout l'objet de l'appel à la « révolution de la fiction » (*xiaoshuojie geming* 小說界革命), destiné à « réformer le gouvernement des masses » (*gailiang qunzhi* 改良群治) et « renouveler le peuple » (*xinmin* 新民), qui clôt son article.

Ce texte est par ailleurs exemplaire du « nouveau style » de Liang Qichao quant à la langue, la thématique, les termes, le mode d'exposition, ainsi que la dimension inter- et intralittéraire. La langue est celle de ce classique simplifié du « nouveau style », qui recourt à des néologismes ou concepts importés : « idéalisme » (*lixiangpai* 理想派), « réalisme » (*xieshipai* 寫實派), « psychologie » (*xinlixue* 心理學) ; et plus généralement, à un lexique ou une morphologie d'importation (suffixe en *-xing*, pour traduire *-ity*), tels « humanité » (*renlei* 人類), « universalité »

¹ Voir ??

² Crespi, 2009, p. 18, 25-27.

³ La revalorisation de la littérature de fiction en tant que telle est initiée sous les Ming (1368-1644) par Li Zhi et Jin Shengtan 金聖嘆 (1610-1661). Liang Qichao propose une perspective « confucianiste » et morale dans sa revalorisation de la fiction, différent en ce sens de ses prédécesseurs Ming qui valorisent plutôt l'expression du « génie individuel » (*xingling* 性靈), naturel, spontané et non conventionnel. Sur le *xingling* : Vallette-Hémery, 1982, p. 75-83.

⁴ Voir avant ce texte, Liang Qichao, « Préface à la *Publication de romans politiques en traduction* » (*Yi yin zhengzhi xiaoshuo xu* 譯印政治小說序), 1898. Tr. anglaise Cheng Kek Nai : Denton, 1996, p. 71-73.

⁵ Ce qui montre une compréhension du rôle de la presse et annonce l'utilisation de l'écrit à des fins de propagande de masse à l'époque moderne : voir Merlio, 2019, p. 105. Ce texte est souvent présenté comme annonçant les « Propos sur la littérature » de Mao Zedong à Yan'an.

ou « nature universelle » (*pubianxing* 普遍性), « nerfs encéphaliques » ou « cerveau » (*naojin* 腦筋). Ces mots importés, principalement via le Japon, introduisent les références occidentales et japonaises : implicitement le nationalisme et la rhétorique de la « réforme ». Sur ce point, un texte antérieur de Liang Qichao, « Préface à la *Publication de romans politiques en traduction* » (*Yi yin zhengzhi xiaoshuo xu* 譯印政治小說序, 1898) mentionne explicitement l'Europe de la Réforme (*biange* 變革, ou des « réformes » ?), comme le modèle qui a permis le développement de ses nations. Il s'agit toutefois d'un trope, soumis à la démonstration de Liang Qichao et certainement pas d'une forme « d'orientalisme » passivement repris par un sujet colonisé : l'explication du développement des puissances européennes comme reposant entièrement sur la diffusion des romans est largement fantasmatique et ne sert qu'à suggérer la véracité, par argument d'autorité, de ce qu'il dit.

Quant au mode d'exposition, il est également interculturel ou hybride : ce texte, comme d'autres de Liang Qichao, se distingue par son mode d'exposition et d'argumentation systématique, déductif, qui renforce son envergure théorique et tranche avec une certaine forme classique d'écriture de l'essai ou des textes sur la littérature ou la poésie, ou l'esthétique, qui en général sont écrits sous une forme plus inductive, elliptique. On peut certainement y reconnaître un élément d'occidentalisme, d'importation de méthode, au même titre que les concepts par exemple, ou du moins, une volonté d'émulation : en effet, les lecteurs chinois sont alors confrontés aux grands systèmes de la philosophie idéaliste moderne (Kant, Hegel, Schopenhauer). Mais il serait probablement inexact d'attribuer cette qualité au seul lien avec l'Occident, ou ne de ne voir que l'apport théorique et méthodologique occidental. Il existe en chinois des textes méthodiques, moins peut-être en matière de critique littéraire, mais en philosophie assurément : le mode d'exposition par répétition à au moins une origine dans certains textes philosophiques de l'Antiquité pré-impériale (procédés rhétoriques notamment mohistes ou légistes). Par ailleurs, les débats autour du *baguwen* ou du Tongcheng montrent assez que ces genres ont été appréciés pour leur exigence dans l'organisation du texte ; et c'est par ailleurs, un critère attribué au style Wei Jin ou au *guwen*.

Mais il faut mentionner aussi le type d'exposé analytique que l'on peut trouver dans certains traités bouddhistes, notamment par exemple le traité de Xuanzang sur le *Weishilun*¹, une source sino-indienne en l'occurrence. En effet, le substrat théorique essentiel de ce texte vient clairement du bouddhisme Yogācāra ou « Conscience-seulement » (*weishilun* 唯識論). D'autres textes

¹ Voir par exemple Cook, 1999 ; Kochumuttom, 2017.

d'ailleurs de Liang Qichao recourent à un tel mode de conception et conceptualisation du changement, des évolutions, aussi bien des idées, de la conscience, que du monde, tiré du bouddhisme. D'ailleurs, il cite directement des sutras du Grand Véhicule, en particulier certains du corpus de référence du *Weishilun*, tel le *Laṅkāvatāra Sūtra* (*Ru Lengjia jing* 入楞伽經). Ces citations accompagnent celles des *Classiques* confucéens ainsi que des références à la littérature romanesque chinoise ancienne. Le cadre théorique principal provient visiblement en partie du bouddhisme « conscience-seulement », école pour laquelle tout ce qui est perçu (monde, personne, esprit, émotions, idées, ...) est modification de la conscience et donc « esprit » (心 *xin*), que l'on peut décomposer analytiquement en différentes fonctions désignées comme autant de « consciences », dans un nombre finalement assez variable. Parmi celles-ci, on distingue principalement la notion de « conscience réceptacle » ou « conscience tréfonds » (*alaiyeshi* 阿賴耶識). Elle contient des « germes » qui constituent et modifient la représentation du monde et les actes, eux-mêmes « fumigés » (et « fumigeants ») par les actes et pensées accomplis : le tout formant une seule unité, la « conscience », à la fois personnelle, collective, sa personne (corps et âme) et le monde dans lequel on vit et que l'on crée autour de soi par sa représentation. Nous y revenons en troisième partie à propos de Bian Zhilin.

C'est le modèle épistémologique fondamental sur lequel s'appuie la théorie originale de la lecture développée par Liang Qichao¹. C'est donc cette théorie sinisée de longue date, mais initialement elle aussi importée de l'Inde, remise à la « mode » dans la Chine et le Japon modernes, qui est associée à l'introduction de la « psychologie » et du « roman politique » occidental : ou même, qui les modalise et les médiatise. Liang Qichao partage la volonté de donner un modèle théorique d'égal à égal avec l'Occident, ce qui est également le souci d'un Zhang Taiyan et après eux, d'un Liang Shuming² ou encore Xiong Shili : ce courant de redécouverte du *Weishilun* traverse en effet la fin des Qing et la République.

Ce texte est un exemple remarquable de la façon dont s'articulent la transformation, perçue alors comme modernisation, ou la « réforme » de la langue, et le processus d'importation de notions et pratiques du Japon et d'Occident, à partir de ressources préexistantes. C'est l'un des aspects essentiels de la transformation en Chine de la langue, concepts, mode d'exposition et organisation du texte et donc, de *l'imagination*, des représentations et de la pensée.

¹ Voir Murthy, 2011, p. 99-103.

² Voir Meynard, 2011.

Il s'agit d'une recherche d'universalisme. Mais chez les réformistes autant que les révolutionnaires, l'universalisme est perçu comme chinois (même si la Chine en question est réinventée) : c'est la culture chinoise qui importe ce dont elle a besoin pour se réformer, se transformer et se diffuser. Le lecteur occidental est tenté de ne voir que ce qui vient de lui, mais ce serait une erreur de perspective : que l'on ne voie que la dimension occidentale (voir le schéma action-réaction dénoncé par P. Cohen) ou que l'on croie qu'importer des concepts ou paradigmes occidentaux est forcément une soumission au colonialisme ou impérialisme occidental (second schéma critiqué par P. Cohen et L. Liu, voir notre introduction), ni les réformistes ni les révolutionnaires de cette période ne cherchent à devenir Occidentaux ou autres qu'eux-mêmes. Ils cherchent à se révolutionner, réformer, transformer, renouveler. Il serait certes tout aussi naïf de croire que ces penseurs auraient préservé une essence chinoise inchangée. C'est en cela que consiste *l'expérience de la modernité en Chine*.

On est tenté de voir une équivalence ou un écho de ce nouveau style dans la poésie, en l'occurrence la « nouvelle poésie » suite à l'appel de Liang Qichao pour une « révolution poétique » (Shijie geming 詩界革命)¹. Chez Huang Zunxian (voir en seconde partie), considéré comme le principal représentant de ce courant, ou d'autres qui se placent en partie dans sa lignée, tel Ma Junwu (voir seconde partie), se retrouvent tournures de langue quasi-vernaculaire, littéraire affaiblie, ainsi que le recours à des néologismes ou au lexique moderne importé. Il est à noter que ce recours occasionnel à des termes du lexique non poétique et prosaïque, mais aussi philosophique ou religieux (bouddhiste en l'occurrence), trouve au moins un précurseur à la période récente en la personne du poète Gong Zizhen, comme par exemple dans certaines pièces de ses *Miscellanées poétiques de l'année jihai* (*Jihai zashi* 己亥雜詩, 1839).

Dans la « Préface » (Zixu 自序, 1891) à sa collection *Poèmes de ma cabane dans le monde des hommes* (*Renjinglu shicao* 人境廬詩草), Huang Zunxian présente certains des tropes du discours réformiste : il revendique une forme d'éclectisme dans le style et la forme, évoqué plus haut à propos de Tan Sitong et Liang Qichao. Mais surtout, il écrit un manifeste pour la liberté du poète par rapport aux modèles et styles du passé, pour valoriser l'expérience présente et la nature particulière de l'époque à laquelle il vit :

¹ Voir Chen Jianhua, 2016.

Lorsque l'on vient après les Anciens, dont on peut dire qu'une centaine d'entre eux répartie en dix écoles représentent autant de maîtres dans leur domaine, il est bien difficile, ô combien, d'en rejeter la lie (*zaopo*) et ne pas se laisser entraver (*fu*) par eux. Malgré cela, votre serviteur estime que la poésie est prise dans les affaires de la vie [*shi zhi wai you shi*, litt. « il y a un monde hors du poème »], et qu'elle est l'affaire d'un homme [*shi zhi zhong you ren*, litt. « il y a un homme dans le poème »]. Le monde d'aujourd'hui diffère de celui des Anciens : pourquoi l'homme d'aujourd'hui devrait-il s'identifier à celui d'autrefois? J'essaie de concevoir un tel état poétique (*shijing*) : revenir à la forme de la comparaison (*bi*) et évocation (*xing*) des Anciens ; insuffler un esprit (*shen*) unique dans le genre de la prose parallèle (*pai'ou zhi ti*, litt. « genre parallèle ») ; saisir l'esprit du « Chant de la séparation » (Lisao) et du [genre de la poésie dite populaire de] la poésie du Bureau de la musique (*yuefu*), sans en plagier l'apparence ; appliquer à la poésie la méthode d'équilibre et d'intégration [*shen suo li he*, « condensation and expansion, elaboration and unity », M. Yeh] des auteurs de la prose classique (*guwenjia*). En ce qui concerne le choix de la matière, quelle que soit la chose ou la situation mentionnée, des *Classiques* confucianistes et trois *Histoires* aux ouvrages des philosophes des Zhou et Qin, ou les exégèses sur les *Classiques* de Xu Shen ou Zheng Xuan, je les adopte et les emprunte [*jiajie*, mes italiques] s'il y a correspondance à la chose ou situation présente. En ce qui concerne la façon de le présenter, je note et reporte dans la langue des documents officiels (*guanshu*) et institutionnels (*huidian*), dialectale (*fangyan*) ou vulgaire (*suyan*) d'aujourd'hui des choses que les Anciens n'ont jamais connues, de domaines poétiques (*jing*) jamais explorés dont j'ai fait l'expérience par moi-même. En ce qui concerne le travail du style, [...] je ne distingue pas un seul modèle, ni ne pratique exclusivement un seul genre, afin de ne pas manquer de faire ma poésie (*wei wo zhi shi*). En vérité, si je ne puis pas forcément atteindre déjà les Anciens, c'est au moins bien assez pour affirmer mon indépendance (*zili*).

士生古人之後，古人之詩號專門名家者，無慮百數十家，欲棄古人之糟粕，而不為古人所縛，誠戛戛乎其難。雖然，僕嘗以為詩之外有事，詩之中有人；今之世界異於古，今之人亦何必與古人同。嘗於胸中設一詩境：一曰，復古人比興之體；一曰，以單行之神，運排偶之體；一曰，取離騷樂府之神理而不襲其貌；一曰，用古文家伸縮離合之法以入詩。其取材也，自群經三史，逮於周、秦諸子之書，許、鄭諸家之注，凡事名物名切於今者，皆採取假借之。其述事也，舉今日之官書會典方言俗諺，以及古人未有之物，未譬之境，耳目所歷，皆筆而書之。其煉格也，[...] 不名一格，不專一體，要不失乎為我之詩。誠如是，未必遽躋古人，其亦足以自立矣。¹

Huang Zunxian décrit ou reconstruit rétrospectivement son parcours poétique ; peut-être a-t-il inspiré Tan Sitong ou Liang Qichao qui eux aussi présentent quelques années plus tard la genèse et l'originalité de leur prose (voir les citations données plus haut). C'est la situation d'un poète ou auteur que l'on peut qualifier de *moderne*. Huang Zunxian n'emploie pas ce mot ; cependant, il

¹ Huang Zunxian, 1981, vol. 1, p. 3. On en trouve une version intégrale en anglais par M. Yeh (Denton, 1996, p. 69-70), dont je suis redevable, mais je retraduis néanmoins à partir de l'original pour plus de littéralité.

insiste sur le « présent » (*jin*), revendique son originalité stylistique et surtout, « l'indépendance » (*zili*, mot du lexique réformiste, qui dans sa connotation moderne remonte à Yan Fu) de celui qui sans renier le passé, sait s'en libérer (« s'en désentraver ») ; Liang Qichao reprend le même sème (*jiefang*), on l'a vu. La « révolution poétique » voulue initialement par Liang Qichao consiste à ne plus pratiquer un seul genre ou style sur le modèle exclusif de tel ou tel maître ancien. Huang Zunxian se déclare prêt à recourir à différents styles, en principe opposés, du moins distincts (Tongcheng, *guwen*, prose parallèle en prose ; *Livre des Poèmes*, *Chants de Chu* pour la poésie) et même à franchir les limites de genre par l'introduction de techniques de prose dans la poésie (*wen* et *shi* sont l'une des distinctions fondamentales de genre).

L'actualité de la propre expérience du poète doit servir de critère dernier, ce qui certes est le principe suivi par tout poète ancien ou moderne : cependant, la nouveauté consiste à mélanger aussi ouvertement les genres et à le revendiquer. C'est le projet réformiste qui développe une esthétique propre, celle de la transformation de l'intérieur : les ressources anciennes peuvent être « empruntées » (*jiajie*), comme un caractère anciennement est *emprunté* pour noter un autre mot ou comme les réformistes, entre autres, ont pu traduire des sens nouveaux par le truchement de mots anciens. De même, les lieux littéraires classiques peuvent dire une expérience nouvelle, si possible dans une perspective didactique (on le verra en seconde partie à propos de sa poésie). Ou encore, comme c'est le cas dans la « nouvelle fiction », une forme plus ou moins conservée est retravaillée pour introduire une nouvelle expérience, un nouveau monde, de nouvelles idées, mais sans rejet des Anciens.

Cette insistance sur l'individualité et son actualité implique une expérience critique, pour laquelle les ressources classiques sont à disposition sans préjuger de l'une sur l'autre. Cette disponibilité par rapport à la tradition semble relativement inédite, du moins dans ces proportions. Les lettrés Ming ont bien introduit un certain relativisme dans l'histoire littéraire, selon lequel chaque époque se vaut dans son style ; certains font ainsi l'éloge du *xingling* (« génie ») distinct et propre à une œuvre ou auteur. Cependant, Huang Zunxian ne revendique pas la validité d'un style par l'époque, dont il est censé être caractéristique : avec un minimum de modestie de rigueur, il met en avant *sa* poésie. Des mots tels *wo* (« moi ») et *zili* (« indépendance ») prennent toute leur force : Huang Zunxian revendique de créer sa poésie, son style, sans chercher, dit-il, à s'illustrer dans un genre préexistant qu'il ne prétendrait que reprendre, même si de fait il pratique des formes poétiques classiques. Cette revendication d'originalité et d'individualité peut bien remonter aux Ming, voire au-delà. On connaît ces mots célèbres : de Du Fu 杜甫 (712-770), « Mieux vaut mourir

à la tâche que de faire des vers qui n'impressionnent pas » (*Yu bu jingren, sibuxiu* 語不驚人死不休) ; ou en sens Li Qingzhao 李清照 (ca. 1084-1151) qui ne craint pas de reprendre ce même vers de Du Fu dans un poème (« La fierté du pêcheur », voir plus loin) et distingue (*bie*) ailleurs des autres formes le poème à chanter qu'elle pratique, et donc sa propre poésie, comme une « école bien à soi » (*bie shi yi jia* 別是一家). Il ne s'agit certes pas chez Huang Zunxian de revendication d'individualisme à la façon du 4-Mai, mais ce n'en est pas très éloigné : à tout le moins, il s'agit d'un changement de posture dans le discours que le poète tient publiquement sur lui-même, c'est-à-dire dans la construction de la *figure* de l'auteur (comme Su Manshu quelques années plus tard), phénomène à rapprocher de l'apparition de la narration à la première personne dans le récit de fiction, nouvelle ou roman, dès les années 1900.

Ceci dit, si Huang Zunxian pratique des genres poétiques classiques, il n'est pas le poète iconoclaste ou inventeur de nouvelles formes ou genres des auteurs qui suivent la « révolution littéraire » (la seconde, pourrait-on dire) de 1917. Même le poème « à l'ancienne » (*gutishi*) qu'il apprécie (notamment dans les *Poèmes du Japon*), en principe moins contraignant que le « nouveau » (*jintishi*), reprend des formes classiques. Sa liberté se porte plutôt sur le choix des sujets, parfois très prosaïques, l'hybridité des niveaux de langue ou du lexique (là aussi, voir plus bas), l'adjonction de connaissances modernes et scientifiques, de référence au monde contemporain, qui peut être dit cependant *par* la référence aux textes anciens. C'est l'originalité de Huang Zunxian, que de montrer un monde nouveau dans des codes poétiques anciens : écrire en classique implique de citer ou faire référence aux textes anciens (*diangu* 典故). C'est en ce sens qu'il fait entendre une voix poétique inédite.

I.5.D La transformation dans l'écriture classique d'avant le 4-Mai

La littérature (*wenxue*, en cours de redéfinition à ce moment), devient le lieu possible d'une transformation et d'un changement¹ ; la langue, le classique en l'occurrence, se trouve au centre de cette attention. La question se pose alors de savoir si le *wenyan* est en mesure de traduire et importer, donc, de pouvoir dire du *nouveau*. La traduction de romans par exemple, et donc l'importance grandissante du genre romanesque², produit des glissements au sein de la « prose

¹ Hutters, 2005, p. 79.

² Hutters, 2005, p. 85 sqq.

classique » (*guwen*), au décentrement duquel il participe : il cesse de représenter la pratique par excellence. Autre raison peut-être pour laquelle Lin Shu transforme autant son *guwen* : celui-ci étant remis en question (tension innovation-conservatisme d'Even-Zohar), il doit essayer de faire ses preuves autrement.

[Il était prévu de donner encore dans cette première partie des exemples d'analyse stylistiques de poèmes de Gong Zizhen, de nouvelles et poèmes de Su Manshu et de poèmes d'autres auteurs de la fin des Qing — matière que j'ai abordé dans des séminaires donnés en 2019-2020 et 2020-2021. Puis de présenter encore d'autres formes de littérature en wenyuan de cette période fin Qing et début République : prose parallèle, nouvelles, romans, ainsi que les écoles de « style ancien » en poésie. Ainsi que des sanwen des années 1940. A suivre.]

Deuxième partie : L'expérience du paysage interculturel Une révélation renouvelée de la nature et du monde

« Je me demande à quel point sous *l'œil du ciel*
Ce qui est petit à ma vue ne semblera plus minime encore »

Huang Zunxian

Dans la Chine classique, la nature, ou plutôt le *paysage* humain de « montagnes et eaux » (*shanshui* 山水) sous les espèces du jardin, de la peinture ou de la poésie, car la nature imite l'art¹, apparaît comme tel site particulier inscrit dans l'histoire et le temps à l'occasion de la visite d'un site célèbre ou de vestiges du passé mais aussi comme lieu possible d'une révélation d'ordre philosophique ou spirituelle². Après tout, le paysage comme le jardin en Chine, tout autant qu'en Europe, est investi d'une dimension morale qui repose sur la conception d'une communauté de principe entre homme et nature³. Le paysage, littéraire en particulier, reflète la conception du sujet poétique et du monde tel qu'il se le représente.

Des auteurs chinois des années 1890 à 1920 perpétuent cette tradition de la poésie de paysage ou de la description de la nature dont ils reprennent un certain nombre de lieux communs, comme l'excursion ou le voyage. Cependant la description moderne du paysage intègre à divers degrés des éléments étrangers, littéraires comme scientifiques ou idéologiques, qui interfèrent avec l'héritage classique. C'est la marque d'une « vernacularisation » (A. Riemenschneider)⁴ du paysage, comme processus de rationalisation propre à la modernité scientifique importée. Ainsi, la nature continue d'être un lieu de révélation, mais parfois prétexte didactique à l'exposé de principes et idées nouvelles, en particulier dans le contexte des « nouvelles études ». Mais ce paysage renouvelé n'a pas perdu toute sentimentalité : elle est renouvelée pour exprimer un changement dans la conscience de l'identité, du sujet et du temps, une expérience esthétique ou historique, devenus modernes. Nous abordons dans cette perspective des poèmes de quelques auteurs de cette période de transformation : Huang Zunxian, Ma Junwu 馬君武 (1881-1940), Huang Kan, Yu Pingbo.

¹ Roger, 1997, p. 19-22.

² Voir Escande, 2013. Frodsham, 1967b, p. 197.

³ Zhuang Yue et Riemenschneider, 2017, p. 20.

⁴ Riemenschneider, 2017, p. 243.

II.1 Le paysage réformé entre science et mythologie

« Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques »,
André Chénier, « L'Invention »¹

Dans la première partie, nous avons présenté à propos des réformes et changements dans la langue écrite, ce qui serait une esthétique réformiste. La poésie moderne de paysage en donne un exemple concret : ce genre essentiel dans l'histoire de la poésie chinoise est un miroir de la conception du sujet poétique et du monde tel que celui-ci se le représente. C'est donc un lieu privilégié pour l'observation de la transformation littéraire à la période moderne. Nous commençons, dans ce chapitre sur le paysage réformé, avec Huang Zunxian ; puis nous passons à Ma Junwu, qui bien qu'il soutient, à l'inverse du précédent, les idées révolutionnaires antimandchoues et républicaines, s'inscrit dans un même projet poétique et esthétique. Il présente en effet de nombreux points communs avec Huang Zunxian, en particulier l'introduction dans le discours poétique des « nouvelles études ». Deux points sont à relever : le changement fondamental dans la construction du paysage, et le fait que, chez les réformistes du moins, un tel changement est amené non par la représentation artistique, mais scientifique. Ceci suppose, comme on va le voir, que la dominante esthétique ou poétique dans ce paysage nouveau demeure fondamentalement classique. Il en va différemment d'auteurs « romantiques » tels Su Manshu ou Yu Dafu : ce dernier par exemple introduit certes des paradigmes scientifiques et psychanalytiques, mais qu'il intègre à des représentations nouvelles du paysage plus proprement littéraires.

II.1.A Huang Zunxian et Ruan Yuan : le voyageur solitaire en route vers les étoiles

La poésie du lettré et diplomate Huang Zunxian 黃遵憲 (1848-1909) donne un exemple d'une telle esthétique modernisée, en l'occurrence réformiste, du paysage. Ce changement est amené non par l'introduction d'éléments de représentation artistique, mais scientifique. Ceci suppose que la dominante esthétique ou poétique dans ce paysage nouveau demeure fondamentalement classique.

¹ Cité dans Guitton, 1995, p. 192.

Un poème en particulier de Huang Zunxian apporte un bon exemple des changements survenus dans la représentation du monde et de la nature, à un moment où les paradigmes de connaissance et le savoir se transforment. Il s'agit du septième de la série « Impressions de mon voyage en mer » (Haixing zagan 海行雜感, 1891?), composés en 1882 pendant son voyage de Yokohama vers l'Amérique¹ :

Dans ce monde tout entier constellé de l'empyrée (*zhutian*)²,
 On ne peut dénombrer les chiliocosmes et domaines infinis des Bouddhas.
 Quant au voyageur qui se trouverait sur son radeau lancé vers les étoiles,
 Se retournant, il me (*wo*) verrait sur [notre] mappemonde.

星星世界遍諸天，
 不計三千與大千。
 倘亦乘槎中有客，
 回頭望我地球圖。³

○○●● | ●○○ *Yi xian* 一先 (ton *xiaping* 下平)
 ●●○○ | ●●○ *Yi xian*
 ●●○○ | ○●●
 ○●●● | ●○○ *Qi yu* 七虞 (ton *shangping* 上平)

Ce poème est un quatrain heptasyllabique régulier (*jueju* 絕句). Il présente cependant une liberté prise par le poète dans le choix d'une « rime voisine » (*linyün* 臨韻) au dernier vers, que d'ordinaire la règle autorise au premier⁴. Cette licence peut s'expliquer par la nécessité d'introduire le mot « mappemonde » (*diquitu*) qui l'emporte donc sur la prosodie : nous y revenons plus loin. Au titre des traits stylistiques remarquables, relevons la césure (4/3 selon la règle) au v. 3 en potentiel décalage avec l'unité syntaxique (*chengchazhong youke*, coupé en *chengcha / zhong youke*), comme si celle-ci cherchait à s'affranchir ; et, ce qui est cohérent avec ce fait, une langue assez simplifiée,

¹ Sur son voyage pendant lequel ces poèmes sont composés : Schmidt, 1994, p. 25. Pour la traduction de trois poèmes de la série, y compris celui-ci : p. 242.

² Terme d'origine bouddhique qui désigne le lieu de résidence des divinités, puis le ciel.

³ Huang Zunxian, 1981, vol. 1, p. 347 ; Yuan Xingpei, 2007, vol. 4, p. 571.

⁴ La rime *qiyu* est au ton « plat » comme la rime *yixian* (v. 1 et 2) mais appartient à une autre rubrique (*yunbu* 韻部) et sous-catégorie (ton *shangping* au lieu de *xiaping*) : elle pourrait figurer au v. 1 (où la rime n'est pas nécessaire) mais pas au v. 4, qui devrait normalement appartenir à la même rubrique que le v. 2. Sur la prosodie classique chinoise : Cai Zong-qi, 2008 ; Wang Li, 2002 ; Wang Li, 2000 ; Wang Li, 1979 ; Qian Zhixi 2012 ; Liu Zaihua, 2003 ; annexe.

notamment par le recours aux mots vides « prosaïques » plutôt qu'à l'ellipse syntaxique. La scène est celle d'une traversée maritime.

Au premier distique, le poète contemple le ciel nocturne, décrit au moyen d'un lexique cosmologique et mythologique, en partie d'origine bouddhiste : le monde se présente comme multiple et infini aux yeux du poète au milieu de l'océan, dont la solitude ou la distinction sont implicitement exprimés. Ce statut de voyageur solitaire, rejeté hors du monde connu, se confirme par le thème de la spécularité introduite au second distique. Dans une perspective inversée, le poète imagine un hypothétique voyageur qui le regarderait du haut du ciel, lancé tout comme lui à travers les étoiles sur une « barque » ou un « radeau » (*cha*, v. 3). Cette perspective produit un double effet¹ : une distanciation par rapport au monde et à soi-même, commencée par l'évocation du contraste entre l'infini des étoiles et l'individu isolé ; une affirmation de soi et de son unicité ou centralité, confirmée par l'apparition du double du poète, qu'est le légendaire voyageur interstellaire.

Ce rapprochement entre voyage entre Japon et Amérique et envolée vers les étoiles opère une transformation poétique : le voyage du poète en ce monde devient une équipée légendaire et fantastique vers sa destination étrangère, simple procédé rhétorique pour indiquer que la destination, San Francisco², est lointaine et inconnue. Le v. 3 en effet convoque la légende, rapportée dans les *Mélanges sur les choses de la nature* (*Bowuzhi* 博物志) de Zhang Hua 張華 (III^e siècle), d'un pêcheur ayant rejoint l'étoile du Bouvier sur une barque ou, selon des versions ultérieures, parti voguer vers la Voie lactée³. Ce syntagme *chengcha* (« à bord d'une barque » ou « radeau ») apparaît d'ailleurs dans quelques autres poèmes de Huang Zunxian⁴. De plus, ce poème fait écho au genre poétique du « voyage des immortels » (*youxian shi* 遊仙詩), apparu au Moyen-âge chinois à partir de la tradition établie par les *Chants de Chu*. Enfin, le vers « Se retournant, il me (*wo*) verrait » (*huitou wang wo*, v. 4) introduit un autre renvoi au monde mythologique. C'est une allusion, relevée par Qian Zhonglian, au « Chant de l'éternel regret » (*Changhen ge* 長恨歌) de Bai Juyi 白居易 (772-846)⁵ : « Si le regard s'en [résidence céleste de la concubine Yang] détourne et

¹ Voir Hadot : 1995, sur la réduction et expansion du moi.

² Selon le contexte biographique de Huang Zunxian, qui rejoint sa légation.

³ Huang Zunxian, 1981, vol. 1, p. 338. Il est question aussi de *xiaoqiu* et d'éloignement. Sur le mythe : Mathieu, 2013, p. 36-38.

⁴ Dans l'un d'eux, le quatrième de la série « Prison » (*Dayu* 大獄), il se trouve avec une connotation moins mythologique, mais tout autant de voyage aventureux, en référence au voyage que fit Zhang Qian, missionné par l'empereur Han Wudi, parti chercher en Bactriane les sources du fleuve Tarim : Huang Zunxian, 1981, vol. 1, p. 194.

⁵ Huang Zunxian, 1981, vol. 1, p. 347. Voir Demiéville, 1962, p. 319.

s'abaisse vers le monde où vivent les hommes » (*Huitou xiawang renhuanchu* 回頭下望人寰處). Chez le poète des Tang, la Concubine impériale favorite Yang *guifei* 楊貴妃, plongée dans le souvenir des splendeurs de sa vie passée, contemple, depuis la lune où elle s'est rendue après sa mort, le monde et son ancien amant impérial. Ce thème de la séparation des amants convoque le mythe du Bouvier et de la Tisserande, impliqué aussi par le voyage vers la Voie lactée¹. Le poète chez Huang Zunxian est ainsi semblable à l'Empereur Minghuang des Tang 唐明皇, observé de loin par la concubine Yang. Il voyage vers les étoiles, la Voie lactée, où peut-être il retrouvera la Tisserande : l'Occident, la Chine ou son épouse à son retour. Remarquons d'ailleurs que si de l'Occident qu'il est question, celui-ci est alors féminin, comme le sont la Concubine Yang et la Tisserande : il représenterait ainsi pour le poète chinois un ailleurs exotique et désirable dans une forme *d'occidentalisme*. Ces allusions, au-delà du simple jeu littéraire, confèrent à son voyage une dimension de désir, qui va de pair avec le thème de la séparation.

Le lieu poétique du poète seul face à l'immensité du monde donne de l'importance au sujet : c'est lui et son monde terrestre que regarde l'hypothétique *Doppelgänger* sur le radeau. Cependant, malgré la nature classique de ces références poétiques, mythologiques et cosmologiques, la représentation du monde se transforme de l'intérieur.

Le mot qui concentre la nouveauté du poème, comme le relève le commentateur de l'édition de Yuan Xingpei, est *diquutu* (« mappemonde »). Celui-ci se forme à partir du mot *diquiu* (« globe »), néologisme de Ricci passé probablement au Japon² avant de revenir au XIX^e siècle en Chine. *Diquiu* se rencontre au moins dès les années 1840 : notamment dans l'ouvrage compilé par Wei Yuan 魏源 (1794-1857), *Cartes et documents* ou *Monographie des nations maritimes* (*Haiguo tuzhi* 海國圖志, 1843), qui dans un ultime aller-retour, joue un rôle influent dans le Japon de l'ère Meiji. Peu avant cependant, comme l'indique Qian Zhonglian dans une note, est reprise dans la *Biographie des astronomes* (*Chouren zhuan* 疇人傳, achevé vers 1800) attribuée à Ruan Yuan 阮元 (1764-1849)³, la représentation introduite par Ricci, selon laquelle les terres et océans forment un seul « globe » (*qiu* 球), qui se trouve dans la « sphère céleste » (*tianqiu* 天球)⁴. *Diquutu*, quant à lui,

¹ Voir Mathieu, 2013, p. 34-36.

² Masini, 1993, p. 169.

³ L'attribution à Ruan Yuan est sujette à caution : remarque de Frédéric Wang.

⁴ Huang Zunxian, 1981, vol. 1, p. 270-1.

apparaît dans des ouvrages de « savoir occidental » au cours du XIX^e siècle, en particulier chez les auteurs impliqués dans les réformes.

De fait, il se rencontre dans des poèmes de la fin des Qing, moment de l'apparition de ce nouveau *locus classicus*. C'est le cas de la « Ballade de la lune vue au télescope » (Wanguanjing zhong wangyue ge 望遠鏡中望月歌), daté de 1820 et publié dans la *Collection du Studio de l'étude des Classiques* (*Yanjingshi ji* 掣經室集, 1823) de Ruan Yuan¹. Le télescope est l'un de ces *mirabilia* exotiques autant que scientifiques², qui font l'objet d'un détournement littéraire. Le poème commence par ce vers qui s'énonce tel un théorème : « Sphère céleste et globe terrestre partagent la même rotondité » (*Tianqiu diqiu tong yiyuan* 天球地球同一圓). « *Diqiu* » apparaît en plusieurs autres endroits. Le poète contemple la lune qu'il se représente peuplée et dont sa lunette lui fait deviner océans, montagnes et îles : cette représentation est à l'opposé des représentations anciennes du « Lapin de jade » (Yutu 玉兔) et du « Palais froid » (Han'gong 寒宮) que la mythologie situe tous deux dans l'astre lunaire³. Il imagine ensuite des astronomes sélénites voir la terre briller d'un même éclat, que la lune pour les terriens. Enfin, il rêve que l'immortel légendaire Wu Gang 吳剛 (v. 33) l'observerait avec sa lunette, objet scientifique moderne et attribut réformiste (voir l'ouverture des *Voyages de Lao Can*).

La lune et la terre sont le double l'un de l'autre, en un développement du sème du miroir (reflet, briller, lunette, lune), qui annonce le thème du regard et du relativisme. Le poète acquis aux idées scientifiques nouvelles considère que nous sommes la lune d'une autre planète, de même que sans doute, par un similaire décentrement des représentations, la Chine est-elle devenue un pays parmi d'autres... Ruan Yuan transforme ainsi le lieu commun poétique qui veut que l'on contemple la lune d'automne pour penser aux absents, car elle apparaît, une, à tous : dans le cas présent, on pense à ceux qui s'y trouvent et nous regardent depuis là-haut avec un télescope.

¹ Je dois la découverte de ce poème à l'indispensable <https://sou-yun.cn/> (consulté le 13/03/21), qui par contre ne donne jamais de référence aux textes cités. Ce poème se trouve dans le *Yanjingshi ji*, juan 11, d'après ce que j'ai pu vérifier sur *Duxiu* dans ce qui semble être l'édition 1937 de la Shangwu yinshuguan, vol. 4, p. 914 : d'après les informations que je trouve sur le site de la Bibliothèque de Shanghai, cette édition fait partie de la *Première série de la Collection compacte des Livres en Quatre sections* (*Sibu congkan chubian suoben* 四部叢刊初編縮本, vol. 390-393). Elle est semble-t-il, reprise par la Zhonghua shuju dans les années 1980.

² Voir dans la dernière partie, le poème de Bian Zhilin sur l'astronome et le télescope.

³ Sur le lapin dans la lune : Mathieu, 2013, p. 54-55.

Cet instrument importé introduit la dimension moderne de la spécularité, du spectateur vu¹. Comme dans un récit de science-fiction, l'Autre extra-terrestre, situé dans des ailleurs insondables ouverts toutefois par la connaissance moderne, est un miroir et une projection de soi : voyageur parmi les étoiles pour Huang Zunxian, savant moderne équipé d'un télescope pour Ruan Yuan². C'est une projection de la figure du réformiste. Ce long poème savant s'achève sur ces vers (v. 33-38), accompagnés d'une note :

Deux continents nous séparent, Wu Gang et moi,
Là où finissent les océans, qui pourrait encore naviguer?
Xihe³ fouette l'attelage du soleil, les deux lunes en sont éclairées,
Ce qui révèle par contraste deux billes de verre, une grande et une petite.
Je suis éloigné d'elle de quatre cent mille lieues,
[...].

— Note : Le globe terrestre est quatre fois plus grand que celui de la lune : ils sont tous deux équidistants de plus de quatre cent quatre-vingt mille lieues.

吾與吳剛隔兩洲，
海波盡處誰能舟。
羲和敲日照雙月，
分出大小玻璃球。
吾從四十萬裡外，
[...]

地球大於月球四倍。地月相距。四十八萬餘里。

Huang Zunxian reprend ces différents éléments : le thème de la spécularité ; le contraste entre science et mythologie, sans toutefois les séparer complètement ; les motifs de l'éloignement et du voyage vers la lune qu'il réalise indirectement en se rendant en Amérique. Nous revenons plus tard sur le télescope à propos des rapports entre l'œil, la science et la poésie.

¹ En tant que tel, le motif du spectateur vu n'est pas inédit, on en trouve au moins un exemple chez Zhang Dai 張岱 (1597-1689) : Zhang Dai, 1995, p. 128-9. Sur le motif de la rêverie sur l'autre monde de la lune, voir le poème célèbre de Su Shi, « Depuis combien de temps est-elle là, cette lune ? » (Mingyue jishi you 明月幾時有, tr. Owen, 1996, p. 577-8).

² Pour une figure associant le voyageur et le savant réformiste, voir le début du roman de Liu E 劉鶚 (1857-1909), *Les Pérégrinations de Vieux-Débris* (*Lao Can youji* 老殘遊記, 1903-1906), qui met en scène le lettré réformiste parti sur une barque avec des instruments occidentaux de navigation, en particulier une « longue vue » (*qianlijing* 千里鏡, litt. « lunette pour voir à mille lieues »), à la rescousse d'un navire, allégorie de la Chine sur le point de sombrer : Liu E, 1964, p. 13-22 ; Liu E, 1979, p. 4-8.

³ Xihe est dans la mythologie la mère des dix soleils, mais aussi, dans les *Chants de Chu*, le « cocher des soleils » : Mathieu, 2013, p. 44. *Qiaori* renvoie à Xihe qui de son fouet fait se hâter le char du soleil.

Le motif du voyage correspond à une réalité permise par le développement des transports et la découverte progressive que des lettrés chinois font du monde. Mais il s'inscrit aussi dans l'actualité littéraire internationale. *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (1873) de Jules Verne est traduit au Japon en 1878-1880 par Kawashima Chūnosuke 川島忠之助 (1853-1938) sous le titre *Hachijū-nichikan sekai issū* 八十日間世界一周¹. *Vingt-mille lieues sous les mers* est traduit en chinois en 1902 sous le titre de *Haidi lǚxing* 海底旅行 (*Voyage sous les océans*), dans la revue de Liang Qichao, *Nouvelle fiction*, à partir d'une version japonaise de 1884². *Voyage autour de la lune* est traduit en japonais par Inoue Tsutomu en 1880 sous le titre *Getsukai ryoko* 月界旅行³, puis comme nous l'avons vu plus haut, en chinois par Lu Xun en 1903, à partir du japonais dont il garde le titre (*Yuejie lǚxing*). Je ne sais pas si Huang Zunxian a eu connaissance ou non des versions japonaises de Jules Verne et cas échéant à quel degré. On peut supposer qu'il en aura au moins entendu parler, ne serait-ce que parce que Verne est un auteur prisé des réformistes et révolutionnaires au moins au cours des années 1880-1900, pour ses dimensions romanesque et scientifique, associées au voyage (voir Ma Junwu au prochain chapitre). Toutefois, si « interférence » (Even-Zohar) il y a, elle rencontre des motifs et thèmes qui préexistent dans la littérature chinoise, comme nous venons de le voir : le poème de Ruan Yuan est *antérieur* et date des années 1820, sans parler des récits de voyage imaginaires, tels *Destinées des Fleurs dans le miroir* (*Jinghuayuan* 鏡花緣, 1818, date assez proche du précédent) de 李汝珍 (1763-1830?). Rappelons aussi la traduction partielle des *Voyages de Gulliver* (*Gulliver's Travels*) en 1872 dans le *Shanghai News* (*Shen bao* 申報) (voir première partie). Il est par contre certain que l'on trouve en commun l'intérêt réformiste pour les sciences et la recherche d'un nouveau regard moderne, *vertical*, qui accompagne une actualité de traduction de récits de voyage et de science-fiction. C'est un élément de la modernité littéraire en Chine.

En d'autres endroits, Ruan Yuan emploie le terme de *diquitu*. C'est le cas dans sa préface aux *Explications sur les cartes du monde* (*Diquitu shuo* 地球圖說, 1799) du jésuite Michel Benoist (1715-1774), pour lequel lui-même compile un *Appendice aux Explications sur les cartes du monde* (*Diquitu shuo butu* 地球圖說補圖). Huang Zunxian pour sa part y recourt dans au moins deux

¹ Angles, 2014, p. 185 ; Wakabayashi, 2008, p. 235.

² Pollard, 1998, p. 180, 184.

³ Isaacson, 2017, p. 36, n. 14.

autres poèmes, dont « Ma fille » (小女 Xiaonü), daté d'entre la onzième et quinzième année de l'ère Guangxu 光緒 (1875-1909), soit entre 1886 et 1890. Le poète s'apprête à dérouler une carte du monde pour répondre aux questions de sa fille sur les distances et grandeurs apparentes (voir plus bas sur ce motif des grandeurs apparentes) du soleil et des océans, lorsqu'un insecte fait son apparition :

Je m'apprête à dérouler une carte du monde pour la lui montrer,
Et un *yīwei* tombe, attiré par la lumière dans la nuit et entré par les rideaux poussés par le vent.

欲展地球圖指看，
夜燈風幔落伊威¹。

Le « cloporte » (*yīwei*) est un cliché poétique qui évoque le foyer et l'épouse longtemps abandonnés et négligés ; cet insecte, peut-être plus poétique que réel, associe donc la peine de la séparation à la joie du retour². Le poète se trouve cependant moins piégé par sa nouvelle expérience³, qu'à la fois amer et heureux de rentrer chez lui⁴. Le *dīqiutu*, symbole didactique de nouveauté, de vision nouvelle du monde et de connaissance lointaine, se juxtapose à un antique cliché poétique exprimant le retour chez soi : la tension est la même qu'entre le mythe et la science dans « Impressions de mon voyage en mer ». Cette association entre le familier et l'inédit étranger est

¹ Ce poème est traduit et présenté par Tian Xiaofei, 2009, p. 17-20.

² La traduction de Tian Xiaofei propose « *moth* » (« papillon de nuit ») pour *yīwei* ; le *Ricci*, « cloporte ». Ce mot est choisi au moins pour les rimes internes et associations qu'il permet : *yīyī* 依依 (« attaché à, attendri, sans cesse »), *qiānyī* 牽衣 (« s'accrocher à la manche ») et la rime finale *liangshou wei* 兩手圍 (« encerclé entre les deux mains ») avec *yīwei*. Ce réseau de sens associe l'insecte, l'attachement et la joie familiale. *Yīwei* apparaît dans « La montagne de l'est » (Dongshan 東山) des « Airs de Bin » (Bin feng 鬪風) du *Classique des poèmes* : c'est bien un « cloporte » et non un papillon ! Il faut lire en effet *yīwei* 蚰蟻, ancien nom pour *dībiechong* 地鳖蟲 (sorte de cafard, *Ricci*) : Cheng Junying, 1993, p. 277, n. 11. En langue occidentale, un « cloporte » n'a rien de poétique, d'où la tentation de glisser un papillon venu se brûler les ailes... Certains sinologues s'acharnent à voir des papillons dès qu'ils ont affaire à un insecte, ce qui crée des contresens : la poésie classique possède sa langue autonome, dont les connotations viennent des allusions et références. En effet, dans « La Montagne de l'est », la *persona* du poème est un soldat enfin revenu de la guerre, après avoir été longtemps éloigné de chez lui (comme Huang Zunxian rentrant chez lui après une longue absence), qui retrouve sa maison longtemps négligée, avec des « cloportes » et des « toiles d'araignée », ou de la végétation rampante ayant poussé et sa femme remariée : Waley, 1960, p. 116-117. Pas plus que dans le poème de Huang Zunxian il n'est question de papillon tombé dans les flammes : tout juste mentionne-t-on, quelques vers plus loin dans le poème originel, des « lucioles qui brillent dans la nuit », amenant la conclusion, selon laquelle la désolation rappelle les souvenirs.

³ Faut-il en effet aller jusqu'à voir comme Tian Xiaofei que « *The man is locked up in the loneliness of his newly acquired knowledge of the world that he finds impossible to communicate to the people 'back home'* » (Tian Xiaofei, 2009, p. 19) ? on retrouve au moins un contraste similaire entre vision du monde moderne et naïve, et l'art poétique de Huang Zunxian (travail des rimes et du sens).

⁴ Il est néanmoins vrai que le cloporte est un cliché poétique exprimant la séparation ou la solitude éprouvée au moment du retour dans le lieu déserté ou abandonné.

particulière à Huang Zunxian lorsqu'il décrit le monde nouveau dans ses poèmes écrits selon les règles classiques.

Dans le poème de voyage de Huang Zunxian, la sphère céleste apparaît comme un ciel bouddhiste. Toutefois, le premier vers contient un mot qui rétrospectivement a déjà changé de sens, celui de *shijie* (« monde »). Dans ce contexte, il s'agit sans doute de cet emprunt de retour du Japon (*sekai*) traduisant le sens moderne de « monde » : il apparaît en tout cas dans ce sens dans le titre du roman de J. Verne mentionné plus haut. Ce mot bien chinois est à l'origine une traduction du sanskrit : *shijie* introduit le concept bouddhiste de « cosmos » (*loka*, « monde, monde fini », « monde des êtres »)¹, un espace-temps dans lequel se déroule la continuité des êtres. *Shijie* en vient ensuite à désigner le « monde humain » comme lieu de l'activité humaine ; puis, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un « lieu », « n'importe où dans le monde ». Finalement, il signifie le « monde » au sens moderne, au moins à partir de 1879 chez Wang Tao, selon F. Masini qui précise par ailleurs qu'à partir des années 1890, il se substitue à *tianxia* 天下 (« monde, empire ») et *wanguo* 萬國 (« dix mille pays », « les nations » en un sens) au moins dès 1864². Le *tianxia* désigne initialement le monde régi par l'empereur, le régime politique et culturel impérial normatif. Le sens nouveau de *shijie* pour « world » viendrait ainsi remplacer cette ancienne vision du monde : la représentation d'un monde décrit selon la géographie moderne accompagne le nouvel ordre géopolitique qui décentre la Chine. En effet, *shijie* se substitue à *wanguo*, néologisme moderne créé par un missionnaire en 1864, remplacé ensuite par l'emprunt *guoji* 國際 du japonais *kokusai* pour « international »³ : le monde comme composé de diverses nations et pays. *Shijie* désignerait ainsi un monde qui n'est plus cosmologique, éthique, ou régi par un unique souverain garant de l'ordre politique et culturel, mais bien un espace plus neutre, théâtre des « relations internationales ».

Ce sens, associé à *diquitu*, intègre une vision du monde désenchantée qui se distingue de celui d'ordre mythologique, légendaire et cosmologique auquel renvoient initialement les clichés, références et lexique ailleurs dans le poème. Cette nouvelle représentation du monde et de l'espace, plus scientifique et donc moderne en ce sens, se distingue également par l'origine du lexique qui en est le signe distinctif : *diquitu* et *shijie* renvoient au vocabulaire des modernisateurs et des réformistes. Cest termes sont diffusés par les ouvrages de vulgarisation du « nouveau savoir » (*xinxue* 新學) et des « études occidentales » (*xixue* 西學), qui incluent notamment de

¹ Soothill, 2005, p. 164.

² Masini, 1993, p. 197.

³ Liu Lydia, 1995, p. 271.

nouvelles connaissances géographiques. A l'inverse, les *Mélanges* de Zhang Hua, recueil qui rapporte la légende du voyage vers les étoiles sur une barque, est un ouvrage de « référence » en Chine ancienne, mais non scientifique et reconnu comme tel. Il n'est pas certain qu'il faille voir dans cette différence une ironie, ni forcément une tension : après tout, la forme, le langage, l'esthétique, restent classiques. Du moins, ces deux visions du monde radicalement différentes coexistent, encore maintenues dans une même forme et langage littéraires. Est-ce que Huang Zunxian, comme le dit Liang Qichao, « fond de nouveaux idéaux » ou « idées », « dans le vieux style » (*rongzhu xin lixiang ru jiu fengge* 熔鑄新理想入舊風格)¹ ; ou les maintient-il ensemble en un alliage étrange? cela revient sans doute au même. On relève au passage une description de ce processus d'innovation, hybridité ou assemblage, qui recourt à l'imaginaire de la fusion.

Cet imaginaire astronomique et scientifique, s'il est propre à la poésie réformatrice, ne disparaît pas complètement par la suite et certains de ses motifs et termes sont promis à une certaine postérité, sous une forme plus poétisée et transformée par la littérature. Un des exemples les plus spectaculaires en est le « Chien céleste » (1920) de Guo Moruo. On en trouverait d'autres, tel « Reconnaissance » (Ganxie 感謝, 1923) de Zong Baihua, d'une inspiration « romantique » assez proche² :

Ô terre (*diqui*) charmante
Ô vie charmante
Je vous suis reconnaissant pour les nombreuses joies profondes que vous m'apportez!
Mais comment vous le rendre?
Je n'ai rien de rien —
Je n'ai qu'un cœur,
Un cœur qui renferme un monde (*shijie*) !

可愛的地球
可愛的人生
感謝你給我許多深厚的快樂！
我怎樣報答你？
我一無所有——
我只有一顆心，
心裡深藏著一個世界！

¹ Yang Zhiyi, 2015, p. 553.

² Zong Baihua, 2006, p. 48.

C'est un témoignage de ce que *diqui* et *shijie* sont définitivement entrés à ce moment dans le lexique poétique moderne ; leur signification est même plus variée et intériorisée, que le contexte d'usage initial.

Revenons sur la référence indirecte dans le poème de Huang Zunxian à Zhang Hua et ses *Mélanges*, pour le mot *Bowu*. C'est le nouvel exemple d'un signifiant classique qui se charge d'une signification nouvelle et importée, mais qui ne remplace pas l'ancienne : toutes deux sont maintenues en dialogue l'une avec l'autre. Il s'agit d'une autre sorte de vision scientifique et raisonnée sur les choses, celle introduite par le musée ; elle vient contraster avec une vision ancienne et est appréciée par les réformistes, Kang Youwei 康有為 (1858-1927) le premier, pour le changement de regard porté sur les choses, celui de la connaissance nouvelle, abstraite et scientifique. Alors que Huang Zunxian est conseiller de l'ambassadeur de Chine au Japon, il décrit un certain nombre d'aspects de la civilisation moderne qu'il découvre. Comme Liang Qichao qui appelle au didactisme politique dans la fiction, le poète décrit ces réalités nouvelles dans une série de poèmes, regroupés ensuite sous le titre de « Poèmes divers du Japon » (Ribenzashi shi 日本雜事詩, 1879, 1891), composés et édités pour la première fois en 1879. Il amende son recueil en 1891 pour n'en garder que deux cents, qu'il accompagne d'un commentaire et qu'il publie dans *La Chaumière dans le monde des hommes* (1891). Il décrit sa visite au musée, suivi d'un commentaire explicatif :

En un vaste édifice, le musée ouvre ses multiples salles,
On revient de l'avoir parcouru comme d'une montagne aux trésors.
Au contact de ces objets qui ont traversé le temps, je suis surpris par une merveille :
J'ai de mes yeux vu le sceau du roi de Na[koku, à Kyūshū] envoyé par l'empereur Han [en 57].

Un « musée » (bowuguan), c'est ce qui contient complètement toute chose qui se puisse présenter de façon ordonnée ; on accroît ses connaissances et son savoir, et plus encore. Il y a un sceau en or, d'un pouce carré et surmonté d'une boucle en forme de serpent, où il est écrit : « Roi de Nakoku des Han ». On rapporte que quelqu'un l'a trouvé dans le sol dans la province de Chikuzen [ancienne province, actuelle préfecture de Fukuoka, à Kyūshū]. Si l'on se réfère à l'Histoire des Han postérieurs, à l'ère Jianwu zhongyuan [56-57], le royaume de Nakoku est venu présenter un tribut et ses félicitations à l'empereur, Guangwu [reg. 25-57], qui lui a accordé un sceau et son ruban. C'est cet objet que l'on peut voir.

博物千間廣廈開，

縱觀如到寶山回。
 摩挲銅狄驚奇事，
 親見委奴漢印來。

3e modèle régulier

parallélisme lâche (*kuandui* 寬對) au 1er distique

●●○○ ●●○	bo est rusheng 十灰(上平声)
●○○● ●○○	十灰 var. 1 et 3
○○○● ○○●	di est rusheng
○●○○ ●●○	var. 1 ; wei ping? pour wo/wei 倭? 十灰

博物館，凡可以陳列之物，無不羅而致之者，廣見聞，增智慧，甚於是乎賴。有金印一，蛇紐方寸，文曰漢委奴國王。雲築前人掘土得之。考《後漢書》，建武中元，委奴國奉貢朝賀，光武賜以印綬。蓋即此物也。

C'est un exemple du profit obtenu par la confrontation avec cette connaissance visuelle immédiate, caractérisée par son caractère ordonné et exhaustif. Le mot *bowu* au premier vers signifie littéralement « vaste nombre de choses », d'où l'idée de l'ensemble des choses du monde et de l'ensemble des connaissances : le mot désigne ensuite un « savant » ou comme dans le titre de l'ouvrage de Zhang Hua, « mélanges sur les choses de la nature » (*Bowuzhi*, voir plus bas)¹. Puis, au moins dès les années 1850, il est employé comme néologisme par les missionnaires, pour traduire « sciences naturelles »². Le mot *bowuguan*, pour « musée », quant à lui, est un néologisme sino-japonais *hakubutsukan* introduit en Chine ; il remplace les variantes chinoises, initialement créées par les missionnaires, de *bowuyuan* 博物院 ou *bowuchang* 博物場³. Ainsi, *bowu* donné au premier vers sans autre indication se lit littéralement : « Tous les objets de la nature sont exposés dans les mille salles du vaste édifice ». Seul le commentaire permet de comprendre, du moins de confirmer, que *bowu* se lit comme *bowuguan*, « musée » : « En un vaste édifice, le musée ouvre ses multiples salles », ce qui à première lecture n'est pas explicite. *Bowu* conserve donc une certaine ambivalence : la connotation importée, moderne et scientifique (les « sciences naturelles » comme le « muséum ») vient résonner avec le sens d'origine. La tradition et les sources anciennes apparaissent comme ouvertes à la modernisation et potentiellement réformables : les savoirs

¹ Voir Schmidt, 1994, p. 99.

² Liu Lydia, 1995, p. 275.

³ Liu Lydia, 1995, p. 275, 292.

nouveaux sont une actualisation de la culture chinoise. C'est l'équivalent de ce que fait Huang Zunxian avec les formes et l'imagerie poétiques classiques ; il recourt d'ailleurs assez peu aux néologismes dans ses poèmes qui présentent des réalités nouvelles occidentalistes.

Il se trouve qu'en 1870, avant son voyage au Japon, Huang Zunxian se rend d'abord à Hong-Kong, colonie britannique depuis 1842. Son séjour donne lieu à une série, les « Dix Poèmes sur mes impressions de Hong-Kong » (Xianggang ganhuai shishou 香港感懷十首). Comme l'écrit J. D. Schmidt, c'est son premier contact avec le monde étranger qui donne lieu à des descriptions de l'exotisme et à des satires. Dans le quatrième de ces poèmes, il évoque sa visite du musée de Hong-Kong édifié cinq ans plus tôt en 1865 et découvre ainsi un élément de modernité matérielle :

Les Mélanges sur les choses de la nature de Zhang Hua

Sont présentés dans les mille salles du vaste édifice.

Après être entré en contact avec ces objets qui ont traversé le temps,

On revient à regret de cette montagne aux trésors.

De grands oiseaux [des autruches, Qian Zhonglian] se dressent droit et haut comme des personnes,

Et des baleines fendent les vagues.

Il assure son autorité sur les monts et les mers,

Que l'homme est puissant!

博物張華志，

千間廣廈開。

摩挲銅狄在，

悵望寶山回。

大鳥如人立，

長鯨跋浪來。

官山還府海，

人力信雄哉！

paral. distiques 2 et 3

lǔshi rég.

●●|○○●

○○|●●○ 十灰 (pingsheng)

○○|○○●

●●|●○○ 十灰

●●|○○●

○○|●●○ 十灰

○○|○○●

○○|●○○ 十灰 (var. 1er)

Des vers et expressions de ce poème initial ont été repris ultérieurement dans sa série japonaise. Ainsi, le premier distique « Les *Mélanges sur les choses de la nature* de Zhang Hua / Sont présentés dans les mille salles du vaste édifice » (*Bowu Zhang Hua zhi / Qianjian guangsha kai*) est fondu en un vers, celui qui ouvre le poème ultérieur : « *Bowu qianjian guangsha kai* ». J. D. Schmidt traduit donc le premier vers hongkongais « *Their museum is superior to our ancient books of learning* »¹ pour marquer ce double sens. L'on voit bien que dans la série japonaise, Huang Zunxian veut accentuer l'ambiguïté : c'est un moyen esthétique de densification qui a pour effet de faire ressortir davantage le contraste entre deux visions du monde, au risque de l'ambiguïté, celle du passé et celle du présent, mais sans vouloir que l'une n'efface l'autre.

Le monde moderne et nouveau que construit Huang Zunxian constitue à ses yeux une unité, peu importe qu'il se rencontre à Hong-Kong ou Tokyo : c'est une *représentation*. Et ce qui semble l'intéresser, c'est la communication possible entre l'Occident et la Chine. La possibilité de cette communication est attestée par la circulation d'un *objet* particulier qui retient toute son attention : le sceau du roi de Nakoku, à comprendre probablement comme renvoyant au Japon, qui autrefois a obtenu son titre de l'empereur des Han. C'est le rappel sans doute rassurant d'une antériorité de la Chine sur le Japon, mais aussi la preuve que si le Japon, d'obédience chinoise peut se moderniser, l'Empire du milieu le peut aussi sans contradiction avec les références classiques et le passé.

Huang Zunxian ne rejette pas le passé ; il cherche à maintenir une continuité entre l'ancien et le nouveau par le renouvellement, une transformation de l'intérieur. C'est ainsi que l'on peut lire cette expression reprise dans les deux poèmes, *mosuo tongdi* (litt. « passer la main sur les statues de bronze représentant des barbares ») : ce cliché désigne le passage du temps, ou un homme âgé avec une longue expérience². J. D. Schmidt traduit « *There are statues of bronze foreigners you can rub with your hands* » : peut-être le musée présentait-il réellement des statues d'Occidentaux (?) et après tout, Huang Zunxian peut proposer une double lecture, figurée et littérale. Mais il s'agit avant tout d'une expression toute faite (*chengyu* 成語), pour exprimer la fascination éprouvée à *voir* et *toucher* des objets antiques et admirer leur traversée du temps, leur antiquité. Le sceau de Nakoku conféré par les Han, même époque où le témoin légendaire des statues bronze prétend avoir vécu, a franchi les âges pour précisément reparaître au Japon à la période Meiji : la culture chinoise est appelée à durer aussi longtemps, si peut-être elle suit la voie des réformes choisie d'ailleurs par le

¹ Schmidt, 1994, p. 227.

² Légende rapportée d'un homme qui aurait sous les Han affirmé avoir vu fondre des statues de barbares étrangers sous les Qin, soit plusieurs siècles plus tôt.

Japon, qui a symboliquement reçu une seconde fois (!) le mandat céleste des Han. Huang Zunxian voit probablement un signe politique auspiceux : en Chine ancienne, la découverte d'objets antiques, par exemple de bronzes, était considérée comme un bon présage, car ce qui vient du passé ne peut qu'être favorable. En tout cas, indépendamment de l'usage qui consiste à décrire des réalités nouvelles par des images anciennes, on relève comme avec ce *chengyu*, l'usage expressif et vif de clichés classiques dans sa poésie, dans un bel exemple de métaphore vive, comme Huang Zunxian en donne souvent l'exemple (voir dans la première partie « Sentiments mêlés », à propos de l'éloignement de la langue écrite, l'image des relais de poste).

Qu'il soit l'empereur Minghuang ou le voyageur légendaire lancé vers la Voie lactée et l'étoile du Bouvier ; qu'il soit la Concubine Yang qui contemple la Terre depuis la Lune, le poète fait cette expérience d'éloignement et de séparation. Il se situe à l'intervalle de ces deux mondes entre lesquels il voyage, pour les faire communiquer (*tong* 通) ou les identifier, les faire correspondre (*tong* 同) : l'un classique et l'autre moderne, représentés spatialement comme le voyage entre deux continents. Cette problématique s'exprime dans une forme poétique classique, ce qui retient donc d'identifier trop facilement le moderne à l'Occident, et l'ancien à la Chine. Cependant, le ciel étoilé bouddhiste et le voyageur légendaire ne sont certainement plus lus littéralement, et apparaissent pour ce qu'ils sont : des signes poétiques, des références ou clichés classiques (*diangu* 典故), des signes donc en partie vides, disponibles pour les représentations inédites d'un monde nouveau.

C'est aussi le sens du thème de la séparation et de la relative irrégularité de la rime finale (*tu*, « la carte », dans *diquitu*) : le prosaïque et importé *diquitu* (« mapemonde ») interfère avec la règle (rime voisine *qi yu* 七虞 au lieu de *yixian* 一先). *Diquitu* rime avec « empyrée » (*zhutian* ; *tian*, « ciel », v. 1) et « chiliocosme » (*daqian* ; *qian*, « mille », v. 2), et fait ressortir davantage la différence et le passage du ciel, ou territoire mythologique, à la carte géographique¹. Ce poème oppose deux visions : le regard ancien porté de la terre vers le ciel enchanté de la mythologie, et la perspective moderne portée du dessus vers le monde nouvellement cartographié qui permet une mise à distance critique. Toutefois, à la différence du discours à venir du 4-Mai, il ne s'agit pas de rejeter radicalement le premier : cette position, cette *vision*, est celle du poète réformiste entre deux rives et deux cultures, ce qui se fait au prix d'une expérience de solitude.

¹ Dans un contexte très différent, celui de la littérature des racines de la post-modernité maoïste, on assiste à l'inverse : le retour de la géographie scientifique vers la terre identitaire et fantasmée, dans Zhang Chengzhi 張承志 (1948-), *Les Fleuves du nord* (*Beifangde he* 北方的河, 1984). Le paysage et son savoir, rationnel ou irrationnel, continue de structurer l'imagination du sujet.

Les codes poétiques classiques servent chez Huang Zunxian à présenter des réalités exemplaires pour le projet réformiste et modernisateur qu'il défend. Mais ces mêmes réalités matérielles nouvelles peuvent à leur tour reprendre ou exprimer des lieux communs ou thèmes poétiques anciens, notamment celui de l'envol qui fait voir le monde de haut et de loin, afin de contempler avec plus de lucidité et de détachement l'état des choses. Ce poème sur la traversée de l'océan en donne un exemple, de même que « Ascension de la Tour Eiffel à Paris » (Deng Bali tieta 登巴黎鐵塔, tr. J. D. Schmidt)¹ :

[...] Everything under Heaven, everything on the earth,
Can be seen by looking down (no more sore necks).
I only regret I don't have perfect vision,
For here no obstacles block my view.
[...] As soon as I arrive from the world below,
Things large and small are magically transformed.
Do you imagine that everything looks smaller than this,
When a god gazes down at the world beneath him?
[...] When can I harness the air as my steed,
Ride on a hydrogen balloon wherever I want?
I would soar on a whirlwind, ninety thousand miles straight up ;
I laugh out loud, because I just might do it!

[...] 自天下至地，
俯察不復仰。
但恨目力窮，
更無外物障。
[...] 我從下界來，
小大頓變相。
未知天眼窺，
么麼作何狀？
[...] 何時御氣遊，
乘球恣來往。
扶搖九萬里，
一笑吾其儻。

¹ Schmidt, 1994, p. 275-77 ; tr. S. Marchand in Mathieu, 2015, p. 1083-4 ; Huang Zunxian, 1981, p. 566.

J. D. Schmidt développe un commentaire sur quelques pages de ce poème, qu'il trouve remarquable pour ses « *transfer allusions* »¹ : les références utilisées pour décrire cet édifice exemplaire de la modernité incarnée par « l'acier et la verrière » (voir Benjamin), de la puissance économique et politique du monde étranger sont classiques, jusqu'au terme pour désigner « l'ascenseur », *lulu* 轆轤 (litt. « treuil de puits »)². Il indique ainsi les échos et allusions que le poème évoque : le lieu commun de l'ascension au Mont Tai 泰山, notamment pour le fait de voir le monde petit³ ; et le motif du voyage spirituel des taoïstes (« *I would soar on a whirlwind, ninety thousand miles straight up* », citation du *Zhuangzi*).

En ce qui concerne le vol « taoïste », on peut en effet spécifiquement renvoyer à l'une de ses premières occurrences, l'envol de l'oiseau Peng au début du *Zhuangzi* (voir le chapitre sur Feng Zhi), qui donne la vision imaginaire de la terre vue du ciel. Le regard est le motif essentiel. « *When a god gazes down* » traduit *tianyan*, litt. « œil céleste » ou « du ciel » (S. Marchand)⁴ : « l'œil de Bouddha » qui voit clairement toute chose du monde ; « l'œil des esprits » ou « d'une divinité ». Ainsi dans le poème précédent, la connaissance géographique et scientifique moderne permet de parfaire le passé : le voyageur légendaire parti en radeau vers les étoiles peut enfin regarder le monde d'en haut, et le poète moderne avec lui. Le « désir d'épuiser son regard » au loin (*Yu qiong qianli mu* 欲窮千里目) est réactualisé et accompli par la technique moderne qui permet de réaliser l'idéal classique de voir selon la perspective céleste (*tian*) : s'élever à un degré de vision et de compréhension supérieur. Le regard d'en haut rêvé du *Zhuangzi* est actualisé par la technique ; du moins, le regard abstrait en surplomb de la modernité importée rencontre le regard relativiste (le « petit » et le « grand » vu du ciel, ou de la Tour Eiffel, sont placés au même plan) et libérateur « taoïste ».

Le projet esthétique réformiste de Huang Zunxian consiste à ramener l'inconnu et l'étranger au familier, ce qui suppose une compatibilité fondamentale, si ce n'est une antériorité potentielle à actualiser par l'apport occidental en grande partie d'ailleurs via le Japon (voir le poème sur le sceau de Nakoku) : c'est une version dynamique du *zhong ti xi yong*. On trouve chez lui et Ruan Yuan cité

¹ Schmidt, 1994, p. 122-125.

² Schmidt, 1994, p. 75.

³ Mencius jinxinshang 24 : 孔子登東山而小魯，登太山而小天下. « En contemplant le Mont Tai » (Wang yue 望岳) de Du Fu 杜甫 (ca. 712-770) (Mathieu 2015 : 392).

⁴ Mathieu, 2015, p. 1084.

plus haut, l'une des premières transformations du regard, motif central à la modernité poétique chinoise, avec le voyage du moins pour la fin des Qing. Huang Zunxian établit ainsi une perspective qui est reprise encore dans les années 1910, par un Yu Dafu : celui-ci, aussi au Japon, compose notamment une série de poèmes classiques, « Douze ballades japonaises » (Riben yao shi'er shou 日本謠十二首, 1916-1917), pour décrire des scènes de la vie japonaise, mais aussi des objets technologiques de la modernité, quoique avec une dimension quasiment psychologique (voir extraits en annexe).

La scène poétique conjugue vision abstraite de la carte et expérience « réelle » par le voyage transatlantique : « l'imagination cartographique » crée un nouvel « espace imaginaire »¹ superposé à l'ancien et qui rejoint ou se complète de l'expérience de « l'espace réel ». La médiation et la juxtaposition de ces imaginaires se fait par l'intermédiaire du regard, dans une situation d'éloignement et de distance.

Ce poème résume des caractéristiques du poète moderne : le sujet lyrique entre deux mondes et deux temporalités, qui se donne un nouveau regard sur le monde et surtout sur lui-même, sous la forme d'une mise à distance, voire d'une certaine auto-ironie que nous allons rencontrer plus bas, notamment contre le motif « romantique » de l'envol et de l'expansion de soi. En effet, nous serions tenté de voir dans ce poème une dimension romantique avant Su Manshu ou la Nouvelle poésie des années 1920, qui repose sur l'invention d'un certain sujet, d'un *individu*, défini par son expérience de crise et d'isolement, dans un monde toujours plus grand. Cette inspiration mi-aventureuse mi-scientifique à la Jules Verne se poursuit chez d'autres auteurs aussi bien réformistes que révolutionnaires, tel Ma Junwu et après lui, bien que l'aspect « scientifique » tende à s'estomper après la proclamation de la République en 1911 et avec l'essor de la Nouvelle littérature chinoise au cours des années 1910-1920 (voir plus loin « De Kunming à Chongqing en avion » de Zhu Ziqing). Nous rencontrerons plus loin avec Bian Zhilin en particulier des développements du motif du regard.

II.1.B Ma Junwu : paysage de romantisme révolutionnaire et géologie darwinienne

¹ Voir Pageaux, 1995, p. 87.

La poésie de Ma Junwu¹ donne un exemple comparable d'importation de représentations scientifiques, qui interfèrent avec la mythologie. C'est le cas entre autres de son poème « Ma vie retirée dans la Vallée de la Laute [Lautenthal] » (Laodenggu duju 勞登谷獨居, composé en 1910, publié en 1914)², qui présente une nouvelle vision « hybride » du monde. Le poème est en partie savant, ce qu'explique la formation scientifique de son auteur³. Il est ainsi similaire dans son inspiration et sa démarche à celui de Huang Zunxian lu plus haut, en particulier pour les aspects suivants : langue et clichés classiques pour vision nouvelle et néologismes ; mots classiques avec sens nouveau, marque d'une certaine esthétique littéraire didactique et scientifique de la période des réformes. Voici le poème :

L'océan asséché a donné vie aux organismes (*shengwu*) et s'est transformé en terre neuve,
La pierre liquéfiée en [iridescents] ruisseaux minéraux s'est condensée en un cristal protéiforme.
Ici et là les montagnes vertes ont cessé de fulminer [litt. « cracher du feu »],
Pendant des siècles, des banquises ont flotté sur l'équateur.
Nul besoin de se soucier tout le jour des affaires humaines,
Car j'écoute le chant des oiseaux à la rencontre du printemps.
Si l'on parachevait enfin un vaisseau atmosphérique,
Je quitterais la terre, seul, pour Vénus.

海枯生物化新土，⁴

石爛流金結幻晶。⁵

¹ Il traduit entre autres du *Contrat social* de Rousseau ou, pour la première fois en chinois, *On the Origin of Species* de Darwin ; il compose également des poèmes dans la continuité de la tradition esthétique réformiste abordée plus haut, alors même qu'il est un révolutionnaire.

² Ma Junwu, 2016, p. 99. Il s'agit d'un huitain heptasyllabique, à distinguer d'une série de trois huitains pentasyllabique portant le même titre (p. 100-101). Les notes qui suivent sont de moi, en grande partie en m'appuyant sur les sites <https://sou-yun.cn/> et Handian, pour la recherche de *diangu*.

³ Ma Junwu se rend en Allemagne en 1907, pour étudier la métallurgie à l'université technique de Berlin (*Technische Universität Berlin*), dont il sort diplômé en 1910, avant de rentrer en Chine en 1911. Il retourne à Berlin en 1914, pour y étudier l'agronomie, entre en poste la même année à l'usine chimique de Bochum (?) comme ingénieur, et obtient en 1915 son diplôme de doctorat de l'université technologique de Berlin (il est le premier Chinois à obtenir un tel diplôme en Allemagne), avant de rentrer en Chine en 1916 : Ma Junwu, 2011, p. 438, 440.

⁴ *Haiku* attesté dans la poésie Tang ; abréviation de *hai ku shi lan* 海枯石爛 (« quand la mer s'assèche et les pierres s'amollissent », « jusqu'à la fin des temps, immuable »), notamment chez Yuan Haowen. *Shengwu* : « êtres, engendrer les êtres » (en poésie classique) et à l'époque moderne, « biologie, organisme », d'où la traduction hybride proposée ici. *Xintu* semble inédit en poésie (?).

⁵ *Shi lan* : en poésie classique, souvent précédé de *bai* 白 (« blanc »). *Liu jin* : « métal en fusion », puis « divers, multicolore, malléable », d'où la traduction de « protéiforme ». Voir le « Rappel de l'âme » (Zhaohun 招魂) des *Chants de Chu* : « Dix soleils se lèvent, fondent les métaux et liquéfient les pierres » (*Shi ri dai chu, liu jin lian shi suo* 十日代出, 流金鑠石些). *Huanjing* : invention ? à comprendre comme lumière, éclat, cristal, qui se transforme, mirage ; cristal ou minéral à l'éclat changeant, témoin de sa transformation?

幾處青山息噴火，¹
 百年赤道有流冰。²
 不須終日憂人事，³
 且值陽春聽鳥聲。⁴
 如使氣船竟成就，⁵
 孑身辟地適金星。⁶

- |○○● var 1 et 3, 5 est *ze* au lieu de *ping* ; finale irrég.
- |●○○ *ba geng* 八庚 (*pingsheng*) ; *shi* et *jie* sont *rusheng* ; 4 *ping* au lieu de *ze*
- |○○● *xi* est *rusheng* ; inversion 5 et 6 ; finale irrég.
- |○○○ *shi zheng* 十蒸 (*pingsheng*) ; *bai* est *rusheng* ; var 1
- |○○○ var 3
- |○○○ 八庚 5 devrait être *ze* ; compensé au v. suivant
- |○○○ var 1 et 3 ; inversion 5 et 6 ; finale irrég.
- |○○○ *jiu qing* 九青 (*pingsheng*) ; var 1

Ce poème reprend plusieurs lieux communs : le poète isolé et retiré hors du monde humain dans une nature sauvage ; la contemplation de la montagne, qui révèle l’œuvre de création par transformation (*hua*) ; l’exil (implicitement). Ils se conjuguent avec un ensemble de représentations scientifiques importées, ce à quoi vient s’ajouter la condition de se trouver à l’étranger.

Ce huitain heptasyllabique est d’apparence régulière (*lǚshi*), car il en respecte la plupart des contraintes : nombre de vers ; parallélisme entre distiques ; « collage » (*nian*) et « appariement » (*dui*). Par contre, le recours aux rimes voisines et non d’une même « catégorie » (*yunbu*), ainsi qu’un certain nombre d’irrégularités dans l’alternance des tons plats et

¹ *Ji chu* : attesté en poésie classique. *Qingshan* : « montagnes vertes », en poésie médiévale (*qing shan’er* 青山阿). *Penhuo* : « cracher du feu, fulminer », depuis la poésie Tang.

² *Bainian* : poésie classique. *Chidao* : en poésie classique, « orbite lunaire » ; « équateur » dans un sens plus moderne. *Liubing* : « plateau flottant de glace, glace dérivante » en poésie classique.

³ *Buxu* : attesté en poésie, tout de même prosaïque (?). *Zhongri* : attesté dans le *Livre des Poèmes*. *Youren* : syntagme classique, attitude propre au lettré.

⁴ *Zhi yangchun* et *ting niaosheng* juxtaposition de deux syntagme clichés.

⁵ *Rushi* : prose. *Qichuan* : « vaisseau atmosphérique », fondé sur le néologisme moderne *qijie* (« atmosphère ») ; sur le rapport probable de ce terme avec la science-fiction, voir plus bas. *Chengjiu* : « réaliser, (par)achever », poésie classique.

⁶ *Jueshen* : apparaît au moins dans un poème Qing, de Deng Lian 鄧濂 (1855-1899) ; est-ce un idiotisme poétique de la période? *Jue* est à lire *jie* 孑, pour *jieshen* 孑身 (« solitaire »), forme attestée de fait en poésie (Yuan) : Ma Junwu, 2016. *Pidi* : litt. « défricher » ; il faut lire *bidi* 避地 (« s’éloigner des tracasseries du monde, se retirer, vivre en ermite » : Ma Junwu, 2016) ; attesté dans la prose Han et la poésie Tang, notamment de Wang Wei, « Ballade de la Source des fleurs de pêcher » (Taoyuan xing 桃源行), thématique appropriée, qui reprend l’idée de quitter le monde des hommes pour devenir immortel. *Jinxing* : litt. la « planète » ou « étoile du métal » (voir plus bas).

obliques à certains vers (notamment plusieurs finales aux v. 1, 3, 6, 7), suggèrent qu'il s'agit plutôt d'un huitain de « poésie ancienne » (*gutishi*) en opposition au « poème de style nouveau » (*jintishi* 近體詩). Cette forme est à rapprocher éventuellement du recours à certains syntagmes non poétiques, et même probablement inventés, du moins inédits en poésie.

Le principe du parallélisme, propre au *lüshi*, est par contre respecté, y compris lorsqu'il n'est pas exigé (distiques 1 et 4, bien qu'incomplet pour ce dernier). Le parallélisme « travaillé » ou « recherché » (*gongdui*) est marqué dans les trois premiers distiques. Au premier (v. 1-2) : l'expression idiomatique « jusqu'à ce que l'océan s'assèche et que les pierres fondent » (*haiku shilan* 海枯石爛), qui exprime l'idée de constance, est séparée en deux et redistribuée verticalement au début de chacun des vers 1 et 2. Cette coupure permet de conserver le sens classique, celui d'une durée géologique presque infinie, à partir de transformations naturelles présentées comme impossibles (comment l'océan pourrait-il s'assécher). Elle permet aussi de réactiver le sens premier en lisant littéralement les deux membres, « les océans se sont retirés et les pierres ont fondu » : la métaphore redevient vive par l'ajout de la vision géologique et scientifique importée. Pour le reste, le parallélisme des v. 1-2 se lit de terme à terme, sans nécessairement respecter strictement les règles d'appariement classiques : biologie ou organisme ; pierre liquéfiée (lave), terre nouvelle ; cristal éclatant.

Les associations établies par les parallélismes permettent plusieurs rêveries poétiques : le processus de création, de naissance ou de vitalité (*sheng*, v. 1) concourt à un même mouvement génétique que le fait de « s'écouler » (*liu*, v. 2), sans tenir compte de la différence de règne animal ou minéral ; le « nouveau » (*xin*, v. 1) contraste avec « l'éclat » ou l'illusoire (*huan*, v. 2), comme pour en suggérer la nature provisoire, entre deux transformations, comme si la « terre » pouvait devenir « cristal » et inversement. Cette vision des renversements d'ailleurs perpétue une certaine vision classique de l'action de la nature qui procède par transformation et l'entremise des « cinq agents » ou « éléments » (*wuxing* 五行). Ce même processus de transformation est décrit dans chacun des deux premiers vers lus individuellement : passage de la mer à la terre, de l'inorganique à l'organique, sublimation de la roche au cristal en passant par l'état liquide. A ce titre, *haiku shilan* rappelle un autre cliché de sens proche, « l'océan [devient] champ de mûrier [, puis redevient océan] » (*canghai sangtian* 滄海桑田), qui désigne les vicissitudes du temps sur de longues périodes. La méditation change de forme mais reste classique dans son principe, comme si la science moderne importée ne faisait que confirmer l'intuition poétique classique ; à moins que celle-ci ne serve à introduire de nouvelles connaissances, à la façon de Huang Zunxian.

Cette cosmogénèse procède par « transformation » (*hua*, v. 1), « condensation » (*jie*, v. 2) et « arrêt » (*xi*, v. 3), par l'interaction des éléments : la terre, la pierre, le métal (*jin* répété deux fois), le feu, l'air. On relève l'absence de l'eau, sinon sous la forme figée de la « glace » (*bing*, v. 4), que le parallélisme du second distique oppose au feu ; à moins que l'action du mouvement fluide (*liu* répété deux fois aux v. 2 et 4) n'indique *in absentia* l'eau. De fait, l'attention, ou rêverie matérielle, se porte sur le processus de fusion et de condensation (glace et cristal) plutôt que sur l'eau en tant que telle. Par ailleurs, cette transmutation prend une dimension cosmique, de par la présence du soleil et de Vénus. Le soleil, parent du feu (clef de *lan* au v. 2 ; *huo*, v. 3 ; indirectement au v. 4, *chi*, litt. « rouge », couleur du feu) joue un rôle quasiment alchimique : on le voit représenté graphiquement (日 *ri*), « monter » et « descendre » en différentes positions des caractères¹ pour aboutir à « l'étoile » (星 *xing*), dans lequel l'élément *sheng* 生, surmonté de *ri* 日 (le « soleil ») certes phonétique, signifie comme caractère « naître, donner naissance ». Sans se soucier de la réalité étymologique, on reconstitue le trajet suivant : *jing* 晶 (« cristal », v. 2) ; par approximation, *xi* 息 (« respirer », « cesser », v. 2) et *dao* 道 (« voie », v. 4), voire encore *xu* 須 (v. 5), *qie* 且, *zhi* 直 (v. 6) ; *bai* 百 (« cent », v. 4) ; *ri* 日 (v. 5) ; *yang* 陽 et *chun* 春 (« printemps », v. 6) ; *jing* 竟 (« finalement », v. 7) ; et enfin *xing*, « l'étoile », caractère final.

Ce lointain jeu cosmologique peut se rapporter à un substrat mythologique chinois², voire à une structure symbolique imaginaire universelle³. Le syntagme « liquéfaction des pierres » (*liu jin*, v. 2, voir note) est une possible référence au « Rappel de l'âme » des *Chants de Chu*, à propos des Dix soleils qui fondent métaux et pierres et qui sont associés à l'arbre mythique Fusang 扶桑, là où s'en retourne et d'où revient le soleil dans sa course quotidienne⁴. On reconnaîtrait ainsi dans ce poème, au vu de la multiplicité visuelle du *ri*, la présence d'un arbre Fusang, comme d'un archétype, celui de l'arbre de vie, mais associé au feu, pour exprimer l'idée de croissance, transformation et d'élévation. D'ailleurs, le poète de « Ma vie retirée à Lautenthal » cherche à s'en aller, en une manière d'écho au « Rappel de l'âme » qui exhorte l'âme du défunt à ne pas séjourner où elle se trouve. Plusieurs poèmes de Ma Junwu font explicitement allusion au *Chants de Chu* essentiellement autour de la figure de Qu Yuan, l'exilé injustement condamné : ainsi, dans « Sur le

¹ Pour donner une idée graphique uniquement et évidemment de façon anachronique, voir les différents sigles de l'alchimie occidentale, pour désigner les planètes, qui décrivent le processus d'élévation et libération du soleil (un cercle) hors de la matière (une croix), du bas vers le haut : Burckhardt, 1979, p. 181 *sqq.*

² Voir Levi, 1995.

³ Voir Jung, 2016 et la course solaire.

⁴ Mathieu, 2004, p. 177.

chemin du retour pour Guilin » (Gui Guilin tuzhong 歸桂林途中, voir plus bas), le poète lui aussi exilé à cause de son engagement révolutionnaire, se représente-t-il lui-même en train de lire le « Chagrin de la séparation » de l'antique poète.

Le parallélisme du second distique poursuit la rêverie sur l'alternance des contraires et leur réversibilité au cours du temps, toujours alimentée par la science moderne : « par endroits » (*jichu*, v. 3) et « pour des siècles » (*bainian*, v. 4) ne forment pas de parallélisme strict, mais appartiennent à temps et espace. Le parallélisme entre « montagnes vertes » ou « bleu-vert » (*qingshan*) et « équateur » (*chidao*, litt. « la voie » ou « course rouge ») est recherché, en ce qu'il réactive le sens d'origine des caractères qui composent ces deux mots attestés : l'appariement entre couleurs rouge et verte est orthodoxe en poésie classique, toutefois avec en général les caractères *lǜ* 綠 (« vert ») et *hóng* 紅 (« rouge »). Le contraste le plus marqué se trouve à la fin des deux vers : « fulminer » (*penhuo*, litt. « cracher du feu ») et « glace flottante » (*liubing*). Les deux éléments contraires, feu et glace, sont comme au premier distique, pris dans un mouvement commun d'animation, de projection (*liu* est repris du v. 2).

La méditation sur la nature et le temps (premier quatrain) ouvre sur celle de la relation du vivant au monde humain (second quatrain). Le troisième distique (v. 5-6) débute avec un parallélisme purement syntaxique entre « nul besoin » (*buxu*, v. 5) et « Car venant à la rencontre de » (*qie zhi*, v. 6). Puis il oppose deux temporalités, « tout le jour » (*zhongri*, v. 5), pour la mort peut-être (litt. « arrivant à la fin du jour »), et le « printemps » (*yangchun*, v. 6), pour la vie. Pour finir, le distique oppose « se soucier des affaires humaines » (*you renshi*, v. 5) à « écouter le chant des oiseaux » (*ting niaosheng*, v. 6). Il introduit un point de bascule : entre la méditation sur la puissance créatrice exprimée par le paysage naturel et l'expression du désir de quitter le monde, naturel comme humain, aussi instables ou insatisfaisants l'un que l'autre. Se « soucier des affaires humaines », ce dont les cataclysmes naturels sont la métaphore (voir plus bas sur le lien entre cette évocation et le désir de s'envoler), est le propre du lettré responsable et engagé dans le monde : ce qu'exprime une expression telle que « se soucier du peuple et aimer le pays » (*youmin aiguo* 憂民愛國). A cette conduite vient s'opposer le désir de suivre la voie des sages retirés du monde, selon l'alternative classique entre « s'engager dans le siècle » et les affaires du monde (*rushi* 入世) ou le « quitter » (*chushi* 出世).

Le lieu commun de la posture érémitique du poète est modernisé au dernier distique par la science-fiction. La mention spécifique de « Vénus » (*jinxing*) suggère une référence particulière : autrement, la tentation aurait été forte de proposer un voyage vers Mars, « planète du feu » (*huoxing* 火星), selon l'analyse que nous proposons du rôle du feu ou soleil, ou vers la Lune, selon le modèle de Jules Verne, pour rappel traduit en chinois par Lu Xun en 1903 et donc connu à ce moment. Or, en 1895 paraît aux Etats-Unis un roman de science-fiction, *Journey to Venus* de Gustavus W. Pope (1828-1902)¹, dans lequel les protagonistes voyagent à bord d'un « *Air-Ship* »² : ce que traduit précisément et littéralement *qichuan* ! J'ignore si Ma Junwu a eu connaissance ou non du roman de Pope : peut-être ce dernier reprend-il encore à un autre auteur ce mot. En tout cas, en traducteur de Darwin, Ma Junwu préconisait la vulgarisation de connaissances scientifiques modernes.

Vénus ne semble pas dans ce poème appeler de référence mythologique classique particulière ; toutefois, elle n'en demeure pas moins en chinois « l'astre du métal » ou « d'argent » (*jinxing*). Cette qualité est mise en avant dans différents vers, en particulier par le réseau de la rime, qui répercute la thématique de la transformation et du minéral : *jing* « cristal » (v. 2) ; *bing* « glace » (v. 4) ; *sheng* « son, chant » (v. 6) ; *xing* « étoile » (v. 8). La position de l'étoile en dernière place du poème suggère qu'elle est le produit sublimé de cette transformation ou qu'elle y préside, incarnation parfaite du principe minéral protéiforme, tout comme le « cristal » (*huanjing*, v. 2). Vénus est d'ailleurs après le soleil et la lune l'astre le plus *brillant* dans le ciel. De plus, selon le système de correspondance chinois, en tant précisément qu'astre du métal, elle est associée à l'ouest et l'automne (la mort) ; tandis que le printemps (v. 6) et l'est le sont à Jupiter, « l'astre du bois » (*muxing* 木星) ou « du commencement » (*suixing* 歲星). Les correspondances classiques ne sont pas strictement respectées ; du moins elles sont secondaires par rapport à l'image scientifique moderne de la fusée lancée vers Vénus. Pourtant, cette image s'insère dans l'ordre particulier du poème, dont elle renforce la cohérence symbolique qui au passage dénote une esthétique classique de la correspondance allégorique³ : le vaisseau, c'est la « course solaire » (*chidao*, litt. « voie rouge ») vers l'ouest (lieu de l'arbre Fusang) et la mort, avant renaissance. L'image importée de la fusée recouvre un mythe solaire de la renaissance, en plus de l'envol classique des Immortels. Un même processus de revitalisation des expressions figées et ce par la référence ou l'adjonction d'un

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Vénus_dans_la_fiction (consulté le 7 mars 2021).

² Texte en ligne : <https://static.torontopubliclibrary.ca/da/pdfs/37131098499429d.pdf> (consulté le 7 mars 2021). Le même auteur publie l'année précédente *Journey to Mars*. Mentionnons encore avant cette date, en 1865 à Paris, *Voyage à Vénus* de Achille Eyraud (1821-1882), candidat plus improbable.

³ Telle qu'illustrée par exemple dans *Le Rêve dans le Pavillon rouge* : Plaks, 1976.

élément *étranger*, se trouve de même avec *bidi* (v. 8), « quitter la terre », qui se comprend *littéralement* : le syntagme poétique classique prend un sens neuf, celui de l'ermite classique dans la fusée spatiale de la science-fiction moderne, et ce, par le retour au sens littéral.

L'ascension escomptée par le poète vers la planète *jinxing* complète et réalise (*chengjiu*, « parachève », v. 7) le même processus qui anime les transformations du monde. C'est « l'accomplissement » (*chengjiu*) véritable. Cette rêverie moderne tout industrielle et mécaniste de l'envol exprimée par la fusée répond d'ailleurs à la mention des « oiseaux » naturels, dont un syntagme classique cliché évoque le chant (*niaosheng*, v. 6). Les rimes indiquées ci-dessus relient la musique des astres, le chant du métal en fusion ou simplement l'évocation de la part la plus éthérée des oiseaux : le *vol* et le *chant*. *Sheng* (« chant », v. 6) est homophone d'ailleurs de *sheng* (« donner naissance ou vie », v. 1), ce dernier, comme indiqué, est élément de rime.

Le spectacle de ce processus de transformation et de création du monde, cyclique et incessant, titanesque, produit chez le poète le désir de le quitter. Ces transformations naturelles sont une allégorie « des soucis humains » (*you renshi*, v. 5) ou de l'histoire : celle-ci prend une dimension réellement *inhumaine*, perspective portée par la représentation scientifique du monde. Une telle lecture permet de comprendre la transition entre les deux quatrains : le désir de s'éloigner du monde naît non seulement du spectacle de la puissance d'élévation inhérente à la nature, mais peut-être aussi, de cet enchaînement de causes impersonnel. On est tenté d'y reconnaître la rémanence d'une idée ancienne : « Le Ciel et la Terre sont inhumains, / Ils traitent les êtres comme chiens de paille » (*Tiandi buren, yi wanwu wei chugou* 天地不仁，以萬物為芻狗) (*Laozi*, V, tr. J. Levi)¹. A moins qu'il ne s'agisse de l'adaptation d'un sentiment plus moderne du sublime, qui à l'époque moderne en Chine remonte à Wang Guowei introducteur de Schopenhauer.

On hésite entre deux lectures possibles : le désir de s'approprier la puissance de transformation et d'élévation *latente* dans la nature, que la méditation sur les formes naturelles *actuelles* permet de saisir² ; ou une forme de catharsis³ produite par ce spectacle de la *transformation* qui porte en soi la marque de son apparition et donc de sa destruction (celle-ci n'est

¹ Levi, 2018, p. 25. Il est à remarquer une différence flagrante : dans le *Laozi*, le constat est posé comme modèle à l'action du prince sage ; dans le poème de Ma Junwu, la posture « confucéenne » est revendiquée comme il est attendu d'un lettré qui se respecte, mais amène à énoncer un souhait d'évasion.

² Sur la méditation sur les choses, organiques comme inorganiques, pour en saisir leur principe déterminé et impermanent, « l'élan aveugle » de la « volonté » « manifeste dans toute la nature inorganique » : Schopenhauer, 2009, vol. 1, p. 330. Voir aussi p. 274. Le philosophe allemand est introduit en Chine par Wang Guowei.

³ Voir le sublime comme effet produit par le spectacle dépassionné de la puissance inhumaine : « état d'élévation » produit par la calme « contemplation » pour la « pure connaissance » « d'objets terribles pour la volonté » (Schopenhauer, 2009, vol. 1, p. 412-413).

cependant pas évoquée). Quoi qu'il en soit, ce poème de paysage porteur d'un enseignement renouvelé exprime une authentique intuition esthétique, philosophique et poétique. La forme en est moderne, à la façon réformiste, et recourt au langage et clichés classiques qui transforment des éléments importés : lexique scientifique, imaginaire métallurgique romantico-prométhéen, science-fiction et un certain sens du sublime. Cet imaginaire n'est pas exempt de références à une sensibilité relativiste plus classique.

D'autres poèmes de Ma Junwu donnent des exemples de cette intégration de nouvelles connaissances à d'anciens thèmes de la méditation sur le temps, la petitesse de l'individu et l'espace infini. C'est le cas de « Ma famille et moi-même » (Shenjia 身家, 1914)¹ :

Ma famille et moi sommes plus petits qu'œufs de fourmis et courtilières,
Les mondes sont plus nombreux que les *sables* du Gange.
Superposée l'une l'autre, c'est la *loi* de toujours,
A l'automne et au printemps les *fleurs* vivent et meurent.

身家小比螻蟻卵，
世界多於恆河沙。
重重疊疊古今法，
生生死死春秋花。

On trouve par exemple dans une conférence de Tan Sitong « Du savoir occidental actuel et des études anciennes chinoises » (Lun jinri xixue yu Zhongguo guxue 論今日西學與中國古學) publiée en 1898², une telle méditation relativiste sur la petitesse des choses humaines (voir le *Zhuangzi* encore) développée à partir des connaissances astronomiques modernes, nouvel exemple de la lecture allégorique de la science importée (voir Lu Xun en troisième partie) : « L'on comprend de la sorte que cette terre (*diqui*) sur laquelle nous nous trouvons n'est fondamentalement qu'un petit objet dans le ciel (*tiankong*). Ainsi, l'on peut considérer que tout ce qui se tient sur ce globe (*qiu*) partage (*tong*) une même vie, un même voisinage et est pays (*xiang* et *han*) l'un de l'autre : il n'y a pas de quoi considérer notre pays comme supérieur et rabaisser les autres au rang d'animaux, parce que l'on se sentirait perdu et inquiet » (*You yi zhi wushen suo chu zhi diqiu, yuan tiankongzhong buda zhi wu, ze fan fuli si qiuzhe, ke zuo tongli tonghan tong xingming guan, er bubu jingyi haiyi,*

¹ Ma Junwu, 2016, p. 1. Mes italiques pour indiquer les mots rimés en fin de vers.

² Tan Sitong, 1998, vol. 2, p. 398-400.

yelang wuguo er qinshou taren yi 又以知吾身所處之地球，原天空中不大之物，則凡附麗斯球者，可作同里同閭同性命觀，而不必驚疑駭異，夜郎吾國而禽獸他人矣)¹. Tan Sitong en tire par ailleurs une morale propre aux réformistes sur le relativisme des cultures, car elle est ce qui permet la communication et la reconnaissance de l'équivalence (*tong*) foncière entre les êtres : toutefois, il n'est pas certain que ce relativisme scientiste qui permet la distance avec soi-même (voir Huang Zunxian plus haut), se porterait sur le « confucianisme ».

Toutefois, Ma Junwu comme d'autres auteurs des années 1900 introduit une angoisse et inquiétude nouvelle. On peut le voir encore dans le premier huitain de « Globe terrestre » (Diqiu 地球, 1904)², qui rappelle le poème de Ruan Yuan cité plus haut et qui se poursuit sur la même image des fleurs qu'au poème précédent, avec une vision du darwinisme social ou national :

Le globe terrestre fait quatre-vingt-dix mille lieues [de circonférence],
Un corps incliné, à peine un pied.
Confusément je porte mon esprit au loin,
Et il se perd [dans un espace] vaste et infini.
Le monde est un grain de riz,
Ma carcasse, une poussière.
Des millions de poussières [les hommes]
Luttent chacune pour leur survie (*shengcun*).

地球九萬里，
著身不盈尺。
忽忽生遠心，
渺渺未有極。
世界一微粒，
軀殼一纖塵。
纖塵千萬億，
一一爭生存。

Pour revenir à cette perception et conception nouvelles de la transformation mentionnée ci-dessus ; elle se distingue par exemple de la joie éprouvée par un Zhuangzi devant les transformations des choses ou de son relativisme face à leurs apparences contradictoires. S'y associe une certaine mélancolie, relativement commune à ce moment en littérature, en particulier dans le « genre » du

¹ Tan Sitong, 1998, vol. 2, p. 400.

² Ma Junwu, 2016, p. 45.

poème des années 1900 de romantisme révolutionnaire de lamentation sur l'état de la nation. C'est en tout cas ce spectacle initialement évoqué (*xing*) qui appelle le désir d'éloignement et de ne plus « se soucier des hommes » (*you renshi*), ce à quoi un lettré devrait pourtant s'attacher.

Cette méditation est moins une rêverie à la Bachelard sur le feu, hormis peut-être le thème de l'ascension, qu'une méditation originale sur le métal. Celui-ci se situe à mi-chemin entre le minéral, le feu et l'eau, nommément absente : il incarne l'élévation par transformation et fusion. Cet imaginaire rejoint le mythe solaire mentionné plus haut, et qui se rencontre en d'autres endroits dans la poésie chinoise moderne, avec à l'occasion d'ailleurs des références aux *Chants de Chu*.

D'autres poèmes de Ma Junwu présentent de tels exemples de paysage scientifique moderne¹, associant mélancolie et géologie. C'est le cas notamment du premier de deux composant la suite « En me rendant au Mont des Géants (Riesengebirge) comme voyage [d'étude] géologique en juillet 1911 » (Xinhai liuyue zhi Riesengebirge wei dizhi lüxing 辛亥六月至Riesengebirge为地质旅行, 1914)² :

Les cimes enneigées se dressent de terre à cinq mille pieds,
Ma quête de fer et de pierre m'a mené jusque là.
La lumière rouge-rose illumine délicatement la nuit,
On m'engage à emplir mon verre d'un bon vin. (?)
Une récompense sans commune mesure pour une marche (*zhenggequ*), (?)
Avec une pauvre chaumière pauvrement décorée comme scène.
Je suis le voyageur épuisé à l'autre bout du monde,
A chaque banquet j'éprouve une profonde tristesse. (?)

雪峰出地五千尺³,

¹ Voir notamment « Ma vie retirée dans le Lautenthal, I » (Laodenggu duju 勞登谷獨居, 1914 : Ma Junwu, 2016, p. 100).

² Par ailleurs, l'auteur rentre à Shanghai en novembre de la même année après le déclenchement de la révolution en octobre : Ma Junwu, 2011, p. 438.

³ *Xuefeng* et *chudi* : séparément attestés en poésie classique médiévale. *Wuqianchi* : le syntagme se trouve dans « Dix ballades sur la visite occidentale du père de l'Empereur à la Capitale du sud [Chengdu], I » (Shanghuang xixun Nanjing ge shishou qiyi 上皇西巡南京歌十首 其一) de Li Bai ou dans « Les Monts Wanzhou » (Wanzhouling 晚洲嶺) de Wei Xiang 韋驥 (1033-1105) (<https://sou-yun.cn/>, consulté le 13/03/21). Il ne s'agit donc pas nécessairement (comme le propose Ma Junwu, 2016, p. 107, n. 2), de chercher une équivalence numérique entre l'altitude réelle du point culminant (pour autant qu'il soit mentionné ici) et l'expression « cinq mille pieds », qui est un cliché. Toutefois on peut le lire quasi-littéralement, à cinquante ou cent mètres près (?), si l'on recherche vraiment la correspondance. En ce cas, il s'agit de la revitalisation d'un cliché par la science moderne.

金石搜求到此來¹。
 玫瑰紅燈嬌照夜²，
 葡萄名酒勉添杯³。
 爭懸重賞徵歌曲⁴，
 粗飾茅齋作舞台⁵。
 我是天涯倦遊客⁶，
 每逢嘉會發深哀⁷。

●○○● ●○○	<i>chu</i> est <i>rusheng</i> ; 十一陌 ; tons irrég.?
○○○○ ●○○	<i>shi</i> est <i>rusheng</i> ; 十灰
○○○○ ○●●	二十二禡 ; position 2 devrait être <i>ze</i> pour le <i>nian</i> et <i>dui</i>
○○○● ●○○	十灰
○○●● ○○○	二沃 <i>qu</i> est <i>rusheng</i> , comme au v. 1 ; pas de <i>nian ni dui</i> — c'est un <i>gutishi</i>
○○○○ ●○○	十灰
●●○○ ●○○	十一陌
●○○○ ●○○	<i>fa</i> est <i>rusheng</i> 十灰

Le paysage se caractérise par certain sens du sublime, dont on distingue difficilement entre ce qui est nouveau et ancien : cette potentialité qu'offre la poésie classique est activée dans ce sens. La montagne apparaît comme le lieu d'une élévation et d'un effort qui sont source d'une expérience double : de solitude qui distingue le poète ; et d'une connaissance scientifique moderne, la géologie et minéralogie.

¹ *Jinshi* : litt. « métaux et roches », comme syntagme, ne désigne pas littéralement le métal et la pierre, mais ce qui en partage la nature : « solidité », « volonté » ; désigne initialement, par métonymie, des « éloges gravés sur pierre ou métal », des « instruments musicaux » (cloches et pierres musicales) ou des « armes » (des « fers »). *Jinshi* apparaît dans la poésie classique avec ces différents sens. Le sens ici est à la fois littéral et peut-être associé au sens figuré de ténacité : l'escalade d'une montagne, se mettre en quête avec une ténacité égale à celle de la montagne (?), mais aussi, rechercher des roches et minéraux. Le sème des différents sens est en grande partie celui de la pérennité, durée. La note de l'édition le glose simplement comme synonyme de *kuangshi* 礦石 (« minerai »). *Souqiu* : attesté en poésie.

² *Meigui* : le plus couramment « rose », mais aussi « mica noir, biotite » (*Ricci*), terme ancien de minéralogie, qui semble toutefois inapproprié ici (?). *Hongdeng* : attesté en poésie classique, « lumière rouge », que l'on trouve suivi de la « nuit ». *Zhaoye* : attesté, « éclairer, lumière dans la nuit ». *Jiao* : « gracieux, clair ». Ces trois caractères comme syntagme ne semble pas attesté, mais l'on trouve des poèmes qui emploie *hongdeng* et *jiao* dans un même poème.

³ *Putao* ainsi que *mingjiu* sont évidemment attestés en poésie, quoique non accolés (?).

⁴ *Zhengxuan* : attesté en poésie, « très éloigné, sans commune mesure ». *Zhongshang* également.

⁵ *Maozhai* et *wutai* attestés. *Zuo* usage ici modernisé : faire, prendre comme?

⁶ *Wo shi* : « je suis », attesté en poésie classique, mais avec un niveau de langue un peu relâché ou informel. *Tianya juan youke* : attesté depuis les Song et Yuan.

⁷ *Shen ai* : se rencontre en poésie classique. *Fa shen'ai* : semble moins attesté? le *fa* induit un tour plus prosaïque (il aurait tendance à être éludé en classique plus élevé). *Mei feng* et *jiahui* sont également attestés, mais séparément.

Un autre poème encore de Ma Junwu combine les thèmes classique de la mélancolie et de l'exil, avec les discours modernes de l'évolutionisme et de la révolution : « Sur le chemin du retour pour Guilin » (Gui Guilin tuzhong 歸桂林途中, publication posthume en 1940), composé en août 1900. Il revient alors de Singapour, où il a rencontré Kang Youwei exilé qui lui a confié la mission de retourner à Guilin¹ participer aux projets de soulèvement de Tang Caichang 唐才常 (1867-1900) à Wuhan. Mais, arrivé à Canton, Ma Junwu apprend que cette tentative s'est soldée par un échec² :

Dans la profondeur du temps (*jin'gu*), je contemple (*guan*) l'évolution [transformation] naturelle (*tianyan*),
L'intense lutte pour la survie (*zhengcun*) répandue sur tout le globe.
Dans cette contrée lointaine, seul, j'emporte le souvenir d'anciennes connaissances,
Au plus fort de la nuit, sous la lampe solitaire, je lis « La souffrance de l'éloignement » (*Liyou*).
Villes et campagnes se perdent dans une nuit vraiment interminable,
Monts et rivières sont en miettes, l'automne touche à sa fin.
De retour de l'Océan du sud [Singapoure], je pense à mon pays natal [Guilin],
Et aux parents tout chenus.

蒼茫今古觀天演³,
劇烈爭存遍地球⁴。
匹馬遠鄉懷故舊⁵,
孤燈深夜讀離憂⁶。

¹ Il étudie depuis l'année précédente dans cette même ville à l'Ecole théorique et pratique (Tiyong xuetang 體用學堂), alors nouvellement fondée, dont il est expulsé plus tôt dans le mois pour motifs politiques : Ma Junwu, 2016, p. 2.

² Ma Junwu, 2016, p. 2 ; Ma Junwu, 2011, p. 435-6.

³ *Cangmang* : vaste, indistinct, infini (Wang Wei). *Jin'gu* : attesté, par exemple dans « Sept lamentations » (Qi ai shi qi yi 七哀詩二首 其一) de Zhang Zai 張載 (1020-1077), « Je m'afflige sur les temps passés et présents » (*Chuang'ai jin'gu* 愴哀今古). la méditation mélancolique sur le passage du temps et la ruine des dynasties n'est pas nouveau : mais ici, réactivé par l'évolutionisme, la menace de disparition et l'insistance réformiste sur l'opposition grandissante entre passé et présent. *Guan tian* : attesté, à la différence de *guan tianyan*.

⁴ *Julie* : assez moderne, en tout cas, prose. *Zhengcun* : dans « Aux origines de la puissance » (Yuan qiang 元強, 1895) de Yan Fu : « lutte pour la survie » : lexicque réformiste du Tongcheng et concept importé, comme *tianyan* (note 2, p. 2). *Diqiu* « globe terrestre » apparaît dans des poèmes Qing à partir de Ruan Yuan (voir chapitre précédent).

⁵ *Pima* : un cheval, un homme. *Yuanxiang* : « éloigné, perdu, isolé » (poésie Tang). *Gujiu* : ici « ancien ami, vieil ami, vieille connaissance » (*Lunyu*). Est-ce que *huai gujiu* se rencontre en poésie classique?

⁶ *Gudeng* : « lampe solitaire, solitaire » (nanbeichao). *Shenye* : classique, prose ou poésie. Tous deux peuvent se rencontrer accolés ou séparément dans un même poème. *Liyou* : « à la rencontre de l'affliction, douleur de l'éloignement », il s'agit du « Lisao » de Qu Yuan, selon une glose du *Shiji*. *Du Lisao* se trouve en poésie classique : signe d'état d'âme mélancolique, pensif et généreux.

迷漫朝野真長夜¹,
 破碎山河又暮秋².
 游罷南溟思故里³,
 有親白髮欲盈頭⁴.

○○● | ○●● var 3
 ●●○○ | ●●○ 十一尤
 ●●●○ | ○●● var 3
 ○○○ | ●○○ 十一尤 *du est rusheng* var 3 (équilibre v. précéd.)
 ○○○ | ○●● var 3, hémistiche répété, collage
 ●●○○ | ●●○ 十一尤
 ○○○ | ○●● var 1, évite trois *ze* anaphoriques
 ●○○ | ●○○ 十一尤 var 1, équilibre, crée alternance
 prosodie régulière, recherche d'alternances

Le poème respecte les contraintes du huitain régulier : parallélisme « recherché » aux distiques deux et trois, « relâché » (*kuandui* 寬對) aux un et quatre. La rime, régulière elle aussi, porte la signification du poème et développe le sème de la « tristesse » ou « souci » : la série *diqui* (*globe* terrestre, v. 2), *liyou* (*tristesse* de l'éloignement, v. 4), *muqiu* (dernier mois de *l'automne*, v. 6), *yingtou* (couvrir la *tête*, v. 8), établit un lien entre les différents référentiels, humains, naturels, nationaux et personnels, dans un même sentiment automnal, c'est-à-dire, mélancolique selon la codification classique. Le paysage présenté est une allégorie politique et juxtapose à la scène naturelle des émotions classiques : éloignement, exil, parents âgés. La référence à « La souffrance de l'éloignement » convoque indirectement Qu Yuan, figure de l'éloignement et de la loyauté

¹ *Miman* : « perdu dans la brume, flou, estompé ». Le *Handian* donne « Note sur ma visite à l'Académie de peinture de Paris » (Guan Bali youhuayuan ji 觀巴黎油畫院記, 1890) du diplomate et réformiste Xue Fucheng 薛福成 (1838-1894), *sanwen* Qing ; mais se trouve en poésie classique depuis au moins les Yuan (*Souyun*). La répétition *shenye* et *changye*, manque d'élégance, du moins selon des critères classiques (?). *Changye* : « nuit interminable, mort » (prose et poésie classiques), sens plus moderne ici, allégorie politique : thème moderne de l'obscurité. *Chao ye* : « dans et hors de la cour », dans tout le pays (n. 4) ; en poésie, au moins depuis les Wei Jin.

² *Posui* : prose classique, réduit en pièces, détruit ; *shanhe*, shiji. *Shanhe posui* se trouve en poésie à partir au moins des Song, puis renversé (*shanhe posui*) semble-t-il à partir de la fin des Ming et début Qing. *Muqiu* : dernier mois de l'automne (9e lune, donc l'hiver arrive). *You muqiu* se trouve en poésie depuis les Ming-Qing (auparavant, ce serait plutôt *qiu you mu*) jusqu'à nos jours, selon les exemples donnés par Souyun. Voir Du Fu, « En contemplant le printemps » (Chun wang 春望) : « Pays ravagé ; seuls monts et fleuves demeurent » (*Guopo shanhe zai* 國破山河在, tr. F. Hu-Sterk : Mathieu, 2015, p. 393). Par contre chez Ma Junwu, le printemps s'achève et même la nature est sombre et détruite.

³ *Youba* : syntagme se trouve dans poésie ; *ba*, var. de 疲? non, ici *ze* ; *ba* aussi sens de revenir? *Guli* : « village natal », poésie classique. On pense au célébrissime *si guxiang* 思故鄉 (« Je pense au pays natal ») de Li Bai. *Nanming* : « océan du sud », Singapour, selon la note 5. En poésie depuis les Wei Jin, l'expression remonte au *Zhuangzi*.

⁴ *Youqin* : alliance, mariage? prose. *Baifa* et *yingtou* se trouvent en poésie classique associés. Voir le poème : de retour au pays natal les cheveux blancs.

politique, tout autant que du lyrisme : le poète s'attribue ce rôle et s'inscrit dans cette lignée spirituelle du lettré exilé et inquiet de l'état du monde.

Cette inscription dans la poésie classique coexiste avec un style modernisé, c'est-à-dire « réformé », notamment celui d'une langue par endroits prosaïque. Les néologismes « évolution » (*tianyan*) et « lutte pour la survie » (*zhengcun*) propres aux discours réformiste puis révolutionnaire retiennent particulièrement l'attention. Ce paysage poétique porte une vision marquée par l'importation moins de la science, que du darwinisme social et de la lutte nationaliste. Cependant, cette importation reste subordonnée à une esthétique classique, comme le montre le lieu commun de l'inscription saisonnière, qui permet la fusion de la scène naturelle, de l'émotion du poète et de la situation du pays.

Le premier distique opère comme une « évocation » naturelle (*xing* 興) qui appelle une signification morale et humaine. Par contre, à l'inverse du *Livre des poèmes*, auquel le procédé du *xing* est dit remonter, la nature n'offre plus le modèle d'un *ethos* orthodoxe, apaisé ou harmonieux¹ : le « globe terrestre », l'espace et le temps, l'histoire, se réduisent à la lutte pour la survie du plus fort, le plus faible condamné à disparaître. « Monts et rivières », à comprendre au sens de « pays » comme corps politique, voire nation, « sont en miettes » (*suipo shanhe*, v. 6) : même la nature, à comprendre comme « espace politique » (*shanhe*, litt. « monts et rivières »), est menacée de ne jamais renaître². Cette vision évolutive et linéaire est source d'angoisse et de crise. L'évocation finale des cheveux blancs, figure de la vieillesse, de l'âge et de la mort, se rapporte tout autant aux parents qu'au *shanhe*, le pays trop vieux et âgé qui, déjà pris dans une « longue nuit » (*changye*, v. 5), menace de sombrer définitivement dans l'hiver. Sous une apparence classique, le paysage enseigne la loi universelle du darwinisme social au poète, alors que celui-ci se tient en aval d'une longue histoire : il embrasse du regard le *passé et le présent* (*jin'gu*), en un moment critique à l'issue incertaine, situation moderne s'il en est.

Cette actualité de la poésie classique, non inédite dans l'histoire littéraire chinoise, possède toutefois une acuité caractéristique à la fin des Qing³ : le poète se tient à ce point extrême de l'automne de son histoire. Ainsi, dans « La Tombe de Yu le Grand » (Yu ling 禹陵, 1914, daté de

¹ Voir les « aigrettes » (*jujiu* 雉鳩) premier poème des « Airs des Royaumes » (Feng 風) du *Livre des poèmes*, censé démontrer l'inscription en nature de la règle de séparation des sexes.

² Même le vers *Guopo shanhe zai* suggère une permanence de l'ordre naturel subsistant à la ruine politique, donc toujours passagère ou cyclique. Sur la réactivation de ce motif du vers de Du Fu à l'époque contemporaine : Riemenschneider, 2017, p. 247-8. Il me semble (?) par ailleurs avoir lu une étude en anglais sur ce thème dans la littérature du début des Qing, mais je ne me rappelle plus où.

³ Voir le poème de Huang Zunxian « Impressions », dont il a été question plus haut, d'où la récurrence du binôme *jin et gu*.

1903), le fondateur légendaire de la dynastie Xia est présenté comme le « Moïse » (Moxi 摩西, pour Moshé) du « Continent des esprits » (Shenzhou 神州), la Chine. Cette comparaison transculturelle, moderne en ce qu'elle se reconnaît un homologue dans une culture autre, met en avant l'antiquité de l'histoire chinoise menacée de disparition, dont le poète visite la tombe (v. 3-4)¹ :

Dans ce pays ruiné, je recherche les traces du passé,
Les mousses ont achevé de manger la stèle [portant inscription réalisée sous les Ming de « Tombe de Yu »] de la Tombe de Yu.

勝[剩]水殘山尋舊跡，
苔花蝕盡禹陵碑。

Ceci explique aussi le désir du poète de quitter ce monde, dans « Ma vie retirée à Lautenthal », vu plus haut.

Ma Junwu reprend cette construction classique du paysage en un style proche dans un autre poème, « En bateau sur la Li » (Lijiang zhou zhong 濼江舟中), composé quelques mois après le précédent et publié dans le recueil de 1914² :

Un vent glacial siffle entre les falaises escarpées,
Dans les villages lointains, des meutes de chiens font entendre leurs aboiements plaintifs.
Au milieu de la nuit, dans ma barque, je pense au passé,
Le chemin qui m'attend est obscur : où aller?

斷岸淒風撲撲吹³，
遠村群犬吠聲悲⁴。
夜深短艇思往事⁵，

¹ Ma Junwu, 2016, p. 17. « Dans ce pays ruiné » : litt. « Les restes de rivières et les débris de monts », expression proche de *suipo shanhe* mentionné plus haut.

² En octobre-novembre de la même année, 1900, à la suite de la destruction de son domicile à Guilin dans l'incendie d'un temple mitoyen, Ma Junwu se rend à Canton et étudie le français dans une école catholique ; il poursuit ses études l'année suivante à Shanghai. Ce poème ferait donc référence à son départ de Guilin pour Canton, la Li étant un fleuve du Guangxi, près de Guilin : *Ma Junwu shigao jianzhu*, p. 8 ; *Ma Junwu ji*, p. 436.

³ *Duan'an* : poésie classique. *Qifeng* : prose et poésie Han. *Pupu* : onomatopée attestée en poésie classique.

⁴ *Yuancun* : poésie classique Nanbeichao. Association *qunquan* et *fei* attestée en poésie classique.

⁵ *Yeshen* : Nanbeichao. *Duanting* : « barque, petit bateau » (poésie Tang). *Si wangshi* : Tang.

茫茫前路我何之¹?

- | ●●○ 四支 *pu est rusheng*
 - | ●○○ 四支 var 1 et 3 ; distique modèle 3
 - | ○●● v. irrég. ces deux hémistiches en principe ne sont pas associés : 1er, modèle 3 ; second, modèle 1
 - | ●○○ 四支 var. 1 et 3 ; modèle 1
- confusion entre « modèles » 1 et 3 ;

Ce quatrain à l'ancienne (*gutishi*) présente quelques caractéristiques du *jintishi*². La rime est régulière et signifiante : *chui* (« siffler », v. 1), *bei* (« plainte, plaintif », v. 2), *zhi* (« aller », v. 4). La détresse portée par le paysage et la scène font douter au poète du chemin à suivre. Le poème, ainsi que « Sur le chemin du retour pour Guilin », s'inscrit dans la tradition lyrique des *Chants de Chu* par les thèmes convenus, le lexique et en particulier le style du dernier vers : « Le chemin qui m'attend est obscur : où aller » (*Mangmang qianlu wo hezhi*, voir note précédente). Les références classiques possibles à ce poème renvoient au thème de l'exil et de la séparation.

Le poète est prisonnier entre deux rives, en un sens comme chez Huang Zunxian entre deux mondes ; sa solitude et son errance sont renforcées par les aboiements qui signalent des maisons et villages proches, tandis que lui va seul sur les chemins, sur un fleuve d'ailleurs, métaphore du passage. Même s'il ne donne pas d'indication saisonnière, le paysage prend à nouveau une dimension lyrique et allégorique : le voyage hasardeux sur une barque la nuit exprime l'indécision et l'incertitude présente du poète dont le destin s'identifie à celui de la Chine. En effet, la barque ou le bateau est une allégorie pour la Chine qui se rencontre à la fin des Qing, aussi bien dans la fiction que la poésie (J. Kowallis)³.

¹ *Mangmang* : « immense, obscur, flou, lointain ». *Qianlu* : attesté en poésie classique, souyun donne un exemple de la période Wei Jin en style *sao* de Xia Youzhan 夏侯湛 (243-291), « Chant de la séparation » (Liqin yong 離親詠) : « Je soupire tête baissée, las! sur le chemin qui m'attend » (*Fu tan xi qianlu* 俯嘆兮前路), et un autre de Tao Yuanming, « De retour chez soi! » (Guiqulaixi ci 歸去來兮辭) : « *I ask a traveller on the way ahead* » (*Wen zhengfu yi qianlu* 問徵夫以前路; tr. Davis, 1983, vol. 1, p. 192. La connotation diffère, mais une certaine proximité de style *sao* (*xi* ou *yi*), lié au thème de l'exil (le retour implique aussi l'exil) et de l'errance, pareillement issus du *Lisao*. *Mangmang qianlu* : « avenir, trajet incertain », attesté sous les Tang, mais semble plus courant à partir des Ming et sous les Qing. *He zhi* : par exemple dans les « Neuf déclamations, I » (Jiu zhang) des *Chants de Chu*.

² Parallélisme aux deux distiques ; les vers individuellement respectent le contrepoint tonal comme ils le feraient dans un *jintishi* (sauf le 3^e qui est irrégulier), mais ils ne sont pas appariés ensemble (pas de *nian ni de dui*), ce qui permet une certaine liberté ; on note un effet expressif (dramatique?) au dernier vers, un ton oblique de part et d'autre de l'hémistiche.

³ von Kowallis, 2006, p. 38.

II.2 Huang Kan au Mont Lu : montagne classique et invention prosodique

Ce chapitre aborde un exemple des avatars de la montagne dans la poésie moderne. La montagne est un élément récurrent du poème de paysage classique¹ et possède différentes connotations : lieu de retraite et de révélation, allégorie du monde et ses transformations ou simplement de la vie en société, espace où se projettent les ambitions et se présentent les dangers ; il s’y rencontre des ermites ou sages hors d’atteinte, des immortels ou des bêtes fauves. Elle est ainsi un motif du labyrinthe où l’on se perd et cherche à se retrouver². La montagne suppose une série de motifs et clichés : pont, simples, moines et autres personnages. L’étude de ce motif paysager entre quelques poètes différents permet de mettre en avant et mesurer des éléments de changement et de différences.

Huang Kan compose en 1928 une série de poèmes classiques, *Poèmes de mon excursion au Mont Lu* (*You Lushan shi* 游廬山詩)³. Elle est précédée d’une « Préface de Zhang Taiyan » (Zhang Taiyan xu 章太炎序)⁴, son mentor, datée du « sixième mois de l’année *wuchen* » (juillet-août 1928) : il présente les « trente-sept pièces en poésie de style nouveau et ancien » (*gujinti shi* 古今體詩), composés à l’occasion d’un séjour « de dix jours » occupé à « enseigner ». Il félicite Huang Kan pour sa contemplation des « beautés des monts et rivières et les *traces du passé* » (*shanchuan zhi*

¹ Sur le paysage en Chine : Escande, 2005.

² Sur le labyrinthe en Chine et dans un contexte architectural : Zou Hui, 2017.

³ Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 59-73. L’édition ne contient ni annotation ni commentaire. Pour une description sommaire et essentiellement appréciative de cette série : Li Jing, 2016, p. 53-56. Dans la liste que Li Jing donne des recueils de poèmes de Huang Kan, elle indique « Recueil du Mont Lu » (*Lushan ji* 廬山集), indiquant entre parenthèses qu’il a été composé lors d’une excursion au Mont Lu en « 1927 » (?), qui pas plus que ses autres poèmes, n’aurait été publié avant les premières éditions posthumes (à partir des années 1970) : Li Jing, 2016, p. 26-7. Cependant, quelques pages plus loin, il est dit qu’il est rendu à Lushan pour y enseigner « en juillet 1928 » et aurait donc écrit ces pièces à ce moment-là (Li Jing, 2016, p. 54-55). Par ailleurs, la préface de Zhang Taiyan est datée de juillet-août de la même année. Dans Huang Kan, 1985, on trouve semble-t-il les poèmes de cette série, et en ordre dispersé : pour le moment, j’y ai retrouvé « Ballade composée en bateau en voyant le Mont Lu de loin » (*Zhouzhong wang Lushan zuo ge* 舟中望廬山作歌) (Huang Kan, 1985, p. 141 ; Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 61), mais sans annotation non plus. Cette édition classe les poèmes par catégorie : *shi* (à l’ancienne ou nouveaux, par nombre de syllabes) et *ci*. L’œuvre poétique de Huang Kan est manifestement en cours de réception. L’établissement et la mise à disposition des textes est relativement récent. On trouve confirmation de la date de composition de la série dans Wang Qingyuan, 1986, p. 164-175 (à défaut de disposer d’un *nianpu* plus récent). On apprend ainsi qu’il est invité à se rendre en juin 1928 à Lushan donner des conférences, le séjour en tout et aller-retour, depuis Nankin où il est arrivé en début d’année pour prendre un poste à l’Université nationale centrale de Nankin (*Zhongyang daxue* 中央大學), lui prend onze jours (informations données aussi par Wang Dong dans sa postface, et partiellement par Zhang Taiyan dans sa préface, voir plus bas). A cette occasion il imprime et fait diffuser (sous quel format? auprès de qui? à quel tirage?) un volume des trente-sept poèmes, sous le titre « Description et poème de mon voyage au Mont Lu » (*You Lushan ji ji shi* 游廬山記及詩). La postface date d’octobre (le « neuvième mois » lunaire) : il est à supposer que la diffusion se fasse en fin d’année (?).

⁴ Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 59.

sheng, *wangshi zhi ji* 山川之勝, 往史之跡, mes italiques), ce qui les distingue de « vulgaires lettrés » (*sushi* 俗士), qui dans de prétendus « mémoires sur le Mont Lu » ne font que décrire un pic, sans rendre compte de la variété de l'ensemble du Mont ; ou qui s'installent loin du monde pour mener une vie en fait dissolue. La série se clôt sur une postface de Wang Dong 汪東 (1890-1963)¹ qui évoque le contexte d'une excursion accomplie ensemble « à l'été de l'année *wuchen* ». Il émet une appréciation élogieuse des poèmes et tout comme Zhang Taiyan dans sa préface, propose de reconnaître une proximité avec Xie Lingyun 謝靈運 (385-433)², que Huang Kan semble avoir apprécié : tous deux « parlent » (*yu* 語), au sens d'une relative prolixité et facilité à composer à chaque excursion en nature³, là où Tao Yuanming se « tait » (*mo* 默) ou « oublie les mots » (*wang yan*) ; ce qui ne présente aucune différence fondamentale, s'empresse de préciser Wang Dong. L'ensemble enfin s'achève sur une note autographe de Huang Kan ajoutée après révision des poèmes :

Nombreux ceux qui au fil des âges (*gugin*) ont laissé textes et poèmes après une excursion au Mont Lu : quel mal à ce que je vienne m'ajouter (*yu yiren*) [à eux]! Et puisque j'ai fait ces poèmes suite à mon excursion, je peux bien les conserver : certainement ils n'ont pas à être examinés à l'aune de Huiyuan [334-416, fondateur de l'école bouddhiste de la « Terre pure » au Mont Lu⁴ et l'un des premiers auteurs à décrire le site] ou Li Bai. De vouloir absolument détourner la Voie lactée pour laver le mauvais poème de Xu Ning [poète des Tang, fl. 813]⁵, c'est de la part de Su Shi de l'étroitesse d'esprit!

Révisé et écrit de ma main le treize du neuvième mois de l'an *wuchen* [25 octobre 1928], au soir.
Huang Kan Jizi⁶.

¹ Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 72.

² Considéré plus encore que Tao Yuanming, comme le fondateur de la poésie chinoise de paysage, ayant lui-même assidûment fréquenté le centre bouddhique établi par Huiyuan au Mont Lu. Voir Frodsham, 1967, vol. 1. Escande, 2005, p. 74.

³ Exemple d'un poème de Xie Lingyun au Mont Lu : « Escaladant le pic le plus élevé du Mont Lu et regardant au loin les chemins de montagne » (Deng Lushan jue ding wang zhu jiao 登廬山絕頂望諸嶠) : <https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BB%E5%BA%90%E5%B1%B1%E7%BB%9D%E9%A1%B6%E6%9C%9B%E8%AF%B8%E5%B3%A4/1116119>; consulté le 21/12/21. Huang Kan trouve-t-il chez Xie Lingyun une inspiration sur la forme de poésie narrative et relativement « prosaïque » (de par l'importance des mots vides par exemple)? Il faudrait mener une étude comparée approfondie avec lui, entre autres auteurs médiévaux.

⁴ Voir Cheng Anne, 2014, p. 366-7.

⁵ Dans un poème sur le Mont Lu, Su Shi se moque d'un vers qu'il juge vulgaire de Xu Ning, consacré à une cascade du même site. Huang Kan paraphrase le vers en question de Su Shi : « [les multiples éclaboussures de la cascade sont pourtant insuffisantes] pour « nettoyer le mauvais vers de Xu Ning » (*Bu wei Xu Ning xi eshi* 不為徐凝洗惡詩). Voir Hargett, 2006, p. 11-12 ; Zhu Meilu, 2020.

⁶ Huang Qiaoxin 喬馨 a pour nom personnel (*ming*) Kan, et Jizi est l'un de ses surnoms (*zi*).

古今游廬山有文詠者多已，益予一人何害！既有斯游，而有斯作，則宜存之，固不期於慧遠、李白矣。
必欲輓銀河以洗徐凝之惡詩，是蘇軾之隘也！戊辰九月十三夕寫定自記。黃侃季子。¹

Huang Kan affiche une posture qui rappelle celle de Huang Zunxian dans sa « Préface » à ses *Poèmes* (voir plus haut) : il se place en aval de la tradition (*gujin*) dans un geste à la fois classique, qui consiste à se présenter dans la succession des anciens et à la fois moderne, en ce qu'il estime ne pas avoir à se justifier ni se mesurer à eux. Le seul fait d'avoir composé des poèmes suffit pour affirmer leur valeur et autorise leur publication : il pousse même l'immodestie à considérer Su Shi comme « étroit d'esprit ». A comprendre peut-être dans la perspective d'une querelle poétique, contre la poésie Song?

L'ensemble des poèmes de la série suit une progression : celle du voyage par voie fluviale du poète depuis Nankin jusqu'au Mont Lu ; puis parmi les différents sites de cette montagne, avant de la quitter pour retourner au monde ordinaire. Cette excursion mène le poète autant dans un espace réel, le Mont Lu², que dans la tradition littéraire³. C'est un lieu célèbre, décrit ou évoqué dans de nombreux textes classiques. L'un des plus célèbres est ce distique tiré du poème « Inscrit sur le mur du Temple de la Forêt de l'Est » (Ti Xilin bi 題西林壁) de Shu Shi, celui-là même que Huang Kan brocarde gentiment dans sa postface :

Pourquoi ne puis-je connaître le vrai visage du Mont Lu?
C'est parce que j'y suis pris au beau milieu.

不識廬山真面目，
只緣身在此山中。

Le thème de la connaissance est l'une des principales dimensions du motif de la visite en montagne : la quête de la connaissance du « visage » du Mont Lu porte aussi bien sur la montagne que sur le poète lui-même, qui se demande comment saisir une totalité multiple et changeante⁴. C'est l'un des thèmes majeurs que nous allons retrouver encore plus loin, notamment dans la dernière partie.

¹ Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 73.

² Sur le Mont Lu : Hargett, 2006, p. 7-8.

³ L'évocation d'un lieu célèbre s'accompagne d'ailleurs souvent de l'appréciation d'œuvres précédentes qui portent sur le site visité : Hargett, 2006, p. 12.

⁴ Hargett, 2006, p. 10, 13-15.

Il existe aussi des relations modernes : le hasard veut que Hu Shi publie la même année un « Journal de voyage au Mont Lu » (*Lushan youji* 廬山遊記), rédigé lui en *baihua*. Ces notes d'une excursion de plusieurs jours à travers certains des plus fameux sites du Mont Lu sont pour l'intellectuel du 4-Mai prétexte à confronter les textes, relations et annales locales diverses, à la réalité et l'examen philologique. Un lettré se rend au Mont Lu avec un bagage littéraire et des notes historiques. L'attitude de Hu Shi est celle du savant critique : pour lui, « beaucoup de sites du Mont Lu sont douteux ». Par ailleurs, on ne peut selon lui suivre un guide ou des relations qui ont plus de deux cents ans : c'est l'expression d'une conscience de la rupture entre passé et présent, qui incarne l'esprit du 4-Mai de Hu Shi¹.

C'est là une différence de positionnement d'avec Huang Kan, pour qui, nous allons le voir, le voyage au Mont Lu prend l'apparence d'un voyage symbolique et intérieur, à travers les souvenirs personnels et littéraires. C'est un retour aux origines : communes, de la poésie classique, pour réinventer à partir d'elle la langue et le lyrisme ; personnelles, de la mémoire d'un lieu déjà visité dans le passé (voir poème suivant) ; et peut-être aussi vitales, car la montagne offre par essence l'exemple de la puissance de transformation (voir plus loin, sur le thème de la création). Comme en poésie classique chinoise ou dans des œuvres européennes romantiques ou modernes, la montagne, toujours plus ou moins enchantée, est un lieu imaginaire de révélation, un « Mont analogue » (Daumal), de rencontre avec le réel et avec soi-même ; c'est une tradition que Huang Kan entretient. A voir ici de quelle façon il interprète ce lieu commun littéraire.

Abordons le sixième poème de la série, « En franchissant Anqing [dans l'Anhui, sur le cours du Fleuve bleu], je me remémore d'anciens voyages » (Guo Anqing huai jiuyou 過安慶懷舊游) :

La pagode solitaire de la Cité de Wan occupe une position [ou présente une apparence] haut dressée et insolite,
Je me souviens y être monté il y a dix-neuf ans [1909].
Les eaux du Fleuve s'étendent à perte de vue dans leur course vers la Grande Combe [l'océan],
Un vent violent dans le ciel secoue ses hauts étages.
Les montagnes bleues défilent interminablement, qu'il est difficile de tenir une promesse,

¹ Jia Zhifang, 1993, p. 164, indique dans la catégorie *sanwen* un *Journal de voyage de Lushan* (*Lushan youji* 廬山遊記) de Hu Shi, publié en juin 1928 à Shanghai, après une première publication dans la revue poétique « moderniste » *Nouvelle lune* ou *Croissant* (*Xinyue* 新月) en mai 1928, à l'issue d'un voyage effectué en avril de la même année. Le texte est repris dans le *Troisième recueil de textes collectés de Hu Shi* (胡適文存三集 *Hu Shi wencun sanji*, 1930), *juan* 2 (Hu Shi, 1998, vol. 4, p. 131-152). Le hasard veut donc que Huang Kan voyage à Lushan au moment où un récit de voyage de Hu Shi paraît : Huang Kan l'aura-t-il lu avant sa révision? les deux textes sont de nature très différente, et c'est ce contraste qui nous intéresse ici. Ils ne sont pas les seuls auteurs du XX^e à écrire sur le Mont Lu.

Cheveux gris, je passe à nouveau, mais le monde n'est pas clarifié.
 Seul accoudé à la cabine couverte, je poursuis les traces du passé,
 Emporté sans répit comme herbes sèches, le regret emplit ma poitrine.

皖城孤塔勢嶙嶒¹，
 十九年前記一登。
 江水茫茫趨大壑²，
 天風浩浩拂高層³。
 青山長往言難踐⁴，
 華髮重過世未澂⁵。
 獨倚柁樓追舊跡⁶，
 轉蓬無定恨填膺⁷。

●○/○● | ●/○○△ 十蒸
 ●●/○○ | ●/●○○△ 十蒸 coupe entre deux ze à la fin (relief sur souvenir?); jusqu'ici très régulier (2ping/2ze etc): les deux vers, effet bambou parfait; effet continuité et égalité, fluidité — récit? souvenir? remémoration, neutre ; alternance maximale, mélodieux
 ○●/○○ | ○/●●
 ○○/●● | ●/○○△ 十蒸 ; fu est rusheng
 ○○/○● | ○/○● coupe entre deux ping

¹ *Wancheng* : ancien nom de Anqing (Wan est également le nom de l'Anhui). *Guta* : attesté en poésie. *Linceng* : attesté en prose chez Xu Xiake, auteur des Ming de récits de voyage, mais déjà sous les Song en poésie. Désigne les montagnes. *Souyun* donne notamment un poème Qing de Chen Yuming 陳豫朋 (fl. 1694), « Sur le chemin vers mon pays natal de Fanqu à Hengdan » (Fanqu zhi Hengdan xiang dao shang 攀曲至橫丹鄉道上) avec ce vers : « La montagne surprend par sa situation insolite et haut dressée » (*Shanshi jing jingceng* 山勢驚嶙嶒).

² *Jiangshui mangmang* : poésie classique. *Qu dahe* : se trouve notamment Ming et Qing, avec deux exemples donnés par souyun, chez Yu Mingzhen 俞明震 (1860-1918). *Dahe* : l'océan, Zhuangzi, et en poésie.

³ *Tianfeng* : poétique au moins depuis les Han. *Haohao* : *Shijing*. *Tianfeng haohao* : depuis la poésie Song. *Gaoceng* : attesté en poésie depuis les Wei Jin au moins. *Fu gaoceng* serait-il moins fréquent? mais *fu* (« effleurer, secouer ») est possible pour le vent.

⁴ *Qingshan* : toponyme, pour le Mont Qing, près de Anqing ; ou à lire littéralement... *Changwang* : long chemin, allégorie. *Qingshan changwang* : se trouve tel quel dans un *ci* de Wang Pengyun 王鵬運 (1849-1904), célèbre auteur de *ci* des Qing, « Sur l'air la gracieuse Niannu, Offrant à boire au pêcheur » (Niannu jiao Dieyun Yingchougong 念奴嬌 疊韻酬漁公) : « Je frotte mes cheveux blancs oisifs (?) / Les montagnes bleues défilent » (*Baifa xian sao, Qingshan changwang* 白发閒搔, 青山長往). Le premier vers d'ailleurs renvoie à Du Fu, « En contemplant le printemps ».

⁵ *Huafa* : en poésie au moins Wei Jin. *Cheng* : 澄 eau claire et calme, clarifier.

⁶ *Yi tuolou* : au moins depuis la poésie Song. *Zhui jiuji* : idem.

⁷ *Zhuanpeng* : fétus d'herbes sèches qui roulent emporté par le vent d'automne, existence errante, solitaire et désolée. En poésie depuis au moins les Wei Jin. Poème de Cao Zhi « Six Poèmes variés, II » (Zashi liushou zhi er 雜詩六首之二) : « Les herbes roulantes ont perdu leur racine, / Elles volettent emportées par le vent lointain » (*Zhuanpeng li bengen, Piaopiao sui changfeng* 轉蓬離本根, 飄飄隨長風). *Zhuanpeng wuding* : au moins depuis la fin des Sui. *Tianying* : remplir le cœur (Souyun donne un exemple chez Yuan Mei, Qing). *Hen tianying* : tel quel, au moins depuis les Song, forme abrégée de ce que l'on trouve sous les Tang, avec connotation de rancœur ou peine ancienne toujours éprouvée, ou liée au passé : Souyun donne un exemple de Qian Daxin 錢大昕 (1728-1804).

○●/○○|●/●○○△ 十蒸 ; coupe entre deux ze

●●/○○|○/●●

●○/○●|●/○○△

十蒸 ; retour au 1er vers : alternance maximale, effet mimétique, herbes qui roulent et wuding — forme du v1,

mais sens renversé : le souvenir harmonieux est devenu le fait de rouler en tout sens — et thème général : revenir sur le même lieu, se souvenir du passé : revenir au point de départ, tourner ; et situation, bateau

régularité de la césure secondaire 1/2 au second hémistiche, et de « l'accent tonique », les tons par contre varient : régularité, répétition, lasitude — ou simplement, classicisme, car autres poèmes idem

Le poète est en route vers le Mont Lu. Huang Kan ajoute ce commentaire : « En passant Anqing, je vois de loin la pagode du Temple Yingjiang, et me remémore des voyages faits dans le passé » (*Guo Anqing, wang Yingjiangsi ta, huai jiuyou* 過安慶，望迎江寺塔，懷舊游). Ce huitain régulier (*jintishi*, modèle 1 de Wang Li) respecte strictement les règles du contrepoint tonal, ainsi que celles du parallélisme (*duizhang* 對仗) : « parallélisme recherché » (*gongdui*) aux distiques deux et trois selon la règle ; « relâché » (*kuandui*) au dernier, ce qui n'est pas requis ; et même un « parallélisme croisé » (*gejudui* 隔句對) particulièrement élaboré, entre le vers 1 et 3, dans lequel le v. 3 répond doublement aux v. 1 et 4 (3 et 4 formant un *duizhang* normal). Un même phénomène de bascule ou double parallélisme se trouve au v. 5 : il est parallèle dans son distique avec le v. 6, mais aussi avec le précédent, le v. 4. Enfin, un second parallélisme croisé se trouve entre les vers 3 et 5, au moins partiellement : *shan* (« montagne », v. 5, second caractère) et *shui* (« eau », v. 3, second caractère, le binôme *shanshui* signifiant « paysage ») ; *mangmang* (« à perte de vue », v. 3) et *changwang* (« défilent interminablement », v. 5, idée de perpétuel, infini, écoulement), tous deux avant la césure en deuxième et troisième position dans chacun des deux vers, en plus d'une rime interne, ou plutôt une assonance, car imparfaite (*mang* est *ping* ; *wang*, *ze*). Ce parallélisme permet le rapprochement entre les premiers hémistiches et l'opposition entre les seconds.

Le v. 2 est sinon le plus prosaïque, du moins au style le moins soutenu, dans son premier hémistiche (*shijiunian qian*), ce qui explique pourquoi il ne s'insère dans aucun des parallélismes : l'hémistiche produit une sorte d'apparté, de pause, comme une parenthèse explicative ou un épanchement vite refermé. Toutefois, on reconnaîtrait un « parallélisme interne » au même vers (*dangjudui* 當句對), entre « dix-neuf » (*shijiu*) et « un » (*yi*), pour signifier l'unicité de l'action, tout en insérant le vers dans l'ensemble du poème et les contraintes formelles du genre.

Quant à la rime, elle est respectée (*shi zheng* 十蒸). De plus, le v. 1 rime, ce qui n'est pas une nécessité ; ce que Huang Kan pratique dans plusieurs pièces de cette série. Ce poème témoigne d'une certaine recherche ou virtuosité formelle, voire d'un certain maniérisme, qui se marque aussi par les effets de cadence et la prosodie stricte (nous y revenons plus loin).

Enfin, le poème, et d'autres du cycle du voyage au Mont Lu, recourt à un lexique très classique (codifié), ce qui inscrit la série dans une forme de classicisme, voire d'archaïsme comme nous allons voir. C'est une écriture poétique, d'autant plus en 1928, à contre-courant : ce n'est pas comme écrire de tels poèmes aux siècles précédents. Chaque expression et syntagme appartient au registre poétique ; mais ces clichés sont signifiants. Les thèmes sont aussi des lieux communs. Toutefois la forme ancienne révèle une différence : la rupture moderne dans l'harmonie du paysage, comme nous allons voir.

Le poète est en route vers sa destination ; la pagode qu'il aperçoit annonce le Mont Lu, objectif de son voyage. Elle est d'ailleurs décrite comme on le ferait d'une montagne (*linceng*, v. 1, voir la note *supra*) : la montagne poétique n'a nul besoin d'être réelle, tout édifice analogue peut en devenir une. Le principe du *paysage* en poésie est d'être un signe intérieur : la montagne n'est ni objective ni subjective, ou alors elle est l'un et l'autre. Ce double de montagne introduit les thèmes centraux du temps, de la mémoire et du rapport au passé.

D'emblée, la pagode est personnalisée et caractérisée. Elle opère comme miroir de la situation du poète : elle se détache, se distingue (*lingceng*), car elle est « solitaire » (*guta*, v. 1). Elle marque un souvenir particulier du poète et de son histoire : il y est déjà monté (*deng*, v. 2). C'est un lieu de mémoire personnel : une « marque » et un « souvenir », son « inscription » (différents sens possibles de *ji*, v. 2). Cette introduction permet à l'ensemble du poème de confronter implicitement la situation présente du poète à son passé, d'en saisir le caractère de répétition. Elle superpose également au site réel devenu paysage le temps personnel du souvenir, celui-ci caractérisé par le mode de l'arrêt vertical ; du moins, le désir d'un tel arrêt que signifie la pagode par son élévation et sa différenciation. Car l'environnement naturel ou temps impersonnel, est quant à lui, *étendu*, horizontal, continu (*jiangshui mangmang, qingshan wangcheng*, v. 3 et 5). Ces deux temporalités entrent en relation mais sans se recouper exactement. Leur croisement constitue la *scène* du poème : le paysage intérieur et projeté du poète.

Sont représentées en effet deux temporalités différentes. De revenir à dix-neuf ans d'intervalle au même endroit permet au poète de faire l'expérience du passage du temps. Ce temps est celui du poète (cheveux blancs *huafa*) et de son époque (*shi*), notamment par leur contradiction : la temporalité du poète touche à sa fin (« cheveux gris », « dix-neuf ans », linéarité). Quant à celle de l'histoire ou de l'époque, elle n'a pas encore connu sa réalisation ou son terme : il « n'est pas encore clarifié » (*weicheng*, v. 6). Sont opposés aussi l'un à l'autre le poète et le monde naturel. La nature

se caractérise par la continuité : flux de l'eau et défilement (*défilé*) des montagnes. En réaction à ce mouvement et cet « élan » (*qu*, v. 3) perpétuel (v. 3 et 5), surgit le désir d'arrêter ou de fixer le cours des choses, de se donner un repère. Le poète « recherche les traces de son passé » (*jiuji*, v. 7) : *ji* 記 (« marquer, rappeler », v. 2) et *ji* 跡 (« trace ») sont homophones. La trace renvoie à une absence et ne peut se saisir que par confrontation avec les lieux autrefois visités, dans une nature interminable et cyclique : immuable, car indifférenciée et étrangère au poète, dont la solitude ne peut qu'en apparaître qu'accrue, comme la pagode avec qui il partage ce destin (*lingceng*). Cette même pagode n'est plus un objet mais signe du passage du poète : elle est d'ailleurs un élément artificiel dans l'environnement naturel. Le monde naturel inscrit la temporalité du poète. Toutefois, à l'exception de la pagode, les éléments qui le composent ne forment avec le voyageur ni unité ou harmonie. Au contraire ce monde lui rappelle constamment la division entre sa temporalité propre et celle de la nature.

De fait, la vie du poète présente également ce caractère de répétition : « repasser » (*chongguo*, titre et v. 6) et « défiler interminablement » (*changwang*, v. 5) forment un parallèle, souligné par l'allitération initiale *chong* et *chang*. L'étirement, le retour constituent la seule similitude entre les temporalités personnelle et naturelle. A la différence, on l'a vu, que le poète vieillit, non le paysage, et qu'il cherche à inscrire son souvenir. Mais cette volonté d'inscription d'une trace semble remise en cause au vers final par la mention des « herbes roulantes » (*zhuanpeng*) qui sont *wuding* (« non fixées, non arrêtées, non déterminées ») ; d'ailleurs *peng*, *ding* et *ying* (« cœur, poitrine »), même s'ils ne riment pas *stricto sensu*, proposent une paronomase qui caractérise la situation du poète.

La temporalité impersonnelle du fleuve est ce flux du temps et de l'histoire commune, du « temps », « siècle » ou « monde » (*shi*, v. 6), dont le poète essaie de s'extraire. La métaphore initialement aquatique de *cheng* « pas encore apaisé » (litt. « clarifié, décanté »), ainsi que le contexte, associent le monde au fleuve : guère plus que le Fleuve bleu, le monde ne s'apaise. La vieillesse par contre rattrape le poète : cette opposition est appuyée par le parallélisme du troisième distique, qui associe les « cheveux gris » au « défilement des montagnes ». Par ailleurs, le poème apporte une raison autre que celle de l'élan des eaux à cet inapaisement : le vent violent qui secoue la pagode, dans ce second distique qui décrit la nature comme une totalité violente à la puissance incessante (voir le parallélisme terme à terme des v. 3 et 4). C'est une éventuelle image « romantique » introduite de la littérature occidentale : on la rencontre par exemple chez Su

Manshu, ami de Huang Kan et traducteur de Byron¹. La violence est aussi métaphore de l'histoire contemporaine ou simplement des événements de la vie, qui bousculent la pagode et emportent le poète dans son bateau².

Un autre thème se fait jour, celui du « regret » (*hen*, v. 8) causé par une impression d'inachèvement (« difficile de tenir » *nanjian*, v. 5 ; voir *wei cheng*, en position parallèle au v. 6, homophone de 未成, « irréalisé ») ; qu'il soit personnel, collectif ou politique, ce regret contredit une « parole » (*yan*, v. 5) ou promesse. *Yan* est un *acte de parole* qui prétend s'opposer au défilement des montagnes et du temps, ainsi qu'à la violence de la nature ; la pagode secouée par le vent renvoie à la parole, un engagement éthique à l'objet non spécifié, mais cherchant à se réaliser, à se dresser envers et contre tout. *Ji* (« marquer ») et *yan* (« parole ») sont les deux seuls caractères dans ce poème avec la clef de la parole (言) : ils signalent la volonté d'aller contre la pente naturelle des choses. Cette obstination, source du « regret », est signifiée également par le réseau des rimes internes : *nian* (« an, année », v. 2) et *qian* (« avant, il y a ») sont des rimes parfaites (*yi xian* 一先) ; *yan* (« parole », v. 5), *nan* (« difficile »), *hen* (« regret », v. 8), voire même *zhuan* (« tourner ») ne le sont pas à proprement parler, mais entrent en écho et suggèrent autant de paronomases, dont R. Jakobson a montré qu'elles sont lues comme signifiantes.

Deux autres caractères homophones, qui appartiennent d'ailleurs à la même classe de rime (*ba ji* 八霽, chacun en cinquième position de leur vers respectif, la première du second hémistiche), *shi* 勢 (« situation, position », « élan », v. 1) et *shi* 世 (« monde, siècle », v. 6), caractérisent cette « parole » : la position ou situation de la pagode, miroir on l'a vu du poète, est mise en regard du monde non encore apaisé. S'agit-il de la promesse pour le « monde » (*shi*) portée par un « élan » (*shi*) qui était dix-neuf ans auparavant (1909) celui du projet révolutionnaire (années 1900) qui s'avère non encore réalisé (malgré la révolution de 1911 ou la seconde révolution de 1913)³ ; ou alors, de la violence libérée par la révolution qui n'est pas encore pacifiée (Expédition vers le nord

¹ Début de « L'Oie sauvage isolée », chapitre I, rapport à la résistance Ming et à l'âme tourmentée du narrateur, et chapitre XVI. Sur la traduction de Byron, voir note en première partie.

² Voir Li Bai, « Départ matinal de Baidi » (*Zaofa Baidicheng* 早發白帝城) et la lecture de F. Cheng de « En montant au Pavillon des Cigognes » (*Deng Guanquelou* 登鶴雀樓) de Wang Zhihuan 王之渙 (688-742), sur le contraste entre écoulement du fleuve et élévation vers la pagode.

³ En 1909, Huang Kan se rend au Japon, d'où il rentre l'année suivante. Avant cela, en 1908, il s'est rendu à Wuhan (dans la région), où il retourne encore en 1911, année de la révolution, dans laquelle il s'était impliqué : Wang Qingyuan, 1986, p. 166-167.

de 1927). Une telle lecture contextuelle est autorisée par *shi*, « le monde », mais ne doit pas occulter la dimension revendiquée du temps personnel¹.

Cette « promesse » publique ou privée, non sans échos classiques (thèmes de *huaijiu* 懷舊 sur le temps ancien et la vieillesse), suppose une élévation, dont le réseau des rimes donne une certaine idée : *ceng* (« élevé », v. 1), *deng* (« monter », v. 2), *ceng* (« étage », v. 4), *cheng* (« décanter, clarifier », v. 6), *ying* (« cœur, poitrine », v. 8). La rime exprime les sèmes de l'aspiration à l'élévation, de la pureté physique et morale : ces qualités sont communes à la pagode et au poète, en opposition au monde « non clarifié » (*wei cheng*), impur ou trouble en un sens. Le sentiment de regret ou ressentiment (*hen*, v. 8) éprouvé à la fin du poème contredit l'élation initiale que provoque la vision de la pagode et le souvenir qui s'y rattache. Pourtant, une nouvelle tension se lit : entre le *hen* éprouvé au fil de la linéarité, du temps, du paysage et des vers ; et le sentiment d'élévation exprimé par la verticalité du poème (rimes). Cette élévation, à défaut d'avoir lieu dans le monde, se produit tout de même, ne serait-ce que par désir ou anticipation (?), dans le cœur du poète partagé entre ces deux émotions.

Ce qui produit cette élévation, c'est la *parole* qui avec *le souvenir, le temps et le regret*, figure un même élan (*shi*) du poète contre le monde, sa temporalité brutale et inhumaine. Par son surgissement, la parole interrompt l'ordre du monde, à contre-courant duquel elle convoque le passé, retrouve et recrée des traces (comme le fait le poème). Par la promesse, elle indique un sens ou une direction future : un début et une fin. Le regret quant à lui, naît de la non-réalisation de la fin annoncée, qui permettrait au défilement de s'achever et aux « cheveux blancs » du poète de se distinguer du flot continu du Fleuve.

Ainsi, « la parole difficile à tenir » ou « réaliser » (*yan nanjian*, v. 5) se lit en contrepoint des vers 4 et 6. En lien avec le v. 6, la nature et le vieillissement du poète sont mis en parallèle ou contrastés, ainsi que la promesse difficile à tenir et le monde non apaisé. Lu avec le v. 4, les éléments de la nature sont associés, mais la parole irréalisée et le vent, opposés ; tandis que implicitement la situation de la parole et celle de la pagode sont rapprochées. Cette position de bascule de la forme (le v. 5 parallèle avec le 4 et 6) est métaphore de la situation du poète qui est partagé : entre d'une part le même temps impersonnel et horizontal de la nature ; d'autre part, le temps vertical particularisé de la pagode et de l'ascension effectuée dans le passé. Le poème fait succéder à cette ascension l'horizon du fleuve et le roulement des herbes : le mouvement qui en

¹ Remarquer que *shi* 時 (« le temps ») est homophone, même s'il ne rime pas, car il est *ping*.

résulte est celui du *cercle* du temps (*zhuanpeng*, v. 8, « herbes sèches emportées par le vent », litt. « fêtu *roulant* »). Nous reviendrons plus loin avec Feng Zhi sur le thème de la parole et du paysage.

Le poème est remarquable pour la densité de ses parallélismes et les doubles avec de mêmes vers, à la fois suivis et croisés ; et par ailleurs, de mêmes vers parallèles qui produisent des rapprochements (similitudes) et des oppositions, soit en fonction de l'hémistiche, soit en fonction du vers entier, pour créer de doubles lectures possibles. Le parallélisme est une contrainte attendue et destinée à produire de tels effets. Cependant, la réversibilité et l'intrication des oppositions est particulièrement signifiante : qu'un même vers puisse partiellement fonctionner comme similitude et opposition est encore une opposition à un niveau formel. La nature à la fois est image de la continuité des choses, de la vie du poète et de son vieillissement. Mais la nature est aussi ce à quoi s'oppose le poète par son action : parole, mémoire et verticalité. En ce sens, le poème est une stèle (voir quatrième partie).

L'ensemble de la série reprend ces thèmes qui offrent un angle de lecture pour les autres poèmes que nous abordons ensuite. Le poète recherche un accord entre les contraires, ce que symbolise notamment le motif du *pont* qui réunit les différentes significations allégoriques de la montagne (deux espaces contraires, nous allons le voir), mais sans y parvenir. La montagne est pour le poète à la recherche de la connaissance, le lieu d'une épreuve avec le réel : il rencontre le danger, la mort, le temps, la rupture, qui appellent à un dépassement et franchissement impossibles.

Par ailleurs, la série de Huang Kan présente une variété de style, parfois libre et prosaïque ou très formel qui recourt aux clichés, voire même antiquisant ; sur ce dernier point notamment en ce qui concerne les emprunts thématiques « shamaniques » (étrange, envol, errance), lexicaux ou prosodiques aux *Chants de Chu*. Certains thèmes renvoient aussi au moyen-âge¹ ou encore à la poésie Tang pour le paysage et le *chan* (?), et Song pour l'aspect « philosophique » et savant (malgré donc la pique précédente contre Su Shi) ; ceci dit sans se hasarder à définir une ou plusieurs « écoles » auxquelles Huang Kan se rattacherait ou qu'il illustrerait. Cette diversité dans les références signale le poète moderne.

Cette dimension savante, érudite et philologique des poèmes de Huang Kan n'interdit pas un certain humour : en particulier une certaine distance ou jeu avec les références classiques et donc de l'originalité. Celle-ci porte sur le rapport à la montagne et la nature, et la question du dépassement,

¹ Relatif maniérisme des Six dynasties ou concision érudite du style Wei Jin qui lui est contemporain, avec Zhang Taiyan notamment (?); en tout cas, références à Tao Yuanming, qui lui aussi a pu recourir au style *lisao*.

dans une forme de lyrisme personnel ; à ce titre ces poèmes sont un exemple des différentes significations de la montagne dans la poésie classique. Ce voyage moderne au Mont Lu est un voyage dans la tradition poétique.

Dans le poème suivant, « En escaladant le Mont Lu de nuit » (Ye deng Lushan 夜登廬山)¹, le dixième de la série, le poète décrit son arrivée à destination :

Au crépuscule, nous atteignons Xunyang [litt. « A la recherche du *yang* »],
Le soleil du soir descend sous les hauts arbres.
L'esprit de la montagne a beau être accueillant,
Il n'y a pas de règle pour sonder la nuit (?).
Une voiture nous mène à la forêt au pied [du versant] nord [du Mont Lu],
Les chaises à porteurs sont prêtes depuis un moment.
Les porteurs de palanquins les disent confortables,
Ils ont bien du souci à chaque fois qu'ils trébuchent.
Lentement on passe les marches,
Progressivement on s'élève avec les brumes et nuages.
La lune naissante sort et emplit la moitié du ciel²,
On peut à peu près distinguer le glauque du pâle (?).
Un mur escarpé nous oppose un obstacle,
Il y a des marches, mais point de chemin.
Le sommet ne s'atteint qu'après trois haltes,
Nul loisir de tenir le compte des lieues et pas.
La sueur séchée ne s'écoule plus,
Qui oserait encore se retourner.
Dans la vallée déserte d'étranges bêtes crient,
Dans la forêt de bambous profonde les lucioles pêle-mêle s'assemblent.
L'on redoute l'attaque du fauve hôte de ces lieux,
Et l'on craint la colère du seigneur de la montagne.
Crainte et mélancolie entravent mon cœur,
J'ai perdu tout goût à chercher de beaux endroits retirés.
J'ai lu les récits des grands aînés (?),
Et franchi aussi la Porte céleste de nuit (?).
Aujourd'hui j'en vérifie les paroles,
Et tout ce que j'en retire, c'est de la terreur.

¹ Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 62.

² Jeu graphique : *fei* et *yue chu*.

Je vous le fais savoir, amateurs d'excursions,
Ne changez point votre route pour un obscur chemin.

向晚達尋陽，
殘日下高樹。
山靈雖好客¹，
卜夜非常故²。
馳車抵北麓，
輿轎夙已具。
筍將號安便³，
一蹙愁餘僕。
靡靡歷陂陀，
漸漸升雲霧⁴。
朏月出半天，
略能辨蒼素。
危牆阻我前⁵，
有梯卻無路⁶。
三休始得上⁷，
不遑計里步。
汗晞無以繼，
誰敢更回顧。
荒谷怪禽啼⁸，

¹ *Shanling* : « esprit de la montagne » (*shanshen* 山神) (« Fu de la Capitale de l'Est » de Ban Gu).

² *Buye* : normalement, *buzhou buye* 卜昼卜夜 (« s'amuser et se divertir sans retenue, jour et nuit »), mais ici, à prendre littéralement, comme « sonder le meilleur moment d'entrer de nuit ou sonder les intentions de l'esprit de la montagne » (?).

³ *Xun* : palanquin de bambous

⁴ *Sheng yunwu* : attesté.

⁵ *Woqian* : attesté.

⁶ On rencontre en poésie (surtout à partir des Song?) *que wu lu* ou *lu que wu*.

⁷ *Sanxiu* : « trois étapes », cliché pour « gravir une hauteur » ou « prendre sa retraite ».

⁸ *Guaiqin ti* : par exemple chez Jia Dao, « Traversant de nuit un village de montagne » (*Mu guo shancun* 暮過山村), « D'étranges bêtent crient dans la nature déserte, Le soleil couchant plonge le voyageur dans la crainte » (*Guaiqin ti kuangye*, *Luori kong xingren* 怪禽啼曠野，落日恐行人).

深箐繁螢聚¹。
既虞虺客侵²，
又畏山君怒³。
憂慄纏吾心，
無復幽尋趣。
嘗觀第伯記，
天門亦宵度。
今日驗其言，
所得惟驚怖。
傳告好游人，
冥塗勿轉赴。

Ce poème à l'ancienne (longueur du poème, prosodie non régulière, rimes irrégulières et de plus au ton oblique), fortement narratif par ailleurs, décrit l'arrivée de nuit au pied de la montagne et l'entrée à dos de porteurs. La montagne évoquée est inquiétante et contraire aux aspirations du poète. D'abord, l'ascension rencontre des obstacles, un mur et de paradoxales marches, image de l'élévation, qui ouvrent sur une absence de chemin (*Weiqiang zu woqian / You ti que wu lu*, v. 13-4), cliché pour la sagesse hors de la connaissance habituelle. Ensuite, la poursuite plaisante de lieux extraordinaires ou surprenants (*youxun qu*, v. 24) mène à un environnement terrifiant et inquiétant (*youli*, v. 23 ; *jingbu*, v. 28), voire fantastique, ce qu'exprime le lexique de l'étrange (*guaiqin*, v. 19), de la sauvagerie (*bao*, v. 21), du danger. L'excursion nocturne, initialement destinée à vérifier d'anciens récits, s'achève sur une mise en garde plaisante. La première confrontation avec la montagne aboutit à un échec, qui permet néanmoins une prise de conscience, à un savoir : celui de la distance entre témoignages littéraires transmis et le réel. C'est un motif récurrent semble-t-il de la littérature de voyage, avec peut-être celui de la dangerosité des déplacements en chaise à porteur dans les montagnes qui, pour rappel, sont parcourues de marches de pierre⁴.

¹ *Qing* ou *qian* : forêt de bambous en montagne, ou dans une vallée montagneuse.

² Jeu graphique entre *yu* et *bao*.

³ *Shan jun* : « esprit », « divinité de la montagne » (*shanshen*) ou bien « tigre ».

⁴ Pour un exemple moderne ultérieur : Jinren, 1944, p. 25-32.

Arrivé au poème suivant, douzième de la série, donc à la moitié de la série qui en contient trente-deux¹, « Le torrent retiré » ou « encaissé » (Youjian 幽澗)², le poète a déjà commencé l'excursion à travers divers sites du Mont Lu dans les pièces précédentes :

J'ai dressé ma chaumière au bord d'un torrent retiré,
La source du torrent humecte la végétation luxuriante.
Les pothos argentés pourtant sous un soleil ardent,
Entremêlent leur filet de toutes parts.
L'écho des luths et cithares se répand entre les falaises,
Des calices tardifs volètent sur ma natte de paille.
Puissé-je surpasser les immortels qui volent [dans le ciel],
M'élever vers les nuées et l'immensité vide.

結廬幽澗旁³，
澗泉潤叢薄⁴。
綠蘿卻炎曦，
四面皆蒙絡⁵。
琴箏寫巖響⁶，
茵席飄餘萼⁷。
寧羨飛行仙⁸，
陵雲向寥廓⁹。

●○|○○ *jie* est *rusheng* ; irrég ; finale *guti* ; 七陽
●○|●● ▲十藥 *rusheng* ; finale *guti* ; finale *ze* ; variation des finales v 1 et 2
●○|○○ vers rég ; pas de *nian* ou de *dui* ; répét du premier hémistiche 律 ; 四支

¹ J'ai compté trente-deux intitulés, mais certains composés de plusieurs poèmes : Zhang Taiyan, dans sa préface à la série, donne ainsi le nombre de trente-sept.

² Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 63.

³ Jeu de mot : *lu* et *Lushan*. *Youjian* : dans beaucoup de poèmes de paysages, *youjian pang* peut se trouver : cliché, lieu commun poétique, littéralement.

⁴ Jeu graphique par la répétition de la clef de l'eau.

⁵ *Mengluo* : recouvert par la végétation ou lianes entrelacées. sou-yun donne deux poèmes de Qianlong avec ce mot, pour décrire la couverture végétale ; handian, un poème de Liu Zongyuan.

⁶ *Yanxiang* est attesté, mais souvent séparé ; l'association dans ce vers est-elle originale?

⁷ *Yu'e* non attesté?

⁸ *Xian* : désirer, convoiter, excéder, surpasser ou *yan* : inviter.

⁹ *Lingyun* : s'envoler, devenir immortel. *Liaokuo* : « vaste, spacieux, immense, désert », le ciel, état indissocié originel.

●● ○○●	▲十藥 ; rég 律
○○ ●●●	ir, fin <i>guti</i> ; alternance premier hémist — finale <i>ze</i> , rupture alternance finales <i>ping/ze</i> dans le poème — effet ; 二十三養
○○ ○○●	▲十藥 ; irrég
?● ○○○	irrég ; <i>nian</i> et <i>dui</i> sur les 4 derniers vers, mais encore un vers après ; 一先
○○ ○○●	▲十藥 ; irrég ; <i>dui</i>

Il s'agit d'un huitain irrégulier dit à l'ancienne : prosodie irrégulière et rime répétée, mais au ton oblique, parallélisme souple aux distiques du menton, nuque et queue ; absence de collage (*nian*). A l'inverse du *locus terribilis* au poème précédent, la scène est celle d'un *locus amoenus* : les deux dimensions possibles du voyage en montagne. Le poète se tient dans un espace retiré, solitaire ; les sons naturels, probablement ceux de l'eau (*jianquan*, « source du torrent », v. 2), sont comparés implicitement à la *musique* cristalline des « cordes » (*qin zheng*, v. 5) ; ou si musique humaine il y a, elle est indissociable de celle du torrent. Une même ambiguïté se rencontre éventuellement à propos de la natte : il peut s'agir aussi d'une métaphore pour les fleurs. Enfin, le « vol » (*piao*, v. 6) de celles-ci prépare l'imaginaire à l'envol des immortels (*xian*, v. 7) et à leur surpassement désiré par le poète, vers « l'immensité vide » (*liaokuo*, v. 8, mot ultime du poème) : c'est-à-dire, vers l'état originel et indifférencié des choses (voir plus bas), celui-là même appelé par le *son*.

L'espace dans lequel le poète se trouve connaît un changement, marqué par le passage du premier au second quatrain : le distique parallèle qui décrit les sons et les calices volants (v. 5-6), ouvre ce lieu clos et fermé (« Entremêlent leur filet de toutes parts », *simian jie mengluo*, v. 4) à l'envol hors du « voilement » (*meng*, v. 4, aussi « ignorant, obscur, couvert ») et du « filet » (*luo*, v. 4), vers le « vide » (*kuo*, v. 8). Le réseau de la rime *ze* au vers pair (*shi yao* 十藥) suggère un tel passage ou tension : *bo* (« luxuriant », v. 2) ; *luo* (« filet », v. 4) ; *e* (« calice », v. 6) ; *kuo* (« vide », v. 8). Le filet de la végétation et des lianes laisse place aux calices emportés par le vent (*piao*, « flotter au vent ») puis au vide : la rime appelle à transcender de l'intérieur l'espace clos, dans un mouvement spatial d'ascension et non-spatial d'évidement.

Cette transformation est indiquée au plan prosodique par une irrégularité dans l'irrégularité, à savoir la succession de trois finales *ze* (v. 4-6), étant entendu qu'un poème *gutishi* est par nature irrégulier. Ainsi, au v. 5, *xiang* (« son, écho », *ze*, rime proche de *shi yao*, bien que *ershi yang* 二十二養) remplace le ton *ping* attendu comme aux autres vers impairs (noter qu'une finale ●●● est propre au *gutishi*) ; il est donc mis en avant par l'effet de surprise produit et signale le début du second quatrain, celui du basculement. De fait, le *son* (*xiang*) est l'élément déclencheur de cette ouverture dans l'espace ; peut-être la rêverie qu'il induit amène-t-elle à un flottement qui ne distingue plus entre musique et sons, ce qui est d'ailleurs propre à l'indistinction ou imprécision de

l'écho¹. Le son est ascensionnel, mais il peut aussi suivre le cours de l'eau ou longer la pierre d'un défilé ou d'une gorge ; il est suivi du flottement des calices, puis de l'imaginaire des immortels volant dans le ciel, du désir enfin d'ascension vers le vide, qui embraye sur l'imaginaire de l'envol shamanique des archaïques *Chants de Chu*.

En effet, le *locus classicus* de *liaokuo* (« immensité vide ») serait à trouver dans l'un des poèmes de cette anthologie² : « Errances lointaines » (Yuanyou 遠游), l'un des architextes de ce thème et genre (voir plus bas). A la fin de cette pièce, le poète errant et affligé décrit son envol hors du monde pour retourner à l'origine des choses : « Au plus profond [de l'eau], il n'y a plus de terre, / Au plus vaste [de l'air], il n'y a plus de ciel. » (*Xia zhengrong er wu di xi, Shang liaokuo er wu tian* 下崢嶸而無地兮, 上寥廓而無天, tr. R. Mathieu)³. Cette position finale commune aux deux textes suggère de voir dans le poème de Huang Kan une semblable aspiration à rejoindre et dépasser le ciel, là où celui-ci même s'efface.

Mais le poète ne peut s'envoler : comme dans « En franchissant Anqing », la rime crée davantage une tension qui manifeste le souhait de s'opposer au réel, qu'elle n'en témoigne de la réalisation. Cette aspiration s'inscrit dans le lyrisme mélancolique et errant de Qu Yuan, ainsi que le thème poétique de l'envol des immortels qui en découle. Par contre, c'est Tao Yuanming qui, voyant le Mont Lu *de loin*, est l'un des premiers à évoquer l'ouverture intérieure de l'espace, par une transformation dans la perception du poète, et l'ouverture de l'environnement en paysage particulier : le poète fait retour vers lui-même ou la « nature » (*ziran* 自然) des choses, pour atteindre un état de fusion ou d'unité entre le dedans et le dehors. Cette double référence poétique n'est pas sans contradiction : la rêverie immanente de Tao Yuanming poète des champs est en principe différente de celle de l'envol mystique et transcendant des *Chants de Chu*.

En effet, le premier vers du poème de Huang Kan est une allusion directe au premier distique du cinquième poème de la série « En buvant du vin » (Yinjiu 飲酒) de Tao Yuanming : « *I have built my hut within men's borders, / But there is no noise of carriage or horses* » (*Jielu zai*

¹ Voir Su Manshu « Écrit lors de mon séjour au Temple bouddhiste du Nuage blanc du Lac Xihu » (Zhu Xihua Baiyun chanyuan zuoci 住西湖白雲禪院作此, 1904 ou 1905?) : « *After a vegetable repast I sink slowly, completely into a deep meditation, / As the sound of a distant bell falls on shadows in the monastery pool* » (*Zhaiba chuichui hun ruding, Anqian tanying luo shuzhong* 齋罷垂垂入定, 庵前潭影落疏鐘, tr. Liu Wu-Chi, 1972, p. 41). Su Manshu, 1991, vol. 1, p. 4-5. Pour l'évocation de la voix, voir aussi le prologue de « L'oie sauvage isolée » (Su Manshu, vol. 1, p. 74).

² *Hanyu da cidian*, et les sites Handian et Souyun.

³ Mathieu, 2004, p. 149 ; Dong Chuping, 1998, p. 207.

renjing, *Er wu chema xuan* 結廬在人境，而無車馬喧¹. Le poète suscite une dimension de calme et de silence au milieu du bruit et de l'agitation humains. Il n'est pas isolé dans la nature sauvage mais réside dans sa campagne. Et pourtant, il se retire en lui-même au sein de son espace quotidien : « *When the heart is remote, the place becomes like it* » (*Xin yuan di zi pian* 心遠地自偏, v. 4). Suit le fameux distique dans lequel le poète cueille des chrysanthèmes (symbole d'immortalité) et semble ne plus se distinguer de la montagne (lieu de retraite) qui lui apparaît au loin² ni des oiseaux de retour au nid le soir (sur les oiseaux, l'espace et le *regard*, voir la quatrième partie). Le silence règne chez Tao Yuanming, abstraction faite des « bruits » ou « vacarme » (*xuan*) humains³ : c'est le « silence » (*mo*) dont parle Wang Dong dans sa postface.

Une bascule similaire s'effectue chez Huang Kan : il ne s'agit plus de « vacarme » ou « tapage » humains, mais de « son » ou « écho » (*xiang*) naturels qui toutefois mêlent les deux règnes, par la comparaison avec les instruments de musique (les cordes). Certes, le poète s'établit dans un lieu naturel, le « torrent retiré » (*you jian*, v. 1), contrairement à Tao Yuanming demeuré entre les « frontières du monde humain » (*renjing*). Cependant le jeu de mot sur l'utilisation du même caractère *lu*, pour « chaumière » ou « cabane », et Mont « Lu », suggère que l'espace de la montagne est une hutte pour le poète, lieu sauvage et naturel, montagne et maison. Huang Kan reprend de Tao Yuanming le thème de la libération au sein de l'espace, ainsi que le motif du bruit ou son comme point de bascule dans cette transformation, même s'il ne s'agit pas d'un passage au silence. Le Mont Lu dans lequel Huang Kan se rend est un lieu commun poétique, qui signale cette expérience de l'évasion. Le nom « Lushan » implique cette signification : il est littéralement le « Mont des Cabanes », en référence à la légende d'ermes venus sous les Zhou sur cette montagne, construire des cabanes pour trouver la Voie⁴.

¹ Tr. Davis, vol. 1, p. 96 ; chinois, vol. 2, p. 86. Il se trouve de nombreux poèmes avec ce syntagme, y compris en début de poème, mais tous tendent à faire référence à ce poème de Tao Yuanming, l'un des premiers plus célèbres à employer ce syntagme, sans être nécessairement le premier. En effet, Davis indique que le poème de Tao Yuanming à son tour peut se lire comme récrivant le début d'un poème de Zhang Xie 張協 (?-307?), commençant ainsi : « *I have built my house in the fold of a remote hill* » (*Jie yu qiong gang qu* 結宇窮岡曲) : vol. 2, p. 91. En ce sens, Huang Kan, se rapproche davantage de Zhang Xie en ce qui est du lieu retiré.

² « *As I pluck chrysanthemums beneath the eastern fence, / I distantly see the southern mountains* » (*Cai ju dongli xia, Youran xian nanshan* 採菊東籬下，悠然現南山, tr. Davis). voir plus loin à propos de Feng Zhi.

³ Voir en seconde partie la comparaison entre Tao Yuanming et Feng Zhi. Il semble y avoir deux formes de silence pour Tao Yuanming : l'impossibilité à exprimer ; le silence du mort, qui entend le chant des vivants sur sa tombe. Dans un contexte très différent, et non poétique, voir Sénèque sur les bruits de Rome, notamment sur la double opposition entre bruit (*sonus*) et silence intérieur d'une part, et voix (*vox*) et silence d'autre part (par ailleurs aussi celui des morts), dans une perspective d'histoire des sens, qui n'est pas la nôtre ici : Vincent, 2015.

⁴ Xu Xiake, 1993, p. 97.

Par ailleurs, ce premier vers peut renvoyer aussi au début d'un poème de Xie Lingyun, tout comme celui de Tao Yuanming et Huang Kan (rime *ze* par contre chez ce dernier), de « style ancien » pentasyllabique : « Habitant ma nouvelle résidence de la Porte de Pierre, entouré de hautes montagnes, de torrents tourbillonnants et de rapides entre les rochers, de forêts épaisses et de longs bambous » (Shimen xinying suozhu, simian gaoshan, huixi shilan, maolin xiuzhu 石門新營所住，四面高山，迴溪石瀨，茂林修竹). Il commence ainsi (tr. Y. Escande)¹ :

Je gravis cette passe pour bâtir une cabane retirée,
Dispersant les nuages, je me reposai à la Porte de Pierre.

躋險築幽居，
披雲臥石門。²

C'est en tout cas une entrée en matière conventionnelle d'un poème de paysage en montagne. Ce même poème développe ensuite le thème de la recherche d'un « ami » non spécifié (*meiren* 美人) parti et jamais revenu, dont le poète solitaire regrette l'absence, les yeux fixés sur la Voie lactée (*jienian shu xiaohan* 結念屬霄漢). Ce motif de la contemplation mélancolique vers le lointain et le désir d'envol impliqué est repris dans le poème de Huang Kan. La référence est explicite chez Xie Lingyun aux « Neuf Chants »³ des *Chants de Chu*, là où Huang Kan au dernier distique renvoie à « Errances lointaines » de la même collection : voir aussi plus bas, « Rappel de l'ermite » (Zhao yinshi 招隱士) (voir plus bas à propos du style *sao*). Enfin, Xie Lingyun évoque les « sons » ou « échos qui portent loin dans la forêt profonde » (*Linshen xiang yi ben* 林深響易奔). L'attention au son n'est certes pas neuve en poésie chinoise et permet d'évoquer le sens d'une profondeur spatiale⁴, toutefois, comme nous allons proposer, il possède une fonction différente chez Huang Kan.

L'espace dans le poème de Huang, certes amène mais enclos par le « filet » de la végétation, ferait écho à un autre poème de Tao Yuanming, le premier de la série « Retournant vivre à la

¹ Escande, 2005, p. 243. Voir Frodsham, 1967, vol. 1, p. 136.

² Xie Lingyun, 1957, p. 69.

³ Frodsham, 1967, vol. 2, p. 152 ; Xie Lingyun, 1957, p. 70.

⁴ Wang Wei, « L'on entend l'écho de voix humaines » (*Dan wen renyu xiang* 但聞人語響) ; voir aussi le motif du cri des gibbons (*yuanti* 猿啼) ; et plus bas au chapitre sur Feng Zhi, sans parler des poèmes qui évoquent la musique ou le vent.

campagne » (Gui yuantian ju 歸園田居)¹ ; dans celui-ci, le poète exprime son soulagement de revenir vivre à la campagne (*tianyuan*), après s'être « égaré » dix ans durant dans le « filet de poussière » (*chenwang* 塵網, v. 3) de la vie publique. Ayant conservé sa « simplicité » foncière (*shou zhuo* 守拙, v. 8), il peut retourner à ce monde qu'il avait quitté et retrouver une « chambre vide » (*xushi* 虛室, v. 18) et la « nature » (*ziran*, c'est-à-dire, sa nature, ou une forme de vie spontanée), pour se libérer de sa « cage » (*fanlong* 樊籠, v. 19). L'ouverture sur laquelle termine le poème de Tao Yuanming est permise par un retrait et un approfondissement, qui fait passer d'un espace clos à un autre (filet et chambre), mais qui sont différents : l'espace le plus hermétique, la chambre, est moins close que le filet. Le champ lexical du filet, de l'enfermement, se retrouve dans le poème de Huang Kan (*Simian jie mengluo*, v. 4). Si Tao Yuanming y réchappe par un déplacement géographique (il rejoint sa campagne, contrairement à « En buvant »), Huang Kan, qui certes s'est déplacé lui aussi, pour faire retour à un endroit où il était allé autrefois, doit se rendre dans l'espace clos d'une montagne. Par ailleurs, le filet est aussi un motif propre à la visite en montagne : le poète entre dans un labyrinthe, source de libération autant que de danger. Toujours chez Xie Lingyun, on en trouve un exemple dans « Gravissant le sommet le plus haut de la Porte de Pierre » (Deng Shimen zui gaoding 登石門最高頂)². Voir aussi plus haut « En escaladant le Mont Lu de nuit ».

Chez Huang Kan et Tao Yuanming, le lieu toutefois diffère : montagne sauvage pour le premier, campagne familière chez le second, qui fait face à la « Montagne du sud », qui fait partie d'ailleurs du Mont Lu. L'un regarde le Mont de loin, l'autre s'y rend. A cette différence de location, s'ajoute celle du mouvement dans l'espace : verticalité et élévation de la montagne, horizontalité et retrait ou approfondissement³ de la campagne. Cette distinction obéit à une perspective différente : trouver un équilibre avec le monde humain et politique, ou s'en séparer, à la façon de Qu Yuan. Pour Tao Yuanming, il s'agit du retour à une « nature » propre, commune aux êtres. Pour Huang Kan, l'aspiration se porte vers le vide *hors* de l'espace, évidemment hors d'atteinte, un état d'avant la dissociation cause de l'avènement des choses. Le poème débute par une citation de Tao Yuanming et s'achève sur celle des *Chants de Chu*, ce qui indique la différence ou tension entre les perceptions et aspirations spatiales.

¹ Davis, 1983, vol. 1, p. 45-46 ; vol. 2, p. 36-37.

² Escande, 2005, p. 244 ; Frodsham, 1967, vol. p. 144 ; Xie Lingyun, 1957, p. 87-9.

³ Sur la verticalité et l'horizontalité, incarnés par le temple et la pagode en Chine ancienne : Cheng Anne, 1993.

La montagne, dans ce poème de Huang Kan, présente une double dimension : lieu dangereux dans « En escaladant le Mont Lu de nuit », et idyllique dans « Le torrent retiré ». Elle est un microcosme qui enferme ou clôt (voir plus bas, dans les *Chants de Chu*, la montagne sauvage est l'allégorie des dangers du monde humain et officiel) et pour cette raison même, appelle à l'élévation et la retraite, une sortie au-dehors ou en dedans. La montagne symbolise donc la dualité du monde : entre immanence et transcendance, relatif et absolu, ouverture et clôture. L'excursion au Mont Lu problématise la recherche d'un équilibre entre ces deux dimensions, d'un point de passage ; à moins que la rupture ne soit définitive. « En franchissant Anqing » lu plus haut à propos des deux temporalités, ouvre la discussion ; elle est abordée encore dans l'exemple qui suit, et un autre, le 23, plus loin. Ici en tout cas, cet envol ne se réalise pas. Dans d'autres poèmes, notamment le dernier de la série (voir plus bas), cette possibilité est déclarée impossible : les immortels et le merveilleux n'existent pas dans le monde réel et l'imaginaire moderne.

Nous passons au seizième poème de la série, « La Passerelle céleste » (Tianqiao 天橋)¹ :

Le soleil est au zénith au-dessus de la forêt,
D'une chaleur accablante et ardente.
On ne voit aucun des moines de l'ermitage,
Je ne tombe que sur un bûcheron au bord de la falaise.
Il me mène à un torrent retiré,
Et dit que l'on peut voir la Passerelle céleste.
L'herbe profonde possède sa propre fraîcheur,
Même sans vent, les herbes ondulent.
Une source froide s'écoule parmi les pierres,
A peine s'y rafraîchit-on que l'on oublie l'air brûlant.
Sans même avoir se baigner que déjà l'on est immaculé,

¹ Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 64 ; Huang Kan, 1985, p. 121-2 (éditions sans annotation). Le Tianqiao est un site célèbre du Lushan : il s'agit d'un promontoire constitué d'une pierre horizontale au-dessus du vide, semblable à ce que serait le début d'un pont. La légende veut qu'alors que Zhu Yuanzhang, fondateur de la dynastie Ming, se soit retrouvé acculé face au vide par l'armée de son poursuivant, un *dragon* descendu du ciel se soit transformé en pont, pour lui permettre de passer, avant de le briser derrière lui : <https://baike.baidu.com/item/%E5%BA%90%E5%B1%B1%E5%A4%A9%E6%A1%A5>, 12/04/21. Le v. 24 en donne confirmation et fait indirectement allusion à cette légende : on serait tenté de faire rimer le syntagme attesté *longjue* 龍蹠 (« sandale du dragon ») ou *longqiao* (« pas », « marche » ou « vol du dragon », *qiao* étant synonyme de *qiao* 蹠 « lever les pieds », « se dresser sur ses pieds »), avec un hypothétique **long qiao* 龍橋...

A quoi bon se défaire de sa ceinture [et de ses sandales (?)]¹?
 Qu'ils s'élèvent haut les deux montants de pierre²,
 Leur conformation les pousse à atteindre l'azur du ciel.
 La création excelle à lever la terre,
 Cette muraille de cent fois cinquante pieds, qu'elle est haute, vraiment.
 De plus, le flux d'eau ainsi retenu,
 Rend un tonnerre d'écume qui se fracasse.
 Divisée, l'eau perle comme d'un plateau,
 Rassemblée, elle est comme un fil de soie grège qui s'étire au vent.
 Elle chute d'une traite en silence,
 Ainsi seulement sait-on que le sol est lointain.
 On peut se voir à moins d'un pied,
 Je voudrais traverser mais il me manque l'art de voler comme un dragon³.
 Puissé-je croiser Bohun venant à ma rencontre,
 Pour passer avec son esprit divin.

大林日亭午，

●○，●○○ irrég ; finale *guti*

炎威且復驕。 二蕭

○○，●○○ irrég

不見林下僧， *duizhang* 3-4

●●，○●○ finale *ping* aux deux vers ; finale *guti*

獨值巖邊樵。 二蕭 ; *qiao* bûcheron : personnage cliché, cf su manshu début duanhong ; *zhi* tomber bien

●●，○○○ finale *guti*

導我行幽澗，

云可瞻天橋。 二蕭 ; cf *zhi zai ci shan zhong...* *duizhang kuandui*

草深氣自涼⁴，

¹ 縹 a deux prononciations : *qiao*, « ceinture » (à lire donc comme syntagme avec *jin*) ou *jue*, « sandale », respectivement un ton *rusheng* (*shi yao*) ou *ping* (*er xiao*). La double lecture est possible pour le caractère 縹 au v. 24 et pose le même problème. L'hypothèse la plus simple est de lire un ton *ping*, qui est cohérent avec le système de la rime (voir plus bas) et permet la reprise d'ailleurs de *qiao*, « pont ». Toutefois, cette double possibilité est à relever, de par la proximité sémantique entre *jue* 縹 et *jue* 躡 (« chaussure », « chaussure (de taoïste) »), qui permettrait d'insister sur l'envol ou le pas, le pied. C'est peut-être aussi une coquetterie de philologue de la part de Huang Kan.

² S'agit-il des « Portes de pierre » (Shimen 石門), site célèbre du Mont Lu, une faille d'où s'écoule un torrent (cf. Xu Xiake, 1993, p. 112)? ceci dit, Huang Kan aurait en ce cas parlé de *shimen*, ce qu'il ne fait pas.

³ *Longqiao* : litt. « le pas du dragon », hypothétique technique taoïste d'envol selon Ge Hong (Baidu, <https://baike.baidu.com/item/%E9%BE%99%E8%B9%BB>, consulté le 4/4/21). Longjue apparaît en poésie. *longqiao?* litt. « pas du dragon ». Voir la note sur la légende du Pont céleste et sur *qiao* au v. 12.

⁴ *Qi ziliang* : se trouve dans des poèmes classiques.

- 無風亦飄搖¹。 二蕭 ; jeu de mot chan (vent et drapeau)? d'où le zi vers précédent
- 寒泉流石間， voir poème tang célèbre avec la lune et l'eau dans les rochers
- 暫漱忘煩歎。 二蕭 ; *xiao* : air brûlant 宋·秦观 《田居》
- 不浴早無垢， réf *chan*, liuzu tanjing?
- 何用褫綺綺？ 十药 *rusheng* **pas de rime** ; *chi*, enlever, dépouiller ; *jin qiao* : rime ping 二蕭 qiao ceinture ; jiao sandale rusheng (?)
- /●●●
- 突兀雙石根， tuwu ; cheng : cadre? chambranle?
- 勢欲干青霄。 二蕭 ; gan² protéger? atteindre ; **shi** : autre terme savant ; voir autres poèmes
- 化工善堆埤， duo ; même expression huagong autre poème, **vérifier : Jia Yi** 鵬鳥賦，造化為工
- 百堵高翹翹。 二蕭 ; du : allégorie?
- 況此束水濼， shu : retenir? cong2 : rassembler, s'écouler, bruit de l'eau
- 吼沫相譁囂。 二蕭 ; huan, ici variante pour xuan?
- 散若盤傾珠， pan qing zhu : cf li bai?
- 聚如風曳綃。 二蕭 ; xiao : soie grège ; duizhang gongdui
- 一墜反寂然， jiran : calme, silencieux
- 始知地底遙。 二蕭 didi
- 相望不盈咫， bu ying zhi ; cf. 咫尺天涯
- 欲度無龍躡。 十药 rusheng ; duizhang kuan : prononcé qiao est ping 二蕭, s'intègre mieux dans la prosodie
- /○○●
- 倘逢伯昏來²， bohun : chez Liezi, archer dans les falaises (shenqi bubian) : libération ; autres passages ds liezi et zhuangzi
- /●○○
- 庶用神理超。 二蕭 ; shu : souhait ; shenli?? ; usage moderne de chao comme intransitif? duizhang
- /○○○

Le dernier distique du poème fait référence à un apologue commun au *Zhuangzi* et au *Liezi* : le légendaire Bohun wuren 伯昏無人 mène Liezi au bord d'une falaise abrupte s'exercer au tir à l'arc

¹ *Yi piaoyao* : dans la poésie classique, renvoie à des personnes ou des inanimés.

² *Tang feng* : Li Bai, « En grim pant le Mont Emei » (Deng Emeishan 登峨眉山) : « Si je croisais monté sur un agneau [un Immortel], / Main dans la main nous dépasserions le soleil » (*Tang feng qi yangzi, Xieshou ling bairi* 倘逢騎羊子, 攜手凌白日). Le syntagme se trouve même avant.

dos au vide, les talons au-dessus du précipice. Effrayé et pris de vertige, Liezi échoue. Bohun déclare alors (tr. B. Grynepas)¹ :

Celui qui est arrivé au haut dirige son regard vers le ciel azuré [*qingtian* 青天, comparer avec *qingxiao* au v. 14] ; en bas, il le plonge jusqu'aux Sources jaunes, il peut s'ébattre aux confins du monde sans que son esprit [*shenqi* 神氣, comparer avec *shenli* au v. 26] en soit affecté.

Le dernier vers de Huang Kan exprime le désir de franchir le court espace, ce que le poète ne peut faire à cause de l'abîme qui s'ouvre devant lui : là où précisément Bohun n'éprouverait aucun vertige et permettrait au poète de l'aider, ou pourrait l'inspirer, s'il avait sa compétence. En accord avec la tonalité « taoïste » du « vol » ou « pas du dragon » (*longqiao*, v. 24) ; voir aussi la référence possible au vers de Li Bai (note *supra*).

Ce poème à l'ancienne se construit sur une même rime aux vers pairs au ton plat (*er xiao* 二蕭). Toutefois, les v. 12 et 24 présentent une possible lecture au ton oblique sur une rime commune (*shi yao* 十藥) (voir note *supra*). On peut considérer que ces deux rimes obliques (*qiao* et *jue*) marqueraient deux parties cohérentes (v. 1-12 et 13-24), suivies d'un distique conclusif (v. 25-26), reprenant la rime dominante. Le bon sens recommanderait de choisir la leçon du ton *ping* ; mais les « parties » ainsi dessinées n'en demeurent pas moins cohérentes, ce qui accrédirait l'idée que ces deux caractères ambivalents, même lus *qiao* au ton plat, signalent bien des étapes.

Dans la première de ces sections, le poète est conduit à un nouveau lieu amène qui lui épargne la chaleur accablante pour lui offrir une expérience de soulagement et purification. Dans la seconde, le spectacle de la passerelle naturelle permet d'évoquer le travail de « transformation créatrice » de la nature (*huagong*, litt. « ouvrage, opération transformatrice », v. 15). Celle-ci procède comme un artisan humain et produit un ouvrage d'art : la création réalisée, ni humaine ni naturelle, s'élève vers le ciel. La mention de la passerelle naturelle suspendue au-dessus du vide aboutit, non sans humour, à un désir d'impossible envol et passage. Ce poème suit un schéma assez proche du précédent : lieu agréable ; délassément ; élévation ; désir de passage ; impossibilité ou revirement.

La première partie en effet reprend un certain nombre de clichés : la quête allégorique en montagne, objectivée par la « passerelle céleste » ou « naturelle ». La recherche de ce passage, ou

¹ Ch. « L'Empereur Jaune » (Huangdi 皇帝), *Le Vrai Classique du vide parfait*, II, V : Grynepas, 2004, p. 392. le même apologue se trouve, avec de légères différences, dans le *Zhuangzi*, ch. « Tian Zifang » : Grynepas, 2004, p. 247.

pont, suppose de trouver le bon guide : les moines (*seng*, v. 3) sont par définition absents, comme doit l'être le sage¹ ; à moins qu'ils ne fassent la sieste... Reste le bûcheron (*qiao*, v. 4), personnage obligé de la montagne² : travailleur et néanmoins probable sage retiré, car il se tient au bord de la falaise comme Bohun Wuren et indique le chemin à suivre.

La description du lieu où le poète trouve refuge offre un possible clin d'œil au bouddhisme *chan* : d'ailleurs, les moines *chan* sont tenus au travail, comme les bûcherons. Le Mont Lu est un haut lieu du bouddhisme chinois, même si c'est d'une autre école que celle du *chan* : « L'herbe est profonde et possède sa propre fraîcheur (litt. « l'atmosphère se rafraîchit »), / Même sans vent, les herbes ondulent » (v. 7-8) ; « Sans même avoir se baigner que déjà l'on est immaculé, / A quoi bon se défaire de sa ceinture [et ses sandales]? » (v. 11-12). Le premier distique décrit une fraîcheur naturelle venue de l'épaisseur de l'herbe, elle-même comme mue par une énergie propre ; à moins qu'il ne s'agisse de l'impression ressentie de flotter (*piao*, v. 8) dans l'herbe pour qui y marche. Cette activité autonome de l'herbe pourrait faire écho au célèbre « cas » (*gong'an* 公案) sur le drapeau qui flotte³ : c'est non le « fanion » (*fan* 旛) ou le « vent » (*feng* 風) qui « s'agite » (*dong* 動), mais l'esprit (*xin* 心, le « cœur-esprit ») indistinct de l'observateur ; ou comme ici peut-être, la nature propre révélée. L'herbe qui plie sous le vent est aussi l'image d'une action et activité naturelle et spontanée, comme l'action morale du sage sur le monde, sans intervention extérieure ; c'est donc une image de non-dualisme, de même ordre que celle des « vagues qui s'agitent en l'absence de vent » (*wufeng qi lang* 無風起浪)⁴, autre cliché mahayaniste. Le second distique mentionné suit ce même ordre d'idées. Celui-ci présente le thème de la « non-souillure » (*wugou*, v. 11), un terme du lexique bouddhique. Si le poète est immaculé sans avoir à se laver, c'est que lui, ou son esprit, sa nature foncière, sont fondamentalement purs. Cette même pureté originelle est posée par le Sixième Patriarche Huineng 惠能 (638-713) dans son poème, pour qui le miroir de l'esprit n'a pas besoin d'être nettoyé car il n'y a fondamentalement nul lieu où de la « poussière » pourrait se déposer ni rien qui ne se reflète nulle part⁵ : ce qui dépasse l'opposition entre le dualisme

¹ Voir Jia Dao, « Visite à un ermite sans le trouver » (Xun yinzhe buyu 尋隱者不遇).

² Voir Debon, 1989, p. 54.

³ Voir le *Soutra de l'estrade* (*Liuzu Tanjing* 六祖壇經), T2008.48.349c10-12 : McRae, 2000, p. 26.

⁴ Voir entre autres exemples *Le Recueil de la Falaise d'émeraude* (*Biyanlu* 碧巖錄, compilation *chan* de l'époque Song), T2003.48.183b21 : Cleary, 2017, p. 234. Donnée à titre d'exemple textuel, sans garantie que ce soit le sens dans le passage en question du *Biyanlu*...

⁵ T2008.48.349a7-8 : McRae, 2000, p. 22. Voir deux variantes du poème de Huineng qui mettent en avant davantage le thème de la « pureté » (*qingjing* 清淨) : Carré, 1995, p. 26.

initialement postulé. Pour donner un autre exemple encore de cette possible connotation bouddhiste, relevons que la « cascade du Mont Lu » (Lushan *baobushui* 廬山瀑布水) est un motif notamment *chan* pour désigner la dimension absolue de la « nature propre » ou « en elle-même » (*zixing* 自性)¹. Jusqu'à ce point, le poète semble donc évoquer une expérience classique de spontanéité et de découverte du naturel hors de toute distinction partielle.

La référence à la dualité se retrouve en deux autres endroits du poème : à propos des « double montants de pierre » (*shuang shicheng*), précisément au v. 13, aussitôt après cette première partie qui évoque un dépassement vers l'indistinction ; et au distique des v. 19-20, qui présente l'eau, un même élément, sous deux aspects séparés, qui forment les deux moments de l'apparition des choses, dispersion, division (*san*, v. 19) et concrétion ou accrétion (*ju*, v. 20), d'ailleurs portée par le vent. Toutefois, cette double nature est à nouveau unifiée, en l'occurrence par le « silence » ou simplement le « calme » (*jiran*, v. 21).

Par contre, le poème ensuite, à l'encontre de ce thème de l'unification des contraires (?), s'achève sur le constat amusé de l'impossibilité de franchir cette « passerelle » (*qiao*), d'effectuer la « traversée » (*du*, v. 24). *Du* peut aussi renvoyer au bouddhisme, voir aussi *chao*, caractère final au dernier vers, avec le sens alors de se libérer du monde, de le quitter. Le constat de cette impossibilité suit une nouvelle évocation de verticalité : montants de pierre ; altitude de la « muraille » ; situation du poète en hauteur, exprimée par celle de la cascade, qui se devine parce que l'on n'*entend* pas l'eau tomber. Ceci au passage présente une dimension picturale, de par l'évocation indirecte de la distance qui superpose en une même scène les plans proche et lointain.

Le distique « On peut se voir à moins d'un pied, / Je voudrais traverser mais il me manque l'art de voler comme un dragon » (v. 24-25) constate l'infime séparation au bord du vide que le pas du dragon, technique prêtée aux taoïstes selon Ge Hong 葛洪 (283-343)², pourrait pallier. Le poète ne peut que constater l'absence de l'enchantement et de la légende, ainsi que l'impossible unité ; ce qui explique la dimension « savante » du poème, tout autant que prosaïque, ludique, voire de pastiche, avec un certain nombre de clichés : en ce sens, c'est quasiment une forme d'esthétique post-moderne avant l'heure.

¹ Voir par exemple Wu Yansheng, 2001, p. 291.

² Voir aussi la note plus haut, sur la légende concernant Zhu Yuanzhang.

Autre poème, la « Ballade du Pont de Pierre » (Shiliang yao 石梁謠)¹, vingt-troisième de la série, aborde le thème du pont ou passage et de la confrontation des textes, donc des légendes et de la tradition face au réel :

Y a-t-il en fin de compte au Mont Lu un Pont de pierre,
Ceux qui ont voyagé ici et ceux qui ont laissé des notes disent tous quelque chose de différent.
D'aucuns disent que seuls peuvent s'y rendre les ramasseurs de bois et d'herbe,
Mais si l'on n'est pas versé dans ces relations, comment y songer?
Par nature j'ai toujours aimé les merveilles au mépris de ma pauvre personne
Que je ne consens pas à maintenir entière [que je n'hésite pas à sacrifier], dans mon désir de les
poursuivre.
Je vais et je viens le long des torrents jusqu'à la tombée du jour,
Sans chercher à faire de pause, faisant attendre mes amis.
Taiseux, sans un mot, je suis le chemin du retour,
Cela me fait douter qu'aujourd'hui je ne puisse résoudre la question.
Sur la mousse accumulée dans la vallée profonde depuis dix mille ans,
Il y a bien ces marques d'animaux mais nulle trace humaine,
La recherche des esprits et la notation de l'étrange profite des lieux retirés et solitaires.
Il n'y a aucun profit à croire les gens ou les livres,
En ce monde, seul ce dont on fait soi-même l'expérience est digne de foi.

廬山石梁果有無，△七虞 plat

○○●○/●●○

游者記者言皆殊。七虞

○●●●/○○○

或云可至惟樵蘇²，七虞

●○●●/○○○

未諳記載焉能圖？七虞

●○●●/○○○

我生嗜奇忘微軀，七虞

●○●○/●○○

欲往尋之無肯俱。七虞

/○○○

裴回澗上至日鋪，七虞

/●●○

稽留不顧我友須³。七虞

¹ Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 67.

² Combustible.

³ *Xu wo you se rencontre.*

/●●○

默無一語遵還途，七虞

●○○/○○○

此疑今日不可析。▲十二錫 *rusheng*

●○○/●●●

穹谷萬年苔蘚積，十一陌 *rusheng*

○○○/○○●

正有蹠遠匪人跡¹，十一陌

●●○/●○●

搜神志怪利幽僻。十一陌

●○○/●○●

信人信書總無益，十一陌

●○○/●○●

世間可信在親歷。十二錫 *rusheng*

●○○/●○●

Ce poème à l'ancienne présente un réseau de rime original et complexe, qui comme dans le cas précédent marque la structure du poème. Il est d'un nombre de vers impair (quinze), que l'on peut diviser en deux parties de longueur inégale (v. 1-9 et 10-15), distinguées par le changement de rime : de plate à chaque vers (*qi yu* 七虞), elle devient oblique (*rusheng*), également à chaque vers à partir du v. 10, avec encore une sous-distinction aux v. 10 et 15 (*shi'er xi* 十二錫), encadrant quatre vers sur une rime proche mais distincte (*shiyi mo* 十一陌, v. 11-14). Cette double inégalité (nombre de vers du poèmes, et de ses deux parties) renforce un effet de rupture important, mais témoigne d'une recherche dans la structure de la rime.

Le distique des v. 9-10, signalé par la ponctuation (l'unité est indiquée par la virgule et le point), est pourtant fortement séparé par la rime (passage du plat à l'oblique). De plus, la prosodie des trois syllabes finales présente un fort contrepoint tonal sur le mode d'une opposition complète : trois *ping* vs. trois *ze*, finales d'ailleurs propres au *gutishi*. Ces deux syllabes enfin produisent un contraste avec les finales des vers qui précèdent et suivent immédiatement. Cette rupture est signifiante : après l'évocation de l'excursion infructueuse à la recherche du Pont de pierre, s'ensuit le constat de l'impossibilité présente d'en retrouver la trace. Cet hypothétique pont appartient en effet au monde non-humain et atemporel de la légende, de la merveille, qui par définition est invérifiable : d'où le jugement final (v. 15) selon lequel « l'expérience personnelle » (*qinli*) l'emporte sur la « foi » (*kexin*) portée aux témoignages oraux ou écrits du passé.

¹ *Tihang* se rencontre.

Enfin, cette seconde partie (v. 10-15) signalée par le changement de rime apparaît de fait comme un sizain final, qui présente à son tour une complexité interne, en cohérence avec ce qui a été dit plus haut sur l'enchâssement de la rime des v. 10 et 15. Ce sizain présente des vers au parallélisme plus ou moins respecté, à l'inverse de la partie précédente qui est davantage prosaïque et aux parallélismes moins clairement identifiables ; à l'exception notable du distique v. 5-6, et éventuellement, de façon moins complète, au distique v. 3-4. Ce sizain procède toutefois de façon irrégulière : le parallélisme porte sur des parties de vers, et de façon enchâssée ou découplée sur plusieurs vers. Ainsi, *jinri* (« aujourd'hui, de nos jours », v. 10) est parallèle à *wannian* (« dix mille ans », v. 11). On remarque d'ailleurs le parallélisme tonal de leur premiers hémistiches réciproques (●○○● et ○●●○), ce qui suggère que tous deux forment un distique sous ce double aspect. Par contre, le second hémistiche du v. 10, *bu ke xi* (« ne peut être résolu »), est associé visiblement à celui du dernier, le v. 15, *zai qinli* (« réside dans l'expérience personnelle »), ce qui reprend l'opposition thématique entre *yi* (« douter », v. 10, 2^e position) et *xin* (« croire », v. 15, 4^e position) : les finales de vers *xi* (« résoudre », v. 10) et *li* (« faire l'expérience », v. 15) partagent la même rime (*shi'er xi*), celle qui encadre le sizain. Le même procédé, permis par la souplesse ou variantes du parallélisme à établir entre ces groupes d'éléments, est repris dans les autres vers de ce sizain effectif : par exemple, *wannian taixian ji* (« mousse accumulée depuis dix mille ans », v. 11) et *tihang fei renji* (« traces d'animaux mais nulle trace humaine », v. 12) ; le même *tihang fei renji* et *zhiguai li youpi* (« la notation de l'étrange bénéficie des lieux retirés et solitaires », v. 13) ; *shoushen zhiguai* (« La recherche des esprits et la notation de l'étrange », v. 13) et *xin ren xin shu* (« croire les personnes et les livres », v. 14) ; *Qionggou* (« Vallée profonde », v. 11) et *Shijian* (« En ce monde », v. 15) ; ou au sein d'un même vers, *wannian* (« Dix mille ans ») et *taixian* (« mousse », v. 11), *tihang* (« marques d'animaux ») et *renji* (« trace humaine », v. 12).

Ces chaînes autonomes de parallélismes découplés de l'unité du distique ordinaire, constituent une chaîne continue, et amènent un effet combinatoire peut-être décuplé par rapport à ce qu'il en est du parallélisme dans la poésie régulière. Ce sizain donne l'impression d'une expérimentation dans laquelle les éléments du parallélisme, essentiellement syntaxique et sémantique, seraient libérés des formes régulières, pour se réorganiser librement au sein de ce sizain et donner l'impression formelle d'un cadre de maintien : un quatrain enchâssé dans un distique éclaté. En effet, sémantiquement, ce quatrain interne (v. 11-14, signalé par la rime *shiyi mo*) introduit le thème du monde merveilleux et enchanté, qui est celui du Pont de pierre retiré et introuvable. Quant au distique « déconstruit » qui l'encadre à distance (v. 10-15), il énonce le constat de l'impossibilité et l'appel à l'expérience dans

le monde humain, réel en un sens. D'un point de vue technique, la simplification de la rime, de la prosodie et l'introduction d'un nombre de vers impair, ainsi que la rupture au distique des v. 9-10, permet un tel jeu de parallélisme démultiplié, à la façon des *Mille milliards de poèmes* de R. Queneau. De la sorte, Huang Kan ne fait que « libérer » la potentialité combinatoire du chinois classique poétique *hors les formes traditionnelles* : c'est que l'on pourrait appeler, en paraphrasant Hu Shi (voir la première partie, sur la notion moderne de *baihua*), un usage « vivant » de procédés de la langue poétique classique.

Ces éléments de rupture ne sont pas simplement formels, ils sont signifiants : ils expriment la rupture avec le passé et la légende (absence de pont). La recherche de ce pont, c'est aussi au sein du langage poétique classique, celle d'un renouvellement de l'intérieur. Huang Kan s'appuie notamment sur les ressources du poème à l'ancienne (*gutishi vs jintishi*) qui à bien des égards, par la liberté qu'il permet au plan prosodique, apparaît comme un précurseur ou quasi-équivalent du vers libre moderne ; du moins, il peut être *rétrospectivement* vu de la sorte. Ce regard sur la tradition poétique est tout aussi nouveau et marquant : celle-ci apparaît comme pouvant être *moderne*. Ce qui implique toutefois la médiation implicite de la poésie occidentale, du moins, la rencontre avec cette dernière. Un tel phénomène se trouve par exemple dans le recours au style *sao* dans la traduction de la poésie occidentale romantique dans les années 1910 et la réinvention du lyrisme (*chapitre à rédiger*).

L'expérimentation n'en semble pas moins développée ou originale que celle menée par la « nouvelle poésie » (*xinshi* 新詩) du 4-Mai (voir le chapitre plus loin sur Feng Zhi). Cette poésie classique moderne elle aussi essaie de se libérer des attentes génériques traditionnelles, pour rendre la forme du poème signifiante : or, c'est l'une des caractéristiques essentielles des poètes modernes du *xinshi*. On l'a vu, Huang Kan témoigne d'un intérêt moderne pour la forme et une recherche de complexité : il n'est pas moins virtuose en la matière qu'un Wen Yiduo ou Bian Zhilin (ce dernier actif surtout à partir des années 1930), moins radical cependant, en ce qu'il ne cherche pas à se modeler sur un nouveau *baihua*, mais écrit en classique.

Le motif du pont introuvable et de l'expérience personnelle signe par ailleurs une poétique, qui s'inscrit en partie dans la lignée de Huang Zunxian¹. Le fait que Huang Kan tout comme Ma Junwu appartienne au camp des révolutionnaires, contre le réformisme de Huang, n'a aucune incidence au

¹ Voir « Poèmes divers du Japon, V » de Huang Zunxian : « Si l'on veut connaître le passé, il faut lire les livres d'histoire, / Si l'on veut connaître le présent, il faut lire les journaux » (*Yu zhi gushi du jiushi, Yu zhi jinshi kan xinwen* 欲知古事讀舊史, 欲知今事看新聞, tr. S. Marchand : Mathieu, 2015, p. 1081).

plan de la pratique littéraire : ils ont en commun un certain réformisme poétique, à défaut du politique. Les « traces » (*ji*, v. 12) dont il est question sont aussi celles des signes d'écriture : le mythe chinois de l'origine de l'écriture veut que les premiers caractères aient été imités de traces laissées dans la nature par les animaux sauvages, comme si l'écriture était naturelle. Or au Mont Lu, lieu de la tradition et la mémoire poétique, ces signes naturels sont inaccessibles, car anciens et loin du monde humain. Le pont, c'est la fiction du signe naturel et de l'identité entre les signes et le réel : les livres et le fameux pont de pierre, dont le poète cherche à établir la réalité. C'est aussi l'objet de l'écriture poétique. Or, le réel, c'est littéralement là où l'on peut mettre les pieds : un monde où nul homme ne va, se trouve hors de la connaissance possible et ne peut que donner lieu à des spéculations ou des récits légendaires (« *shoushen* » et « *zhiguai* », v. 13). Ce sont les profondeurs de la montagne dans lesquelles les fleurs tombent inhumaines (voir plus loin au chapitre sur Yu Pingbo, la citation de Wang Yangming). Conclure de façon désenchantée à l'inexistence d'un tel pont constitue une affirmation nominaliste et rationaliste qui n'a rien à envier à un Hu Shi¹ et l'esprit positiviste du 4-Mai : on reconnaît sans doute, dans cette lucidité linguistique de Huang Kan, en plus de son style archaïsant, la généalogie philologique d'un Zhang Taiyan. Ce questionnement sur le passage de l'écrit au réel rappelle celui d'entre le signe et la parole dans le poème de Huang Zunxian : une même interrogation sur l'écrit, le signe et la parole occupe les auteurs chinois modernes.

La forme virtuose rappelle que l'écrit construit des réalités qui n'existent pas. Et c'est le cas de la poésie qui rend compte d'une part de l'expérience réelle et concrète de l'excursion du poète, et d'autre part, de l'inexistence ou impossibilité de la légende et de la retraite hors du monde. Le problème auquel est confronté qui veut continuer à écrire de la poésie « classique », au moins depuis Huang Zunxian, et comme les « Modestes propositions pour une réforme de la littérature » (Wenxue gailiang chuyi 文學改良芻議, 1917) de Hu Shi le rappellent brutalement, est celui de savoir quoi faire avec le langage classique poétique, qui repose sur des clichés, images, références anciennes. En d'autres termes, peut-on faire de la poésie classique sans convoquer nécessairement d'anciens esprits ni étrangetés du passé (des « diables » et « fantômes » disent Lu Xun et les auteurs du 4-Mai), qui semblent liés indissolublement à la langue classique, et donner un sens nouveau. Il ne s'agit pas simplement de jeux formels à la Huang Zunxian, qui décrit de nouveaux objets ou réalités du monde moderne ou introduit des connaissances importées. Dans sa « Préface » (voir supra première partie), Huang Zunxian prend son expérience personnelle pour fil

¹ Dans dans son journal de voyage au Mont Lu : à ce titre, tous deux effectuent un retour critique sur la tradition, mais à partir de positions différentes.

conducteur de sa poésie et déclare se donner libre champ stylistique. Huang Kan continue dans cette lancée et va plus loin dans la réorganisation et l'expérimentation formelle, il rivalise en effet avec la « nouvelle poésie » ayant pris acte du problème posé par les fantômes du passé : avec sa revendication de modernité poétique, mais dans une voie autre que celle du *baihua*¹. Ce poème poursuit la réflexion sur le signe et la mémoire lancée dans « En franchissant Anqing ».

Le titre du dernier poème de la série de Huang Kan, « Rappel de l'ermite »², revendique une relation au premier poème homonyme des *Chants de Chu*³. Le poème de Huang Kan se lit à deux niveaux : le poète prend congé du Mont Lu, d'où la connotation humoristique du titre dans la perspective du retour à la vie normale à Nankin (voir le v. 14) ; et comme conclusion de la recherche ou quête du poète en ce lieu. Par ailleurs, le poème présente une dernière dimension à l'allégorie de la montagne et achève d'en exploiter toute la complexité : il exploite un réseau dense de références intertextuelles avec la poésie ancienne, qu'il est nécessaire de prendre en compte. Nous proposons une lecture en lien avec certains de ces poèmes évoqués, sans épuiser toute la richesse des relations possibles d'intertextualité.

Le soleil se lève au point du jour et l'aube se fait,
Les ombres dissipées se colorent de rouge sur le céladon du ciel.
La vallée luxuriante verdit,
Rivières et lacs blanchissent dans la brume.
Je me dresse au-dessus des nuées,
Qu'il est loin le vieux pays, hors de portée de mon regard.
Je brise une fleur de jade pour l'offrir à mon seigneur,
En silence dans le vent, j'éprouve ressentiment et solitude.
Qui pourrait quitter le monde des hommes,
Et à la suite de Wo Quan, ne jamais revenir.
Le vent gémit, l'eau rugit,
Bêtes et fauves pullulent en ces bois et rochers bornés.
Mon âge s'avance, quelle mélancolie dans la montagne vide,
Je prépare mon attelage pour le retour,
Les sentiments me retiennent, je fuis/je marche à pas mesurés, maigre.
Je vois les Neuf régions au loin et je verse des larmes solitaires,

¹ Voir ce que dit L. Liu sur Xueheng, cherchant non pas à rejeter l'Occident, mais s'arroger l'autorité pour s'en faire le médium et donc obtenir le statut moderne : Liu Lydia, 1995, p. 249.

² Huang Kan, 2016, vol. 1, p. 71.

³ Wang Siyuan, 1990, p. 319-324 ; Mathieu, 2004, p. 200-205 ; Hawkes, 1962, p. 119-120. R. Mathieu traduit le titre « Appel lancé à un lettré anachorète », et D. Hawkes, « Summons for a Gentleman who became a Recluse ».

Je chante la Belle de jade, délaissée, je déplore son déclin.

朝日出兮曈曈¹, 一東 ping

○●/●/x/○○

蒸氛氣兮青紅。一東

○/○●/x/○○

山谷蔚兮蔥蔥, 一東

○●/●/x/○○

川澤白兮濛濛²。一東 reprise des mêmes finales

○●/●/x/○○

竦余身兮雲之上, 二十三漾 ze

●/○○/x/○○/● chiasme pour chute, effet de suspension? marque fin du crescendo :finales ping avant, rythme régulier court, enjoué)

舊鄉邈兮不可望³。二十三漾 ze

○●/●/x/●●/● effet de chute, dramatique? allongement plaintif *xiang*

折瑤華兮遺夫君⁴, 十二文 ping rime orpheline

●/○○/x/●/○○ reprise élancée du balancement

默臨風兮獨悵悵。二十三漾 ze reprise des mêmes 3 initiales

●/○○/x/●/○○

¹ *Zhaori chu xi tonglong* : voir le premier vers du « Prince de l'Est » (Dongjun 東君) dans les « Neuf Chants » (Jiuge 九歌), « Levé à l'orient dans l'aube, en ses lueurs » (*Tun jiangchu xi dongfang* 曈將出兮東方, tr. R. Mathieu), Dong Chuping, 1998, p. 65. Lui aussi attelle, et s'élève. Huang Kan reprend la figure de la divinité solaire, et du poète qui recherche la divinité.

² *Chuanze bai xi mengmeng* : voir « Lacs et fleuves étendent leurs eaux à l'infini, sous/avec de nombreux nuages et brouillards » (*Chuanze yangmang xi yunwu duo* 川澤泱泱兮雲霧多) dans « En imitation du Rappel de l'ermite » (Ni Zhao yinshi 擬招隱士) de Fan Zhen 範縝 (450-510) (voir plus bas). Ce même vers en écho à ceux, plus dramatiques, du « Rappel de l'ermite » originel : « Les souffles des montagnes s'égarent dans les hauts où les rocs sont escarpés. / Dans les gorges et les ravins périlleux et abrupts, les eaux bondissent en ondes » (*Shanqi longzong xi shi cuo'e, Xigu zhanyan xi shui zengbo* 山氣龍巖兮石嵯峨, 溪谷巖岩兮水曾波, tr. Mathieu, 2004, p. 204). Le distique v. 3-4 de Huang Kan recompose, de façon moins dramatique, celui des *Chants de Chu*.

³ *Jiuxiang* : voir dans « Errances lointaines » (Yuanyou 遠游), « J'habitais dans l'antique contrée des immortels » (*Liu busi zhi jiuxiang* 留不死之舊鄉, Mathieu, 2004, p. 146), *Chuci yizhu*, p. 200 ; la « contrée » où litt. « on ne meurt pas » se trouve au sud, à Chu. Voir aussi du « Lisao » : « J'aperçois soudain ma contrée » (忽臨睨夫舊鄉 *Hu linni fu jiuxiang*, Mathieu, 2004, p. 60), Dong Chuping, 1998, p. 38. Le poète est en vol, et aperçoit son pays natal (ou des immortels), et pris de nostalgie, décide de retourner s'y abîmer (Peng Xian, souterrain, ou dans l'eau). Ici, le poète ne voit plus le *jiuxiang*, mais le thème reste le même, celui de la nostalgie.

⁴ *Zhe yaohua xi qian fujun* : voir dans « Le Génie de la montagne » (Shangui 山鬼) des « Neuf Chants », « J'arrache des arômes pour [l'homme] de mes pensées » (*Zhe fangxin xi qian suosu* 折芳馨兮遺所思, Mathieu, 2004, p. 75), Dong Chuping, 1998, p. 71. « Rappel de l'ermite » : « Saisissant une branche d'osmanthe, on demeure de longs moments indécis » (*Panyuan guizhi xi liao yanliu* 攀援桂枝兮聊淹留, Mathieu, 2004, p. 205). Fan Zhen : « Brisant en les agrippant les branches parfumées, en marquant un arrêt, / Mon seigneur ne revient pas » (*Panyuan fangtiao xi liao tingzhu, Fujun xi bu huan* 攀折芳条兮聊停伫, 夫君兮不还). Autre poème de Huang Kan qui fait référence au « Génie de la montagne » ou reprend le terme *shanling*.

誰能去兮人間¹, 十五刪 ping

o/o●/x/o○ reprise

從偃佺兮不還²。十五刪 — tentation de partir sans revenir : voir liu ban? cliché ; ici, doit repartir

o/●o/x/●o différent des précédents, bu mis en évidence par le ze, comme au v. 6, changement de rythme des vers

風蕭蕭兮水潺潺³, 十五刪

o/o○/x/●/o○ mimétique eau, suspension

禽獸多兮木石頑⁴。十五刪

o○/o/x/●●/o

歲行晏兮愁空山⁵, 十五刪

●/o●/x/o/o○ élan ; variations

整余駕兮言歸⁶, 五微 ping

●/o●/x/o○ prosodie proche du précédent ; vers plus court ; insistance sur yangui (gui étant encore soutenu par yan, vide ici)

情有繫兮 還 不肥⁷。五微

¹ *Qu xi renjian* : entre autres exemples, voir l'expression « se tenir à distance des foules humaines » (*li renqun* 離人群, Mathieu, 2004, p. 144) dans « Errances lointaines » : Dong Chuping, 1998, p. 195. C'est le leitmotiv de l'appel à quitter le monde corrompu et la cour qui ne reconnaît pas le poète ; de même, la montagne peuplée de fauves féroces, c'est le monde hostile.

² Woquan : nom d'un immortel réputé capable de voler, mentionné notamment dans les *Biographies des Immortels* (*Liexian zhuan* 列仙傳). Pour de semblables évocations d'immortels, tels Wang Qiao, que le poète rencontre, ou Chisong, « détaché du monde » (*qingxu* 清虛), dont il veut suivre l'exemple, voir « Errances lointaines » : « Voulant suivre Wang Qiao pour mieux me solacier » (*Wu jiang cong Wang Qiao er yuxi* 吾將從王喬而娛戲, Mathieu, 2004, p. 145) : Dong Chuping, 1998, p. 198.

³ Voir le chant d'adieu de Jing Ke 荊軻 parti assassiner le roi de Qin sans espoir de retour : « Le vent gémit et la Yi est glaciale » (*Feng xiaoxiao xi Yishui han* 風蕭蕭兮易水寒) dans la « Biographie des spadassins » (*Cike zhuan* 刺客傳) des *Mémoires historiques* (*Shiji* 史記). Ce style « du sud » se retrouve par exemple en d'autres endroits. « Génie de la montagne » : « Le vent ulule aussi, la branche d'un arbre bruit » (*Feng sasa xi mu xiaoxiao* 風颯颯兮木蕭蕭, Mathieu, 2004, p. 76), p. 72. Fan Zhen (voir plus bas) : « Glaciale la forêt, le torrent profond est sombre » (*Xiao xi lin xi xuan jian shen* 蕭兮森兮玄澗深).

⁴ La référence au bestiaire est réduite au minimum, par rapport aux poèmes plus anciens.

⁵ *Sui xi yan xi* : voir dans « Le Génie de la montagne », « Mais mon âge s'avance, qui me fera reflourir ? » (*Sui ji yan xi shu hua yu* 歲既晏兮孰華予, Mathieu, 2004, p. 75), *Chu*, p. 72. Fan Zhen : « Elles approchent de leur fin, affligées de rester closes / je crains que elles ne s'ouvrent plus » (*Sui yan xi you wei kai* 歲晏兮憂未開). *Chou kongshan* : « On entend les pleurs du coucou sous la lune / qui affligent le mont vide » (*You wen zigui ti yeyue*, *Chou kongshan* 又聞子規啼夜月, / 愁空山), tr. F. Hu-Sterk : Mathieu, 2015, p. 375) de Li Bai, « Dure est la route de Shu » (*Shudao nan* 蜀道難), dans lequel le poète qui voyage vers l'ouest (fin de la vie) traverse des montagnes sauvages et dangereuses : Xiao Difei, 2004, p. 218. C'est un exemple de la traversée en montagne comme allégorie de l'existence, en particulier sociale et officielle : la montagne est bien le monde ; par ailleurs, au plan formel, c'est un poème irrégulier aux vers de longueur variable.

⁶ *Yangui* : voir Meng Haoran, Duxia. et note sur le dernier vers. Dans des pièces du Chuci, le poète chevauche un attelage volant.

⁷ *Chuan? Dun?* : caractère rare qui accepte plusieurs prononciations : *dun4* syn. de 遁 *dun*, « fuir, se cacher » ; syn. de 豚 *tún* (« porcelet ») ; *chuan4*, pour *dong* 動 (« mouvoir ») ; *chuan* syn. de 獠 (« courir ou marcher comme un fauve », « allure de fauve »). La maigreur est un attribut du poète mélancolique. Fan Zhen : « Je soupire après le seigneur, le cœur langoureux » (*Simu gongzi xi xin chichi* 思慕公子兮心遲遲) ? *Bufei* dénote les chevaux ou le poète mélancolique dans la poésie classique.

o/●●/x/(?)/●o effet chiasme : si finale régulière, c'est donc dun4 ou chan4, mais pas tun2 ou chuan2 ; mais choix exprès?

瞻九服兮涕獨揮¹, 五微

o/●●/x/●/●o reprise

歌荇華兮惜式微² ! 五微

o/o/x/●/●o reprise finale ; la prosodie marque les parties selon longueur des vers

Ce poème s'inscrit dans la tradition stylistique et prosodique des *Chants de Chu*, voire de la rhapsodie (*fu* 賦, toutefois davantage descriptive et argumentative que lyrique?), dont les traits stylistiques distinctifs sont les suivants : ornement, parallélisme ; lexique, imagerie et allusions reconnaissables ; styles des « Chants » et de la « plainte », marqués notamment par la particule *xi*

¹ *Jiufu* : les « neuf zones » entourant le domaine royal des Zhou (*Zhou li*) ; semble apparaître en poésie au moyen-âge, avec le sens de monde comme pays tout entier. *Ti du hui* : inversion probable de *hui*, « verser des larmes ». Pour l'association avec *du*, voir le premier poème des « Sept lamentations » (Qi ai 七哀) de Wang Can 王粲 (177-217) : « Sur le chemin, j'ai vu une femme affamée / Porter son nourrisson, puis le laisser dans l'herbe. / Elle s'est retournée pour l'écouter pleurer, / A essuyé ses pleurs, mais n'est pas revenue » (*Lu you ji furen, Bao zi qi caojian, Gu wen haoqi sheng, Huiti du bu huan* 路有飢婦人, 抱子棄草間; 顧聞號泣聲, 揮涕獨不還, tr. F. Martin : Mathieu, 2015, p. 171). Se retrouvent ici les larmes, la solitude, et la faim (voir le poète émacié chez Huang Kan) ainsi que le non-retour. On peut voir synthétisé ces différents dans le sème de « l'abandon », d'où *du*, « solitaire ».

² *Shiwei* : « déclin » (litt., *wei* « obscurité » et *shi*, particule vide). L'expression vient du *Livre des Poèmes*, dans le poème du même nom des « Airs des Royaumes », p. 64 (tr. Waley p. 113), qui exprime la plainte du soldat contre le seigneur qui l'empêche de revenir chez soi ; *wei* est l'obscurité qui tombe. Le champ lexical de l'obscurité est caractéristique des Chants de Chu, même si cette expression particulière vient du *Livre des Poèmes*. On retrouve d'ailleurs l'image de celui qui marche dans la rosée sur le chemin. explique l'image dans le poème de Fan Zhen. Ici poète ou lettré lancé à la recherche, ou simplement, exilé sur les chemins. Souyun indique plusieurs poèmes avec *shiwei*, en association avec le thème de l'exil, séparation, désir de rentrer, rosée, chant, qui se met en place au moyen-âge. Par exemple, le poème « Attachement » (Qing shi 情詩) de Cao Zhi 曹植 (192-232) reprend une thématique similaire de complainte nostalgique de l'éloignement : « le reclus chante le 'Shiwei' » (*Chuzhe ge 'Shiwei'* 處者歌式微). Il faut donc lire ici « *ge shiwei* » comme syntagme poétique. Huang Kan insère des coupures plaintives lyriques (comme l'insertion de particules et mots vides intermédiaires dans le style *sao*) ; il découpe ainsi des syntagmes, voir *sui xing yan* 歲行晏 (v. 13, voir note supra) et *zheng yu jia* 整余駕 (v. 14). Se trouve aussi comme « *shiwei ge* » ou assimilé, avec le thème de l'adresse au ministre, ou du lettré qui a perdu son prince, ou du prince, son pays : voir Meng Haoran 孟浩然 (689-740), « En faisant mes adieux à Xing Da à la Capitale pour son départ pour le Hubei » (*Duxia song Xing Da zhi E* 都下送辛大之鄂) : « Comme vous êtes parti pour votre pays natal, / Je vous envoie de loin cette complainte du 'Shiwei' » (*Yin jun guxiang qu, Yao ji Shiwei yin* 因君故鄉去, 遙寄式微吟), invite au lettré à rentrer chez lui, et thème de la dépossession. Fan Zhen : « La rosée sur le chemin détrempe le voyageur » (*Xing lu yayi xi yi zhong ren* 行露厭浥兮以中人). *Tiaohua* : nom d'un jade précieux, et épithète pour une femme belle et vertueuse.

兮¹. Ce style antiquisant est immédiatement identifiable, davantage encore que le « poème à l'ancienne » (*guti*). C'est un autre exemple d'expérimentation formelle original auquel Huang Kan se livre ; on trouve d'ailleurs d'autres exemples à l'époque moderne, même en *baihua*, avec notamment Yu Pingbo². Le poème présente un nombre de vers impair (dix-sept), ce qui permet d'introduire des combinaisons plus souple entre vers, comme dans le cas précédent : c'est ce que nous analysons dans ce qui suit.

V. 1-4 : un quatrain hexasyllabique de « style *ci* » (trois caractères suivis de deux, espacés par la particule *xi* : 3*xi*2), avec rime plate unique à chaque vers (*yi dong* 一東). La rime est signifiante, car elle renvoie aux éléments naturels du matin³ et présente au regard en résumé les différentes transformations qui accompagnent l'apparition du jour : *long* (« lumière de l'aube », v. 1), *hong* (« rouge », v. 2), *cong* (« vert, bleu-vert », v. 3), *meng* (« brume, vapeur », v. 4).

Le quatrain se décompose en deux distiques, parallèles par la syntaxe et la sémantique : *ri* (« soleil », v. 1) et *fen* (« brume », v. 2) ; *shan* (« montagne », si l'on décompose *shan'gu*, litt. « vallée, creux de montagne », v. 3) et *chuan* (« fleuve », v. 4), rédupliqué encore, au second distique, entre *gu* et *ze* : c'est pour le dernier cas une reprise d'exemples plus anciens (voir la note sur le v. 4). La prosodie est remarquable : la césure et le nombre de syllabes sont propres au style *ci*. Mais Huang Kan recourt manifestement aux rimes Pingshui (ou *Peiwen shiyun*, ce sont quasiment les mêmes), du moins il distingue entre plats et obliques selon un système anachronique par rapport à l'antique prosodie des *Chants*. Il constitue ainsi une prosodie combinatoire originale : le deuxième

¹ Invention stylistique attribuée à Qu Yuan, mais associée ou issue de différents éléments préexistants : *Chants de Chu* et dits du sud ; chamanisme. Voir Chu Binjie, 1998, p. 55-71 ; Hawkes, 1962, p. 1-19, notamment la distinction que Hawkes propose entre deux types de vers, le « *Song style* » (« style des *Chants* », ou pourquoi pas, « élégiaque » ; désigné après comme « style *ci* ») et le « *Sao-style* » (« style de la 'Plainte' » ou pourquoi pas, de la « déploration » ; désigné après comme « style *sao* »). Pour le premier, précédent d'ailleurs sans doute le second, il s'agit d'un distique de six syllabes, dont la quatrième est une particule vide *xi*, présentée en général comme ayant une fonction emphatique, mais qui peut prendre diverses fonctions d'ordinaire assurées par d'autres particules, telles 而 *er*, 之 *zhi*, etc. (Chu Binjie, 1998, p. 66), servant de césure (3*xi*2). Quant au second, le distique est composé d'un vers de sept et de six syllabes : la césure marquée également sur la quatrième syllabe par une particule ou mot vide (indiqué ici et plus loin par un « x »), et suivie de deux syllabes (3x2) ; la différence est que l'on retrouve un *xi* à la fin du premier vers (3x2*xi*). En un sens, on peut considérer qu'il s'agit de deux vers de six syllabes successifs, séparés par un *xi*. R. Mathieu propose qu'il s'agisse de *ci*, rhapsodie, caractérisée par son irrégularité (Mathieu, 2004, p. 8-13). Ce qui permettrait d'établir le lien souvent fait par la tradition entre *Chants de Chu* et *fu*, tantôt les distinguant ou les rapprochant. Les vers des *Chants* ont été considérés comme étant à l'origine des vers fondamentaux de la poésie classique ultérieure, de cinq ou sept syllabes. Composer un poème dans le style de la seconde anthologie poétique fondatrice marquerait la volonté d'un retour à l'une des origines de la poésie chinoise.

² En poésie nouvelle, Yu Pingbo a expérimenté une telle transposition du style *sao*, mais en *baihua*, au niveau prosodique : Lin Julia, 1972, p. 48-49.

³ Le « Rappel de l'ermite » des *Chants de Chu* présente semble-t-il des rimes propres à chaque distique (AA, BB, etc.) : Wang Simin. Par ailleurs, il présente une certaine variété dans la forme des vers : Mathieu, 2004, p. 202.

hémistiche (suivant donc la particule *xi*) de chaque vers présente un *pied*¹ de deux syllabes au ton plat (/○○). Quant au premier, il se compose de deux pieds, l'un de deux, l'autre d'une syllabe², avec une différence de cadence : 2/1 (○●/●, v. 1, 3 et 4) ou 1/2 (○/○●, v. 2). L'on remarque enfin que la césure intermédiaire qui marque la différence de pied coupe systématiquement deux syllabes au même ton (●/● ou ○/○). Ce contrepoint par ailleurs se poursuit par l'alternance tonale : un oblique suivi de deux plats, ou un plat suivi de deux obliques. Chaque premier hémistiche finissant sur un oblique, le second hémistiche d'un double plat continue le contrepoint. Ainsi, même si ce poème ne suit pas de forme régulière, il témoigne d'une recherche de contrepoint tonal³, qui rejoint la pratique du *jintishi* post-*Chuci*, par des effets de contraste par le ton et la cadence (2/1/2 et 1/2/2). Ce quatrain se distingue donc par une certaine répétition : la rime, le vers, la prosodie, et le double distique parallèle. Cette cadence assez régulière souligne la dimension de pause descriptive, celle du paysage, dans ce premier quatrain.

V. 5-8 : second quatrain, avec un mètre différent, heptasyllabique, plus ou moins inspiré du « style *sao* » ou de ce que l'on trouve dans des *fu* des Han : 3x3(xx). Cependant, si les vers de ce quatrain comportent un *xi* à la quatrième syllabe, comme le style *ci* ou *sao*, il ne finit pas sur un *xi* ou une ou deux particules, mais des mots pleins. La rime également est différente : oblique et unique aux v. 5, 6 et 8 (*ershisan yang* 二十三漾), elle est absente au v. 7 (*shi'er wen* 十二文, ton plat). Les finales rimées produisent un effet d'emphase et rapprochent, de façon dramatique, car contrastée et opposée, le fait de « monter » (*shang*, v. 5), de « regarder au loin » (*wang*, v. 6), avec le « découragement » (*chang*, v. 8) qui couronne l'ascension et la vision. Or, le « seigneur » (*jun*, v. 7), qui est absent et objet de la quête (est-il perdu au « pays des immortels »?) du regard lancé au loin, clôt le vers non rimé du quatrain : contraste tonal pour souligner la disparition sémantique.

¹ Rappelons qu'un « pied » n'est pas une « syllabe », mais un groupe de plusieurs syllabes formant unité (par exemple autour d'un accent tonique) : dans le cas du chinois, le pied désigne plutôt une unité syntaxique et sémantique, qui peut aussi comporter une syllabe plus ou moins marquée, et qui va marquer, comme c'est le cas ici, des césures intermédiaires (qui existent déjà dans la poésie classique) ; c'est d'ailleurs l'un des principaux objets d'expérimentation des nouveaux poètes à partir du 4-Mai. Cette structure constituée par les pieds, leur nombre de syllabes, leur disposition les unes par rapport aux autres, leur position par rapport aux césures, constitue la cadence ; et sont un éléments permettant de décrire le rythme. Précisons que le *rythme* n'est pas la *répétition* régulière d'une même structure, rime, grille tonale, ou cadence (voir Meschonnic). Voir chapitre sur Feng Zhi.

² On pourrait aussi considérer que *xi* se rattache au pied précédent. En ce cas, le compte serait différent. Mais nous ne suivons pas ce décompte ici, car cette particule, même si elle peut remplir une fonction syntaxique très souple (voir plus bas), a un rôle de césure très marqué : elle est identifiée comme telle, et comme trait distinctif d'un genre de vers et de mètre.

³ Pour rappel, le système d'alternance tonale en poésie régulière peut se représenter comme des segments de bambou par unités de deux ou une syllabes, et se comprendre comme recherche du contraste maximum entre ton plat ou aigu, tout en évitant les tons orphelins (ce qui favorise donc les suites de deux à trois syllabes de même ton dans un vers alternant avec celles de ton opposé) : Cai Zong-qi, 2008, p. 169-172.

Le distique aux v. 5-6 continue le parallélisme du quatrain précédent : le poète contemple le paysage d'une position élevée. Le distique suivant (v. 7-8) par contre l'est de façon moins évidente : il introduit une séparation, un passage, ce que la finale du vers sur un ton « *ping* orphelin » (*guping*) appuie, après la description du paysage qui s'illumine et l'ascension du poète qui s'achève. L'on suit les humeurs du poète, non sans rupture sémantique, car il est question d'une « fleur brisée », que le poète peut-être laisse partir portée par le vent (*linfeng*, v. 8) pour l'envoyer au « seigneur ». La fleur emportée est une image du poète, de même que le sentiment éprouvé de « regret et ressentiment » (*chaochang*, v. 8), même s'il peut aussi être attribué à la fleur.

La prosodie donne lieu à un jeu similaire qu'au précédent quatrain en ce qui concerne la cadence et l'alternance des tons. Les pieds sont composés d'une ou deux syllabes (toujours en laissant la particule *xi* hors du compte), chaque vers comportant quatre pieds ; la cadence par hémistiche est alors 1/2 ou 2/1. Ce quatrain présente une plus grande variété dans l'alternance des plats et obliques, avec une différence cependant : les césures intermédiaires dans ce quatrain séparent des tons différents (●/○) et non plus identiques comme aux vers précédents. Le v. 6 fait toutefois exception : à la finale, il porte trois tons *ze*, ce qui produit un effet d'accélération dramatique de la diction. De plus, le *ping* orphelin dans ce vers place *xiang* (« pays natal ») en position remarquable. De même, la cadence du premier hémistiche est 2/1 (●○/●), là où aux v. 5, 7 et 8, il est de 1/2 avec une autre tonalité (●/○○). C'est un effet de régularité : car au premier quatrain, le v. 2 (en même position donc), présente une même différence par rapport aux trois autres vers du quatrain. Par contre, il y a un double renversement : le second quatrain reprend trois fois la cadence (1/2) qui était exceptionnelle au v. 2 (1/2), là où le premier présente aux v. 1, 3 et 4 (2/1) celle du v. 6 (2/1). Par contre, comme indiqué, il y a un changement dans les tons entre césure intermédiaire : identité au premier quatrain (ex. ●/●), différence au second (ex. ●/○).

Huang Kan procède à une expérimentation virtuose pour renouveler ou réinventer les règles de parallélisme tonal et prosodiques : en ce sens, il réalise en classique ce que dans les années 1920 Wen Yiduo et Zhu Ziqing notamment cherchent à produire en *baihua* dans leur recherche d'une « nouvelle prosodie » (*xin gelü* 新格律) (voir en troisième partie les chapitres consacrés à Feng Zhi et Bian Zhilin). Par ailleurs, cette variété plus grande que précédemment dans la cadence et les tons, donc dans le rythme, permet une palette de divers effets identifiables : chiasme dans la cadence et l'alternance tonale (v. 5 : ●/○○/x/○○/●) ; répétition de la même cadence, mais avec une différence

dans l'alternance tonale (v. 6 et 8) ; répétition de cadence et tonale (v. 7). On pourrait établir un catalogue des effets prosodiques dans ce poème, comme on le fait des figures en rhétorique.

S'ensuit aux v. 9-10 un distique hexasyllabique (l'ensemble du poème emploie deux mètres, de six et sept) en « style *ci* » (3xi2), avec rime plate (*shiwu shan* 十五刪) : l'effet produit est celui d'un contraste entre l'évocation du « monde des hommes » (*renjian*, v. 9) et le fait de « ne pas revenir » (*buhuan*, v. 10) dans ce même monde. A l'expression précédente du regret sur le « vieux pays » (*jiuxiang*, v. 6) hors de vue et le seigneur parti, succède l'expression du désir de quitter le « monde ». C'est le thème de l'envol des immortels, de la fuite et de l'érémisme, symbolisé par l'immortel Woquan (voir la note *supra*). C'est donc un second moment dans l'argument du poème, qui s'ouvre sur cette apostrophe ou exclamation : « Qui pourrait partir! » ou « s'en aller » (*Shei neng qu xi*, v. 9). On remarque au passage la succession logique hauteur/vent/fleur emportée (?)/seigneur, dans le même esprit que relevé dans le poème sur « Le pont céleste » : c'est l'esthétique de Huang Kan, de l'*élévation et de la chute*. Ce distique évoque une nouvelle élévation.

Par ailleurs, le sujet de l'action se montre à nouveau ambigu, comme auparavant entre la fleur et le poète : est-ce le poète qui est pris d'un désir de fuite, le même que celui du « seigneur » (le titre « rappel de l'ermite » suggérerait que ce devrait être lui) ; ou est-ce une plainte attribuée au « seigneur »? Cette incertitude dans l'identité de la voix et sa possible multiplicité au sein d'un même poème est en effet propre à certaines pièces des *Chants de Chu*. L'absence d'un appel direct à rentrer distinctement attribuable contribue à l'imprécision du sujet. Il est notable que ce tour d'indétermination de la voix poétique, reprise par Huang Kan, soit contemporaine d'une période littéraire durant laquelle le sujet se réinvente, voire fait l'objet d'une insistance certaine par l'usage marqué et ré-inventé de pronoms personnels (en particulier pour la marque du genre), et connaît une remise en question fondamentale (voir notamment la quatrième partie) : en ce sens, Huang Kan partage la même réflexion, mais à partir d'une figure d'origine classique, de relative indifférentiation.

Au plan prosodique, on constate que le v. 9 reprend le schéma du v. 2 : pour être plus exact, l'alternance tonale du quatrain et la cadence du deuxième. Le v. 10 par contre, s'il reprend la même cadence, introduit une rupture tonale : alternance binaire et saccadée des plats et obliques, le *bu* (négation, v. 10), particulièrement placé en évidence, pour exprimer le refus du monde.

V. 11-13 : ce tercet reprend le mètre heptasyllabique déjà rencontré plus haut, avec un rythme fondé sur les mêmes éléments (pieds d'une ou deux syllabes). Par contre, il combine, comme le distique précédent, des alternances ou identité tonales autour de césures intermédiaires : le premier hémistiche du v. 11 et le dernier du v. 13 reprennent la même suite de trois tons plats, ce qui produit un effet d'unité sur les trois vers (tercet) et établit un parallèle entre le « mugissement du vent » (*feng xiaoxiao*, v. 11) et la « montagne vide affligée » (ou « la montagne vide m'afflige », *chou kongshan*, v. 13). Il en résulte un renforcement de la signification des rimes : « bruit » de l'eau qui s'écoule (« *chanchan* », v. 11), « opiniâtre » (*wan*, v. 12), « montagne » (*shan*, v. 13). Le tercet poursuit la rime du distique précédent (*shiwu shan*), ce qui constitue un élément fédérateur malgré le changement de mètre.

Le tercet réintroduit une pause descriptive par son parallélisme souple (v. 11-12), notamment graphique : *shui* (« l'eau ») et *mu* (« l'arbre ») en cinquième position de chacun des deux vers. La contemplation du paysage relance à nouveau l'expression du sentiment « d'affliction » ou « mélancolie » (*chou*, v. 13)¹.

Le tercet présente une ambiguïté formelle, qui permet une lecture combinatoire multiple. La limite du tercet apparaît naturellement par le changement de mètre par rapport à ce qui précède et par la répétition de la succession de trois tons plats, qui ouvre et clôt le tercet par une suspension de la voix. On a vu toutefois que si l'on prend en compte la rime (*shiwu shan*), il faut voir une certaine unité se constituer aux v. 9-13, incluant donc le présent tercet. Or, le « décompte » se complique : le tercet est suivi d'un vers unique hexasyllabique (v. 14), suivi à nouveau par trois heptasyllabes (v. 15-17). Or, ces quatre derniers vers (14-17) suivent une nouvelle rime (*wuwei* 五微, également plate), pour former donc une unité de quatre vers, alors même que le tercet reprend la rime du distique 9-10.

De plus, la ponctuation (toujours avec la réserve qu'elle se trouve dans la version originale), procédé moderne, crée de fait un tercet selon l'ordre de la phrase (on trouve le même phénomène dans d'autres poèmes de la série), aux v. 13-15, ce qui crée une interférence avec le tercet délimité

¹ On remarque que précédemment *chaochang* est associé à et motivé par le « vieux pays » et le seigneur à faire revenir (*nostalgie*, tournée vers le passé?), tandis qu'ici *chou* est associé au départ prochain et à la fin (*mélancolie*, vers l'avenir et le soir?). Dans tous les cas, il s'agit d'une forme de *Sehnsucht*, douleur causée par le fait d'être tendu vers un objet insaisissable et lointain, un « au-delà infini » (Voir Cambon, 2011, p. 33-34). *Chou* semblerait intégrer davantage l'idée de la souffrance, du malaise, tandis que *chaochang*, partageant avec *chou* le thème du malaise et mélancolie, impliquerait par ailleurs le « ressentiment » ou « déception » (?). De plus, *chaochang* peut avoir le sens de « (se) regarder », « faire face » : significatif ici, car il est question du *jiuxiang* hors de vue (*wang*). *Chaochang* appartient quoiqu'il en soit au lexique des *Chants de Chu*. *Chou* est probablement le plus proche des « tourments » du *kumen* moderne, leitmotiv de la nouvelle littérature du 4-Mai : cela et le thème de la division, rupture, aliénation.

par le mètre. Ces trois vers forment une unité sémantique, mais appartiennent à des ordres différents selon le mètre et la rime.

Autre élément potentiellement disruptif encore : les v. 13 et 14 constituent un éventuel distique dans le « style *sao* » (3x2x/3x2), à la différence qu'il n'y a pas de *xi* en fin du premier vers (v. 13) de Huang Kan. La cadence et l'alternance des tons est identique, à la différence d'une syllabe supplémentaire au v. 13, peut-être pour compenser l'absence du *xi* final. Cette indétermination est due au fait que le poème est de longueur impaire ; en ce sens, l'hexasyllabe au v. 14 marque cette instabilité, en position médiane avant et après des tercets heptasyllabiques.

Enfin, le distique final v. 16-17 est parallèle. En ce qui concerne la cadence et l'alternance des tons, le tercet heptasyllabique final (v. 15-17) présente la même cadence à chaque vers (1/2/*xi*/1/2), dont chaque hémistiche final par ailleurs présente encore le même schéma tonal (●○). Quant aux v. 15 et 16, ils présentent également le même schéma tonal au premier hémistiche (○/●●), ainsi qu'un chiasme avec leur second hémistiche (●/●○). Mais à l'inverse du v. 5 (pour marquer la différence avec le thème de l'élévation), il s'agit d'obliques encadrés par deux plats. Enfin, le premier hémistiche du dernier vers, de trois plats (○/○○), reprend le phénomène observé aux v. 11 et 13, mimant un même élan lyrique.

Cette analyse formelle montre un phénomène général de découplage ou de jeu entre les différents ordres : syntaxe ; rime ; mètre ; éventuellement la ponctuation, ce qui serait « moderne », c'est-à-dire nouveau, puisque cette ponctuation est importée et propre à la pratique moderne ; sémantique ; articulation de la scène ou du « récit » en fonction de ces pauses descriptives et le lyrisme de l'expression. Ces procédés tirent leurs ressources de formes anciennes qui présentent une variété formelle (styles *ci* et *sao*, *fu*). Mais surtout, ils *répondent à ce que font les poètes modernes, eux-mêmes en dialogue avec la littérature étrangère.*

Par ailleurs, cette esthétique de la conjonction et disjonction expressive entre ces différents ordres s'accompagne d'effets de rupture à un niveau stylistique ou lexical ; ce dernier aspect est par contre plus proche du style des *Chants du Chu* que les exemples précédents. Ce trait stylistique participe à cette esthétique de la rupture et au projet de réinvention formelle. Par exemple¹ : dans *sui xing yan* (« Mon âge s'avance », v. 13), *xing*² coupe en deux le syntagme « *suiyan* » (« âge avancé,

¹ Voir aussi les notes supra sur *sui xing yan* et *shiwei* : lu en relation avec les références, le vers coupe le syntagme *ge shiwei* ou *shiwei ge*, et insère quatre syllabes au milieu.

² Mot vide ici, « sur le point de », pour autant qu'il se traduise ; comme on le voit plus bas, la fonction est de produire une suspension.

fin de la vie ») ; « *zheng yu jia* » (« Je prépare mon attelage », v. 14) insérant *yu*¹ dans le syntagme *zhengjia* (« atteler, préparer son attelage ») ; dans *qing you xi* (« Les sentiments me retiennent », ou « retenu par les sentiments », v. 15), *you*² allonge le pied, car le même sens pourrait être exprimé plus brièvement ; le syntagme *yan 'gui* (« retourner », v. 14) n'est pas une invention de Huang Kan³, mais *yan* est un mot vide, comme particule rythmique, et crée de même un allongement ; *ti du hui* (« j'essuie des larmes solitaires », v. 16) insère *du*⁴ dans l'expression *hui* (« verser des larmes »), d'ailleurs renversée ici, probablement pour des questions de prosodie (rime sur *hui*).

Ces procédés, notamment d'inversion de syntagme, ne sont pas propres à Huang Kan ni à la poésie. Ils participent cependant à la production d'effets de saccade, de modulation, de contraste dans la cadence et l'alternance tonale : c'est-à-dire dans la *diction*⁵. Ainsi, l'insertion de *xing* dans « *sui xing yan* » et de *yu* dans « *zheng yu jia* », permet d'introduire un ton oblique entre deux plats. Ces effets de suspension et d'allongement du vers participent à la dimension de la plainte, du *lyrisme*, non sans une certaine préciosité antiquisante et « non-naturelle » ; en contrepied donc de ce que prétend faire la nouvelle poésie des années 1920 dans sa revendication mythologique de naturalité (Hu Shi). Sur ce plan du lyrisme souffrant, Huang Kan poursuit un projet assez proche de celui des poètes de la Nouvelle littérature, avec cependant probablement une note d'humour (plus rare chez les auteurs du 4-Mai), créée par l'intertextualité aux textes anciens ; et le « naturel » de la langue et diction en moins. *Il y a une relation intime entre cette préciosité et virtuosité formelles, et la recherche de l'expression d'une subjectivité se voulant divisée et mélancolique*⁶.

La rime (*wu wei* 五微) commune aux quatre derniers vers (14-17) est également signifiante : *gui* (« rentrer », v. 14) ; (*bu*) *fei* (« maigre », v. 15) ; *hui* (« verser » des larmes, v. 16) ; *wei* (« déclin », v. 17). Le « retour » (*gui*) hors de la montagne que le poète, ou le seigneur, peut envisager, est en

¹ Pronom de la première personne, autre mot vide, qui a pour effet de le postposer, voire de le réduire à une fonction génitive, une relation de subordination, qui atténue son importance et, symboliquement, sa puissance.

² « Il y a », à moins que ne soit ici un mot vide purement euphonique.

³ Il est attesté dans le *Livres des Poèmes*.

⁴ « Solitaire », ou particule exprimant une modalisation, doute, interrogation : voir *supra* note avec la citation de Wang Can.

⁵ En ce sens, leur fonction est très proche de celle de la particule *xi*, qui à son tour d'ailleurs, peut remplir le rôle d'autres mots vides (voir la note plus haut en référence à Hawkes).

⁶ Sur une telle proximité entre maniérisme et lyrisme, dans un contexte très différent, celui de la *musica reservata* des XVI-XVII^e siècles européens, voir Jourdain, 2018, p. 5. Huang Kan est baroque en ce sens, par ses effets dramatiques, mimétiques, ses variations de cadence, de ton et de mètre (quatrain/tercet). La voix lyrique cherche à rendre compte de la succession des émotions. L'irrégularité des variations est une façon de réinventer les alternances tonales, comme expression de la subjectivité divisée. Les alternances et parallélismes ne sont plus expression de l'harmonie, mais de la dysharmonie.

fait un retour vers la fin et la « mort » (*wei*). Toutefois, la montagne qu'il est appelé à quitter, est elle-même un lieu dangereux (v. 11-12), en plus d'être caractérisé par le « regret » et la « mélancolie » (*chou kongshan*, v. 13) : il ne quitte donc pas une thébaïde, mais un monde de déclin, pour aller vers la mort, dont on n'est pas sûr qu'elle soit libératrice. Et pourtant, la montagne est aussi un lieu de fuite et d'élévation : elle est le lieu d'où l'on peut momentanément « s'élever au-dessus des nuages » (début du poème) au lever du jour, pour contempler le « vieux pays » et envisager un envol libérateur. Finalement, le poète ou seigneur, ayant échoué à gagner le pays des immortels, n'a plus qu'à s'en retourner au monde mortel. Ce mouvement est symbolisé par la montagne en tant que telle : l'ambivalence de la montagne est celle du monde, à la fois espace de vie et de mort.

Ce poème est une allégorie du temps qui passe : il décrit le passage au début, du matin (lumière, lever du soleil, ascension, quête de l'envol, v. 1-5) au soir, à savoir la chute, le retour, le déclin. C'est un nouvel exemple du substrat mythologique du voyage solaire (voir Ma Junwu précédemment), dont l'un des « archétypes » littéraires chinois est le « Prince de l'Est » (Dongjun 東君) dans les *Chants de Chu*¹. Un certain nombre d'ailleurs de poèmes modernes en *baihua* font allusion explicitement au « Prince de l'Est »², tandis que d'autres encore reprennent le thème du voyage solaire³. Quant au thème du passage du temps, il poursuit ce que nous avons relevé à propos de « En franchissant Anqing ».

Ce poème entretient une relation d'intertextualité dense avec plusieurs poèmes anciens dont certains des candidats les plus probables sont indiqués en note plus haut : certaines pièces des *Chants de Chu*, comme « La chagrin de la séparation », « Randonnées lointaines », « L'esprit de la montagne », « Le seigneur de l'est », le « Rappel de l'ermite » ; telle autre du *Livre des poèmes*, « **Shiwei** »⁴ ; des poèmes Tang (Meng Haoran, Li Bai, Wang Wei) ou de la période médiévale.

La principale source, indiquée par le titre du poème, est le « Rappel de l'ermite » (voir note). La pièce des *Chants de Chu* propose des thèmes que reprend Huang Kan⁵ : outre le voyage solaire,

¹ Tr. dans Mathieu, 2004, p. 73-74.

² Par exemple, Yu Pingbo, voir note plus haut, ou Guo Moruo, « Chien céleste » (Tiangou 天狗).

³ Par exemple, « Bain de mer » (Yu hai 浴海) toujours de Guo Moruo, ou chez Ai Qing par exemple, « Vers le soleil » (Xiang taiyang 向太陽).

⁴ Avec double référence, indirecte : dernier vers de Huang Kan faisant référence au dernier vers de Fan Zhen, qui fait référence à « Shiwei », ou inversement

⁵ Voir la notice Mathieu, 2004, p. 139-141.

la montagne sauvage, peuplée de dangers et de bêtes féroces, comme allégorie pour la cour, donc, le monde ; avec pour corollaire, l'errance, associée au rappel du sage, de l'âme. Cette dimension d'allégorie politique du paysage en poésie classique (voir Ma Junwu) rappelle que celui-ci n'est pas que montagne où l'on s'illumine, nature amène ou campagne paisible : mais aussi allégorie de la vie mondaine et de ses dangers, l'ambition ou les espoirs, comme dans « En franchissant Anqing » ou ici¹. La montagne est une interface entre le poète et le monde, voire la société (voir chapitre suivant sur Yu Pingbo), un lieu de compréhension : comme le motif du pont, elle constitue un passage dans et hors du monde. C'est un exemple de continuité thématique et d'imaginaire poétique entre de divers auteurs.

Le pont et la montagne sont des espaces ambivalents et doubles. Ils permettent le passage ou la superposition de l'un à l'autre monde, humain et sauvage, voire inhumain : lieu d'aliénation à quitter ou de salut à rejoindre, car il permet l'élévation, ou du moins, de l'imaginer, bien qu'il soit inatteignable. La montagne est une interface ambiguë, comme le corps, entre intérieur et extérieur, le soi et l'autre². Les poèmes précédents de Huang Kan qui activent toutes les facettes de cette représentation classique, expriment cette dualité.

« Le rappel de l'ermite » des *Chants de Chu* a inspiré un certain nombre de poèmes, qui reprennent ce syntagme dans leur titre ou dans le corps du texte et le thème développé. De ceux-ci, « En imitation du Rappel de l'ermite » (Ni Zhao yinshi 擬招隱士) de Fan Zhen 範縝 (450-510)³, semble un bon candidat à l'un des architextes auxquels Huang Kan se réfère, en plus de la pièce originale des *Chants de Chu*. Quelques allusions possibles à celui-ci dans le poème de Huang Kan ont été

¹ voir aussi Du Fu « Suiyan xing », ballade de l'âge mûr, dans la note plus haut, ou son fameux « En contemplant le Mont Tai » (Wang Yue 望岳).

² Voir Schipper, 1997 sur la montagne comme corps, ou l'article sur l'absence du corps dans l'art chinois, « remplacé » par le motif de la pierre : Hay, 1994.

³ Par ailleurs connu pour son traité affirmant la « destructibilité de l'esprit » ou âme, contre les premiers bouddhistes chinois : Cheng Anne, 2014, p. 380.

indiquées plus haut en note. Voici le poème en entier, qui lui-même reprend des éléments des *Chants de Chu*¹ :

Les hauts bambous poussent luxuriants dans la profondeur de la montagne.
Luxuriants et pêle-mêle ils produisent sous eux de l'ombre par leurs branchages entrecroisés.
Les arbres forment des frondaisons élevées.
Lacs et fleuves étendent leurs eaux à l'infini, sous/avec de nombreux nuages et brouillards.
Les gibbons mélancoliques poussent des plaintes tapageuses, pour appeler leurs compagnons.
Brisant en les agrippant les branches parfumées, un instant je m'arrête.
Mon seigneur ne revient pas
Les fleurs d'orchidées ne fanent pas.
Elles approchent de leur fin, affligées/je crains que elles ne s'ouvrent pas
Les insectes dans la végétation bourdonnent, tristement.
Glaciale (solitaire? battue par le vent froid?) la forêt, le torrent profond et sombre.
Contrarié, je marche au hasard, en gémissant.
Ténèbres épaisses l'une sur l'autre.
Précipices élevés,
Tanière d'ours dans la forêt obscure.
Quelles ténèbres, hélas, terrifiantes.
La montagne escarpée est en pente.
La cascade, que son écume est vive.
Dispersée et ruisselante.
Faible armoise et longue liane .
Entrecroisées et grim pant très loin.
La forêt verte recouvre (borde) les précipices.
Douce ment/en nombre (?) suivant le vent.
Tigres féroces et grands renards.
Me fixent de leur regard menaçant.
M'aidant des lianes je progresse en avant.
Que c'est haut et escarpé (Altier et majestueux? si on suit le zhao yinshi d'origine?)
Que de fleurs abondantes et en tout sens.
Panthère rouge et noire, lynx tigré.

¹ Ce poème figure dans l'anthologie poétique des Song, le *Florilège littéraire* (*Wenyuan yinghua* 文苑英華), conçue comme suite à *L'Anthologie littéraire* (*Wenxuan* 文選) que d'ailleurs Huang Kan a lui-même édité. Le poème donné ici est collaté à partir de trois versions que j'ai pu trouver : sur le site *Sou-yun* (indiquant simplement « *Wenyuan yinghua*, ch. 358 ») ; le site *ctext* (<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=188128&remap=gb>, le 080421), indiquant sans autre reprendre la *Collection complète des œuvres écrites en quatre magasins* (*Siku quanshu* 四庫全書, 1782) ; les corrections au texte reçu du *Florilège*, de Fu Zengxiang, 2006, p. 695. Ce poème de Fan Zhen est relativement connu : un des dictionnaires de référence des Qing, *Expressions en deux caractères classées par catégories* (*Pianzi leibian* 駢字類編, 1726) de Zhang Tingyu 張廷玉 (1672-1755), donne comme exemple d'usage du syntagme *xiongnu* le v. 15 de ce poème de Fan Zhen (*juan* 211). Il se situe donc probablement à l'horizon de Huang Kan, et à ce titre, on peut lui reconnaître un certain statut représentatif ou normatif de ce « genre » ; en tout cas, son inclusion dans ce dictionnaire lui confère un certain statut canonique. A vérifier dans une édition moderne chinoise.

Grimpent sans répit à ma poursuite.

Je soupire après le seigneur, le cœur attaché

Le vent froid est violent, le hibou hulule.

L'oiseau se lamente, séparé de sa nuée

Le seigneur est parti, mais les proches sont restés (?)

La rosée sur le chemin est humide, / détrempe le voyageur (*Shijing!* image finale ici de *shiwei*, or *shiwei* cité à la fin du poème de Huang Kan).

修竹苞生兮山之嶺。

繽紛葳蕤兮下[不]交陰。

木龍叢兮巍峨。

川澤泱泱兮雲霧多。

悲猿鳴[噪]兮[猱]嘯儔侶。

攀[條]折芳[條]兮聊停[延]佇。

夫君兮不還。

蕙華[兮]不凋[雕]殘。

歲晏兮憂未開[闌]。

草蟲鳴兮淒淒。

蕭兮森兮玄澗深。

悵徬徨兮沈吟。

紛紛[紛紜][兮]庵[菴]蔓[曖]暖。

窮巖穴兮。

熊窟幽林。

杳冥兮吁可畏。

嶽峯兮傾欹。

飛泉兮激沫。

散漫兮淋灑。

弱蘿兮修葛。

互蔓兮長枝。

[綠林][嶺]兮被[披]崖。

隨風兮紛披。

猛獸兮封狐。

眈眈兮視余。

扶藤兮直上。

岩岩兮嶷嶷[擬擬]。

霏霏兮敷敷。

赤豹兮文狸。
攀騰兮相迫。
思慕公子兮心遲遲。
寒風厲兮鷗梟吟。
鳥悲鳴兮離其群。
公子去兮親[誰]與親。
行露厭浥兮似[以]中人。

Dans cette version de Fan Zhen, c'est le poète qui est en quête de son « seigneur » absent ; le dernier vers insiste sur le thème du voyage lointain et difficile, au service du prince, tout comme le poème original des *Chants*. Cependant, à la différence de ce dernier, le prince semble définitivement parti. De plus, si dans « l'original » des *Chants de Chu*, les dangers sont évoqués en référence à la situation du seigneur dans la montagne, ils sont ici directement éprouvés par le poète. Quant à Huang Kan, il maintient dans sa version, comme on l'a vu, une certaine ambiguïté sur l'identité de la voix (poète ou seigneur). Toutefois, si l'on fait la lecture selon laquelle c'est le poète parti chercher l'ermite qui s'exprime, Huang Kan garde de la version de Fan Zhen (si celui-ci est le premier à établir ce changement) la disparition du seigneur et le recentrement du poème sur la quête et ses épreuves. Huang Kan par contre reprend le thème solaire initial et le développe, ainsi que le thème du « déclin ». Le poème de Huang Kan est assez différent du « Rappel de l'ermite » des *Chants de Chu*. Et dans le poème des Han, le rappel est celui du « fils du roi » parti dans une montagne hostile et sauvage, peuplée de fauves, car il ne pourrait y demeurer plus longtemps. Chez Huang Kan, malgré l'incertitude du sujet, relevé plus haut, l'appel semble s'adresser essentiellement au poète lui-même.

Ces différentes références, plus ou moins explicites, montrent que le poème de Huang Kan s'inscrit dans un réseau d'intertextualité dense avec les sources classiques. Le poète moderne peut ainsi condenser, concaténer (une forme d'ellipse), par un syntagme ou un hémistiche un ensemble de vers et références possibles, de clichés, avec une grande économie (voir les notes des v. 7, 13, 17). C'est le principe de la poésie classique et d'une certaine pratique de celle-ci en particulier : entre linéarité de la phrase et verticalité de références indirectes, au risque de briser l'axe syntagmatique, ce qui nécessite le renfort du lecteur¹. A l'époque moderne, la poésie classique d'un Yu Dafu (pour celui-

¹ C'est comme le dit Hawkes à propos de la fonction du *xì*, qui se substitue à des indications plus précises de relations entre les segments, et pouvant être remplacé par différentes particules grammaticales. Ici Huang Kan en tire le plus grand parti.

ci, de façon très marquée) ou d'un Lu Xun¹ notamment donnent de tels exemples de ce que l'on pourrait appeler, de façon anachronique, une forme de concettisme, qui repose moins sur l'ordre de la phrase ou les syntagmes employés, que l'association indirecte évoquée. C'est une interprétation littérale de la sentence « le sens se trouve hors des mots » (*yanwai zhiyi* 言外之意).

Cette poésie se pense et se sait placée à l'extrême pointe de la tradition, de son répertoire et de ses procédés. Huang Kan, comme nous l'avons vu plus haut à propos du parallélisme, fait de même. Il exploite une autre potentialité encore de la poésie classique : la référence et l'esquisse abstraite qui renvoient en creux à des réseaux de connotations denses, indispensables à l'intelligence du sens². Par contre, Huang Kan compense l'aspect « allusif »³ de ses poèmes, par une structure formelle complexe (rimes, vers, prosodie) mais signifiante. Ce faisant, il est moderne, car il associe style antique (*Chants de Chu, fu* des Han), références de diverses périodes (*Livre des Poèmes*, moyen-âge, Tang) et une prosodie reposant manifestement sur les *Rimes de Pingshui* (*Pingshuiyun* 平水韻, datant donc des Tang puis des Song, voir annexe), avec une recherche censée probablement faire pièce aux expérimentations les plus récentes de la Nouvelle poésie. Et pour ce faire, il tire parti des ressources anciennes : certaines pièces des *Chants de Chu* ou *fu* recourent à une certaine variété du vers, que Huang Kan régularise ou systématise pour ce poème précis.

Il réorganise les éléments, les procédés, les ressources, les vers, en les tirant des formes anciennes, pour réinventer de nouvelles formes, à la façon moderne : signifiante, originale à chaque poème, avec la recherche systématique d'une forme signifiante. *C'est, après Huang Zunxian, un autre exemple de relation « éclectique » avec la tradition, et de fait, un dialogue avec la « modernité » de la Nouvelle littérature.*

Huang Kan reprend plusieurs *personae* itinérantes possibles des *Chants de Chu* : soleil, divinité, lettré exilé, poète à la recherche de la divinité, amante ou amant. L'essentiel est la formation et l'expression d'une voix lyrique, ainsi que ses thèmes associés : exil, plainte, nostalgie et mélancolie, passage du temps ; opposition entre montée et descente ou entre soleil du matin et crépuscule de la vie. Cette tension entre la montée et la chute est un lieu commun des *Chants de Chu*, à la

¹ Selon ce que j'ai pu observer à l'occasion du séminaire que j'ai donné sur la poésie classique moderne à l'automne 2020. La place manque pour un chapitre supplémentaire sur la poésie classique de Yu Dafu.

² Sur la nécessité de prendre en compte la citation même implicite ou indirecte, dans un texte classique chinois : Levi, 1995.

³ Compris ici dans un sens assez proche que le fait R. Mathieu (en référence explicite à la « valeur allusive » dont parle F. Jullien), Mathieu, 2004, p. 16 : « allusif » dans la mesure où le référent n'est pas indiqué explicitement et aussi dans la perspective de Huang Kan, qui a toute la tradition derrière lui et qui peut faire signifier par ces références, qui n'existaient pas au temps des *Chants de Chu*, comme le fait Huang Zunxian.

connotation shamaniste, politique, tout autant qu'érotique. Chez Huang Kan, cette tension entre élévation et chute est reprise de façon signifiante, pour exprimer une aspiration à une libération, une élévation ou sortie du temps et leur impossibilité.

La reprise maniériste de ces thèmes et lieux communs signale-t-elle un adieu au passé? Le poète de Huang Kan en quête d'un ailleurs : gloire, élévation, dépassement, passé, légende. Cet ailleurs lui fait courir des dangers, ceux du monde, dont la montagne est l'allégorie. Il sait qu'il doit rentrer, conscient de son échec et déclin. La montagne comme lieu de transcendance a laissé place à la montagne comme lieu de danger : c'est-à-dire, le monde. Il ne faut toutefois pas perdre de vue la dimension légère, humoristique, *ironique* (?), de ces références archaïsantes : à sa façon, Huang Kan est un romantique, autant que Su Manshu, Yu Dafu ou d'autres auteurs encore du 4-Mai. Mais il choisit des formes néo-classiques ou néo-antiques, qui impliquent de fait un regard moderne, tourné vers le passé.

Dans la série de Huang Kan, le poète vient au Mont Lu pour recouvrer son passé et réaliser ses aspirations. Finalement, cette quête spirituelle dans la montagne aboutit à une descente et peut-être, une acceptation. Huang Kan témoigne d'un jeu conscient et maîtrisé avec les codes et clichés classiques avec lesquels il expérimente : l'originalité se trouve dans la forme et le recours à la prosodie et rimes de la poésie régulière.

C'est aussi un voyage dans le passé poétique chinois, ses images et clichés. La montagne, particulièrement en Chine, est le fruit d'une « artialisation »¹ : entre nature (lieu pittoresque, sauvage) et culture (inscriptions, marches, aménagements, voir la comparaison du travail de la nature comme un terrassier humain). Elle est un lieu culturel, décrit et connu avant même de s'y rendre, par de nombreux textes (sites célèbres de la montagne connus et nommés dans des textes, des chroniques locales, des récits de voyage), qui s'inscrivent dans la nature (poèmes, vers et inscriptions gravées sur la roche) : le lien est autant naturel que culturel et littéraire². S'y promener, c'est se promener d'une part dans ce lieu naturel et culturel, c'est-à-dire, dans un *paysage* ; mais également, parmi les textes qui décrivent le lieu et se réfèrent l'un à l'autre, au moins autant sinon plus, qu'à la montagne réelle. D'où le commentaire que le poème donne du paysage, littéralement sous la forme d'un commentaire de texte, d'une appréciation, confirmation ou correction des textes anciens décrivant les sites, que le poète ou voyageur visite ensuite après coup.

¹ Voir plus loin Roger, 1997 ; je remercie Gérard Siary de m'avoir signalé cette référence.

² Voir la notice de Jacques Dars sur le Lushan : Xu Xiaoke, 1993, p. 97-108.

L'excursion au Mont Lu est une excursion dans la littérature, ses codes et clichés anciens, d'autant que ce poème fait particulièrement référence à cette tradition écrite et poétique. Dans « Le Rappel de l'ermite », dernier poème de la série, aucune référence n'est faite spécifiquement au Mont Lu, contrairement à d'autres de la série, dont tel ou tel titre nomme des sites particuliers de la montagne. Le poète se trouve dans la montagne des *Chants de Chu* qui a donc valeur archétypale : il voyage dans la poésie chinoise.

Ces expérimentations de Huang Kan avec les ressources classiques, implicitement en réponse à la littérature en *baihua* occidentalisée, signale une recherche du sens (le pont), qui « résulte essentiellement des textes, c'est-à-dire d'un processus complexe où se mêlent les décisions de l'auteur pris au sein d'une tradition que lui-même ne reçoit pas de manière passive comme un destin, et qu'il cherche à conforter ou infléchir en anticipant sur les effets produits par ce qu'il écrit »¹.

¹ Marc de Launay, « Préface », in Ricœur, 2016, p. xxix-xxx.

II.3 Yu Pingbo et les aventuriers de l'unité perdue : un nouveau « retour aux champs »

Nous abordons avec Yu Pingbo¹ une autre occurrence du motif de la montagne, comme problématisation d'un dualisme ou d'une rupture à dépasser entre le sujet (le poète) et l'autre (le monde et la société). Yu Pingbo est un auteur influent et actif de la poésie en *baihua* à ses débuts : d'où le caractère exemplaire pour la Nouvelle poésie à ce stade.

Il s'agit d'une série de six poèmes², « Poèmes variés sur ma promenade au Mont Gaoting » (You Gaotingshan zashi 游皋亭山雜詩)³ ; elle est publiée initialement (?) dans le recueil *Nuit d'hiver* (Dongye 冬夜, Shanghai, 1922)⁴, dont M. Hockx⁵ écrit qu'il est le troisième recueil de poésie en *baihua* après *Essais* (Changshiji 嘗試集, 1920) de Hu Shi et *Déeses* (Nüshen 女神, 1921) de Guo Moruo. En fait, c'est le troisième recueil d'un même auteur : des anthologies paraissent avant *Nuit d'hiver*⁶. 1922 est en effet l'année à partir de laquelle le nombre de recueils poétiques, d'un auteur ou d'un nombre restreint de coauteurs, augmente de façon remarquable ; elle marque l'étape de ce que M. Hockx appelle les « *early new poets* » entre 1917 et 1922⁷.

¹ Auteur de textes littéraires en *baihua*, mais aussi en classique (il compose dans les deux langues aux mêmes périodes, notamment en 1919-1920, année de rédaction du poème suivant), spécialiste de poésie classique et du *Rêve dans le Pavillon rouge*. Sur Yu Pingbo : Hockx, 1994, p. 86-95, 100-115 ; Lin Julia, 1972, p. 46-50.

² Selon le *nianpu* de Yu Pingbo qui reprend les dates données dans le poème, il visite cette montagne le 19 novembre 1920, et compose (ou achève?) le poème le 15 décembre. Cette année-là, Yu Pingbo voyage beaucoup : il fait un aller-retour vers l'Europe, puis rapidement de retour en Chine, se déplace à plusieurs reprises entre Hangzhou, Pékin, le Sichuan ; il publie un certain nombre de textes, essentiellement des poèmes en *baihua* dans des revues de la Nouvelle culture, tout en composant de la poésie classique. L'année précédente, il sort diplômé de l'Université de Pékin. Voir Sun Yurong, 2000. A l'automne 1920, il commence à enseigner à l'École normale n°1 de Hangzhou, où d'ailleurs il fait la connaissance de Zhu Ziqing : Sun Yurong, 1986, p. 4.

³ Yu Pingbo, 1997, vol. 1, p. 58-64. Tr. anglaise de la préface et de la section 5 : Hockx, 1994, p. 102-103.

⁴ La date de 1922 pour la publication de ce recueil est donnée par exemple dans Lin Julia, 1972, p. 46 ; Hockx, 1994, p. 62 ; Jia Zhifang, 1993. Zhao Jiabi, 2003, vol. 10, p. 303, donne 1921. M. Loi date le recueil de 1921 et 1920 : Loi, 1971, p. 70, 559. P. Bady donne 1923 : Lévy, 2000, p. 377. Sun Yurong confirme la date de mars 1922 pour la publication et indique que le recueil contient des poèmes que Yu Pingbo a écrits entre 1918 et 1921 : Sun Yurong, 2000, p. 46. Il cite par ailleurs (p. 47) une entrée datée du 13 mars 1922 du journal de Hu Shi, qui mentionne ce recueil et émet un jugement critique favorable, considérant qu'il « bénéficie en de nombreux endroits des formes poétiques anciennes » (*deli yu jiu shicide difang que bushao* 得力於舊詩詞的地方卻不少), tout en lui reconnaissant une certaine obscurité par endroits (*bu haodong* 不好懂), par excès de « maniérisme » (*zhuolian* 琢煉). Son ami l'historien Gu Jiegang 顧頌剛 (1893-1980, né comme Yu Pingbo à Suzhou), quant à lui, lui écrit le 23 mars pour faire l'éloge de son recueil (Sun Yurong, 2000, p. 47). Le recueil paraît bien en 1922.

⁵ Hockx, 1994, p. 62. L'étude de M. Hockx porte sur un autre recueil, collectif, de la Nouvelle poésie de 1922, dont Yu Pingbo est coauteur, *Matin de neige* (*Xuezhao* 雪朝).

⁶ Sur l'une des ces premières anthologies : Vuilleumier, 2017, p. 47-8.

⁷ Marquée selon lui par la parution de *Matin enneigé*.

Nuit d'hiver est donc représentatif d'œuvres de cette Nouvelle poésie en *baihua* et qui se lance dans de premières expérimentations (pied, rime par exemple, voir chapitre sur Feng Zhi). Toutefois, comme Hu Shi, Yu Pingbo témoigne d'un certain nombre de « réflexes » et d'échos classiques : particulièrement du poème à chanter *ci*, perçu à la période du 4-Mai comme plus proche de la langue parlée et donc annonce rétrospective du *baihua* ; ou de références assez explicites aux codes et à l'esthétique classiques. C'est une forme de « *creative use of tradition* » (M. Hockx)¹. Yu Pingbo lui-même encourage en 1919 qui veut composer de la poésie en *baihua* à « beaucoup lire les œuvres des Anciens, mais moins chercher à les imiter » (*duo du gurende zuopin, shao qu mofang ta* 多讀古人的作品，少去摹仿他)², si possible sans recourir de trop au *wenyan*³. Pour cette raison, « Poèmes variés sur ma promenade au Mont Gaoting » permet une comparaison avec les poèmes de paysage modernes en classique, comme ceux de Huang Zunxian ou Huang Kan ; c'est l'un des thèmes communs partagés par ce poème de Yu Pingbo⁴, témoignage de la transformation du paysage aux débuts de la « Nouvelle poésie ».

La série reconstitue un récit de voyage⁵ : les poèmes mêlent description, dialogue, évocation de souvenirs, considérations philosophiques. C'est donc une poésie avec une dimension prosaïque et narrative, ce qui correspond à la scène décrite : une excursion en montagne entre amis. Les six pièces sont introduites par un incipit ou commentaire sur leur contexte (lieu, moment, situation), selon ce qui attendu dans la tradition classique. Il est d'ailleurs rédigé en *wenyan* :

Le Mont Gaoting se situe à plus de vingt lieues à l'est de Hangzhou. On l'appelle communément le « Demi-mont », car il se divise en un avant-mont et un arrière-mont (*you qian hou zhi fen*). Il est connu pour ses fleurs de pêchers au printemps ; les prunes blanches y sont aussi prospères. Comme j'y ai excursionné le dix-neuf novembre de cette année [1920], je ne pouvais pas ne pas la célébrer par un poème, même si ce n'était pas le meilleur moment (*fei qi shi*) pour s'y rendre.

¹ Hockx, 1994, p. 86.

² Dans « Les différents regards portés dans la société sur la Nouvelle poésie » (Shehuishang duiyu xinshide gezhong xinliguan 社會上對於新詩的各種心理觀, octobre 1919) : Yu Pingbo, 1997, vol. 3, p. 512.

³ Yu Pingbo, 1997, vol. 3, p. 514.

⁴ Il existe un certain nombre de poèmes classiques au titre similaire qui décrivent le Mont Gaoting.

⁵ Pour un exemple ultérieur et tardif de récit de voyage dans la littérature républicaine, mais sous forme de prose poétique (*sanwen*), voir par exemple « Journal de mon voyage à Chongqing » (Chongqing xingji 重慶行記, 1944) de Zhu Ziqing, notamment la section concernant le voyage en avion, qui donne par ailleurs la citation de Su Shi sur le Mont Lu vue plus haut : Zhu Ziqing, 2005, p. 195-7.

皋亭山在杭州之東二十餘里，俗呼曰半山，有前後之分。山以春天底桃花著名，白梅亦盛。我以今年十一月十九日去游，卻非其時；但亦不可無詩以紀之。¹

Le poète met en avant deux éléments qui vont guider notre lecture : la « division » (*fen*) de la montagne en deux parties, ce qui introduit la question de l'unité ; et la visite effectuée à « contre-temps » (*fei qi shi*), en décalage et non sans humour, car sont d'abord vantées les fleurs au printemps, alors même que le poète fait sa visite en hiver. La montagne est un espace séparé du monde : Huang Kan parvient au Mont Lu en bateau, après un voyage de quelques jours, puis sur place, il franchit ou recherche des ponts. De même ici, l'arrivée se fait-elle par la traversée d'un pont qui signale la limite entre deux espaces :

1) Au bord du pont

Nous avons contourné un, puis deux, puis trois champs par leurs levées de terre,
Nous avons franchi cinq, puis dix et vingt ares de mûriers secs ;
Devant nous, les flots de la rivière, enjambés par un pont de pierre en travers.
Des arbres à suif noirs hors cadre,
Déploient une demie ombrelle de verre violet.
Et les feuilles, elles, se répandent sur le pont,
Flottent sur l'eau,
Et il en reste quelques-unes à se balancer sur les branches.
Les fourrés sur la rive ne sont pas venus à bout de leur verdure,
Sachant pertinemment que c'est leur dernier éclat de l'année,
Ils penchent, ils trempent presque dans le visage de la petite rivière.

Les arbres vont au-devant du vent, l'herbe aussi l'accueille ;
Tous deux sont vieillis pourtant,
Aucun ne veut le reconnaître.
Autrement —
La fin de l'automne est vraiment trop mélancolique !
Une barque après l'autre de légumes franchit l'arche du pont en se balançant ;
Nous aussi, un pas après l'autre, nous passons le pont.
Tout le monde le traverse paisiblement ;
Comme si nous l'oublions,
Celui-là même qui nous permet le passage.

(一) 橋邊

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 1, p. 58.

轉過了一重三兩重的田埂，
穿出了五畝十廿畝的枯桑；
流水當前，石橋橫跨著。
不著邊際的烏柏樹，
撒開一柄紫玻璃的半圓傘。
葉兒呢，灑在橋上，
也飄在水上，
也留下些在枝頭上翻翻招展。
岸旁的叢草沒消盡他底綠意，
明知道是一年最晚的容光了，
垂垂的快蘸著小河底臉。

樹迎著風，草迎著風；
他倆實在都老了，
盡是皮賴著。
不然——
晚秋也太憔悴啊！
一般般青菜，從橋洞里搖過去；
我們也一步一步，從橋面上走過去。
大家很安然的經過；
似乎全忘記了，
使我們能經過的那一個。¹

Ce premier poème de la série fait office de premier épisode. Le poète est manifestement accompagné d'autres personnes : « nous » (*women*), « tout le monde » (*dajia*). Le sujet de la série est en effet la première personne à la rencontre de la troisième du pluriel, nous et eux, thème de cette série poétique. Le groupe donc s'approche de la montagne, après avoir parcouru un trajet dans la campagne. Puis il traverse un paysage non sauvage (champs, bateaux, activités humaines), avant de franchir un pont, qui donne accès à la montagne ou au mont² : le paysage visité renvoie au travail et l'activité économique, alors que le groupe a le loisir de se promener. On apprend plus loin qu'il s'agit de « citadins ». Toutefois, le franchissement du pont semble impliquer une certaine

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 1, p. 58-59.

² On peut parler de colline ou de mont, car le sommet le plus élevé de l'ensemble du Gaoting ne culmine qu'à trois cent mètres au-dessus du niveau de la mer.

communauté, de mouvement du moins, dans le cadre naturel qui le permet, entre d'une part le groupe et d'autre part, les bateaux, signe de l'activité maraîchère, donc des gens du peuple. Enfin, la saison indiquée, celle de l'automne, se caractérise par la « mélancolie » (*qiaocui*, v. 16) et le dépérissement : la description de la végétation au bord de la rivière, vaguement anthropomorphe, comme le montre entre autres le « visage » de la rivière, suggère la fin d'une histoire commune, non sans une vague dimension sentimentale voire amoureuse par endroits. D'entrée de jeu est posée la question de la rencontre, de l'oubli, du passage. L'ensemble est mis en scène dans un paysage.

La forme est celle du vers libre, en *baihua* et dans une langue assez prosaïque¹. Les vers sont de longueur inégale ; certains peuvent se décomposer en pieds², ou selon une césure classique, d'autres non. Il y a quelques effets de parallélisme, ainsi que certains aspects stylistiques de rythme syntaxique, qui laissent deviner des échos au genre classique du *ci*. Mais sans régularité ; il n'y a pas de système de rime, tandis que plusieurs vers finissent sur une particule ou un verbe composé.

Ces différents éléments, notamment le motif de la rivière associée à l'activité « ouvrière » ou « populaire » humaine, amène à lire ce poème en lien avec celui de Zhou Zuoren, « Le ruisseau » (*Xiaohe* 小河, février 1919)³ : le syntagme apparaît d'ailleurs explicitement (*xiaohe*, v. 11). M. Hockx montre que ce poème de Zhou Zuoren a une certaine célébrité et est discuté entre sa parution et les années 1920, pour son actualité sur des questions de forme, langue et politique.

Le poète y décrit un paysan qui construit un barrage le long d'une rivière, au risque soit de tout inonder, soit de retenir l'eau qui ensuite n'abreuvera plus le riz et le mûrier (symboles agricoles). Ces deux végétaux prennent la parole à tour de rôle pour exprimer leur besoin d'eau ainsi que leur crainte d'être noyés. « Le ruisseau » se présente explicitement comme un manifeste pour la poésie moderne « européanisée » : la forme libre en *baihua* et vers libre est lue à cette époque comme « poème en prose » (*sanwenshi*)⁴, censée suivre ou recréer le rythme d'une langue « naturelle ». Il sert à l'évocation d'un paysage, selon une certaine tradition poétique, mais avec la particularité « d'insérer une idée », en plus des sentiments, qui dans l'esthétique classique sont déjà portés par la représentation de la nature. Il en résulte une écriture allégorique : le paysage décrit n'a

¹ Sur les idées de Yu Pingbo sur la poésie : Hockx, 1994, p. 87-95.

² Par exemple, dans cette première section, les v. 1-2, 8-11, mais sans rien de systématique, comme d'autres auteurs cherchent à le faire (voir chapitre Feng Zhi).

³ Publié initialement dans *Nouvelle jeunesse*. Texte dans Zhao Jiabi, 2003, vol. 8, p. 43-44. Traduction, interprétation et présentation détaillée de sa réception : Hockx, 1994, p. 28-51, qui ne propose par contre pas de lecture croisée entre les deux poèmes.

⁴ Sur le « poème en prose » dans la littérature chinoise moderne et les problèmes que pose ce terme, voir références données dans Vuilleumier, 2022 (Admussen, Kaldis et Hockx) ; Admussen, 2010.

pas à s'appuyer sur une scène initialement réelle, ce qui en soi n'est pas inédit non plus dans la poésie chinoise. Dans son poème toutefois, Zhou Zuoren recourt à la figure de la personification, ou prosopopée, qui est, selon M. Hockx, relativement rare dans la poésie chinoise classique¹.

La dimension *allégorique* de ce poème est évidente pour son lecteur contemporain : le poème de Zhou Zuoren exprime l'inquiétude de l'intellectuel éveillé moderne, curieusement symbolisé par la figure du paysan (!), avatar moderne du lettré face à la puissance du peuple (la rivière), qu'il a lui-même cherché à canaliser ou guider (le barrage). L'intellectuel s'interroge sur son rôle dans une révolution qu'il contribue à créer et appeler de ses vœux : doit-il observer à distance, va-t-il être emporté, est-il en danger, doit-il guider? Le thème du rapport de l'intellectuel ou élites modernes du 4-Mai au peuple, principal sujet du poème de Yu Pingbo, est donc problématisé par le poème de Zhou Zuoren. A la différence cependant que chez Yu Pingbo, les paysans rencontrés sont réellement des paysans (dans le poème du moins), non une figure du poète ou du lettré.

Le paysage du poème de Yu Pingbo est lui aussi allégorique et porteur d'une signification « idéologique » ou « philosophique ». Comme nous l'avons vu par contre, en tant que tel, ce n'est pas une nouveauté dans la poésie chinoise : Yu Pingbo est peut-être plus « classique » que Zhou Zuoren, dans la mesure où le paysage prétexte à réflexion s'inscrit dans une excursion réelle dans un temps et un lieu identifiés (certes transformé par la poésie) et semble moins une allégorie occidentaliste « abstraite ». Ceci explique aussi le paysage et sentiments humains, visage, anthropomorphisme, que nous avons relevés. La nature dans le poème de paysage n'est plus seulement une scène où fusionnent émotions et monde extérieur, mais est transformée en allégorie : c'est une esthétique hybride. Nous reviendrons à la question de l'allégorie et ses rapports avec la poésie européenne dans les chapitres sur Bian Zhilin.

Ces éléments témoignent, s'il était nécessaire, de l'inscription du poème de Yu Pingbo dans le projet de la Nouvelle poésie, à l'opposé de Huang Kan par exemple : s'il se trouve des éléments classiques, c'est indirectement et ils sont transformés, comme nous allons le voir (esthétique, allusions), car la langue change radicalement. La dimension de voyage allégorique dans la montagne est commune à Huang Kan et Yu Pingbo : mais l'un cherche à établir un lien avec le passé littéraire ; l'autre, avec le « peuple », préoccupation de l'intellectuel chinois moderne. Dans

¹ A moins de considérer que les *yongwushi* 咏物诗 proposent une fonction allégorique et abstraite proche, mais sans que les objets ne prennent la parole. Outre le fait que l'allégorie et allégorèse ne sont par contre pas inconnus dans la littérature et la critique classiques : Yu Pauline, 1983.

tous les cas cependant, s'exprime le symptôme d'une rupture et d'un besoin pour le sujet poétique de rétablir (ou réinventer) un lien ou une unité considérée comme perdue.

Par ailleurs, Yu Pingbo développe le motif de la rivière dans un sens métapoétique, comme réflexion sur *l'expression* : l'oubli, le réel, ce qui est exprimé, le langage¹. Le motif du pont rencontré plus haut chez Huang Kan introduit le thème du passage. Tout d'abord entre deux mondes, ceux du groupe du poète et des paysans, de la vie moderne et de la campagne : le pont est une promesse d'unité ou de communauté, car les voyageurs sont animés du même mouvement que les barques à l'arrivée du pont. Mais aussi passage entre le mot et la chose, la question de l'expression (voir aussi le poème 2).

Le fait de passer le pont tout en l'oubliant (v. 19-21) est un clin d'œil à au moins deux références possibles : la « nasse » (*quan* 荃) du *Zhuangzi*, que l'on oublie une fois le poisson attrapé comme le « mot » (*yan* 言), une fois le « sens » (*yi* 意) obtenu² ; et « l'oubli des mots » (*wang yan* 忘言) de Tao Yuanming dans la contemplation de la *nature* et de la vérité immédiate qu'elle évoque (« En buvant »). En d'autres termes, l'expression hors des mots, le « sens » ne peut être exprimé ou inclus dans le langage. Voici l'extrait du *Zhuangzi*, chapitre « Les Choses extérieures » (*Waiwu* 外物, tr. J. Levi) :

la raison des mots est dans le sens, mais pour capter le sens, il faut oublier les mots. Quand rencontrerai-je enfin quelqu'un qui a oublié les mots pour parler avec lui.³

言者所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而與之言哉？⁴

Cette proposition, comme la traduction y invite, peut se comprendre dans un premier temps au moins, de façon très concrète, à défaut peut-être d'être orthodoxe (?) : si l'on porte son attention sur les mots, on n'entend pas le sens, il faut un certain oubli, de même que si l'on s'écoute parler, on

¹ Cette réflexion semble moins explicite, voire absente du poème de Zhou Zuoren, même si celui-ci aborde le sujet dans sa préface à « Ruisseau », énonçant une parenté avec le « poème en prose » de Baudelaire : Hockx, 1994, p. 34.

² Curieusement, on rencontre un jeu de mot proche dans l'antiquité grecque entre « tissu » du texte et « filet » (*gripfos*) du pêcheur : « La voix homérique est morte dans le texte qui la transcrit » (Svenbro, 2021, p. 44). L'on pense à la sentence du *Zhuangzi* sur les traces des anciens.

³ Levi, 2010, p. 233.

⁴ Chen Guying, 1998, vol. 3, p. 725.

n'arrive pas à parler... la communication demande une forme de lâcher-prise¹. Retenons en tous les cas l'idée *d'oubli*.

Le pont (voir plus bas pour une autre référence au *Zhuangzi* sur le motif du pont) est donc ce qui permet de dire, de mettre un nom sur une réalité oubliée ou imprécise : comme chez Huang Kan, la montagne est le lieu de la recherche d'un souvenir, du passé, du rapport à la mémoire (voir suite du poème). Enfin, cette question de l'expression, du passage d'un bord à l'autre, du rapport entre mot et chose, est celle de l'unité recherchée entre les termes d'une division : la « *demie ombrelle* » (*ban yuansan*, v. 5) peut se lire ainsi en écho à « l'avant et l'arrière mont » de la préface². De même peut-on lire dans cette perspective la mention des « deux » (*lia*, v. 13) catégories de végétaux mélancoliques (*qiaocui*, v. 16), « arbres » et « herbes ». Selon les conventions classiques, il faut comprendre que le paysage porte l'émotion du poète : c'est donc lui qui est mélancolique et pense à une autre personne, une expérience ou histoire commune. Les mentions récurrentes des sèmes de la dualité et de l'unité dans la série de poèmes signalent le thème principal, qui se précise dans la deuxième pièce de la série :

2) Un océan de parfums et de formes

Les fleurs de prunus blancs n'ont pas encore éclos,
Les fleurs pourpres des pêchers et des pruniers, non plus,
Feuilles rouges à moitié abîmées,
A la fois un peu trop tôt et trop tard,
C'est justement à ce moment que je viens!

Amas de troncs nus de pêchers et de prunus ;
Certains côte à côte, certains solitaires,
Les plus petits sont voûtés, et les grands, eux, étendus.
On n'aurait pas fini d'en parler, mieux vaut regarder ;
Mais est-ce bien de les regarder de trop près [litt. « trop attentivement »], on se le demande?
Les fleurs tout juste écloses,
Mieux vaut les imaginer quand elles ne le sont pas.

Qu'elles sont rayonnantes, les fleurs au printemps,

¹ C'est une lecture qui doit certainement de près ou de loin à Jean-François Billeter, mais n'étant plus sûr, je ne voudrais pas lui attribuer une lecture qui ne serait pas la sienne.

² « Qianshan » et « Houshan » sont des termes par ailleurs normaux. Exemple chez Wu Woyao 吳沃堯 (1866-1910), « Le renard qui parle » (Hu yan 狐言), dans son recueil *Ecrits anecdotiques de Wofoshanren* (*Wofoshanren zhaji xiaoshuo* 我佛山人札記小說, 1910) : Wu Woyao, 1998, vol. 7, p. 126. Voir annexe.

On ne saurait dire d'elles qu'elles sont pareilles aux nuées rouges ni à la neige.
Que de parfums et de couleurs ;
Quelle ivresse!

Ici et maintenant :
Parfums lointains, couleurs infimes,
Face à nous encore des ombres tristes ;
Quelque chose s'en révèle un peu et en transpire, un peu,
Imbibe le cœur [*xinling*, « esprit, âme »] des hommes.
Imbibé, imbibé ;
Océan indistinct [*an mimi*, pour 迷暗 ? « attirant, indistinct »] de couleurs et d'odeurs!

Des pleurs et des ris, à ta suite,
Ici, tout se conforme à toi.
Progressivement j'ai tout oublié,
Seule chose que je ne puis oublier, ce contour (*guangquan'er*) nimbant ma claire vision mentale
[*lingming*, « état de clarté mentale, esprit »].
Mais ce contour aussi s'obscurcit,
Tout s'est fondu (*hua*)!
Ce ne sont deux choses unies,
Ni désunies.
Rappelle-toi! souviens-toi!
Elles n'en forment qu'une.

(二) 香色底海

白梅花沒有開呢，
緋赤的桃花李華沒有開呢，
紅葉兒，半殘了，
早些兒，也晚些兒，
這個時光我恰恰來！

一堆一簇桃梅樹底光乾兒；
有的並排著，有的孤零零著，
矮的僵著，有的呢挺著。
說不盡的，看的好；
看太仔細了，想可好？
花正開著，

不如沒開去想他開底意思。

爛縵縵，春之花，

不可說像霞，不可說像雪。

香足了，色足了；

人醉了！

今天，此地：

香只悠悠著，色只渺渺著，

對面還有憔悴底影兒；

露一絲，透一些，

滲過了人底心靈。

滲過了，滲過了；

一片香和色底暗迷迷大海！

隨著你哭，隨著你笑，

什麼都隨著你，這裡邊。

漸漸的忘了一切，

只忘不了裹著靈明的光圈兒。

光圈也隱約了，

整個兒化了！

不是兩合著，

不是兩分著。

記著！記得！

只有一個喲！¹

Le poète est entré dans la montagne. Il passe d'ailleurs du « je » au « tu », à la différence du « nous » précédent : c'est une différenciation, une perte peut-être, mais qui permet le dialogue. Il décrit le paysage et sa végétation. Après le premier constat d'être venu exactement au bon moment, c'est-à-dire entre-deux, le poète appelle à cesser la description pour se concentrer sur l'expérience immédiate. Or, celle-ci dans un premier temps semble décevante, car en automne, les « parfums » (*xiang*) et « formes » (*se*) des fleurs sont absents : il n'y a donc rien à décrire. S'ensuit alors (v. 13-16) l'évocation des fleurs absentes, puis le retour à la végétation actuelle (v. 17). Leur souvenir semble alors entrer, « imbiber » ou « infiltrer » (*shenguo*) le « cœur » humain des visiteurs.

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 1, p. 59-60.

Puis vient, dans un passage qui demande à être expliqué, l’apostrophe du poète qui constate une unité retrouvée entre deux scènes : l’une présente, l’autre absente.

Dans un texte publié le 1er décembre 1920, « Ma brève expérience dans l’écriture de poèmes » (Zuoshide yidian jingyan 作詩的一點經驗)¹, Yu Pingbo écrit : « Je crois que la bonne poésie est celle qui ne fait pas de distinction entre les choses (*wu*) et moi (*wo*), elle est l’unité (*lianhe*) du subjectif et de l’objectif sous le pinceau » (*Wo hen xiangxin haoshi shi meiyou wu he wode fenbiede, shi zhuguan keguan lianhezai bixiade* 我很相信好詩是沒有物和我底分別的，是主觀客觀聯合在筆下的). Il ne s’agit pas d’expliquer le poème par ce texte ; mais leur proximité chronologique² et thématique apporte un éclairage. Cette question de l’unité ou « union » (*lianhe*) par le langage poétique entre subjectif et objectif, moi et choses, mais aussi *langue* et *oreille* (voir la note précédente), pose particulièrement dans ce deuxième poème l’écriture poétique comme fondamentalement distincte de la description.

Le v. 12 « cela vaut moins que l’intérêt qu’il y a à penser à l’éclosion des fleurs lorsque celles-ci n’ont pas encore éclos » (*buru meikai qu xiang ta kaide yisi* ; trad. plus littérale ici pour donner une idée du style prosaïque et contourné du *baihua* moderne) introduit donc l’imagination, l’évocation par le souvenir des fleurs au printemps (v. 13-16). Il s’agit de fleurs fictives ou poétiques, « l’absente de tout bouquet », la description d’une absence, rendue possible par cette absence du parfum et des formes. Le poète compare les fleurs printanières de son imagination (fictives, basées sur la fusion du souvenir et langage) à celles de la réalité automnale. Or, il semble dans le même temps que les fleurs à l’automne, grâce à l’évocation ou au souvenir, soient investies malgré tout « ici et maintenant » (*Jintian, cidi*, v. 17 ; probable occidentalisme pour « *hic et nunc* ») « d’ombres » (*ying’er*, v. 19) fragiles et à peine perceptibles, de traces (*lu yisi, tou yixie*, v. 20) du printemps, qui imbibent les esprits ou cœur des promeneurs (v. 17-23). « L’océan indistinct de couleurs et d’odeurs » (v. 23) de la belle saison est en conséquence de cette évocation présent

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 3, p. 518-520. Paru initialement dans *Nouvelle Jeunesse* 8.4. Dans ce même texte, Yu Pingbo explique que selon lui la poésie s’écrit suite à une pulsion, un élan, un motif, qui ne distingue pas entre écoles, courants ou idéologies : il faut la « pure attitude du poète » (*shirende chunjie taidu* 詩人底純潔態度). La poésie ne saurait être instrumentale. En d’autres termes la question de l’expression précède la question du comment et du pourquoi. Pour « libérer » la poésie, il faut la laisser venir « naturellement » (thèmes du 4-Mai) et donc « libérer la raison pour laquelle on écrit de la poésie » (*jiefang zuoshide dongji* 解放作詩底動機) : l’on pourrait voir une légère contradiction avec « Lettre aux frères » (voir plus bas). Concrètement, pour se distinguer de la pratique classique, Yu Pingbo explique que lorsqu’il écrit, « il corrige à l’oreille ce qui lui vient sur la langue » (*duzai zuili tingzai erli* 讀在嘴裡聽在耳里), jusqu’à ce qu’il estime ne plus avoir à modifier, sans suivre de grille prosodique ou préétablie. Une réponse à « ma main écrit ma bouche » de Huang Zunxian?

² Son poème est daté du 15 du même mois où ce texte est publié, à la suite de l’excursion réputée faite en novembre.

virtuellement, *in absentia*, entre le paysage réel objectif et le cœur ou conscience subjective (souvenir), dans un état ou scène poétique qui les englobe. L'originalité consiste non en la suggestion ou expression indirecte de l'absence, en l'occurrence, le printemps et la splendeur des fleurs, qui ne peut que perdre ou décevoir à être montrée directement ; mais en ce que cette évocation se fait à « contre-temps » (*fei qi shi*). Le spectacle des fleurs au printemps induit en général une méditation sur leur brièveté : or, on ne sait ici si l'automne actuel évoque le printemps passé ou futur (ce qui est dans les deux cas original?)¹ pour le regretter ; ou si l'évocation du printemps ne fait que renforcer l'automne actuel.

Ce stade ou scène poétique de la vie et de la mort, dont l'alternance les rend présents simultanément, est en soi un cliché poétique sur le fond, non sur la forme comme il vient d'être dit. Cette alternance, absence actuelle ou future du printemps, est ce qui produit un paysage mélancolique : *qiaocui* à nouveau répété par exemple ; voir aussi la mention des « larmes » (*ku*, v. 24), suivi d'ailleurs des « rires » (*xiao*), même vers. « Ici et maintenant » (*jintian cidi*) prend ainsi un sens fort (clin d'œil au « *carpe diem* »?) : il révèle la présence de l'automne dans le printemps ou inversement².

Cette scène constitue une unité, qui abolit les distinctions automne-printemps, passé-présent-futur, réel-imaginaire, expérience individuelle et commune, fictive et poétique³. Cette unité se réalise à plusieurs niveaux : un rapport au temps non-linéaire (voir « En franchissant Anqing ») ; la présence par l'imaginaire et le souvenir de ce qui est absent ; la co-constitution du *paysage* par les fleurs réelles et l'image dans l'esprit. Cette unité agrège impressions, subjectivité, émotions, humanisation de la nature et possible allusions personnelles : voir l'adresse au « tu » dans le premier poème. Enfin, il s'agit aussi d'une communauté d'expérience faite par les promeneurs, voire les « hommes » (*ren*) en général : « s'infiltrant dans l'esprit des hommes » ou « de notre âme » (*shenguo rende xinling*, v. 21). La scène poétique est la constitution d'une communauté autour d'une même (unique?) expérience, celle de cette unité des choses, distante d'elles, de fait rendue possible par le texte poétique, si l'on prend la perspective du lecteur dans le texte.

¹ Toutefois Gong Zizhen introduit déjà une originalité dans la méditation sur les fleurs mortes comme préparant le printemps à venir dans son poème « Miscellanées de l'année *jihai* V » (*Jihai zashi* 己亥雜詩, 1839) : « Les fleurs qui tombent elles aussi ont des sentiments, / Transformées en humus printanier, elles deviendront le terreau d'autres fleurs » (*Luohong bushi wuqing wu, Huazuo chunni geng hu hua* 落紅不是無情物, 化作春泥更護花, tr. S. Marchand : Mathieu, 2015, p. 1066), Gong Zizhen, 2017, p. 5.

² Voir la « Dédicace » (Tici 題辭, 1927) à la *Mauvaise herbe* (*Yecao* 野草, 1927) de Lu Xun, qui présente certains thèmes en commun avec la « Préface » autographe (Zixu 自序, 1922) de *Nuit d'hiver* de Yu Pingbo.

³ Voir une intuition similaire chez Ma Junwu sur le thème de la puissance et destruction. Pour Huang Kan à part peut-être dans « En franchissant Anqing », il ne semble pas y avoir de dépassement possible à l'opposition entre montée et descente.

Le poète, à la première personne du singulier, contrairement au poème précédent et au suivant, s'adresse à un « tu » (*ni*, v. 24-25), en un dialogue plus direct entre le sujet et un autre, à l'identité indéterminée : nature, peuple, une personne ou un souvenir commun. Ce je et ce tu sont réunis par un souvenir ou évocation commune (le paysage au printemps) et par le langage, qui permet par la suite de revenir au « nous ».

Dans le premier poème de la série, il s'agit d'oublier le pont pour pouvoir passer. Dans le deuxième, le langage rappelle ce qui est absent. Il suggère aussi que les images classiques ne permettent pas de dire les fleurs absentes : la contemplation ou évocation de « nuages rouges » et de la « neige » sont des clichés. Le langage superpose au réel la conscience et l'expérience, fond ensemble le subjectif et l'objectif, passé et présent, réel et langage, dans une image ou conception totalisante, celle peut-être de la « claire vision mentale » (*lingming*, « état de clarté mentale, esprit », v. 27), qui est et n'est pas le réel : « Ce ne sont pas deux choses unies, / ni désunies » (*Bushi liang hezhe, bushi liang fenzhe*, v. 30-31). Comme s'il fallait avoir oublié pour se remémorer et retrouver le réel sur un mode supérieur, comme une unité originelle trouvée uniquement ainsi, dans et hors des choses, entre le sujet et le réel. Plus encore, cette unité forme une communauté par le rappel et la constitution d'une « chose unique »¹ entre les sujets (je et tu) et le réel réexpérimenté, remémoré en commun : « Rappelle-toi! souviens-toi! / Elles n'en forment qu'une [chose] » (*Jizhe! Jide! Zhiyou yige yo*, v. 32-33).

Il nous a semblé plus haut pouvoir lire *hic et nunc* transposé en chinois. Peut-être peut-on aussi retrouver l'écho d'un *memento mori* importé en chinois dans ce curieux impératif redoublé : le parallélisme et la répétition syntaxique dans ce vers prend alors tout son sens. A moins qu'il ne faille y voir un vague rappel des « amours aux formes décomposées » baudelairien (voir plus loin sur Baudelaire, Lu Xun et Xu Zhimo), rappel de la mort permettant une certaine sublimation par le souvenir littéraire. Ce type de référence occidentale est possible, au vu de l'horizon littéraire et intellectuel de ces poètes modernes.

¹ Je reprends d'un contexte extrêmement différent quoique quasiment contemporain, cette expression du « rappel » de la « chose unique » : Barth, 1965, p. 53. Expression qui, tel que je la comprends ici, suggère la constitution d'un état ou communauté humaine, distante des choses, révélée et créée par une parole, et permettant de dépasser les contradictions du monde, notamment par le renversement de la représentation de la vie et de la mort (ce qui serait ici les saisons du printemps et de l'automne), ce dernier portant ainsi paradoxalement le souvenir du printemps. Quant au « tu », un autre qui peut être une personne tout autant que la nature, il sera question de Buber plus loin (chapitre sur Bian Zhilin). Sur l'importance nouvelle de la parole dans la littérature moderne chinoise, voir plus loin le chapitre sur Feng Zhi, et Vuilleumier, 2015.

Il faut l'absence des fleurs pour les voir (« l'absente de tout bouquet ») et l'automne, pour évoquer le printemps, oublier le réel pour le mieux percevoir : comme il faut oublier l'instrument des mots pour saisir le sens. Ce processus est celui d'une *fusion*, d'une *transformation* (*hua*) : « Progressivement tout a été oublié, / Seule chose que l'on ne peut oublier, ce contour (*guangquan'er*) nimbant la claire vision mentale (*lingming*). / Ce contour aussi s'obscurcit, / Tout a fusionné (*hua*)! » (v. 26-29) ou « s'est transformé », s'est « fondu » l'un dans l'autre.

L'oubli de l'apparence première (brute, objective, nue) des choses, comme un pont franchi, et peut-être même du langage (voir la « nasse » et « l'oubli des mots »), laisse libre cours à une transformation qui appelle ou rappelle une réalité plus complète, humaine. Cette remémoration « suit » (*suizhe*, v. 24, 25) « l'oubli » (*wang*, v. 26). Or, ce que « l'on ne peut oublier » (*zhi wangbuliao*, v. 27), c'est précisément la « clarté mentale, spirituelle » (*lingming*, v. 27) ; et plus haut, « l'esprit » ou « âme » (*xinling*, v. 21). Le premier, *lingming*, semble renvoyer à ce qui serait la *forme* décantée des choses, leur *idée* : le « halo », « cadre » ou « nimbe » (*guangquan'er*) qui subsiste lorsque le particulier « réel » s'est effacé. Le second, *xinling*, est ce qui permet la connaissance, la perception, à partir d'une trace, celle des ombres restées accrochées du printemps dans les fleurs d'automne : donc également la saisie d'une absence ou d'un souvenir d'une chose, qui ne peut être plus qu'évoquée, car n'étant pas *in praesentia*.

Ces deux termes ont en commun le caractère *ling*, littéralement « merveilleux, esprit, âme », voire « numineux » : caractéristique non surprenante d'une montagne dans la littérature chinoise, car lieu de résidence des esprits (voir le *shanling*, « esprit » ou « divinité de la montagne », rencontré chez Huang Kan), *de l'esprit*. Le paysage de montagne *est* l'âme (réellement analogue), le souvenir, l'unité entre soi et les choses, soi et les autres, le passé et le présent : c'est ce qu'évoque le langage, le pont franchi. « Tout s'est fondu » (*Zhengge'e huale*, v. 29) : le *hua*, c'est l'humanisation (voir plus bas), la subjectivation du réel par sympathie et abstraction.

Ling est aussi « l'image profonde et complète » (*ji shengmingde* image) dont Yu Pingbo parle dans un texte publié la même année : « [Lettre] aux frères de la Société Vague nouvelle [« Renaissance »] à propos de poésie » (Yu Xinchao she zhuxiong tan shi 與新潮社祝兄談詩, mai 1920). Il y estime que la Nouvelle poésie est encore trop « descriptive » (*miaoxie*), trop « objective » (*keguan*) (voir *supra* « Ma courte expérience »). Il écrit ceci :

La responsabilité première du poète est de représenter (*daibiao*) fidèlement l'existence humaine, en donnant comme arrière-plan le monde naturel et les conditions sociales de l'humanité, et comme

ossature, le sentiment et l'imagination subjectives ; puis de les associer et fusionner tous deux [le naturel et social, et le subjectif] en les concentrant, pour laisser au lecteur une *image* [en anglais dans le texte] profonde et complète, qui suscite chez celui-ci une sympathie sincère et profonde. C'est pourquoi je ne m'oppose absolument pas à une poésie qui décrit la nature, mais à celle qui ne fait que décrire la nature. Je crois qu'en littérature, le subjectif est bien plus important que l'objectif. Le monde naturel dans le regard et l'esprit [*naojin*, litt. « cerveau », néologisme moderne] des hommes de lettres est une nature humanisée (*renhuade ziran*) [...]. A la base, nature et existence humaine ne sont absolument pas deux choses [séparées, distinctes] : l'humanité est en effet une petite part du monde naturel, qu'elle a ainsi humanisée [...].

詩人的本責是要真摯活潑代表出人生，把自然界及人類的社會狀況做背景，把主觀的情緒想象做骨子；又要把這兩個聯合融調起來集中在一點，留給讀者一個極深明的*image*，引起讀者極沈摯的同情。所以我並不反對做描寫自然的詩，我是反對僅僅描寫自然。我相信主觀方面在文學上要比客觀更重要。自然界在文人眼睛里、腦筋里是人化的自然 [...] 原來自然和人生本不是兩個東西，人類本是自然界一小部分，所以就人化了它 [...]¹

Dans un autre texte encore, Yu Pingbo évoque la photographie (*guangquan* est-il à comprendre ainsi?). Pour lui, la description pure n'est bonne que pour les photographes. C'est certes injuste pour les photographes ; mais comme les peintres modernes, il cherche à s'en distinguer, au vu de ses qualités « réalistes » avec lesquelles la peinture rivalise à peine. Ainsi, il ne décrit pas le paysage réel, mais son *souvenir* : paysage abstrait, idée, davantage réel, qui permet d'utiliser l'actuel paysage pour l'absent paysage, d'éviter la description pure et produire une unité plus signifiante. Le *lingming* est donc ce degré supérieur, qui emplit la perception pour créer l'unité (*yige*), ni moniste ni dualiste. En d'autres termes, une image mentale abstraite, idéale, *poétique*, qui se forme paradoxalement par le souvenir et l'oubli (26-7) de multiples choses vues. En un sens, il s'agit de l'esprit qui se trouverait être le monde extérieur.

Cependant, des références plus classiques chinoises peuvent aussi aider à interpréter ce qu'est ici ce *lingming* : bien que celles-ci étant réinventées et redéfinies à la période moderne, notamment par des auteurs tels que Wang Guowei 王國維 (1877-1927), Zong Baihua 宗白華 (1897-1986) ou Zhu Guangqian 朱光潛 (1897-1986) qui introduisent des conceptions occidentales, il est impossible de distinguer entre ce qui serait l'ancien et l'importé. Cette ouverture ou disponibilité trans- et interculturelle ou littéraire est caractéristique de cette poésie.

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 3, p. 516-7. Hockx traduit et commente une partie de cet extrait : Hockx, 1994, p. 89. Paru initialement dans *Nouvelle vague (Xinchao 新潮)* 2.4.

Cette unité spirituelle (*ling*) a très certainement un lien avec une certaine lignée idéaliste, bouddhiste (en particulier du *weishilun*, ou « Conscience-seulement », résurgent à la période moderne, voir la première partie à propos de Liang Qichao) ou confucianiste, aussi bien néo- que nouveau¹ : le *ling* est l'esprit qui, par décantation face à l'absence et au vide objectif, se révèle (*lu*, v. 20), transparaît (*tou*, v. 20), de façon diffuse (*shen'guo*, v. 21, 22), comme unité foncière, malgré les modifications contingentes (variations saisonnières des fleurs). On pense à ce passage de Wang Yangming 王陽明 (1472-1529) : le maître répond à un disciple qui lui demande d'expliquer le « rapport entre [son] esprit et cet arbre dont les fleurs sont écloses d'elles-mêmes et tomberont d'elles-mêmes dans les profondeurs de la montagne », dans la mesure où, selon Wang Yangming, il « n'y a pas d'objets extérieurs à notre esprit » (*wu xinwai zhi wu* 無心外之物, tr. A. Cheng). Voici la réponse (tr. A. Cheng)² :

Avant que vous ayez vu ces fleurs [...] elles reposaient avec votre esprit dans le même silence. Mais à partir du moment où vous êtes venu les voir, leur couleur vous est apparue clairement tout à coup. Vous comprendrez par là que ces fleurs ne sont pas extérieures à votre esprit.

你未看此花時，此花與汝心同歸於寂。你來看此花時，則此花顏色一時明白起來。便知此花不在你的心外。³

Les fleurs de la montagne, décidément lieu des illuminations, naissent et prennent vie, *s'éclairent* avec « l'esprit » (*xin*, « cœur-esprit ») de qui se tourne vers elle et les contemple. C'est ce que fait le poète chez Yu Pingbo : il donne vie à la végétation d'automne par sa contemplation et parce qu'il se remémore en commun leur forme et parfums printaniers. Ainsi, ces fleurs poétiques cessent d'être des « objets extérieurs à l'esprit » et « s'humanisent » (*renhua*, v. 29) : le monde devient habitable, à l'opposé de son état automnal naturel, fait d'alternance et de linéarité qui produisent « mélancolie » et « pleurs ». L'expression « *shenmingde* image » présente des échos certains avec cette « conception » (*mingbai*), certes dans une perspective plutôt esthétique que philosophique ou éthique.

A ce titre, ce poème relit la notion de *yijing* ou *jingjie* (voir plus loin sur Feng Zhi). Plus généralement, il s'agit d'une esthétique de l'indistinct, du flou, de la mesure, de l'indirect : « la

¹ Sur Liang Shuming pour une communauté spirituelle, dans une perspective confucianiste : Vuilleumier, 2013.

² Cheng Anne, 2014, p. 534.

³ Wang Yangming, 1992, vol. 1, p. 108. Relevons au passage le style simplifié, propre au genre des « entretiens » (*yulu* 語錄), que les promoteurs modernes du baihua ont proposé comme l'un de leurs modèles anciens, dans l'histoire qu'ils écrivent du *baihua*.

délicate insinuation » (*weiwan* 委婉), associé au poème à chanter *ci*. « C'est justement à ce moment que je viens! » et « cela vaut moins que l'intérêt qu'il y a à penser à l'éclosion des fleurs lorsque celles-ci n'ont pas encore éclos » (*buru meikai qu xiang ta kaide yisi*) : ou comment évoquer le printemps par son absence. C'est d'ailleurs avec le « poème à chanter » *ci* (ou la chanson *qu* 曲) que ce poème de Yu Pingbo et sa série en général, entretient des rapports ou des échos évidents, en particulier au plan stylistique : syntaxe et rythme, parfois le lexique, tels les redoublements d'adjectifs par exemple ou les rimes internes. Ce qui nous permet de mettre en avant d'autres éléments de transformation du classique.

L'un des exemples le plus flagrant de ces échos en est la troisième strophe (v. 13-16, en particulier le premier vers) : « Qu'elles sont rayonnantes, les fleurs au printemps, / On ne saurait dire d'elles qu'elles sont pareilles aux nuées rouges, ni à la neige. / Que de parfums et de couleurs ; / Quelle ivresse! » (*Lan manman, chun zhi hua, / Buke shuo xiang xia, bu ke shuo xiang xue. / Xiang zu le, se zu le ; / Ren zui le!*, v. 13-16). En plus d'être stylistique, cet écho se signale par le recours à l'énigme, une prétérition maniériste qui consiste à décrire tout en disant ne pas le faire. Ce tour de plus joue avec des clichés attendus par la mémoire poétique : l'association des « nuées rouges du couchant » ou « levant » (*xia*, v. 14), « neige » (*xue*, v. 14) et fleurs au printemps. Ce qui suggère aussi que la poésie en *baihua* va pouvoir dire *mieux que le classique*.

On pourrait encore relever aux v. 20-22, 30-34¹ les parallélismes (notamment v. 21-22, 30-31), d'ailleurs signifiants. Cet aspect « stylistique » ou « rhétorique » (*xiucifa* 修辭法) de Yu Pingbo est relevé par Zhu Ziqing à propos du « vers parallèle » (*ouju* 偶句)². On pourrait encore dans le cas de ce poème précisément, trouver un lien avec le genre classique du « poème descriptif » (*yongwushi* 詠物詩), souvent allégorique par ailleurs.

L'originalité du poème de Yu Pingbo, outre le renversement habituel dans la saison du lieu commun de la méditation sur les fleurs, se trouve dans l'intérêt qu'il manifeste pour le processus mental, linguistique et imaginaire qui implique la remémoration et fusion de la scène : ce poème est *philosophique*, car il décrit le processus subjectif de la constitution du paysage évoqué. Cette

¹ Également relevé par Zhu Ziqing, lorsqu'il parle dans sa « Préface à *Nuit d'hiver* » (*Dongye xu* 冬夜序, mars 1922), du « naturel », c'est-à-dire le caractère libre et irrégulier, de la rime (*yongyun* 用韻) et du rythme (*yinlü* 音律), il pointe l'origine de la poésie classique, notamment *ci* et *qu* (Sun Yurong, 1986, p. 204-5). Wen Yiduo rejoint Zhu Ziqing sur cette question du « rythme » (*yinjie* 音節) et pointe également son origine dans la poésie ancienne : Wen Yiduo, « Compte-rendu de *Nuit d'hiver* » (*Dongye pinglun* 冬夜評論, novembre 1922), Sun Yurong, 1986, p. 214-5.

² Zhu Ziqing, in Sun Yurong, 1986, p. 201.

insistance sur le sujet, le moi et la subjectivité réflexive est l'une des caractéristiques de la littérature du 4-Mai. Cette dimension philosophante ou raisonnante s'appelle dans le lexique de la période « expliquer, présenter des idées » ou « principes », « raisonner » (*shuoli* 說理) : Zhu Ziqing écrit rétrospectivement dans les années 1940 qu'il s'agit « de l'un des aspects » ou « tonalité » « dominants de la Nouvelle poésie à ses débuts » (*Xinshide chuqi, shuoli shi zhudiao zhi yi* 新詩的初期, 說理是主調之一)¹. Il fait remonter la paternité, au moins du terme et surtout de sa revendication pour se distinguer de la poésie classique (ce qui est évidemment discutable), à Hu Shi. Il reprend sa distinction entre d'une part la « prose » (*wen* 文), qui serait « abstraite » (*chouxiang* 抽象), et d'autre part la « poésie » (*shi*), qui tout en raisonnant (*li*), se devrait d'être « concrète » (*juti* 具體)².

Zhu Ziqing cite Yu Pingbo au titre d'exemple de cette poésie pensante. De fait, il reprend le jugement déjà émis en 1935, citant par exemple Hu Shi qui lui reconnaît cette qualité, bien qu'il la considère comme trop marquée³. Par ailleurs, Zhu Ziqing considère la poésie de Yu Pingbo, portée sur la « description de paysage et au lyrisme » (*xiejing shuqing* 寫景抒情), comme « délicate et sensible » (*qingxin wanqu* 清新婉曲) ; il estime qu'elle trouve par endroits l'équilibre ou « fusion entre émotion et raison » (*qing li xiangrong* 情理相融)⁴. Il faut toutefois rappeler que cette dimension philosophique attentive aux faits de la conscience ou phénomènes de perceptions quotidiens, de l'étonnement, existe bien évidemment dans la poésie chinoise classique⁵.

¹ Zhu Ziqing, 2004, p. 14. Il sera à nouveau question de ce texte plus loin à propos de Bian Zhilin et Feng Zhi.

² Ces distinctions n'ont bien sûr pas grand sens. Par contre, il est curieux de relever cette volonté de la part de Hu Shi de conserver une distinction classique *wen/shi* (non plus certes selon le critère de la rime), alors que dans le même temps, au 4-Mai et l'époque moderne les genres sont réinventés et fondus : voir par exemple la question du poème en prose.

³ Hu Shi, décidément très critique et idéologue à l'encontre de Yu Pingbo, lui reproche par ailleurs, dans « *Nuit d'hiver de Yu Pingbo* » (Yu Pingbo *Dongye* 俞平伯的冬夜, octobre 1922), son « obscurité » et le fait de ne pas produire de poésie « populaire » (*minzhonghua* 民眾化) contrairement à ce qu'il (Yu) revendique, mais plutôt « intellectualisée » (*lizhijue* 理智化) : Sun Yurong, 1986, p. 207-212. De fait ce poème de Yu Pingbo montre un poète éduqué et urbain, à la rencontre du peuple, mais qui ne cherche pas nécessairement à écrire pour celui-ci.

⁴ Zhu Ziqing, « Propos sur la poésie — Yu Pingbo » (Shihua Yu Pingbo 詩話·俞平伯, 1935) : Sun Yurong, 1986, p. 189.

⁵ Sur la dimension discursive, voire ratiocinante, de la poésie Song : Qian Zhongshu, 2003, p. 7 ; Yoshikawa, 2001, p. 263 ; Yoshikawa, 1969, p. 21-24. Cet aspect d'observation philosophique de la poésie classique se trouve évidemment en d'autres périodes y compris précédentes, comme la période médiévale (Tao Yuanming par exemple) : pour les Tang, voir Billeter, 1986. Pour un exemple parmi tant d'autres sous les Qing, voir certains poèmes de Yuan Mei 袁枚 (1716-1797), avec une pointe d'humour, tels « *Miscellanées de mon jardin 'A ma guise' V* » (Suiyuan zaxing Wu 隨園雜興·五) ou « *Matin au réveil* » (Zhao qi 朝起, tr. S. Marchand : Mathieu, 2015, p. 1034-35).

Cette dimension rationaliste est pour Yu Pingbo un moyen de sortir de la pure description dite objective qu'il regrette de trouver dans la Nouvelle poésie à ses débuts. De rendre compte de « l'existence humaine » (voir sa « Lettre » plus haut) se comprend non seulement au sens « social » *stricto sensu* (souvent attribué à la Nouvelle littérature), mais aussi *psychologique* et *cognitif*. Or, cet aspect de subjectivité s'inscrit dans une dimension commune. C'est un exemple des tensions propres à la Chine moderne dans la redéfinition du sujet, entre individu et collectif, ressources chinoises et Occident importé. C'est la détermination d'un « moi » face à la « tradition », au « paysage », à « l'esprit » et au « peuple » ; plutôt qu'un sujet absolument autonome, même si ce modèle est partiellement introduit. La montagne est bien âme, esprit ou sujet ; en plus, comme on l'a vu plus haut, d'être un équivalent du corps.

La dimension collective de cette recherche d'unité se fait plus apparente dans le troisième poème de la série, concernant le rapport entre société, peuple et existence :

3) Reconnaissance

Un hameau, que nous avons aperçu de loin.

« Je le reconnais!

Cette petite rivière, ces échoppes,

Vraiment, je les reconnais! »

« Comment s'appelle-t-il? »

« Qu'est-ce que j'en sais! »

« Si tu ne sais le nommer, comment le reconnaître? »

« Qu'est-ce que ça peut faire,

Je m'en souviens même si je ne sais plus comment il s'appelle. »

« Tu ne crains pas que l'on se moque de toi? »

« Pourquoi? si on rit, ce sera de toi! »

Nous marchions et riions.

Et nous étions arrivés!

(三) 相識

一所村莊我們遠遠望到了。

「我很認得!

那小河, 那些店鋪,

我實在認得!」

「什麼名兒呢?」

「我不知道呢！」
「既叫不出如何認得？」
「也不放認得，
認得了卻依然叫不出。」
「你不怕人家笑話你？」
「笑什麼！要笑便笑你！」
走著，笑著。
我們已到了！¹

En continuité avec les poèmes précédents, est abordé le cas du souvenir malgré l'oubli. Au cours de leur marche le poète et ses amis aperçoivent de loin, avant d'y parvenir, un « hameau » (*cunzhuang*, v. 1), des « échoppes » (*dianpu*, v. 3) et une « petite rivière » (*xiaohe*), dont nous avons vu qu'elle est allégorie du « peuple ». L'environnement rencontré est un paysage humain et celui d'un peuple humble et simple, qui appartient à une catégorie différente de celle du poète et son groupe. L'environnement est plutôt campagnard, c'est-à-dire, d'une nature habitée et non sauvage : c'est le monde « champêtre » (*tianyuan*) de Tao Yuanming, plutôt que le paysage de « montagne et eau » (*shanshui*). Or, ce *tianyuan* de Yu Pingbo est différent de celui de Tao Yuanming. Chez le poète moderne, il est question de l'intellectuel qui certes souhaite, momentanément, s'en retourner aux champs ; mais il s'agit d'un espace redéfini comme lieu de rencontre avec le « peuple ». On peut faire une lecture allégorique de cette discussion sur le souvenir et la vision du petit peuple, qui apparaît très loin des promeneurs. L'ensemble de la série forme un récit ; ce poème-ci est un dialogue. La rencontre avec la simplicité foncière incarnée par les pêcheurs, paysans et bûcherons est un lieu commun poétique. Mais ici il fait aussi un écho humoristique à un autre échange célèbre, entre le philosophe Zhuangzi et son ami sophiste Hui Shi dans l'apologue dit de « la joie des poissons » (*Yu zhi* le 魚之樂), chapitre « Crues d'automne » (*Qiu shui* 秋水, tr. J. Levi) :

Lors d'une excursion, Houei Cheu et son ami Tchouang Tcheou s'étaient retrouvés sur la jetée qui surplombait la rivière Hao. Tchouang s'était exclamé :

— Les poissons! Vois comme ils s'ébattent librement, comme ils doivent être heureux!

— Comment sais-tu qu'ils sont heureux? Tu n'es pas un poisson! avait ergoté le rhéteur.

— Tu n'es pas moi, comment sais-tu que je ne puis savoir si les poissons sont heureux?

Houei avait cru avoir le dessus par cette réponse :

— Si n'étant pas toi, je ne puis savoir ce que tu sais, n'étant pas un poisson tu ne peux savoir si les poissons connaissent la joie.

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 1, p. 60-61.

— Il a bien fallu que tu saches que je sais pour me poser la question, avait répondu Tchouang.
Et avec un geste ample de la main, il avait conclu :
— Je le sais parce que je me trouve là, sur la jetée de la Hao...¹

莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：「儻魚出遊從容，是魚之樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」惠子曰：「我非子，固不知子矣；子固非魚也，子之不知魚之樂，全矣。」莊子曰：「請循其本。子曰『汝安知魚樂』云者，既已知吾知之而問我，我知之濠上也。」²

La transposition effectuée par Yu Pingbo atténue la portée philosophique du passage du *Zhuangzi*, notamment sur la question de la « joie » (*le*), même si celle-ci n'est pas absente complètement, sur le mode d'une satire plaisante de la sophistique. L'apologue est employé pour une autre de ses significations potentielles : la compréhension immédiate et la communication sympathique entre soi et l'autre, toujours au sein d'un environnement naturel³. C'est sur ce point que l'on retrouve les thèmes de la série : mémoire, retour, rapport entre nom et chose, entre le poète et le petit peuple. La marche collective a permis de retrouver le chemin du hameau, coupant court à la discussion de la possibilité ou non de savoir ou se ressouvenir sans nommer : cette prévalence de « l'action » (*xing* 行 dans le lexique philosophique classique) et de l'expérience⁴ sur le langage (*yan*), ramène à la représentation d'un mode de « connaissance » (*zhi* 知) assez classique (davantage que le poème précédent) et probablement bien dans la perspective du *Zhuangzi*.

La relative nouveauté par contre est cette dimension de « reconnaissance » ou « familiarité » (*xiangshi*, titre), de remémoration abordée plus haut. C'est un écho au premier poème, dans lequel le pont⁵ est franchi comme par inadvertance dans un moment « d'oubli » (*wang*). Cette aisance dans le mouvement est aussi celle des poissons, qui suppose un mode de connaissance intuitif et communiquant : les paysans apparaissent aux visiteurs urbains comme les poissons à Zhuangzi... S'ensuit au poème suivant la conséquence de ce retour aux champs : la rencontre immédiate avec l'autre qu'est le peuple, qui marque une nouvelle étape dans la progression vers l'unité que recherche le poète.

¹ Levi, 2010, p. 142-3.

² Chen Guying, 1998, vol. 2, p. 443-444.

³ Sur une lecture de ce passage à partir de la notion de « transpassibilité » : Jiang Dandan, 2013.

⁴ Le critère de l'expérience personnelle est aussi bien classique, que revendiqué particulièrement, on l'a vu, par Huang Zunxian.

⁵ *Liang* 梁 « pont, barrage, levée », tr. plus haut par J. Levi comme « levée ».

4) Première

Les enfants, les femmes,
Les hommes des fermes,
Habits rouges, noirs,
Vestes de bourrette bleues, violettes,
Yeux écarquillés, bouche grande ouverte,
Certains brillant, d'autres silencieux.

...

Qu'il fait froid, c'est loin de tout,
Il n'y a pas d'opéra, ce n'est pas la foire,
Rien de particulier ;
Impossible de deviner ce que ces citadins sont venus faire.

Ils font cercle tout sourire,
Tout sourire nous les rejoignons aussi ;
Des personnes qui ne se connaissent pas enfin se rencontrent.
Mais qu'est-ce que cela peut faire!
Dans cet instant de sourire réciproque,
Un lien insécable déjà s'est noué.
Toute réserve,
A passé comme l'éclair,
Adoucie comme l'eau.
Plus à dire qui je suis,
Ni demander qui tu es,
Ne se perçoit plus qu'en profondeur un ineffable et indicible sentiment de complicité humaine
(*renjian*)!

(四) 初次

孩兒們，娘兒們，
田莊上的漢兒們，
紅的，黑的布衫兒，
藍的，紫的棉綢襖兒，
瞪著眼，張著嘴，
嚷著的有，默然的也有。

.....

好冷啊，遠啊，
不唱戲，不賽會，
沒甚新鮮玩意兒；
猜不出城裡客人們底來意。

他們笑著圍攏來，
我們也笑著走攏來；
不相識的人們終於見面了。
但這有什麼要緊呢！
在這相對微笑的一瞬，
早拴上一根割不斷的帶子。
一切含蓄著的意思，
如電的透過了，
如水的融合了。
不再說是誰，
不再問誰是你，
只深深覺著有一種不可言，不可說的人間之感！¹

C'est une scène de rencontre naïve entre le poète et son groupe, et les habitants du hameau ou villageois, entre deux voix : celle du poète et celle en discours indirect libre, prêtée aux villageois qui les voient arriver (v. 7-10). Ces deux visions ou deux mondes se retrouvent dans un même mouvement : *weilong* (« s'approcher en faisant cercle », « se resserrer autour », v. 11) et *zoulong* (« s'approcher en allant vers », « rejoindre, se rassembler », v. 12), par le « sourire » (*xiao*) que l'on a rencontré plus haut (poèmes 2 et 3). Le *xiao* fait écho à la « joie » des poissons. Cependant, la communication immédiate se fait, certes le long de la rivière, mais entre le groupe du poète et ses amis, et le peuple : entre *humains*, formant une communauté plus large que celle des poèmes précédents, entre individu et collectivité et entre différents milieux, même « qui ne se connaissent pas » (*bu xiangshi*, v. 13). M. Hockx résume ainsi une définition que Yu Pingbo donne de la poésie : « *an expression of sympathy (tonggan) for all fellow human beings* »².

Pour poursuivre cette direction, on voit le thème de « l'existence humaine » (人生 *rensheng*) et l'importance accordée à celle-ci. Voici notamment ce qu'en dit l'auteur dans « Les différents regards portés dans la société sur la Nouvelle poésie » (Shehuishang duiyu xinshide gezhong

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 1, p. 61-62.

² Hockx, 1994, p. 91.

xinliguan 社會上對於新詩的各種心理觀, octobre 1919) : « la grande révolution de la Nouvelle poésie consiste en ce qu'elle est fortement colorée par l'existence humaine » (*xinshide da geming, jiu zai hanyou nonghou renshengde secai shangmian* 新詩的大革命, 就在含有濃厚人生的色彩上面)¹. La tonalité est clairement polémique et « idéologique », propre à ce type de texte, qui reproche ainsi à la poésie classique d'être essentiellement « pur art » (*chun yishu* 純藝術)² : il faut entendre l'opposition, tout idéologique, du 4-Mai entre « art pour l'art » (*wei yishu er yishu* 為藝術而藝術) et « littérature pour la vie » (*wei rensheng er yishu* 為人生而藝術). « Existence humaine » se comprend ainsi : rendre compte de la vie et de la société actuelles, des gens du commun, mais aussi de situations de la vie quotidienne et ordinaire. Cette « existence humaine » ainsi conçue s'entend dans un sens large et implique un sujet *jamais isolé d'un autre, ne serait-ce que dans l'évocation du processus de remémoration ou de création d'un état poétique, toujours commun*. Le « moi » revendiqué par la littérature du 4-Mai n'est pas « individualiste », malgré une forme d'écriture souvent subjectiviste aux prétentions autobiographiques.

Cet « humanisme » et intérêt pour « l'homme commun », « du peuple » (*pingmin* 平民), et la littérature censée s'adresser à celui-ci (*pingmin wenxue*) ou parler de lui, est un leitmotif des débats sur la littérature du 4-Mai, qui portent très souvent une connotation « politique » ; à la différence des œuvres, qui sont heureusement plus complexes. Cet humanisme a été formalisé notamment par Zhou Zuoren dans « La littérature humaine » (*Rende wenxue* 人的文学, décembre 1918)³. M. Hockx rappelle que cette valorisation de « l'homme du commun » ne vise pas littéralement à produire une littérature qui s'adresse à celui-ci, mais bien qui parle *de* lui : c'est un contresens qui a été souvent fait à propos de la littérature du 4-Mai. « La Rivière » de Zhou Zuoren en est un bon exemple, puisque le paysan y est, étrangement, une figure de l'intellectuel. A ce titre, Yu Pingbo, on le voit, se porte davantage et littéralement à sa rencontre, même si cela reste une posture. C'est ainsi que l'on peut comprendre le « mondain » ou « sentiment de complicité humaine » (*renjian zhi gan*, v. 22) en clôture du poème.

La rencontre se fait donc par le sourire, hors du langage, autre bien sûr que celui du poème que nous lisons et qui présente cette scène. Nous avons rencontré plus haut ce thème de l'expression hors les mots : franchissement du pont pour passer dans la montagne, remémoration commune,

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 3, p. 512. Extrait cité dans Hockx, 1994, p. 88.

² Hockx, 1994, p. 88. Yu Pingbo par ailleurs écrit en classique et a composé de la poésie en formes dites anciennes.

³ Zhao Jiabi, 2003, vol. 1, p. 193-199 ; Tr. anglaise Denton 1996, p. 151-161. Voir Hockx, 1994, p. 88, 90.

souvenir du lieu ancien. Il permet le contact avec des inconnus du peuple : « Ne se perçoit plus qu'en profondeur un ineffable et indicible sentiment de complicité humaine! » (*Zhi shenshen juezhe you yizhong bu keyan, bu keshuode renjian zhi gan!*, v. 22). Le lexique est celui de l'émotion, de ce que l'on appellerait la communication non-verbale : « percevoir, éprouver » (*jue*), « profond » (*shen*), « sentiment » (*gan*). De se passer du langage permet de parer à l'argutie sophiste du poème précédent : « Plus à dire qui je suis, / Ni demander qui tu es » (*bu zai shuo wo shi shei, / bu zai wen shei shi ni*, v. 20-21). La division est ainsi évitée, comme le souligne le parallélisme syntaxique des deux vers. De plus, dans la perspective des débats du 4-Mai, il est impliqué que la nouvelle poésie en *baihua* moderne permet d'atteindre ce stade de compréhension immédiate et naturelle entre gens du peuple et intellectuels, que la littérature classique interdirait : le poème en évoque la situation, comme si un texte écrit dans une langue plus classique ne l'aurait pu.

A ce titre d'ailleurs, la langue revendique fortement son identité de *baihua* moderne, celui du 4-Mai : prose, dialogue, simplicité et même un probable occidentalisme syntaxique (*shei shi ni*, v. 21 : *who are you??*)¹, avec toutefois les effets de rythme et parallélismes attendus de la poésie, non sans écho classiques comme vu. Tout poème en *baihua* de ce moment, surtout en cette période des débuts de la Nouvelle poésie, porte implicitement une forte dimension métalinguistique et réflexive. C'est ce que demande le contexte pragmatique de cette littérature : écrire un poème dans cette nouvelle langue, c'est de fait revendiquer le *baihua* et une nouvelle littérature en *guoyu*, dans la perspective idéologique du 4-Mai. Et la Nouvelle poésie serait la plus à même d'exprimer et produire ce *sentiment*. C'est la naturalité recherchée par le 4-Mai, qui la distingue d'une « nature » plus classique : le sentiment poétique ne lie plus le poète au seul monde naturel comme paysage sauvage, où l'on croiserait seulement quelques ermites, mais un monde avant tout humain. La poésie classique évidemment décrit des paysages humains². La poésie de paysage évoquant la *montagne*, le ferait plus rarement (?) : toujours est-il que Yu Pingbo dans cette série, importe le *tianyuan* champêtre et social dans la montagne du *shanshui*. C'est probablement une originalité de sa part : mais ceci demanderait confirmation.

Le *renjian* (« mondain, humain, terrestre », litt. « dans le monde des hommes ») se distingue quelque peu du *renjing* (« parmi les hommes, au sein de leur frontières »), tel que nous l'avons rencontré plus haut chez Tao Yuanming, le poète du « retour aux champs » (*jielu zai renjing* « j'ai

¹ Voir plus haut, *hic et nunc*.

² Pour les thèmes « sociaux » et représentation de la vie « populaire », voir par exemple Du Fu.

établi ma chaumière dans le monde des hommes »)¹. La nature chez Yu Pingbo, et notamment la montagne, est lieu de rencontre et de compréhension, non plus avec le *ziran* (« nature ») ou le calme intérieur au sein du monde, ni davantage avec le sage ermite (bûcheron, pêcheur) et donc hors de lui ; mais bien avec « l'homme du commun », du « peuple » (*pingmin ren*) que le 4-Mai oppose de façon dogmatique au « noble » ou « aristocrate » (*guizu* 貴族). La nature (en moderne *da ziran* 大自然) est davantage humanisée : l'on n'y éprouve ou expérimente plus le calme retraits dans lequel sujet et objet naturel perdent leur limite pour découvrir un principe premier, sinon celui de l'unité humaine. Le lien avec le monde naturel n'est pas entièrement coupé, mais semble davantage devenu un arrière-plan ou un fond.

C'est dans le même poème de Tao Yuanming, « En buvant V » (on reparlera de ce poème à propos de Feng Zhi), qu'est évoqué le « vrai sens » (*zhenyi* 真意) qui survient par « l'oubli des mots » (*wang yan*) : mais l'érémétique *ziran*, espace au sein du monde dans lequel s'abîme l'individu, est devenu pour Yu Pingbo le « sentiment de complicité humaine » (*renjian zhi gan*). Il s'agit d'une mondanité nouvelle, une découverte de l'humain et de l'autre populaire. Ce qui est découvert c'est le « rire » ou « sourire » (*xiao*) irrésistible : communication spontanée, sympathie réinterprétée par le 4-Mai. Les références classiques (Tao Yuanming, Zhuangzi, esthétique indirecte, motif de la montagne, poésie de paysage), renforcent cette différence idéologique. Il s'agit encore de faire dire du neuf à l'ancien. Mais à la différence de Huang Zunxian, Ma Junwu ou Huang Kan, la forme et le langage sont entièrement changés : reste le motif, les références, mais presque plus de *diangu*, que le *wenyan* implique davantage que le *baihua*. Le poème suivant, le cinquième, « L'origine du sourire un » (*Yi xiaode qiyuan* 一笑底起源)², poursuit ce thème de l'origine humaine.

M. Hockx relève que ce poème exprime l'intérêt pour le « *common people* » et de la préface, qu'elle exprime le thème de la « *humanization of nature* »³. Le sourire qui dans le poème précédent unifie et est rendu possible par le silence, semble avantageusement remplacer la parole, difficile de part et d'autre, pour les visiteurs comme les paysans : « ne pas parler » (*bu shuo*) est répété en plusieurs endroits. Le seul échange linguistique semble être celui d'une villageoise à l'attention des autres,

¹ Un poème de Zong Baihua, « J'ai bâti ma maison » (*Zhu shi* 築室, 1923) reprend une ouverture assez proche, mais pour présenter un paysage ouvert sur les étoiles et l'océan, « J'ai bâti ma maison sur le rivage de la mer » (*Wo zhu shi zai haibinshang* 我築室在海濱上) : Zong Baihua, 2006, p. 8 ; tr. anglaise de Almborg Shiu-Pang, in Haft, 1989, p. 290.

² Tr. anglaise : Hockx, 1994, p. 102-3.

³ Hockx, 1994, p. 102-3.

pour s'étonner du faible appétit des gens de la ville. Le poète est engagé dans une tentative d'interprétation et de compréhension ; il ne sait trop s'il a affaire dans cette situation et face à cet échange de sourires, aux v. 18-22, à de la « simplicité » (*jiandan* 簡單), de « l'ineffable » (*bu ke siyi* 不可思議), ou à un peu de « bêtise » (*chi* 痴). Celle-ci d'ailleurs est partagée, comme le montrent les derniers vers du poème (v. 23-30) :

Chacun dans son propre idiotisme (*chi*),
Chacun y va de son propre sourire ;
Dans le sourire de chacun, il y a un peu de bêtise (*chi*).
Les leurs ne sont certes pas complètement les nôtres,
Mais ne sont pas non plus autre que les nôtres,
Dans cette « mondanité » (*renjianxing*),
Vraiment on croit pouvoir [nous] retourner (?),
A partir de notre léger sourire réciproque.

痴各痴各的，
笑各笑各的；
大家笑里都帶著些兒痴。
他們底雖不是我們底，
也不是非我們底，
在「人間性」里，
真相信可以掉過來，
從我們相對的微微一笑。¹

C'est finalement un état « taoïsant » d'indistinction, de renversement potentiel, qui fait qu'entre « eux » (*tamen*) et « nous » (*women*), il n'est question ni d'unité ni de division (voir le second poème). C'est ce que désigne ce peu poétique terme de *renjianxing* (« mondanité », « nature mondaine »)² : ce qui produit d'une part un lien avec l'autre inconnu, donc une proximité, notamment par la capacité à sympathiser, à renverser les rôles, à s'identifier, et d'autre part, de l'ambiguïté, par la reconnaissance de la différence dans ce qui semble identique : les sourires sont identiques, mais peuvent exprimer un sens autre. Cette « origine du sourire » permet fondamentalement la rencontre et l'échange, mais elle implique aussi une certaine impossibilité ; et

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 1, p. 62-63.

² Exemple de néologisme lourdement occidentalisé, à la façon du 4-Mai, qui importe le suffixe « -ity », mais avec un mot originellement du lexique chinois, *renjian*.

inversément, l'impossibilité contient une possibilité. Cette découverte somme toute banale du *renjianxing* est celle de l'intersubjectivité : la capacité à communiquer et à *interpréter*. Tandis qu'il faut pour communiquer des sujets constitués, suffisamment similaires et différents...

Ce poème marque dans la série une nouvelle étape de l'interrogation sur le langage. En-deçà du langage qui permet de se rémemorer, d'humaniser le monde, se trouve l'expérience, la sympathie, la capacité à interpréter : *renjianxing* pourrait aussi bien se traduire par *humanité*, dans sa dimension de *mondanité*. Une fois ce fondement établi et rappelé, le poète du 4-Mai peut se lancer dans l'écriture en *baihua*, qui doit être la langue au service de cette nouvelle anthropologie. On ne sait si les villageois dont il est question auront jamais lu ce poème : mais le poète chez Yu Pingbo exprime son désir de les rencontrer, et surtout, d'exprimer ce qu'il a compris de cette rencontre. En poésie, la montagne reste un lieu de révélation ; seul s'est modifié le spectre ou la longueur d'onde de l'expérience dans la nature en question.

6) L'avant-Mont

Nuages tout du long gris,
Arbres tout du long ombragés.
Des cailloux moussus,
Le chemin s'élève doucement,
Et les nuages s'amoncellent bas.
Les gouttes de pluie brouillent les habits.
Il y a de maigres pins,
De gras aracaurias (? *sha*),
De vieux camphriers à moitié pimpants,
Agrippés aux lianes qui les enlacent.
Ces pointes d'orpin (? *hongshuang*) d'agate rouge,
Eprouvent-elles (*you yi*) quelque chose? elles semblent indifférentes (*wu yi*)¹,
A voleter de-ci de-là — par trois pétales ou cinq,
Venues approcher les voyageurs.

Quel beau brocart dense et brillant,
Paysage vague de fin de printemps de mars et avril²,
Ne s'y ajoute qu'un frisson indéfinissable (*shuobuchude yifan xiaose*) ;
Cette forêt profonde, pour moitié jaunie et moitié verdoyante,

¹ « Les fleurs tombent pleines d'attente, / Mais l'eau s'écoule insensible » (*luohua you yi, liushui wuqing* 落花有意, 流水無情) : *yi* dans ce sens-là.

² La datation du poème selon le calendrier occidental suggère de lire *san si yue* au sens moderne, ce qui en soit est déjà un départ important d'avec la poésie classique.

Traversée, bruissante,
Nous reconduit pensivement (*youyou*) dans l'obscurité (*anran*).

Hangzhou, le 15 décembre 1920

(六) 前半山

雲一味的陰，
樹一味的陰。
從苔滑滑的石子上面，
路慢慢的高了，
雲滋滋的下了。
雨點兒蒙松著衣襟。
有瘦的松，
有肥的杉，
半邊俏的老樟樹，
攀著和他纏綿的蔓藤。
那些瑪瑙紅的經霜點子，
有意？似乎無意間的，
翩翩——三瓣，五瓣，
和遊客們來斯近。

好一片明秀深密的織錦，
依稀三四月間的晚春風物，
只添了說不出的一番蕭瑟；
一半枯黃，一半兒蒼翠的長林，
穿過了，悉悉颯颯，
悠悠地黯然送出。

一九二〇，十二，十五，杭州。¹

Le dernier poème de la série renoue avec un style inspiré du poème à chanter (*ci*) et de la chanson (*qu*), transposé en *baihua*, notamment avec le balancement parallèle causé par la juxtaposition d'alternatives contraires, comme on a pu le voir dans d'autres poèmes : « moitié...

¹ Yu Pingbo, 1997, vol. 1, p. 63-64.

moitié... » (*yiban yiban* 一半一半), « indifférent ou non » (*youyi wuyi* 有意無意)¹. Les promeneurs quittent la montagne à regret. La nature est à nouveau anthropomorphisée et douée d'intention, selon un lieu commun poétique vaguement érotique, du moins amoureux², comme au poème 1, et reprend les thèmes de la langueur, mélancolie, abandon et amour non partagé (v. 11-14), ce qui correspond ici au thème de la chaleur du printemps évoquée dans la froideur de l'automne (v. 15-16 et poème 1, évocation du printemps) : l'évocation indirecte du souvenir du printemps dans l'automne prend fin avec un « frisson » (*sesuo*, v. 17), qui rappelle la saison. Ce jeu ironique avec les clichés classiques suggère un questionnement sur la réalité de la rencontre et de la réunion évoquée dans les poèmes précédents : le balancement des contraires semble indiquer un retour *ante quo*, une fois le poète sorti de la montagne.

Celle-ci apparaît donc à nouveau comme lieu poétique de l'expérience d'union des contraires ou sa tentative³. En un sens, la montagne fonctionne originellement comme un « mandala » au sens jungien, une image ou symbole archétypique du « Soi », qui tente la conciliation des contraires, avec toutefois un sens particulier à chaque texte et chaque auteur. La montagne est le lieu de l'épreuve de vérité et de transformation spirituelle, du sujet, de la nature, du langage. L'on voit que ce motif poétique reste disponible pour la réimagination du sujet à l'époque moderne.

Les motifs du pont et de la montagne donnent un exemple de continuité de l'imaginaire poétique chinois dans leur changement de signification. Le phénomène est similaire en un sens dans le cas des néologismes créés à l'époque moderne à partir de mots anciens : c'est un autre exemple de transformation. Cette dimension ou fonction proprement symbolique du motif de la montagne et du pont propose une catégorie générale aux cas particuliers que l'on trouve dans la littérature moderne, de la nature en général comme lieu de refuge ; ou plutôt, comme espace dans lequel le sujet, dans un mouvement rousseauiste ou romantique, comme chez Yu Dafu⁴, se tient seul loin de la société

¹ Voir par exemple la « mélodie » (*qupai* 曲牌) « à moitié » du poème à chanter Yuan, dans la suite de Guan Hanqing 關漢卿 (ca. 1220-1307) « Sur l'amour » (*Yiban'r*, *Tiqing* 一半兒·題情, tr. Rainier Lanselle : Mathieu, 2015, p. 785-6).

² Sur l'érotisation de la montagne dans la peinture de paysage chinoise, voir François Cheng, *Vide et plein*, p. ; sans parler du motif du Mont Wu, lieu des « nuages et de la pluie ». L'érotisation du paysage n'est pas propre à la Chine : Roger, 1997, p. 180.

³ voir Ma Junwu et Huang Kan, union entre montée et descente, verticalité et horizontal, temps unique et répétition, mondanité et élévation, érémitisme et monde humain. Sur un autre auteur de la période, qui décrit une visite à l'une des « montagnes » près de Hangzhou : Vuilleumier, 2017b.

⁴ Par exemple, dans « Le naufrage » (Chenlun 沈淪, 1921), lorsque le protagoniste principal cherche à s'isoler, à la façon du promeneur solitaire de Rousseau.

humaine. A moins que la violence de la nature sauvage ne soit le miroir de ses passions et divisions internes, comme chez Su Manshu lecteur de Byron¹. La représentation du paysage présente ainsi une interférence avec la littérature étrangère. Toutefois, il faut se garder d'une approche trop tranchée : un même Su Manshu peut évoquer dans tel poème une expérience classique de fusion avec le paysage au-delà de tout dualisme, sans exclure de possible lecture politique², et retrouver le thème du paysage érémitique et le personnage de l'excentrique à la façon Wei Jin³. Il reste encore à étudier les transformations dans la représentation de *l'espace* et de la *perspective* du paysage à l'œuvre dans la poésie classique moderne, là où la poésie moderne, à ses débuts du moins, a pu revendiquer une rupture fondamentale entre l'homme et le paysage⁴. Nous abordons ce point plus loin dans des poèmes modernes des années 1930 et 1940 de Feng Zhi et Bian Zhilin.

Cette enquête sur le motif de la montagne pourrait se poursuivre dans la littérature plus contemporaine, en particulier des années 1980. Ainsi, chez Han Shaogong 韓少功 (1953-), la montagne retrouve, « littérature des racines » (*xungen wenxue* 尋根文學) oblige, la signification du mystère, d'un monde premier, à la fois dangereux mais plein d'une vitalité primordiale insperable d'une forme d'arriération⁵. C'est aussi un espace qui renvoie au politique, donc au monde, avec sa dimension traumatisante, et une dimension double ou parallèle, indéfinie, une révélation sur soi permise par un « retour », bien différent de celui de Tao Yuanming, à qui l'une de ses nouvelles fait explicitement référence par le titre⁶. Chez A Cheng 阿城 (1949-) aussi, la montagne de par des références implicites à la tradition, telles « l'arbre de la forêt » (Shanmu 山木) du *Zhuangzi* ou « Le Mont du bœuf » (Niushan 牛山) du *Mencius*, est un espace autre à contre-courant de l'ordre du monde⁷. Chez Can Xue 殘雪 (1953-) encore, la montagne est un autre exemple de l'allégorie de l'âme ou *psychè* traumatisée, décrite avec une dimension d'inquiétante étrangeté, entre réel et

¹ Voir « Le Dit de l'Oie sauvage abandonnée et solitaire » (Duan hong ling yan ji 斷鴻零雁記, 1911-12), par exemple, chapitres I et XVI. Voir traduction dans les annexes.

² Voir « Écrit lors de mon séjour au Temple chan du Nuage blanc au Lac Xihu » de Su Manshu, déjà mentionné. Voir traduction dans les annexes.

³ Voir « Le dit de l'épée brûlée » (Fenjian ji 焚劍記, 1914). Voir traduction dans les annexes.

⁴ Voir le chapitre suivant sur Feng Zhi, la référence de M. Yeh à propos de Shen Yinmo.

⁵ Voir « Bruits dans la montagne » (Shanshangde shengyin 山上的聲音, 1995) : Han Shaogong, 2001, p. 232-245 ; tr. Han Shaogong, 2000, p. 39-66. A propos de la « littérature des racines » : Yinde Zhang, 2003, p. 259-269.

⁶ « Retour » (Guiqulai 歸去來, 1985) : Han Shaogong, 2001, p. 1-19 ; tr. anglaise « Déjà vu » de M. Decker, in Siu, 1990, p. 223-237.

⁷ « Le Roi des arbres » (Shuwang 樹王, 1985) ; tr. Noël Dutrait, A Cheng, 1988, p. 87-162.

fantastique, comme chez Han Shaogong, avec une dimension plus clairement psychanalytique encore¹.

La réception du temps et l'horizon d'attente dont elle témoigne aide à montrer que ce recueil, dont ce poème est représentatif, développe ce qui est attendu des poètes du 4-Mai et perçu comme le plus novateur : l'invention et la liberté de rythme, de prosodie et de rime. Par ailleurs, le fait que cette innovation trouve des ressources dans la poésie chinoise classique, que tous ces auteurs ou presque pratiquent ou ont appris, est non seulement relevé mais également présenté comme positif. Même si à ce moment, on l'a vu dans la première partie, langues et littératures en *wenyan* et *baihua* sont présentées comme différentes, leur lien et continuité dans ce qui est le plus intime du langage poétique, à savoir le *rythme*, est clairement perçu : il s'agit manifestement d'une évidence acceptée, voire valorisée². On le voit, il n'est pas question dans les faits de rejeter la référence classique ni de s'y opposer : simplement de créer une nouvelle poésie. Dans cette perspective, il n'y a rien de paradoxal à ce que de mêmes auteurs pratiquent l'une et l'autre poésie, moderne et classique : c'est par exemple le cas de Yu Pingbo, auteur de *fu* et autres textes de formes anciennes. A la limite, il s'agit de deux genres différents.

L'*opposition* entre poésies classique et moderne est en partie artificielle, elle est en tout cas discursive : le discours de Chen Duxiu a eu tendance à s'imposer³ sur celui de Hu Shi, qui malgré son dogmatisme, en bien des points n'appelle pas à renier la poésie classique. Pour un auteur du 4-Mai, l'impression de rupture entre classique et moderne est peut-être moins importante que la volonté de créer du neuf à partir de l'ancien et de références occidentales, et ce afin, comme dit plus haut, de s'approprier cette nouvelle langue nationale, le *baihua* moderne ou *guoyu* : le rôle du poète est après tout de transformer la langue commune ou de lui faire dire autre chose.

¹ « La cabane dans la montagne » (Shanshangde xiao wu 山上的小屋, 1985) : Chen Sihe 1999, vol. 2, p. 890-894 ; tr. anglaise « Hut on the Mountain » par Ronald R. Janssen et Jian Zhang : Goldblatt, 2007, p. 325-328.

² Wen Yiduo écrit que si l'on rejette le rythme issu du *ci* ou du *qu*, il ne reste plus qu'à faire des poèmes sans rythme, ou alors il ne faut pas les écrire en *guoyu*. Il critique la notion de « rythme naturel » (*ziran yinjie* 自然音節) de Hu Shi, qu'il considère vouloir dire en fait « rythme de la prose ». Cependant le rythme du *ci* ou *qu* n'est pas uniquement celui du *qu* ou *ci* : il comprend le rythme dans le sens de ce qui est inhérent à une langue, c'est une puissance (potentiel) de la langue, que la poésie réalise : Wen Yiduo, « Compte-rendu », p. 215. De fait, c'est une perspective qui évite l'opposition frontale formes anciennes et formes modernes : c'est toujours la même langue. Le rythme du *ci* et *qu* est acceptable, s'il est décanté des « mots morts » et de la syntaxe du classique.

³ Peut-être même plus dans la critique sinologique occidentale? dû au fait que certains ont eu tendance à voir la dimension occidentaliste, il est vrai la plus explicite, et donc à déformer la perspective. Ceci dit, tout un discours idéologique de la modernité contre la tradition, qui s'est imposé en Chine-même y a contribué. Enfin, d'avoir longtemps lu peut-être davantage les textes sur la poésie y compris par les auteurs eux-mêmes, que leurs œuvres, peut expliquer ce problème de lecture. C'est l'objet de ce travail : la transformation dans les textes poétiques et littéraires, telle qu'elle a lieu et telle qu'elle y est pensée et reflétée.

Or, cette nouvelle langue, particulièrement simple et prosaïque, a l'avantage et l'inconvénient d'être dénuée de toute connotation poétique, par comparaison à ce qu'il en est des denses et économiques *diangu* pour la poésie classique. Les modernes en sont amenés pour cette raison à produire une poésie parfois loquace et « compliquée », pour pallier ce manque d'épaisseur et de *poéticité* : il leur faut créer une pratique élevée de cette langue artificielle et neuve, lui donner une dimension esthétique pour la rendre capable de créer un état poétique. Les ressources classiques, langue, formes et allusions, tiennent ainsi à disposition du poète moderne leur monde d'évocations poétiques toutes faites qui manquent au *baihua* moderne.

C'est là que se joue l'affaire entre « classique » et « moderne » : dans la réinvention, la *transformation*¹ et non l'opposition. Cette littérature et poésie modernes sont à considérer comme *littérature*, capable d'être interprétée, « scriptible » (Barthes). Enfin, la multiplicité des références inter- et intralittéraires crée une difficulté : celle non seulement de les reconnaître, mais aussi de faire la part des choses dans les changements et continuités, les « consignes », dans le mode de lecture attendu. Nous abordons à présent plus directement les transformations du sujet lyrique, exprimées par celle de la langue, et les motifs qui en sont le reflet.

¹ thème et champ lexical qui ne cesse d'être employé par les modernes! et d'apparaître dans la poésie notamment

Troisième partie : Un lyrisme critique

Les transformations de la voix poétique et ses motifs entomologiques

L'invention poétique moderne vise à transformer la langue pour une parole renouvelée : il en va ainsi de la « Nouvelle poésie » chinoise qui recherche une langue et un rythme « naturels » (*ziran*), ainsi qu'une prosodie fondée sur ceux-ci¹. Ce caractère naturel de la langue, prétendument vernaculaire, populaire et national, que les poètes prétendent retrouver, est artificiel : c'est une langue nouvelle. Les poètes chinois, même modernes, mènent en tant que tels une recherche créatrice, même si ce projet reçoit parfois une légitimité ou justification idéologique ou politique. Il s'agit de faire ré-entendre une voix, qui serait originelle ou première.

Ce langage premier établit un lien entre langue et « nature » ; il continue de fait d'impliquer un rapport au paysage. C'est ainsi que des poètes chinois modernes, tel Feng Zhi 馮至 (1905-1993)² que nous discutons à présent, renouvellent la tradition du poème paysager et de sa scène poétique : l'introduction, donc l'adaptation, de formes poétiques étrangères joue un rôle majeur dans cette réinterprétation. La transformation du sujet lyrique s'effectue par un renouvellement de la *voix* et de *l'écoute* ; et l'interprétation de soi se fait par la traduction de l'autre, la nature ou la littérature étrangère. Or, comme nous allons le voir chez Feng Zhi et quelques autres, les images entomologiques, celle de la cigale en particulier, constituent des motifs privilégiés du thème de la transformation.

III.1 Feng Zhi, Tao Yuanming, Rilke : modernité du paysage et de la forme³

¹ Sur ces questions de prosodie moderne, voir plus bas et Vuilleumier, 2017.

² Sur Feng Zhi : Cheung, 1979 ; Gálik, 1986, p. 179-201 ; Wang David Der-wei, 2015, p. 113-53 ; Wang Xiaojue, 2013, p. 202-54.

³ Une version anglaise de ce chapitre a récemment paru sous le titre « Transcultural Landscape and Modernity in a Feng Zhi Sonnet : Sound, Silence, and the Lesson of Metamorphosis » : Moratto, Pesaro et Chao, 2022, p. 16-37.

« Comme je suivais la rue que j’habite, je fus tout à coup *saisi* par un rythme qui s’imposait à moi, et qui me donna bientôt l’impression d’un fonctionnement étranger »¹
Valéry

Dans sa « Préface » (Xu 序, 1948)² au recueil *Sonnets* (*Shisihang ji* 十四行集), qu’il publie pour la première fois en mai 1942 à Guilin 桂林³, Feng Zhi évoque ainsi le contexte d’écriture de son premier sonnet :

En 1941, j’habitais dans une montagne près de Kunming 昆明⁴, où je devais me rendre deux fois par semaine : ce trajet de quinze lieues à parcourir dans les deux sens faisait une belle promenade. Seul par ces routes de montagne et ces digues entre champs, on ne peut manquer de voir plus de choses qu’à l’ordinaire et de se plonger dans des pensées plus riches. Depuis longtemps déjà j’avais perdu l’habitude d’écrire de la poésie : entre 1931 et 1940 je n’avais pas dû écrire plus d’une dizaine de poèmes en tout. Mais une fois, par un après-midi d’hiver, alors que je regardais tournoyer dans un ciel cristalin quelques avions d’argent, je me rappelai le rêve des Anciens de l’oiseau Peng. Alors, sur la cadence de mes pas, me vint sur les lèvres [litt. « à la bouche »] un poème rimé que je couchai sur le papier de retour chez moi : c’était un sonnet irrégulier (*bianti*).

1941年我住在昆明附近的一座山裡，每星期要進城兩次，十五里的路程，走去走回，是很好的散步。一人在山徑上、田埂間，總不免要看，要想，看的好像比往日看的格外多，想的也比往日想得格外豐富。那時，我早已不慣於寫詩了，——從1930到1940十年內我寫的詩總計也不過十來首，——但是有一次，在一個冬天的下午，望著幾架銀色的飛機在藍得像結晶體一般的天空里飛翔，想到古人的鵬鳥夢，我就隨著腳步的節奏，信口說出一首有韻的詩，回家寫在紙上，正巧是一首變體的十四行。⁵

C’est la description dramatique et phénoménologique du processus de création née de l’expérience d’un étonnement : le spectacle des avions, intrusion inattendue de la modernité mécanique dans le paysage reculé d’une montagne (!) de Chine, provoque chez le promeneur via son sens kinésique, la

¹ « Poésie et pensée abstraite » (1939), *Variété V* (1944) : Valéry, 2016, vol. 3, p. 828-9.

² Publiée initialement en 1948 sous le titre « Préface à la réédition des *Sonnets* » (*Shisihang ji zaiban xu* 十四行集再版序) et incluse dans l’édition de 1949 de son recueil : Feng Zhi, 1999, vol. 1, p. 213.

³ Ville sous contrôle nationaliste jusqu’à sa prise par les Japonais en 1944.

⁴ Pendant la guerre de résistance contre le Japon (1937-1945), Feng Zhi enseigne de 1939 à 1946 à l’Université nationale unie du sud-ouest (Guoli xinan lianhe daxue 國立西南聯合大學), établie à Kunming d’avril 1938 à juillet 1946, née de l’association des Universités de Pékin (Beijing daxue 北京大學), Qinghua 清華, Nankai 南開, remplaçant l’éphémère Université nationale provisoire de Changsha (Guoli Changsha linshi daxue 國立長沙臨時大學, fondée en août 1937) suite au recul des troupes nationalistes qui établissent leur capitale à Chongqing 重慶. Sur sa vie : Cheung, 1979 ; Gálik, 1986, p. 180-1.

⁵ Feng Zhi, 1971, p. 1. Tr. anglaise : Gálik, 1986, p. 191.

réminiscence de l'ouverture du *Zhuangzi* : la description de l'envol d'un oiseau géant légendaire, ou roc (tr. J. Levi), le Dapeng 大鵬, produit de la transformation d'un poisson géant¹. C'est l'image d'une certaine liberté et détachement trouvés par sa propre transformation, au sein des changements du réel contingent, en l'occurrence la guerre². La marche déclenche une vacance mentale et une mise en branle de l'imagination créatrice, tandis que sa cadence appelle la formation spontanée du poème. Feng Zhi écrira plus tard³ avoir *choisi* cette forme ; il aurait *opté* pour une forme irrégulière plus « naturelle », sur le « modèle » des *Sonnets* de Rilke. Il explique que cette forme l'a aidé à ordonner ses expériences et ses divers sentiments de la période de la guerre. Dans « Mes affinités avec le sonnet » (Wo he shisihang shide yinyuan 我和十四行詩的因緣, 1989), il met en avant le fait qu'il recourt principalement à la « structure » (*jiegou* 結構) du sonnet, plutôt que sa stricte « prosodie » (*geli*) ; il insiste encore sur l'inspiration trouvée chez Rilke, qui, dit-il, employait assez librement cette forme⁴. Ce passage cité plus haut est de fait une mise en scène écrite six ans après la publication de son recueil et sept après sa composition. Mais l'un n'exclut pas l'autre : la spontanéité se prépare et Feng Zhi aura intégré la forme du sonnet pour l'avoir disponible à l'oreille. C'est, littéralement, « l'antériorité du rythme sur les paroles » (H. Meschonnic)⁵. Valéry aussi, dont il sera question à propos de Bian Zhilin à la partie suivante, décrit une expérience relativement proche : celle de la façon dont lui viennent lors d'une promenade, non pas des « idées », mais des « rythmes »⁶.

Ce récit présente les éléments d'une expérience transculturelle dans un paysage chinois : la scène naturelle chinoise traversée par la technologie importée, incarnée par l'avion⁷, suscite une émotion poétique inscrite dans une réalité banale et quotidienne, nourrie de références littéraires croisées. La forme du sonnet constitue dans cette perspective l'un des éléments les plus remarquables de cette importation.

¹ Voir Gálik, 1982–83, p. 25-6 ; Gálik, 1986, p. 191-2. Passage du *Zhuangzi* : Chen Guying, 1998, vol. 1, p. 1 ; Levi, 2010, p. 13-14 ; Watson, 1968, p. 29-30.

² Voir Tao Jiang, 2011.

³ Feng Zhi, 1987, p. 6 ; cité aussi par Gálik.

⁴ Feng Zhi, 1998, vol. 5, p. 94, 96.

⁵ Meschonnic, 1982, p. 98. Cela ne suppose pas pour autant de donner d'explication positiviste du rythme (Meschonnic, 1982, p. 654-61).

⁶ « Poésie et pensée abstraite » (1939), *Variété V* (1944) : Valéry, 2016, vol. 3, p. 828-9.

⁷ Sur l'avion et le changement de perspective sur le paysage, ou la conscience d'un rapport différent au paysage : Zhu Ziqing, « Journal de mon voyage à Chongqing », notamment la section « En avion » (Fei 飛) ; et Jinren, « Sur la route des [Trois] Gorges ». Ce sont deux textes de 1944 relatant des visites dans le Sichuan.

Qu'un poète chinois compose dans cette forme importée n'a rien d'inouï en 1941 : elle est alors présente dans le répertoire chinois depuis au moins vingt ans¹. Le sonnet, terme traduit pendant la période républicaine comme « poème de quatorze vers » (*shisihang*) ou transcrit *shanglai* 商籟 (litt. « air de la note *shang* »)², est importé assez librement comme une « enveloppe » par les poètes chinois³. La seconde vogue chinoise du sonnet des années quarante, après celle des années vingt, répond à une certaine actualité littéraire mondiale. W. H. Auden (1907-73) par exemple publie en 1939 ses vingt-sept « Sonnets from China » dans *Journey to a War*⁴ connus en Chine et traduits pour certains en 1943 par Bian Zhilin⁵, collègue de Feng Zhi à Kunming et auteur lui-même de sonnets dans le recueil *Une décennie de poèmes* (*Shinian shicao* 十年詩草), paru aussi en 1942⁶. Malgré cette relation interlittéraire immédiate, c'est cependant le contexte du système de la littérature chinoise moderne qui donne son sens à cette pratique du sonnet. Il est en effet important de replacer la question de l'introduction du sonnet dans son « contexte sémantique »⁷ selon une perspective pragmatique, et non comme l'importation d'une forme telle quelle prête à l'usage.

Le milieu poétique auquel appartient Feng Zhi⁸ cherche à intégrer ensemble les éléments suivants : le « modernisme »⁹ ; davantage de « formalisme », c'est-à-dire, une attention particulière

¹ Wen Yiduo 聞一多 (1899-1946) serait l'auteur du premier sonnet chinois, « Tempête » (Fengbo 風波, 1921). Parmi les sonnettistes chinois, dont la plupart sont traducteurs de poésie : Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000), Dai Wangshu 戴望舒 (1905-1950), Feng Naichao 馮乃超 (1901-1983), Li Jinfa 李金髮 (1900-1976), Mu Mutian 穆木天 (1900-1971), Wang Duqing 王獨清 (1898-1940), Xu Zhimo 徐志摩 (1897-1931), Zheng Min 鄭 (1920-), Zhu Xiang 朱湘 (1904-1933). La forme se rencontre à nouveau depuis les années quatre-vingt-dix. Voir Haft, 2000, p. 10-31 ; Loi, 1971, p. 512-34 ; Wang Li 王力, 1979, p. 914-950. En mai 1929, Feng Zhi publie déjà ce qui semble une couronne de trois sonnets, « Le jardin à la fin du printemps » (Muchunde huayuan 暮春的花園). Comme il le rappelle dans « Mon histoire avec le sonnet » (p. 92), sa première expérience est celle d'une adaptation libre du « sonnet d'Arvers » (1833), publiée en janvier 1929, ajoutée à son recueil *Voyage au Nord, et autres poèmes* (*Beiyou ji qita* 北游及其他, 1929) : Feng Zhi, 1998, vol. 1, p. 180-1. « Le jardin à la fin du printemps » est également inclus dans ce recueil (p. 199-201).

² Michelle Loi, 1998, p. 515 ; Haft, 2000. « Sonnet » se trouve aussi en lettres latines comme titre, par exemple dans le recueil de Wang Duqing, *Devant la mort* (*Si qian* 死前, 1927) : Wang Duqing, 1931, p. 5-14. Selon Zhu Ziqing, Wen Yiduo aurait été le premier à s'intéresser au sonnet, et serait à l'origine de cette transcription de *shanglai* : « La forme poétique » (*Shide xingshi* 詩的形式, 1926), Zhu Ziqing, 2004, pp. 72-3.

³ Haft, 2000, p. 16.

⁴ Originellement *In Time of War* : Auden, 1939, p. 259-85.

⁵ Feng Zhi en cite quelques-uns en 1943 : Wang Xiaojue, 2013, p. 216.

⁶ Bian Zhilin, 2007, p. 76, 77, 96, 97, 99, 100.

⁷ Rigolot, 1984, p. 4.

⁸ Hsu Kai-yu, 1982, p. 297-308.

⁹ Au sens syncrétiste chinois, en tant qu'il est représenté principalement par Yeats, Eliot, Rilke et Valéry. Par ailleurs, William Empson (1906-1984) enseigne à Kunming de 1937 à 1939, après avoir enseigné quelques années au Japon : Sun Yushi, 1999, p. 295, 298-9.

à la forme poétique, notamment la recherche de nouvelles règles prosodiques en opposition à la pratique du vers libre ; et la littérature chinoise ancienne. Cette « poésie d'universitaires » (*xiaoyuan shiren* 校園詩人)¹ ne représente pas l'unique forme poétique du moment². On peut nommer par exemple les poètes révolutionnaires du groupe *Juillet* (Qiyue pai 七月派), tels Ai Qing 艾青 (1910-1996)³ ; ou Zang Kejia 臧克家 (1905-2004), vers-libristes stylistiquement cubo-futuristes voire expressionnistes⁴, qui peuvent aussi à l'occasion composer un sonnet. Pourtant, malgré leur lyrisme, de par leur intérêt pour le passé poétique chinois, les cénacles de Kunming peuvent rejoindre d'une certaine façon les appels nationalistes comme communistes des années trente à créer une littérature de « formes nationales » (*minzu xingshi* 民族形式)⁵, moins par contre de « massification » (*qunzhonghua* 群眾化).

L'introduction du sonnet en Chine est le fait de la « Nouvelle poésie » (Xinshi)⁶. Il représente un élément hétérogène à importer : il est prestigieux⁷, un modèle de modernité et objet d'émulation chez des auteurs, qui veulent doter une nation et un Etat neufs d'une nouvelle littérature, pour faire leur entrée sur la scène de la *Weltliteratur*. La langue en devrait être le *baihua* et non le *wenyan* de la poésie chinoise classique, dont les modernes rejettent la versification et prosodie⁸, pour des formes libres ou métriques, à réinventer. La rupture avec la tradition poétique n'est pourtant pas totale : par exemple le « pionnier » Hu Shi explique comment, dans « A propos de la Nouvelle poésie » (Tan xinshi 談新詩, 1919), certains de ses poèmes reprennent des grilles métriques et prosodiques (*cipai*) du « poème à chanter » (*ci*) des Song⁹. En effet, les catégories classiques de la rime (*yunbu*), fondées sur un état ancien de la langue, sont à l'occasion utilisées par

¹ Qian Liqun, 1998, p. 446.

² Sur la poésie de la période de la guerre, voir aussi le « néo-lyrisme » de Mu Dan (1918-77), qui étudie à Kunming au même moment (FitzGerald, 2013, p. 31-78).

³ En 1958, Feng Zhi participera aux critiques politiques contre Ai Qing, entre autres : Wang Xiaojue, 2013, p. 248.

⁴ Voir Vuilleumier, 2019, p. 235-246.

⁵ Voir Cheung, 1979, p. 20.

⁶ Certains des « premiers » poèmes modernes sont publiés en 1917 par Hu Shi, l'année de son appel à « moderniser » la poésie dans « Modestes propositions pour une réforme de la littérature » (Wenxue gailiang chuyi 文學改良芻議), en référence au manifeste de Pound, « A Few Don'ts by an Imagiste » de 1913 : Gálik, 1980, p. 10.

⁷ Even-Zohar, 1990b, p. 66-8.

⁸ Sur les contraintes de la poésie classique : Cheng François, 1977 ; Liu James, 1970. La pratique de la poésie classique ne disparaît pas au vingtième siècle, mais perd son statut central.

⁹ Zhao Jiabi, 2003, vol. 1, p. 300. La forme du *ci* est appréciée, car présentée comme une forme précédente de poésie en *baihua*. D'autres poètes intègrent explicitement des formes anciennes (comme Yu Pingbo).

les modernes¹. Le changement de langue poétique appelle à une redéfinition essentielle, celui du *rythme*, compris au sens de Meschonnic : non pas le retour d'une mesure métrique régulière, mais rythme de la parole et « organisation du sens dans le discours »². Toutefois, pour les poètes chinois modernes qui s'interrogent explicitement sur la question du rythme, celui-ci a un sens très pratique et technique. Le problème porte pour eux sur la façon de l'organiser, selon quelle unité ou structure ; et sur la façon d'inventer de nouvelles formes poétiques, y compris des formes de nouvelles règles prosodiques, qui répondent à la nouvelle langue littéraire. En effet, ce nouveau rythme ne saurait plus être déterminé par un mètre repris tel quel de la poésie classique, ni la prosodie soumise à un strict contrepoint tonal ; il doit s'adapter au polysyllabisme du *baihua* moderne qui remplace le relatif monosyllabisme classique.

Ainsi, selon Hu Shi, le « rythme » (*yinjie* 音節)³ doit être « naturel » (*ziran*)⁴. La rime pour lui est secondaire, car la prosodie moderne repose essentiellement sur les rimes internes, dites « naturelles », des assonances et allitérations, et les unités syntaxiques. Hu Shi pense, me semble-t-il, non au rythme comme parole ou « poétique », plutôt à celui formé par des unités syntaxiques : conception que d'autres après lui, tel Yu Pingbo, critiquent. La réflexion et l'expérimentation s'approfondit avec les poètes « formalistes »⁵ de la « Société de la Nouvelle lune » ou du « Croissant de lune » (*Xinyue she* 新月社, « Crescent Society ») ; ceux-ci préfèrent au vers libre des règles plus strictes qu'ils inventent et se donnent. En référence à la prosodie du vers allemand ou anglais qui fonde le pied sur l'accentuation, Wen Yiduo par exemple propose le concept de « pied » (*chi* 尺 ; on rencontre les synonymes *dun* 頓 « arrêt » ou *pai* 拍, « mesure »)⁶ comme unité de rythme de groupe suivant l'ordre du discours : c'est une façon nouvelle de créer un mètre adapté au *baihua* moderne⁷. C'est aussi une façon d'importer jusqu'au rythme, ou prosodie, des langues

¹ A distinguer du cas de rimes existant en dialecte et non dans la nouvelle langue nationale *guoyu*, dont la prononciation standard même fait l'objet littéralement d'enregistrements pour être fixée, et ne sera strictement suivie à la période républicaine, donnant lieu à des variations et imprécisions à l'échelle du pays.

² Meschonnic, 1982, p. 70. La parole du sujet est formée par le « rythme », qui construit la signification avec la forme.

³ Traduit par « *sound and rhythm* » par Hockx, 1998, p. 8.

⁴ Zhao Jiabi, 2003, vol. 1, p. 304.

⁵ Lin Julia, 1972, p. 175-151 ; Zhu Ziqing, 2004, p. 72-6.

⁶ En 1926 dans « Poésie » (*Shijuan* 詩鑄), le supplément littéraire du *Matin* (*Chenbao* 晨報), Wen Yiduo publie son célèbre poème « Les eaux mortes » (*Sishui* 死水) repris en 1928 dans son recueil éponyme (Wen Liming, 2014, p. 158). Dans « La forme en poésie » (*Shide gelü* 詩的格律, 1926), Wen Yiduo l'analyse et montre comment chaque vers est constitué d'un nombre donné de « pieds » de deux et trois syllabes, agencés selon un ordre différent (Wen Yiduo, 1982, vol. 3, p. 411-19) : Lin Julia, 1972, p. 81-2 ; McClellan, 1999, p. 151-67.

⁷ Sur les innovations et aspects formels de la poésie moderne : Loi, 1971, p. 478-545.

étrangères. En d'autres termes, *ces nouveaux rythmes* (au sens impersonnel et non propre à un poème ou poète en particulier) *et mètres doivent permettre de tendre à la construction d'une nouvelle langue*, si l'on suit Meschonnic pour qui le rythme précède le discours et constitue la parole du sujet en tant que tel.

L'analyse du « Sonnet II » du recueil de Feng Zhi¹ va illustrer comment se lit et s'écrit un sonnet chinois moderne, dans le contexte transculturel qui est celui évoqué par la préface ; et comment le poète construit une nouvelle langue dans le cadre du chinois moderne, le contexte de la traduction et de la « pratique translinguistique ». Cette dimension du langage et de la voix est indissociable d'un rapport tout autant renouvelé au paysage et à la signification éthique qui lui est prêtée. Le thème de la transformation synthétise cette problématique multiple :

Tout ce qui peut tomber de notre corps,
nous le laissons devenir poussière [ou : « Laissons-le »] ;
nous nous préparons dans cette vie [ou : « Préparons-nous »]
comme les arbres à l'automne, chacun d'eux

laissant leurs feuilles et quelques boutons égarés
au vent d'automne, qu'ils puissent détendre leur tronc
l'étirer dans les rigueurs de l'hiver. Nous nous préparons
dans la nature, comme la nymphe de la cigale après sa mue (*tuihuade chan'e*)²

abandonne son enveloppe à la terre et la boue (*nili tuli*)³ ;
nous nous préparons pour cette

¹ Feng Zhi, 1971, p. 5-6. Ma traduction. Autres versions : Cheung, 1979, p. 79 ; Hsu Kai-you, 1963, p. 140 ; Lin Julia, 1972, p. 150-1 ; Mathieu, 2015, p. 1124 ; Yeh, 1992, p. 39. Le poème a été republié dans *Lettres de notre temps (Wenyi shidai 文藝時代)* 1.3 (15 août 1946). Comme pour les autres sonnets du recueil, celui-ci n'a reçu de titre qu'en 1980, à savoir le premier vers du poème : Feng Zhi, 1998, vol. 1, p. 217.

² *Chan'e* : mot absent des dictionnaires, y compris du *Hanyu da cidian*, peut-être dialectal (?), que Hsu Kai-yu (ancien disciple de Feng Zhi) ainsi que J. Lin (Lin Julia, 1972, p. 150-1) traduisent par « *cicada* » (*chan* est la « cigale »), et D. Cheung, « *molted cicadas* » (Cheung, 1971, p. 76). La traduction française (Mathieu, 2015, p. 1124) propose « papillon » : peut-être est-ce selon M. Yeh qui choisit « *moths metamorphosing* » (Yeh, 1992, p. 39) ou à cause de « phalène ». Il s'agit le plus probablement de la nymphe de la cigale et en aucun cas de papillon! un papillon *ne chante pas* et n'a aucun rapport à la *musique* ou la voix, le thème central du poème. Hsu Kai-yu traduit « *like cicadas emerging from earth* », ce qui est correct d'un point de vue entomologique. Cependant, *tuihua* littéralement signifie « qui mue », « se métamorphose, se transforme ». *Tuihuade chan'e* désigne donc la nymphe de la cigale émergeant de son enveloppe (voir note plus bas sur le cycle des cigales).

³ Cheung : « *soil and mud* ».

mort future, comme un *Lied* (*gequ*)¹,

le chant tombe/se détache du corps de la musique (*yinyuede shenshang*)²,

laissant à la fin son enveloppe (*zhuizhong shengxia le yinyuede shenqu*)³

devenir la ligne céladon des monts silencieux (*yi maide qingshan momo*)⁴.

什麼能從我們身上脫落，	十藥 <i>ze</i>
我們都讓它化作塵埃：	十灰 <i>ping</i>
我們安排我們在這時代	十一隊 <i>ze</i>
象秋日的樹木，一棵棵	二十弩 <i>ping</i>
把樹葉和些過遲的花朵	二十弩 <i>ze</i>
都交給秋風，好舒開樹身	十一真 <i>ping</i>
伸入嚴冬；我們安排我們	十三元 <i>ping</i>
在自然里，象蛻化的蟬蛾	五歌 <i>ping</i>

¹ Sens possible de *gequ* 歌曲 (« chanson, air »), selon le *Grand Ricci*, intéressant ici. Feng Zhi connaissait-il par exemple le mélancolique *Chant de la terre* (*Das Lied von der Erde*, créé en 1911) de Mahler, adapté de poèmes traduits de Li Bai (Pohl, 2007, p. 153, n. 4)? Bruno Walter en a dirigé des représentations en 1931-2 à Berlin (Holden, 2005, p. 315), lorsque Feng Zhi étudie entre 1931 et 1933, avant de retourner finir ses études de doctorat à Heidelberg. Si c'est un *Lied*, on peut comprendre le « chant » tombant du « corps de la musique » comme l'accompagnement musical, ou son écho, se poursuivant après ou entre les paroles du poème (ou les paroles après la musique). S'il est autorisé de proposer un rapprochement anachronique concernant les thèmes de la musique, de la transformation et de la communication, on penserait à la série de fondus dégradés noirs rythmiques et expressifs accompagnés de musique dans *Trois couleurs : Bleu* (1993) de Krzysztof Kieślowski. L'interprétation de ces deux vers est assez difficile, mais l'imagerie, très concrète : une hypothèse raisonnable est donc qu'il s'agit d'un genre de musique sous-entendu par le *Lied* allemand, et le chant de la cigale (une image classique chinoise). Il existe une certaine proximité thématique (mélancolie, vie et mort, nature) entre le *Chant de la terre* et ce poème de Feng Zhi, certes moins peut-être au niveau du ton.

² « *The corpus of music* » (Cheung), « *melody* » (Yeh), « *body of the music* » (Hsu Kai-yu).

³ « *And only the body remains* » (Cheung), « *Leaving the hollow husk of song* » (Julia Lin), « *Until only the body of music is left* » (Yeh). *Shenqu* désigne la forme apparente du corps (d'où la musique?), sa structure avec une nuance d'inertie, de matérialité (carcasse, *tronc*) ; *qu* désigne une carcasse ou enveloppe, plutôt que « *music's essence* » (Hsu Kai-yu) ? Hsu Kai-yu donne une interprétation inverse du distique : « *As the sounds fall from the body of the music, / There remains only the music's essence* ». « L'essence » ne serait-elle pas plutôt signifiée par *ti* 體, même si *shenqu* peut être synonyme de *shenti* 身體 (« corps »)? A l'inverse, *shen* (corps) dans le vers précédent indique un corps vivant, un sujet. Il y a une opposition entre les deux corps, l'un vif, l'autre mort : deux étapes de la transformation de la cigale, s'extirpant sous une forme nouvelle, de son enveloppe vide. Par ailleurs, la métaphore du corps et de l'esprit pour la forme et son « essence » est assez fréquente. On en trouve un exemple dans la « Préface à *Magazine de la poésie* » (*Shikan bianyan* 詩刊弁言, 1926) de Xu Zhimo à la revue qu'il cofonde avec Wen Yiduo et préconisant une nouvelle prosodie : « *We believe that perfect form is the only manifestation of perfect essence* » (*Women xin wanmeide xingti shi wanmei jingshende weiyide biaoxian* 我們信完美的形體是完美精神的唯一的表現, tr. Hsu Kai-yu, 1963, p. 69), plus haut *quke* 軀殼 avec le même sens, traduit par « *body* » par Hsu Kai-yu : Zhao Jiabi, 2003, vol. 2, p. 333. Cité dans Saussy, 2006, p. 130, n. 36. Feng Zhi se place dans cette lignée : dans cette perspective, *gesheng* « le chant », est ce qui transcende la forme pour s'en détacher et lui survivre momentanément en passant dans un autre corps, de la nature (?).

⁴ « Une chaîne de monts bleus silencieux et déserts » (*yi maide qingshan momo* 一脈的青山默默). *Mai* (« méridien », « nervure », « veine », « chaîne ») est rendu ici par « ligne », pour suggérer le sème mélodique du poème et respecter le thème orphique de la musique et de la nature.

把殘殼都丟在泥里土里；	四紙 <i>ze</i>
我們把我們安排給那個	二十一個 <i>ze</i>
未來的死亡，象一段歌曲，	二沃 <i>ze</i>
歌聲從音樂的身上脫落，	十藥 <i>ze</i>
歸終剩下了音樂的身軀	七虞 <i>ping</i>
化作一脈的青山默默。	十三職 <i>ze</i>

Le poème prend pour prétexte la contemplation d'une scène naturelle : la chute d'une mue de cigale et l'arbre qui la nourrit. Le poème ne relève pas du registre du réalisme : la scène, ou paysage, décrit, *condense* les différentes saisons d'un processus complet de mort et renaissance par mues ou transformations successives¹. L'automne et l'hiver sont nommés (v. 4, 6, 7) ; puis l'été, évoqué dès le v. 8 ; et la mort de la cigale en fin de saison au dernier tercet. L'image concrète de la *dépouille* et du *chant* de l'insecte forme une métaphore filée selon cet argument : le dépouillement est un processus naturel (v. 1-9) ; la perte ultime marque le moment de la mort ; son mouvement, comparable à celui de la musique (v. 10-11), consiste à se défaire, tomber, laissant derrière soi une « *trace* » (voir plus loin sur la « *trace* » *Spur* de Rilke) dans la nature redevenue silencieuse (v. 12). Cette suite d'images renvoie au thème de la métamorphose et suggère la possibilité de la renaissance de la vie et de la musique ; ou une possible sublimation de la nature par le chant, libéré de l'enveloppe matérielle ou formelle (v. 13-14). Les monts deviennent le chant éteint et l'espoir de son retour, promesse d'une « célébration » (*Rühmung*) rilkéenne de la nature : c'est-à-dire, du chant de la vie malgré la mort, de leur interpénétration dans ce qui semble un même processus de sublimation et d'élévation ; l'espoir peut-être que le processus ne s'arrête pas, ou du moins, qu'il ne disparaisse pas complètement, poursuivi ou parachevé par l'action du poète.

¹ L'œuf pondu à l'été sur des rameaux secs donne une larve qui à l'automne se laisse tomber pour s'enfouir sous terre ; après plusieurs années, elle sort de terre à l'été, grimpe sur une branche, où elle effectue une mue finale pour devenir cigale ailée et chantante l'espace de quelques semaines, avant de mourir (Fabre, 1989, vol. 1, p. 1052-1093).

Le poème présente les attributs caractéristiques du sonnet : le nombre de vers et la répartition typographique en deux quatrains et deux tercets. Il est rimé en ABBA ACCA DAD/ADA¹ et ne repose que sur quatre rimes. Les deux rimes plates nouvelles CC au milieu du second quatrain (au lieu de ABBA au premier)² forment un possible sizain italien³ ; à ceci près que Feng Zhi utilise une rime plate en DA répétée trois fois et non en CD. Le vers est décasyllabique, « à l'anglaise » ou « à la française », à l'exception de trois énnéasyllabes (v. 2, 4 et 14). A l'inverse de la pratique normale attendue en Europe, la césure n'est pas fixe.

Une analyse selon le groupe rythmique du discours montre une structuration du vers de quatre (ou trois) à cinq « pieds » (*dun*), plus ou moins à la Wen Yiduo. Ainsi aux v. 9-11 : « *ba canke | dou diuzai | nili | tuli; / women | ba women | anpaigei | neige / weilaide | siwang | xiang yiduan | gequ* ». Chacun de ces pieds contient de deux à trois syllabes, plus rarement quatre ; une

¹ Selon les « Treize genres de rime » (*shisan zhe* 十三轍) les finales *e* et (*u*)*o* (v. 1 et 4, *luo* 落 et *ke* 棵) forment une même catégorie ; *er*, *i* et *ü* (v. 9, 11, 13, 里 *li*, 曲 *qu* et 驅 *qu*), qui ne riment pas en chinois moderne, une autre (Haft, 2000, p. 72-3). Cheung, 1979, p. 106 reconnaît l'usage de ce système de rime, mais distingue entre des rimes A et E (ABBA ACCA DED EDE) : à vrai dire, toutes deux appartiennent à la même catégorie (selon Haft). De plus, le même mot composé *tuoluo* 脫落 (« tomber, perdre ») apparaît à la fin des v. 1 et 12 : il n'est pas nécessaire de les compter comme deux rimes distinctes, si l'on prend en compte le rythme et non la structure métrique attendue. D'ailleurs, l'unité du schéma de la rime informe l'unité rythmique et thématique du poème : elle est signifiante. Manifestement, Cheung suit Wang Li, 1979, p. 933, qui classe ce poème de Feng Zhi dans sa table périodique des sonnets chinois : à savoir, la classe des sonnets « à trois rimes dans les huit premiers vers », sous-classe C « finissant en DED EDE », le sizain étant « similaire » au sonnet « à la Keats », la classe tout entière relevant de la catégorie des « formes irrégulières » (*bianshi* 變式). Wang Li, suivi en cela par D. Cheung, colle à la comparaison avec les modèles européens standards, ce qui implique un schéma norme/variation, et l'idée que les poètes chinois cherchent forcément à suivre un modèle défini et fixe. Ils ne prennent pas en compte le sens, ou signification possible, de la forme originale. Un même travers a été montré à propos d'un poème de Marot (1496-1544), violant une règle générique pour une signification thématique, ce poème se voyant ensuite transformé par Sébillet (1512-1589) en un modèle normatif en soi (mais dont il est probablement l'unique exemple), comme s'il exemplifiait une forme préétablie (Mantovani, 1997 ; souvenir d'un séminaire de Gérard Defaux sur Marot à l'Université de Genève dans les années 1990, qui entraîne le souvenir d'un autre séminaire donné par le regretté Michel Jeanneret vers la même époque sur le sonnet français). Enfin, dans ce sonnet, la distinction entre rimes masculine ou féminine ne semble pas significative, même si les v. 4, 7, 9 et 10 finissent probablement sur de telles syllabes atones. En effet, les poètes chinois en *baihua* ont expérimenté des importations de cette pratique européenne, marquant la rime féminine par une finale en *e*, ou une syllabe non « accentuée » (à la façon allemande), ou une syllabe vide, telle qu'une particule ou un suffixe. Les rimes ne suivent pas les règles du *pingshuiyun*.

² Différence majeure avec les « modèles » dits italien, français ou allemand pour le huitain (ABBA ABBA), car malgré la rime embrassée de Feng Zhi, une rime nouvelle est introduite (C au lieu de B) ; sur ce point précis, on peut considérer que c'est une variante possible du sonnet spenserien (ABAB BCBC) en ce que seule une rime du premier quatrain est reprise, mais plate dans ce dernier cas, malgré le fait que la dernière est organisée comme un distique rimé. Il ne faut pas s'en tenir à une analyse norme/écart trop stricte : l'idée de norme est à critiquer, non seulement dans le contexte européen, mais encore plus dans celui-ci, interlittéraire, car l'introduction d'une forme étrangère est déterminée par le polysystème chinois. Il n'est donc pas utile d'établir des tableaux de sonnets chinois réguliers et irréguliers par rapport à la norme occidentale, ni même pour établir ce qui serait une typologie du sonnet chinois. On ne peut lire le sonnet de Feng Zhi comme on le ferait d'un auteur européen : c'est une forme importée et modifiée, sans précédents en Chine. La lecture doit en être transculturelle, y compris au plan de la forme.

³ dont l'une des possibilités est CDCDCD, également en allemand.

seule de ces syllabes porte « l'accent », qui change de position ou est répétée parfois¹. « L'accentuation » du vers suit donc une variation plutôt qu'une structure métrique fixe. A part le recours partiel aux « Treize genres de rimes » (voir note plus haut), la versification ne contient pas d'éléments de prosodie classique notables². Selon les « conventions régulatrices » (Schaeffer), ce poème est un sonnet, avec des différences : ce que Feng Zhi, dans sa préface, appelle une « forme transformée », ou « variante » (*bianti*).

Selon L. Haft, par la souplesse de sa forme, la « réduplication de la rime » (*rhyme reduplication*) et le recours aux « Treize genres de rimes », Feng Zhi s'inscrit pleinement dans la pratique chinoise du sonnet. Le poète établit ainsi des « contrepoints » (*counterpoints*) ou « assonance du vers » (*line assonances*)³ entre l'ordre du sonnet comme forme (strophes et vers) et celui de la phrase : enjambements, rejets, contre-rejets, répétition de mots et structures. Une répétition en particulier est notable, celle de « nous » (*women*) et de « nous nous préparons » (voir plus loin sur l'occidentalisme de cette formulation). Elle crée un décalage, un déséquilibre entre d'une part, les débuts de proposition principales et secondaires introduites par « nous » (v. 2, 3, 7, 10), et d'autre part, les limites du mètre : aux v. 2, 3 et 10, « nous » tombe en début de vers, au v. 7, au milieu. Feng Zhi crée un rythme fait d'élan et de retenue qui produit un effet de sourdine : cette parole *mezza voce* renvoie à un « nous », sujet collectif, fragile, qui peine à se dire et à la limite de la

¹ Les vers de ce tercet présentent quatre pieds (ou « mesures » sachant que le chinois n'a *ni accent tonique ni quantité*) : ce sont des groupes rythmiques, deux dissyllabiques et deux trisyllabiques, selon un ordre alterné. Pourrait-on y rechercher des amphibraques (~-), anapestes (~-), iambes (~-), dactyles (-~) et trochées (-~)? Des poètes chinois modernes ont en effet tenté d'introduire de tels schémas de scansion en même temps que les « pieds » : Birch, 1961 ; Haft, 1983, pp. 35-43 ; Zhang Chongfu, 2010 ; Cremerius, 1996, p. 57-61 (référence que m'avait donné le regretté Raoul D. Findeisen) ; Gunn, 1980, p. 196-7 (sur Wu Xinghua 吳興華, 1921-1966). Mais cette « scansion » en chinois n'est pas une science exacte : Lin Julia, 1972, p. 103 ; Loi, 1971, p. 492-500. Par ailleurs, il faut prendre de la distance avec les comparaisons ou références faites à la métrique des langues étrangères y compris par les auteurs ou commentateurs chinois de l'époque eux-mêmes, car il s'y trouve une problématique d'identité ou de justification politique : voir Klein, 2018, p. 55-57. A titre d'exemple, voici le v. 1 du premier des *Sonnets à Orphée* (cité par Gálik 1986, p. 196, à propos de ce poème) : *Da stieg | ein Baum. | O rei | ne Ü | berstei | gung!* (« Lors s'éleva un arbre. O pure élévation! », tr. Jean-Pierre Lefebvre et Maurice Régnauld, in Rilke, 2004, p. 133), un pentamètre iambique hendécasyllabique, dont la dernière syllabe atone est féminine.

² Les parallélismes ne sont pas classiques. L'analyse des tons plats et aigus de la prosodie classique ne révèle rien de significatif, à part quelques contrepoints isolés (dans la prononciation moderne).

³ Pour une analyse des structures rythmiques (principalement la rime et le jeu entre le vers et la phrase) dans les sonnets de Feng Zhi : Haft, 2000, p. 108-136.

dissolution¹. C'est l'effet recherché. Ce « poème contemplatif » ou « méditatif » (*chenside shi* 沈思的詩)² revendique une portée existentielle universelle qui s'adresse à un « nous », un sujet collectif.

A la différence de la structure cosmologique de la poésie chinoise classique³, la moderne tend à faire signifier particulièrement la forme de façon originale. Elle aime à recourir à un signifiant nouveau : ce qui explique pourquoi la forme dans la poésie chinoise en *baihua* n'est ni unifiée ou codifiée. Ainsi, le poème de Feng Zhi révèle le schéma suivant : un mouvement d'amplification brusque, suivi d'un ralentissement, puis d'un apaisement proche du rythme initial qui résout ainsi une tension⁴ ou alors le maintient sous forme d'une perspective nouvelle qui maintient les contraires (une *Aufhebung*?). Nous avons rencontré plus haut, à propos de la montagne dans les poèmes de Huang Kan, cette dialectique entre des contraires qui sont ou non résolus. La *forme intrinsèque* du sonnet permet cette tension logique et conceptuelle : il se présente en effet comme un dispositif réflexif fortement structuré. Le sonnet suppose une relation discursive entre les quatrains et les deux tercets, pour amener une solution ou une réponse, à un problème posé directement ou indirectement au début du poème⁵. Dans le cas présent, le pic amplificatoire du rythme est franchi aux v. 8-9, ce qui coïncide avec la mue ultime de la cigale, et amorce

¹ « *Women* » change de position/fonction : d'abord, presque prépositionnel et locatif au v. 1 (« de notre corps ») ; sujet (v. 2) ; puis sujet, et réflexif par redoublement (« nous nous préparons », v. 3, 7 et 10 par redoublement insistant) ; puis il disparaît après le v. 10. Sur la prédominance de « nous » sur la première personne lyrique : Zhang 1993, pp. 132-3. Toutefois, pour D. D. Wang, 2015, p. 140, les sonnets de Feng Zhi continuent de porter la marque d'une forme de lyrisme (à comprendre ici, personnel).

² Cette expression semble remonter à Li Guangtian 李廣田 (1906-1968) dans un texte de 1943 qu'il consacre à Feng Zhi (Li Guangtian, 2001), avant d'être adoptée par la plupart des commentateurs. Zhu Ziqing, dans « Poésie et philosophie » (Shi yu zheli 詩與哲理, 1947), considère également que Feng Zhi réussit à intégrer de la philosophie dans le monde naturel et la vie quotidienne, ce qui permet au sonnet de répondre au chinois moderne : Zhu Ziqing, 2004, p. 15 ; même idée exprimée dans « La Forme du poème, » p. 74.

³ Voir Cheng François, 1977.

⁴ Le débordement de la structure huitain/sizain, trouve une résolution dans la dernière strophe : la résolution commence au milieu du premier tercet (accentuant l'effet dramatique), par la longueur contrastée du mètre (4/4/3/3, unités du vers) et des propositions (2/4,5/2,5/2/1/2, rapport vers/proposition). L'apaisement est accentué par la répartition des « pieds » : le sizain montre une structure assez stable de quatre pieds, ce qui est moins le cas dans les deux quatrains (ou huitain). Le vers 14 rétablit l'ennéasyllabe qui avait tenté une première répétition au début du poème (v. 2 et 4), rapidement contrariée ensuite : la différenciation du rythme joue sur des niveaux contrastés (syllabes, mètre, discours, phrase). Par ailleurs, le retour remarquable de la rime A contribue à intégrer le sizain au quatrain et à atténuer la « césure » entre les quatrains et le sizain. Les rimes sont signifiantes, en associant sur l'axe paradigmatique l'arbre, la chute, l'insecte, le silence, « nous » en les rendant métaphores les uns des autres : par exemple, « *chen'ai* » (poussière) and « *shidai* » (époque) (vv. 2, 3) ; « tronc » *shushen* et « nous » *women* (v. 6-7) ; « Lied » *gequ* et « enveloppe, carcasse » *shenqu* (v. 11-13). A titre de comparaison, les poètes français de la Renaissance rencontrent des problèmes similaires lorsqu'ils importent le sonnet italien : c'est pourquoi le rythme (son schéma et sa fonction sémantique) est primordial, étant donné que le français, comme le chinois, n'a pas de quantité (voir Monferran 1997).

⁵ Feng Zhi relève cette dimension argumentative et rationnelle du sonnet (Feng Zhi, 1998, vol. 5, p. 94). Haft, 2000, p. 205-236, à la suite de Wen Yiduo, reconnaît une certaine proximité entre le sonnet et la forme classique du *lüshi* 律詩 (huitain régulier penta- ou heptasyllabique), en ce qui concerne l'exigence formelle, et la forte articulation logique entre les strophes du sonnet et les distiques du *lüshi* (quatre étapes à respecter) qui marquent des articulations logiques pour le *lüshi* et quatrain/sizain ou quatrains et distique final pour le sonnet), voire même le nombre de vers.

l'apaisement apporté par le sizain : ces deux vers constituent un moment dramatique, un pivot qui induit un changement dans le schéma rythmique et argumentatif¹, tous deux indissociables l'un de l'autre dans la formation du discours poétique. Le sizain peut se comparer à la mue de l'insecte qui tombe à la fin du poème en même temps que ce « nous » collectif qui se résorbe, semblant toutefois laisser se libérer un espoir.

Les différents acteurs du poème déclinent le thème de la chute et de la mort : détente de l'arbre qui se défait² ; chute de la mue de la cigale, mort symbolique, mais étape de transformation vers l'élévation et le chant ; chute du chant. A cela s'ajoute la mort du poète, identifié à la cigale, et de ce « nous » à caractère universel dont il porte la voix collective et qui englobe l'ensemble du vivant (voir plus bas à propos du « son de l'automne »). Le poème présente un double mouvement : élévation (détente de l'arbre et cigale en hauteur sur l'arbre) et chute au sol ou en terre pour rejoindre la nature transformatrice (feuilles, mue), avant que finalement le chant ne se défasse. Ce chant est une métonymie de la cigale, qui chute à la fin de l'été de son arbre pour rejoindre la terre d'où elle provient. La musique, ou chant, de la cigale marque un point d'aboutissement : le poème décrit la scène du silence qui survient après ce moment, pour « devenir la ligne céladon des monts silencieux » (*Huazuo yipaide qingshan momo*, v. 14).

La connexion proposée entre cigale, arbre, vent et automne repose sur des références chinoises classiques, intralittéraires, que nous devons proposer avant de passer aux références interlittéraires. G. Debon rappelle que la cigale est une métaphore du poète³. Il cite le premier distique de « La cigale » (Chan 蟬) de Li Shangyin, qui représente une cigale aux nobles aspirations insatisfaites et dont la voix s'élève vainement : « Vivre là-haut ne remplit pas le ventre. / Vains efforts, tourments de cris inutiles » (*Ben yi gao nan bao, Tu lao hen fei sheng* 本以高難飽, 徒勞恨費聲, tr. Y. Hervouet)⁴. Dans son commentaire à sa traduction, Y. Hervouet relève que la dimension « allégorique » de ce poème, remarquable chez Li Shangyin, porte sur la « pureté et pauvreté » prêtée à la cigale que le poète s'engage à prendre pour modèle. De fait, la cigale comme allégorie

¹ L'enjambement associe le huitain et le sizain (la règle supposerait qu'ils soient séparés), en marquant le point à partir duquel les propositions se réduisent ; « comme la nymphe de la cigale » introduit un point de bascule, un moment de transformation à la fin des quatrains. De même, au v. 11, le segment « comme un Lied » oblige également à une halte dans la lecture, car il peut dépendre autant de la proposition précédente que de la suivante, et constitue un même pivot signifiant. Ceci produit une rupture de l'axe syntagmatique par le paradigmatique, que l'on peut interpréter comme une brève suspension du temps, ou une mort temporaire.

² Voir « Nuit d'automne » de Lu Xun.

³ Debon, 1989, p. 205.

⁴ Hervouet, 1995, p. 60-62 ; Xiao Difei, 2004, p. 1149-50.

du poète menacé par le siècle et comme modèle de conduite pour les « purs lettrés » (*zhenshi* 貞士) apparaît déjà dans la « Rhapsodie de la cigale » (Chan fu 蟬賦) de Cao Zhi 曹植 (192-232)¹ : comme chez Feng Zhi, la description proprement dite s'achève sur l'évocation de la disparition (*sangxing* 喪形, litt. « la perte ou deuil de sa forme ») de la cigale, une fois son chant raréfié (*siya* 嘶啞) éteint. Ainsi, certaines « rhapsodies » (*fu* 賦) caractérisent la cigale par son chant, son processus de transformation et sa frugalité, ce qui lui confère des connotations morales précises, que R. Egan résume ainsi :

The cicada's chirp is likened to the poet's song ; its humble station in the world is likened to the poet's song ; its tendency to hide itself in dense growth is compared to the gentleman's virtuous retirement from the world ; the belief that it consumes nothing but the wind and dew and the fact that it metamorphoses and sheds its skin are linked to Confucians and Taoists ideals of purity and of transcendence of the physical world.²

La cigale est un insecte qui symbolise la hauteur d'esprit, une forme de vie pure et raffinée détachée du monde vulgaire ; ce qui repose sur le thème de sa transformation et élévation vers un plan supérieur rendue possible par sa mort³, comme Qu Yuan par exemple. Le dépouillement automnal de l'arbre et de la cigale est, de par les références classiques, à comprendre comme un processus de purification ou de perfectionnement produit par la métamorphose et la mort, associés l'un à l'autre. Dans ce processus intervient le chant. Or, si celui-ci disparaît, il marque le moment d'une telle *transformation*. Comme nous allons voir, Feng Zhi développe ce thème : il apporte une perspective nouvelle sur la question de la voix, en ce que le silence ne semble pas définitif. Cette nouvelle interprétation d'une image classique se constitue à partir d'éléments importés. Cette « équation entre cigale et voix poétique » (J. Svenbro) se retrouve par ailleurs dans la Grèce antique⁴.

Un poème de Tao Yuanming, « Au neuvième jour du neuvième mois de l'an Jiyou [409] » (Jiyou sui jiuyue jiuri 己酉歲九月九日)⁵, illustre particulièrement cette association entre

¹ Cao Zhi, 1998, p. 92-5. Egan, 1984, p. 130.

² Egan, 1984, p. 130. Ce ne sont pas les fables d'Esopé ou La Fontaine, dont Fabre démontre avec humour, qu'il y a erreur sur la personne, due probablement à une mauvaise réception et une confusion avec un autre insecte (*Souvenirs entomologiques*, vol. 1, p. 1052-54), sans parler du fait que La Fontaine se moque surtout de la fourmi plutôt que de la cigale. Les poètes chinois sont plus près de la réalité, quand bien même la cigale ne se nourrit pas réellement de rosée, nourriture prêtée aux immortels.

³ Huang Tsokan, 1998, p. 32-4.

⁴ Svenbro, 2021, p. 40-1. Elles passent également pour ne pas se nourrir chez Platon (p. 42), et même elles servent de métaphore à Socrate : spirituelles et ascétiques (p. 65).

⁵ Davis, 1983, vol. 1, p. 92 ; vol. 2, p. 82.

l'arbre nu, le silence de la cigale et la mort : « *The garden trees, bare, have lost their leaves. / [...] Of the sad cicada there is no lingering sound, / [...] Ten thousands transformations follow on one another* » (*Yuan mu kong zidiao, Ai chan wu liu xiang, Wanhua xiang xunyi* 園木空自凋，哀蟬無留響，萬化相尋繹, tr. Davis). Les « transformations » renvoient ici au passage du temps et aux aléas de l'existence humaine finie.

La poésie classique associe le chant de la cigale, et particulièrement son silence, à l'automne et au son que celui-ci produit. C'est le cas dans deux poèmes de Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072), la « Rhapsodie sur la cigale chantante » (Chanming fu 蟬鳴賦) et la « Rhapsodie sur les sons de l'automne » (Qiusheng fu 秋聲賦)¹, autres exemples de description allégorique. Le premier de ces textes reprend pour l'essentiel l'imaginaire « taoïsant » de la cigale dont le régime éthéré supposé fait qu'elle symbolise la quête d'immortalité. Elle est celle qui « *is born in the dung-heap and craves the untainted sky* » (*chuzi fenrang mu qingxu* 出自糞壤慕清虛) et « *takes [its] body from others and metamorphizes* » (*yin wu zaoxing neng bianhua* 因物造形能變化, tr. R. Egan). Elle se transforme et s'apure ainsi jusqu'à « se libérer de son corps en respirant la rosée et le vent » (*huxi fenglu neng shijie* 呼吸風露能屍解).

Conjugué au thème de l'automne, le motif du chant de la cigale propose un modèle de conduite pour le poète et le lettré : chanter avant sa propre fin pour atteindre à une forme d'immortalité par l'écrit. Plus encore, pour Ouyang Xiu, à la différence des sons naturels, la parole et l'écrit de l'homme perdurent, quand bien même son corps disparaît comme ceux des autres êtres². Tous les êtres en effet cherchent à produire un son³ ; la cigale seule toutefois sait s'arrêter. Enfin, L'homme, quant à lui, pourtant mortel comme la cigale, peut laisser subsister sa voix par l'écrit. Pour Huang Tsokan cependant, le poème de Ouyang Xiu serait ironique : il suggère que finalement même la voix humaine finisse par disparaître⁴, ce qui laisserait peu de différence entre voix humaine et celle des autres êtres.

¹ Ouyang Xiu, 1986, vol. 1, p. 110-112. Tr. anglaise Egan, 1984, p. 125-129.

² Egan, 1984, p. 130.

³ Ouyang Xiu trouve « *in the sounds of autumn the meaning of life for all living things in the grand scheme of nature* » : Huang Tsokan, 1998, p. 38. Sur le rapport avec les « flûtes célestes » de Zhuangzi voir le même.

⁴ Huang Tsokan, 1998, p. 35. Sur la joie dans les lettres et l'écrit chez Ouyang Xiu, mais avec une réserve sur l'immortalité des lettres, qui offrent plutôt la capacité, non dénuée de souffrance, de réfléchir sur ses émotions, et sa situation dans le temps : Lian Xianda, 2001.

La cigale est une figure de la métamorphose, mais aussi du poète et de son chant. Tous les êtres partagent une communauté d'existence : la capacité naturelle à produire un son est le propre de la condition mortelle¹. Le poème de Feng Zhi renvoie implicitement à la voix poétique : même si elle ne paraît pas l'emporter sur celle de la cigale, qu'elle accompagne ou imite, elle lui succède, voire lui survit. Car la voix humaine, comme le propose Ouyang Xiu, est à la fois un son naturel, expression du vivre et rappel d'un même destin fini ; et à la fois, par sa pérennité, susceptible de sublimation par le poème, « là où », comme l'écrit H. Hesse, « tout peut être dit, là où tout produit un son, là où tout est rédemption » (*darin [...] wo alles gesagt werden kann, wo alles klingt, wo alles erlöst ist*, tr. N. Waquet)². Feng Zhi suggère-t-il par ailleurs le thème de la renaissance? en tout cas, c'est une célébration du chant qui dans un même mouvement renvoie à la vie et annonce la mort.

Ce nexus de la cigale, de l'arbre et de l'automne constitue une version chinoise, tirée du monde naturel, du mythe d'Orphée et de sa lyre. Par « orphique », il faut entendre le chant comme salut possible de la nature ou de la renaissance qui implique une dimension de mystère : le rêve de sublimer la mort et de s'élever par la voix poétique. Feng Zhi semble développer de façon originale la ressource classique chinoise. Chez lui, l'arbre prend les attributs de la cigale, à savoir les thèmes du changement, du dépouillement, de la simplicité : d'ailleurs, « se défaire » (*tuoluo*) entre en écho direct à « se défaire » (*jie*), dans « La cigale » de Ouyang Xiu. La cigale est un attribut de l'arbre, l'acteur central de ce drame commun aux hommes et aux êtres porté par le chant. La cigale est ainsi à l'arbre ce que la lyre est à Orphée.

Cette dimension orphique « à la chinoise » entre en dialogue avec la littérature occidentale : c'est cette relation de fait que l'on étudie à présent. M. Gálik³ montre que dans ce poème la relation entre le chant, la mort, l'arbre⁴ et la nature implique le mythe d'Orphée déchiré par les Ménades ; il cite à ce propos les deux vers finaux le dernier sonnet (XXVI) du livre premier des *Sonnets à Orphée* (*Die Sonette an Orpheus*, 1922-3) de Rilke, qui fait état de ce mythe. Feng Zhi a traduit des

¹ Dans un contexte différent, voir H. Hesse, pour qui « l'homme n'a pas le monopole de l'écriture », tout « processus naturel » étant compris comme « écrit » : Hesse, 2021, p. 79.

² « Le langage » (*Die Sprache*, 1918) : Hesse, 2021, p. 24 ; 1958, vol. 7, p. 62.

³ Gálik, 1986, p. 195-6. Sur les thèmes orphiques chez Feng Zhi, voir aussi Cheung, 1979, p. 44-50 ; Wang Xiaojue, 2013, p. 202-26.

⁴ Sur l'image de l'arbre : Zhang Tongdao, 1993 ; Sun Yushi, 2008, p. 16.

œuvres de Rilke, qui a de son propre aveu une grande importance pour lui¹. Voici le tercet conclusif du Sonnet XXVI (tr. J.-P. Lefebvre et M. Regnaut) :

Ô dieu perdu! Trace infinie! [/] Et c'est pour cela seul,
pour la haine à la fin acharnée à te disperser,
qu'aujourd'hui la nature a notre écoute et notre bouche.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.²

Le chant apparaît comme tentative de sauver la nature, de reconstituer la voix éparpillée dans le monde naturel³. Nous reviendrons plus loin sur la « bouche de la nature » (*Mund der Natur*) ; mais l'on relève déjà des échos interlittéraires, qui ont pu apparaître à Feng Zhi, concernant le thème de la voix et du son naturel évoqués plus haut à propos de Ouyang Xiu. M. Gálik⁴ cite aussi le premier sonnet du même livre des *Sonnets à Orphée* (voir note plus haut). Nous le donnons ici entier, car il propose des éléments de dialogue encore plus précis (tr. J.-P. Lefebvre et M. Regnaut) :

Lors s'éleva un arbre. O pure élévation!
Ô c'est Orphée qui chante! Ô grand arbre en l'oreille!
Et tout se tut. Mais cependant ce tu lui-même
fut commencement neuf, signe et métamorphose.

De la claire forêt comme dissoute advinrent
hors du gîte et du nid des bêtes de silence ;
et lors il s'avéra que c'était non la ruse
et non la peur qui les rendaient si silencieuses,

mais l'écoute. En leurs cœurs, rugir, hurler, bramer
parut petit. Et là où n'existait qu'à peine
une cabane, afin d'accueillir cette chose,

un pauvre abri dû au désir le plus obscur,
avec une entrée aux chambranles tout branlants,
tu leur fis naître alors des temples dans l'ouïe.

¹ Feng Zhi, 1987.

² Rilke, 2004, p. 182-183.

³ Voir Benjamin, « La tâche du traducteur ».

⁴ Gálik, 1986, p. 196.

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
gelösten Wald von Lager und Genist ;
und da ergab sich, dass sie nicht aus List
und nicht aus Angst in sich so leise waren,

sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr,
schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,

ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, —
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.¹

L'arbre est celui sous lequel chante Orphée, entouré d'animaux². Le *silence* comme repli intérieur (*alles schwieg* ; *Verschweigung*) accueille le chant d'Orphée. Il permet une « métamorphose » (*Wandlung*), un « nouveau commencement » (*neuer Anfang*), afin de laisser place à une écoute plus profonde que la parole. On relève au passage la métaphore de la « cabane » (*Hütte*) pour le lieu d'ouverture à l'intérieur de l'espace : voir la « chambre vide » de Tao Yuanming qui, lui, « établit sa cabane dans le monde des hommes ». La cigale de Feng Zhi dans son arbre est certes proche d'Orphée dans la forêt. Cependant elle s'est tue : le poème de Feng Zhi s'écrit *après* le silence de la nature. La voix poétique est investie du rôle d'Orphée. Le silence qui s'ensuit poursuit le processus de métamorphose : d'abord du chant en silence (la musique qui rejoint la terre) ; puis des êtres et du lecteur, qui découvrent un son *nouveau* (*neu*, on y revient plus bas, à propos de la poétique nouvelle, *xin*) et une signification éthique. C'est une *ouverture*.

Pour affiner la lecture du poème chinois de Feng Zhi, le comprendre en ses images et reconnaître le thème de la fusion finale du chant dans la nature, il faut prendre en compte en plus de « rapports de fait » génétiques avec Rilke, les relations inter- et intralittéraires dans un sens large, sans s'y limiter non plus³. Nous avons présenté plus haut des ressources probables directes, du moins liées au cliché

¹ Rilke, 2004, p. 132-133.

² Rilke, 2010, p. 1604.

³ Gálik, 1990.

poétique de la cigale. Si maintenant l'on s'intéresse au lexique du poème de Feng Zhi, il semblerait que *qingshan* (« montagnes bleues », « céladon » ou « bleu-vert ») soit dans ce sonnet l'*unique* syntagme relevant du registre poétique chinois classique. C'est un témoignage du projet littéraire du *baihua* moderne ; celui-ci reçoit en effet une surdétermination *translittéraire* produisant ainsi une transformation *transculturelle* de sa signification. Feng Zhi lui-même est d'ailleurs conscient de cette *situation* propre à la littérature et culture chinoise moderne. Il résume ainsi ce type de relations : le *Werther* de Goethe et les gravures de Beardsley par exemple sont des œuvres éloignées dans le temps et différentes l'une de l'autre dans leur contexte d'origine et pourtant la vogue dont elles font l'objet dans la Chine des années vingt établit entre eux une communauté de fait signifiante pour la nouvelle audience qui les reçoit simultanément¹. Dans le cas présent, ce syntagme classique *qingshan* qui peut aussi renvoyer à la montagne en tant qu'élément de paysage dans d'autres expressions figées², possède la connotation de « lieu de retraite », de « refuge ». Le *Grand Dictionnaire des mots chinois*³ donne comme *locus classicus* un vers de « Réponse au Secrétaire Wang Jian » (Da Wang Jian mishu 答王健秘書) de Jia Dao 賈島 (ca. 779-843), dont voici les deux premiers distiques :

Tous écoutent les criquets,
 Moi seul regrette le temps perdu.
 Distraitemment je m'arrache des cheveux blancs,
 J'ai bien souvent l'intention de me retirer dans les montagnes bleu-vert.

人皆聞蟋蟀，
 我獨恨蹉跎。
 白髮無心鑷，
 青山去意多。⁴

On remarque la présence du *criquet*, certes distinct de la cigale, mais qui possède la qualité commune de produire un son. Dans la poésie classique le criquet est associé à l'automne, au

¹ Feng Zhi, 1987, p. 4. Ailleurs, il raconte comment il a toujours lu de la littérature chinoise et étrangère : « La littérature chinoise classique et moi » (Wo yu Zhongguo gudian wenxue 我與中國古典文學) : Feng Zhi, 1998, vol. 5, p. 231-9.

² Comme « *qing shan lü shui* » 青山綠水 (« montagnes bleues et eaux vertes ») pour « paysage pittoresque » ou dans sa variante *qinglü shanshui* 青綠山水, une « peinture de paysage bleu et vert » (*Le grand Ricci*).

³ *Hanyu da cidian*, 1999, vol. 2, p. 3460.

⁴ Jia Dao, 2002, p. 144-145.

passage du temps, aux travaux de tissage qui doivent commencer ou à la femme solitaire. Un exemple moderne se trouve dans le second de « Two Verses of Evening Sailing on the River Xiang » (Wan xing Xiangshui zuo er shou 晚行湘水作二首) de Wang Kaiyun 王闓運 (1833-1916) : « *Droning crickets answer back at the silence of the cliffs* » (*Luan qiong da cenji* 亂蛩答岑寂, tr. Kowallis)¹. Le criquet est associé à l'automne, l'exil et la solitude. Ici, en plus d'être associé au sentiment de regret (*hen*), ou selon une autre leçon, du « soupir » (*tan* 嘆)², sur le temps passé en vain, il est le signe d'une activité futile qui occupe l'esprit du vulgaire. *Qingshan* évoque un lieu de refuge hors du monde, face au temps, au déclin et aux activités saisonnières humaines ou à l'inattention commune. Feng Zhi connaissait la poésie classique. Par ailleurs, le cliché lyrique, mélancolique et sentimental classique des « cigales affligées parmi les feuilles mortes » (*luoye aichan* 落葉哀蟬) connaît un regain vers les années 1900, en particulier dans le poème à chanter *ci*, dans un usage allégorique à lire dans le contexte de la crise des Boxers, mais aussi de la fin de l'empire et de sa culture³. Si allégorie il y a chez Feng Zhi, elle est toutefois moins politique qu'existentielle : on peut certes y voir une allusion implicite au contexte de la guerre, mais elle réfère avant tout au projet de la voix poétique moderne.

Je suggère que Feng Zhi renouvelle ce cliché de *qingshan* et sa signification par une connotation romantique germanisante. On rencontre par exemple des « montagnes bleues » (*die blauen Gebirge*, sans préjuger de l'identité de *blau* et *qing*) dans tel passage des « Disciples à Saïs » (*Die Lehrlinge zu Saïs*, 1802) de Novalis, auteur bien connu de lui car il lui a consacré sa thèse de doctorat⁴ (tr. A. Guerne) :

Comme elles [les « langues inombrables entre les mille Natures » *zahllosen Sprachen unter den tausendfaltigen Naturen*] parlaient ainsi [...] un pressentiment infini passait, pénétrant toutes les formes ; [...] du plus profond silence, s'éleva le chant de la Nature le plus admirable. On entendait, toutes proches, des voix humaines ; [...] Le paysage s'étendait devant eux [les « disciples »], plein de charme dans la splendide lumière, et le regard se perdait dans les lointains sur les montagnes bleues.

¹ Von Kowallis, 2006, p. 36.

² Jia Dao, 2002, p. 144.

³ Wu Shengqing, 2017 et 2014.

⁴ Durant ses études en Allemagne de 1930-1935, Feng Zhi suit des cours de Jaspers et soutient une thèse de doctorat, *Le principe stylistique de l'analogie entre la nature et l'esprit dans la poésie de Novalis (Die Analogie in Natur und Geist als Stilprinzip in Novalis' Dichtung, 1935)* : tr. chinoise dans Feng Zhi, 1998, vol. 7, pp. 1-141.

Wie sie so sprachen, [...] eine unendliche Ahndung durchdrang alle Gestalten [...] der wunderbare Naturgesang erhob sich aus der tiefsten Stille. Man hörte Menschstimmen in der Nähe [...]. Die reizende Landschaft lag in schöner Erleuchtung vor ihnen, und im Hintergrunde verlor sich der Blick an blauen Gebirgen hinauf.¹

Ces « montagnes bleues » désignent un lieu lointain dans une nature comme lieu de refuge, où rechercher une révélation spirituelle.

La référence orphique appelle le thème de la renaissance et du salut par le chant. L'image de la cigale elle-même est investie d'une double détermination. En plus des connotations indiquées plus haut, elle est aussi une image classique en Chine de la métamorphose² : voir les occurrences de *hua* 化 (« transformation ») dans le poème, comme mot simple ou dans des mots composés (v. 2, 8, 14).

Et elle est associée au mythe orphique importé : la cigale *chante*, meurt et cherche à renaître.

Ce thème d'ailleurs de la *transformation* attribué, avec celui du *chant*, à la cigale de la tradition, fait l'objet de cette relecture translittéraire. M. Gálik³ relève ce qui est selon lui un contresens dans le sonnet XIII de Feng Zhi consacré à Goethe. Feng Zhi cite et traduit le vers de Goethe, « *Stirb und werde!* » (Meurs et deviens)⁴, qu'il rend ainsi : « 'mort et transformation' » (*si he bian* 死和變)⁵. M. Gálik⁶ n'est pas convaincu par la traduction de « *Stirb und werde* » par *si he bian*, ni par la traduction de D. Cheung par « *Death and metamorphosis* »⁷. Pour lui, *bian* signifie « *metamorphose or change* », mais non « *werde* » ou « *be* ». On remarque d'ailleurs que Hsu Kai-yu traduit *si he bian* en « *Death and Change* »⁸. M. Gálik se réfère au texte de Feng Zhi, « *Essai d'explication de treize poèmes de Goethe* » (Qian shi Gede shi shisan shou 淺釋歌德詩十三首, 1982), dans lequel il explique son choix de traduction :

¹ Novalis, 1993, p. 63 ; *Novalis Schriften*, Berlin, Verlag von G. Reimer, 1837, vol. 2, p. 83-84. A titre de curiosité, on peut consulter la traduction de M. Maeterlinck, l'un des auteurs européens reçus en Chine : *Les Disciples à Saïs et les Fragments de Novalis*, Paul Lacomblez, Bruxelles, 1914, p. 32.

² Dans le taoïsme religieux, l'adepte ayant réalisé l'immortalité, abandonne son corps grossier pour un corps glorieux raffiné par ses pratiques de transformation de soi (Maspéro, Schipper). La cigale et le serpent, qui laissent des mues derrière eux sont dans le *Zhuangzi* images de la transformation qui peut provoquer la confusion ou l'interrogation, en particulier dans un dialogue entre Ombre (qui est à la lumière ce qu'est l'enveloppe au vrai corps en mutation) et Pénombre. Sur les images de la transformation : Wang Xiaojue, 2013, p. 227-35 ; Wang David Der-wei, 2015, p. 138-40, 411 n. 92. Sur le rapport avec Goethe, voir note plus bas.

³ Gálik, 1997, p. 125-126, 129.

⁴ « Nostalgie bienheureuse » (Selige Sehnsucht), *Divan oriento-occidental (West-östlicher Divan)*, 1819), tr. H. Lichtenberger : Lefebvre, 1993, p. 415.

⁵ Feng Zhi, 1971, p. 28.

⁶ Gálik, 1997, p. 129.

⁷ Cheung, 1971, p. 83.

⁸ Hsu Kai-yu, 1982, p. 142.

En plus de « *bian* » (changer), « *werde* » dans l'expression originale de « *Stirb und Werde!* » a aussi la connotation de « *wancheng* » [accomplir ; Gálik : « *make something complete* »] ; de le traduire par « *bian* » ne permet pas d'exprimer entièrement la signification originale, *mais je ne trouve pas de verbe monosyllabique (danyin dongci) plus approprié* [mes italiques].

原文「Stirb und Werde！」里的「werde」，除了「變」以外，還有「完成」的涵義，只譯為「變」不能完整地表達原義，但想不出其他更為恰當的單音動詞了。¹

Feng Zhi écrit un poème et se plie à des contraintes, notamment celle de devoir trouver un monosyllabe. Le sonnet XIII est particulièrement régulier : les vers sont dodécasyllabiques ; « *werde* » a une finale féminine (intonation sur l'avant-dernière syllabe) qui nécessite d'autant un monosyllabe en chinois. De plus, Feng Zhi doit respecter encore son propre schéma rythmique strict (ABBA ACCA DDE DEE), à savoir une rime en *-an*, *-ian*, *-uan* ou *-üan*². Il aurait pu choisir par exemple *yan* 演 (« se modifier, se transformer ») ; *huan* 換 (« changer, échanger ») ; *zhuan* 轉 (« transférer ») ; *wan* 完 (« parfaire, achever »). Mais non pas *geng* 更 (« changer, modifier ») ; *gai* 改 (« changer, modifier, réformer ») ; *cheng* 成 (« accomplir, devenir, changer ») ; *hua* 化 (« changer, se transformer »). Pour des raisons sémantiques évidentes, *huan* ou *wan* ne conviendraient pas ; *yan* aurait pu, mais il a probablement une forte connotation évolutionniste, depuis que Yan Fu 嚴復 (1854-1921) en 1897 a rendu « *evolution* » de Huxley par *tianyan* 天演 (litt. « évolution céleste » ou « naturelle ») avec sa connotation de darwinisme social. Feng Zhi a choisi *bian*, qui implique un changement rapide ou brutal, une mutation. *Hua* indique un changement de forme résultant d'un processus ; ce mot plus « taoïste » et naturel en un sens (voir l'image de la mue du serpent et de la cigale dans le *Zhuangzi*), correspond à la thématique de Feng Zhi. On peut faire l'hypothèse que *bian* est employé au moins à cause de la contrainte de la rime, et que l'on devrait plutôt comprendre *hua*, ou alors *bianhua* 變化 (« changement, transformation, mutation ») ; de plus, Feng Zhi est sensible à la vision rilkéenne de « l'incessant *bianhua* » (*buduan bianhua* 不斷變化) entre les « dix mille êtres de l'univers » (*yuzhou wanwu* 宇宙萬物)³. Un poème, même avec une forte dimension argumentative, ne s'écrit pas selon les mêmes contraintes qu'un texte philosophique : la rime et le rythme sont premiers. Enfin, le choix de *bian* permet la

¹ Feng Zhi, 1998, vol. 8, p. 149.

² Haft, 2000, p. 73.

³ Feng Zhi, « Mes affinités avec le sonnet », p. 96.

rime avec 言, *yan* (« parole, langue »). C'est précisément le sujet du sonnet : *un changement de la perception ou de l'éthique par un langage poétique transformé*¹. En tout cas, Feng Zhi comprend *werde* comme « transformation » : les deux mots de *bian* et *hua* constituent une isotopie de la « transformation » et du processus de croissance.

La redétermination des images poétiques, en particulier de la cigale chinoise avec l'Orphée de Rilke, démontre à quel point le thème de la transformation est important pour Feng Zhi, notamment dans le sonnet II, et modalise ou adapte la devise de Goethe. On retrouve un glissement similaire plus loin, à propos de la traduction que Xu Zhimo donne d'un poème de Baudelaire.

Revenons à la question de la voix et du silence, qui établit un dialogue intertextuel (intra-littéraire) plus profond encore que Ouyang Xiu, avec Tao Yuanming, que Feng Zhi fait dialoguer avec Rilke ; il renouvelle ainsi le thème du rapport entre la nature, la parole et le monde poétique. Le tercet final de Feng Zhi (« le chant tombe du corps de la musique / laissant à la fin son enveloppe / devenir la ligne bleue des monts silencieux ») semble faire écho au dernier vers de « En imitant les chants funèbres III » (Ni wan'ge 擬輓歌) de Tao Yuanming, dont voici les trois derniers vers (tr. A. R. Davis) :

The others for their part are already singing.
When a man has gone in death, what more to say?
They have given his body to become one with the hillside.

他人亦已歌
死去何所道
託體同山阿²

Le poète s'exprime d'outre-tombe et décrit les différentes étapes de son enterrement³. Le poème s'inscrit dans la tradition des « chants funèbres » (*wan'ge*) dont il reprend certains codes, notamment celui du silence ou de l'impossibilité pour le mort de parler. Mais comme le relève Ikkai Tomoyoshi⁴, l'originalité de Tao Yuanming est que le poète prenne la *persona* du mort à la première personne : ce serait la marque d'un esprit lucide et critique qui analyse le monde et sa situation avec

¹ Voir le *lapsus calami* intéressant Gálik qui change en transcription *bian* en *yan* (言 ou 演?) : Gálik, 1997, p. 129.

² Davis, 1983, vol. 1, p. 173 ; vol. 2, p. 130.

³ Segalen s'en est-il aussi souvenu dans sa « stèle » « Edit funéraire »? Segalen, 1995, vol. 2, p. 60.

⁴ Ikkai, 2008, p. 68.

humour et distance¹. Toutefois, c'est un paradoxe : le poète de fait parle, alors que mort est censé être muet. C'est l'un des lieux communs du genre repris par Tao Yuanming². Dans le second poème, il écrit en effet : « *I would speak but my mouth is without sound* » (*Yu yu kou wu yin* 欲語口無音, tr. Davis)³. Cette ambiguïté se trouve aussi dans le poème de Feng Zhi et interroge les relations entre silence et parole poétique. Le poète chez Tao Yuanming décrit le monde silencieux et solitaire dans lequel il se trouve uni à la terre. C'est l'image du silence des choses, du retour à la terre (la mort)⁴, pour la cigale autant que les hommes : un aspect peut-être de ce que Tao Yuanming nomme la « nature » (*ziran*), comme on dit « nature des choses » (?).

Feng Zhi répond à Tao Yuanming et sa compréhension de la « nature ». Dans la poésie de Tao Yuanming, l'espace naturel est plutôt rustique et *cultivable* que sauvage ; le microcosme quotidien permet un espace détaché du « filet de poussière » (*chenwang* 塵網)⁵ qu'est le monde. Ceci par l'expérience d'une révélation que fait le poète dans cet espace : un mouvement qui permet une certaine sérénité trouvée dans la « raison » ou « principe » (*li* 理) des transformations et changements dont est faite une vie humaine limitée avant qu'elle n'atteigne à son terme terrestre. Cette idée se retrouve chez Feng Zhi dans la métamorphose paysagère comme modèle éthique et relecture du silence écoutant de Rilke. Dans la poésie de Tao Yuanming, la nature apparaît comme une scène poétique qui fait accéder à un sens en creux dans la réalité des choses : « l'oubli des mots » (*wang yan* 忘言)⁶, qui renvoie à la dispute entre « mot et sens » (*yan yi zhi bian* 言意之辨) de son temps⁷, constitue la condition du « retour à la campagne » (*gui yuan tian* 歸園田, litt. « jardins et champs »), ou du « retour à la nature » (*fan ziran* 返自然)⁸.

Voici quelques exemples concernant le thème de « l'oubli des mots » et du silence. Dans « En imitant les chants funèbres III » de Tao Yuanming, pour la *persona* du mort, le monde au-delà

¹ Forme de rêverie reprise par Lu Xun dans *La Mauvaise herbe*.

² Ikkai, 2008, p. 67, 74.

³ Davis, 1983, vol. 1, 173 ; vol. 2, 130.

⁴ Ikkai, 2008, p. 77.

⁵ « Retour aux champs I » (*Gui yuantian ju qi yi* 歸園田居其一). L'expression vient du *Zhuangzi* : Davis, 1983, vol. 2, p. 39.

⁶ « En buvant du vin V » (*Yin jiu qi wu* 飲酒其五), Davis, 1983, vol. 1, p. 96.

⁷ Cf. Yuan Xingpei, 1997, p. 58-9.

⁸ p. 45-6.

de la tombe (la nature) est silencieux ; le seul bruit, la musique qu'il entend (produit par les membres distraits de la procession funèbre) marque la différence entre les deux mondes, du mort et des vivants, du silence et de la parole. Un autre poème, « En buvant V », aborde plus directement le thème du silence et de la parole poétique (tr. A. R. Davis) :

I have built my hut within men's borders,
But there is no noise of carriage or horses.
If you ask how this is possible :
When the heart is remote, the place becomes like it.
As I pluck chrysanthemums beneath the eastern fence,
I distantly see the southern mountains.
The mountains' aspect is fair at close of day ;
The flying birds return in flocks.
In this there is a true idea,
But when I would express it, I forget the words.

結廬在人境
而無車馬喧
問君何能爾
心遠地自偏
採菊東籬下
悠然見南山
山氣日夕佳
飛鳥相與還
此中有真意
欲辯已忘言¹

Le poète n'entend « *no noise of carriage or horses* » (*wu che ma xuan*), métaphore pour l'agitation du monde, ancêtres des avions de Feng Zhi... Le silence est représenté par le suspens final du poème. Il est censé signifier le silence du poème qui désigne le paysage, pour sous-entendre que celui-ci serait porteur d'une « signification », d'un « sens authentique » (*zhenyi*) intrinsèque.

Ce silence poétique est une fiction que le lecteur accepte tacitement, car il adhère au « pacte de lecture » proposé par le texte : le poète de fait a dû écrire le texte que nous lisons et recourir aux *mots*, même le chinois classique se *lit*. Néanmoins, le « sens authentique » se saisit dans la scène naturelle qu'établit le poème « au-delà des mots » : ce dispositif esthétique vise à suggérer une

¹ Davis, 1983, vol. 1, p. 96 ; vol. 2, p. 86.

expérience d'indistinction entre le sujet poétique et l'objet naturel décrit. C'est précisément le *paysage* ou *scène poétique* (voir plus bas) : « *I distantly see the southern mountains* » (*youran xian nanshan*). *Xian* peut se lire comme *xian* 現 (« apparaître ») et *jian* 見 (« voir »), exprimant l'absence de distinction entre sujet et objet, une *vision* intérieure qui confond dans un état commun les limites entre intérieur et extérieur¹. Les choses apparaissent avec le regard : elles adviennent avec le regard porté sur elles, celles-ci alors indistinct de celui-ci, et le regard participant de même de la chair du monde (voir en quatrième partie la question du regard). On peut reconnaître une « expérience extatique » ou « auratique » qui associe le « proche et le lointain » (W. Benjamin cité par S. Mosès)², l'intemporel dans le présent, quoique chez Tao Yuanming, il serait plutôt question de perspective spatiale que temporelle. Cette expérience du paysage semble devenue impossible au temps de Feng Zhi. Le silence prend un sens différent et passe de la plénitude au vide ou à *l'attente* : peut-être celle de la nature silencieuse de Rilke qui attend le chant poétique.

Pour Wang Guowei, ce poème exprime un « état impersonnel » (*wuwo zhi jing* 無我之境, tr. A. Rickett) :

There is the personal state (*yu-wo chih-ching*) and there is the impersonal state (*wu-wo chih ching*). [...] In the personal state the poet views objects in terms of himself and so everything takes on his own colouring. In the impersonal state the poets views objects in terms of objects and so one cannot tell what is the poet himself and what is the object.

有有我之境，有無我之境。[...] 有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。³

Le « moi », la subjectivité, ne sont évidemment pas absents et ne sauraient l'être⁴ : il s'agit davantage de *leur* mode de relation aux choses, distant ou immergé. En d'autres termes, cet « état impersonnel », si l'on peut comprendre ainsi du moins en ce qui concerne le poème de Tao Yuanming, est une expérience de l'apparition immédiate du *sens* et donc des choses comme étant

¹ Yuan Xingpei, 1997, p. 24. Etat de conscience modifié (vision et perception) par l'alcool? Sur la nouvelle conception qui se met en place à la même période sur la relation entre scène naturelle, image mentale et émotion poétique : Cai Zong-qi et Wu Shengqing, 2019, p. 5.

² Mosès, 2006, p. 161.

³ Rickett, 1977, p. 5, 41. Wang Guowei, 2006, p. 1.

⁴ Raison pour laquelle Zhu Guangqian estime, semble-t-il dans son *De la poésie* (*Shilun* 詩論, 1942) (?), que « l'état impersonnel » dont parle Wang Guowei, est en réalité un « état personnel »... (Yuan Xingpei, 1996, p. 1185).

déjà significantes pour l'homme, au sein d'une conscience immergée dans le monde¹ : pour citer M. Buber, certes s'exprimant dans un autre contexte, le poète « procède de l'intériorité du monde, qu'il éprouve dans sa propre intériorité » (*von der Innerlichkeit der Welt, die er in seiner Innerlichkeit erlebt*, tr. M.-J. Jolivet)². Ce qui explique pourquoi cette révélation est censée se passer de commentaire discursif, puisque le discours poétique prétend ne renvoyer qu'indirectement à l'environnement silencieux.

Cet « état » ou « stade poétique » (*yijing* 意境), par lequel une signification existe et prend forme³, suppose une parole fondue dans l'image paysagère. Plus précisément, une parole fondue dans le « monde » ou « état poétique » (*jingjie* 境界 ; les deux termes sont en effet interchangeables) : cette notion poétique centrale de Wang Guowei, dont il n'est pas l'inventeur mais qu'il renouvelle, désigne la qualité du poème qui dans son espace propre exprime une émotion par l'évocation d'une scène naturelle authentique et signifiante⁴. A ce propos, le mot de Amiel, « le paysage est un état de l'âme » (voir plus loin sur « Fragment » de Bian Zhilin) est traduit en 1944 par Zhu Guangqian comme « un paysage naturel est un *jingjie* de l'âme » (*yipian ziran fengjing shi yige xinlingde jingjie* 一片自然风景是一个心灵的境界)⁵. Cet espace poétique possède en tout cas un point commun avec le *paysage* compris dans son opposition au « pays » brut, comme le « nu » à la « nudité » (A. Roger) : il est créé par une « clôture »⁶. C'est d'ailleurs un sens assez proche de *jie* (« champ délimité par une frontière ») et du sens premier du mot *jingjie* (« limite, frontière ») dans son acception originale sous les Han, sans rapport avec la poétique⁷. « En buvant V » ne peut que

¹ Sur le « devenir chose » (*chengwu* 成物) des choses pour l'homme, voir Yang Guorong.

² Buber, 1982, p. 71 ; *Vom Geist des Judentums*, Leipzig, Kurt Wolff, 1916, p. 15. C'est la définition que M. Buber donne de « l'esprit oriental ». Il lit des traductions de littérature et philosophie chinoise, dont il a même fait des adaptations en allemand, à tel point que l'on ne sait plus dans quel sens vont les interactions ou interférences possibles. Buber a notamment donné une version allemande du *Zhuangzi*, *Propos et paraboles du Zhuangzi* (*Reden und Gleichnisse des Tschuang-tse*, 1910), deux avant la traduction de Wilhelm (Walf, p. 279), et une anthologie de Pu Songling : voir Herman, 1996. Il s'est aussi intéressé au *Laozi* et sa redéfinition du « hassidisme » doit en partie à sa lecture des auteurs dits taoïstes chinois (Eber, 2008, p. 148-169). On en voit certainement un exemple dans certains passages d'un ouvrage tel que *Le Chemin de l'homme* (*Der Weg des Menschen nach der chassidischen Lehre*, 1947, Buber 2017). En résolution du dualisme du moi et de l'univers, les mouvements du paysage sont perçus et sentis à l'intérieur : Raymond, 1992, p. 11-2, 13-4. On entrevoit un dialogue possible entre nature chez certains romantiques, et poésie classique de paysage? D'autant que Wang Guowei a lu la philosophie esthétique allemande, et Feng Zhi pour sa part, était germaniste.

³ Rickett, 1977, p. 25-28.

⁴ Rickett, 1977, p. 25-28. Pour une tentative de lire Feng Zhi dans cette perspective : Hu Xidong, 2004.

⁵ Zhu Guangqian, « La naissance de l'état artistique en Chine » (*Zhongguo yishu yijing zhi dansheng* 中國藝術意境之誕生, 1944) : Zhu Guangqian, 2000, p. 3. A vrai dire, le *fengjing* n'est plus vraiment *ziran*.

⁶ Roger, 1997, p. 39.

⁷ Yuan Xingpei, 1996, p. 1162.

prétendre faire signe vers une nature silencieuse, la révéler sans rien lui ajouter : c'est le rappel que toute écriture pointe vers le silence¹.

Recourant à un lexique proche, Feng Zhi écrit que Rilke est passé, après la *guerre*, de « l'impersonnalité » (*meiyou ziwo* 沒有自我) à la « communication entre la personne et les choses » (*ziwo yu wanwu jiaoliu* 自我與萬物交流), en particulier dans ses *Sonnets* : il y exprimerait son « amertume » (*yuansu* 怨訴) pour le monde (Feng Zhi cite Tao Yuanming sur ce point), tout en le « célébrant » (*zanmei* 贊美), aussi insoutenable qu'il soit². Dans les termes de Wang Guowei, c'est ce qui se rapprocherait de « l'état personnel ». C'est précisément la définition que le même Wang Guowei, lecteur de Kant et Schopenhauer, donne au concept importé de « sublime » (*zhuangmei* 莊美 ou *hongzhuang* 宏壯) en opposition au « beau » (*youmei* 優美)³. Or, il n'y a pas vraiment d'expression du « sublime » dans le poème de Feng Zhi (voir plus bas).

Le sonnet de Feng Zhi est un exemple non de synthèse, « d'influence » ou de « confrontation », mais de réinvention transculturelle d'une poétique au croisement de références internes et externes, anciennes et modernes. Il propose une réponse renouvelée au problème existentiel similaire et toujours actuel de l'attitude à adopter face à la mort et au silence poétique d'un monde troublé et changé, réactualisé à l'époque moderne pour Feng Zhi. Le sonnet s'inscrit dans cette lignée poétique et esthétique. Le processus de transformation qu'il représente à l'œuvre dans la nature, celle de l'arbre et de la cigale, révèle un modèle par la redécouverte et *l'écoute* de la nature : celui d'une éthique de responsabilité et de ténacité⁴.

Cependant, il y a des différences entre Feng Zhi et Tao Yuanming. La nature demeure certes le lieu de réalisation d'un sens poétique. Mais le sonnet de Feng Zhi ne recherche plus le repli ou refuge dans la nature, ni de fusion en celle-ci ; ce qui est peut-être encore le cas dans certains poèmes de Yu Pingbo et Huang Kan vus plus haut, même si cela s'avère impossible. La dimension fortement allégorique du poème contribue largement au rejet de la dilution « impersonnelle » selon l'expression de Wang Guowei (nous dirions à l'inverse que l'allégorie introduit une telle dimension d'impersonnalité) : cette impossibilité est due probablement à la distance de fait que la modernité a

¹ Cf. Corbin, 2018, p. 120.

² Feng Zhi, 1987, p. 5-6. Cité partiellement par Gálik, 1997, p. 126-7.

³ Rickett, 1977, p. 13-17 ; Wang Guowei, 2006, p. 2.

⁴ Voir Feng Zhi, 1987, p. 6. ; Zhang Tongdao, 1993, p. 117-9 ; Wang Xiaojue, 2013, p. 217 ; David Der-wei Wang, 2015, p. 136.

introduite entre l'homme et la nature. Le poète peut toujours trouver un sens valable pour lui, mais il ne peut plus se projeter dans le monde naturel, ni le voir comme miroir vide de son âme et *psychè* ou inversement.

Rilke, dans son essai « Sur le paysage » (Von der Landschaft, 1902) que Feng Zhi traduit en 1938 (Lun shanshui 論山水), propose une idée apparemment paradoxale. Nous donnons la version traduite de Feng Zhi suivie de l'original allemand traduit en français (M. Betz) :

L'homme n'est plus le compagnon [*Gesellige*] qui se tient en équilibre parmi ses semblables ; il n'est plus cet homme pour qui le matin et le soir, le proche et le lointain existent. Comme une chose matérielle [*Ding*] il se trouve (*shenyu*) parmi les dix mille êtres, infiniment seul ; tout lien [*alle Gemeinsamkeit*] entre les choses et l'homme s'est retiré dans une profondeur commune [*gemeinsame Tiefe*], qui imprègne les racines de tout ce qui croît.

人不再是在他的同類中保持平衡的伙伴，也不再是那樣的人，為了他而有晨昏和遠近。他有如一個物質身於萬物之中，無限地單獨，一切物與人的結合都退至共同的深處，那裡浸潤著一切生長者的根。¹

[...] l'homme n'est plus l'être sociable qui se meut en équilibre parmi ses semblables, ni celui autour duquel gravitent le soir et le matin, le proche et le lointain. [...] il est posé parmi les choses, comme une chose, infiniment seul, et [...] toute communauté s'est retirée des choses et des hommes, dans la profondeur commune où puisent les racines de tout ce qui croît.

[...] der Mensch nichtmehr der Gesellige ist, der unter seinesgleichen im Gleichgewicht geht, und auch derjenige nichtmehr, um dessentwillen Abend und Morgen wird und Nähe und Ferne. [...] er unter die Dinge gestellt ist wie ein Ding, unendlich allein und [...] alle Gemeinsamkeit aus Dingen und Menschen sich zurückgezogen hat in die gemeinsame Tiefe, aus der die Wurzeln alles Wachsenden trinken.²

Pour être reconnu comme tel, le paysage doit être habité par un homme qui se reconnaît lui-même comme intrinsèquement séparé et distinct de la nature ; celle-ci cesse d'ailleurs d'être entièrement « naturelle », à cause de la présence en son sein de cet homme moderne séparé d'elle³. Dans le même temps, toujours pour que le paysage soit reconnu tel, l'homme a besoin aussi d'être placé au même niveau ou rendu égal aux choses naturelles et d'abandonner la caractéristique ou qualité

¹ Feng Zhi, 1998, vol. 11, p. 330. La version de Feng Zhi a d'abord été jointe à sa traduction des *Lettres à un jeune poète* (*Briefe an einen jungen Dichter*, 1929 ; *Gei yige qingnian shirende shi fengxin* 給一個青年詩人的十封信) publiée en 1938 (celle des *Lettres* elles-mêmes a d'abord paru en 1931) : Feng Zhi, 1998, vol. 11, p. 276.

² Rilke, 1942, p. 23 ; *Sämtliche Werke*, Leipzig, Insel Verlag, 1955-1966, vol. 5, p. 521.

³ Dans une perspective un peu différente, mais qui se rejoint en partie, pour A. Roger, le « paysage » est un pays brut « artialisé » : la nature n'est plus entièrement naturelle, mais déjà artificielle, et suppose un regard détaché et transformé par des représentations culturelles. en fait, pour atténuer cette lecture de Rilke, peut-être la nature n'a-t-elle jamais été naturelle pour l'homme : mais il y a sans doute des différences de degré à définir.

sociale qui fait de lui une partie de l'humanité¹. La mort symbolique produite par cette nouvelle condition a pour résultat l'expérience de la « solitude », aussi bien par rapport à la nature, qu'aux autres hommes. Cependant, c'est paradoxalement ce qui rendrait possible la découverte de cette « profondeur commune » (*gongtongde shenchi*) parmi les « choses qui croissent », « se développent » (*shengzhang*). C'est peut-être cela aussi que l'on doit pouvoir reconstituer, réunifier, par l'écoute : car le paysage naturel demeure quelque chose que « nous comprenons » et « qui a pour nous quelque chose d'exemplaire ; tout, ici, est pour nous chargé de signification » (*Wir begreifen sie und sie hat etwas Vorbildliches für uns ; da ist uns alles bedeutsam*, tr. M. Betz), comme Rilke l'écrit dans « Worpsswede » (1903)².

Le poème de Feng Zhi, malgré l'évidente dimension anthropomorphique du paysage qu'il déploie, se fait l'écho de cette expérience moderne de la nature devenue silencieuse, étrangère et qui pourtant offre un sens à l'homme : dans la mesure où celui-ci s'ouvre à son appel et s'apprête à se laisser transformer par celui-ci. Une telle attitude repose de fait sur le présupposé culturel ou poétique que la « nature » est davantage ou autre chose qu'un pays brut et peut déceler une fonction exemplaire ou morale, révélée notamment par une évocation (*xing*) : intuition qui en Chine remonte probablement au *Livre des Poèmes*, du moins à la tradition de sa lecture allégorétique établie sous les Han³. Par ailleurs, cette recherche de la « profondeur commune » répond à la recherche de la « mondanité » (*renjianxing*) rencontrée plus haut chez Yu Pingbo, qui se tient lui aussi dans une situation de division. Chez ce dernier, il s'agit d'une profondeur plutôt sociale, mais qui s'exprime et se rencontre, même momentanément, aussi dans un *paysage* : une nature qui est fondamentalement aussi *lieu de la possible interaction humaine*.

L'importance manifeste du paysage pour Feng Zhi indique un changement de perception au sein de la poésie chinoise dite moderne durant les années 1930 et 1940. Il n'est plus question de la nature « romantique », « panthéiste » et dite sublime que l'on trouve par exemple chez Su Manshu, Yu Dafu (voir chapitre sur Yu Pingbo) ou dans des poèmes du recueil des *Déeses* de Guo Moruo : miroir des passions révolutionnaires et impétueuses du sujet, de la rupture radicale entre l'homme et la nature qui exprime le rejet de l'esthétique classique⁴, ou jusqu'à un certain point, leur

¹ Bessière, 2007, p. 44-5.

² Rilke, *Sämtliche Werke*, vol. 5, p. 2 5 ; Rilke, 1942, p. 59. Voir Wang 2013, pp. 221-4?.

³ Voir Yu Pauline, 1983 ; 1987, p. 44-83.

⁴ Voir par exemple « Nuit de lune » (Yue ye 月夜, 1918) de Shen Yinmo 沈尹默 (1883-1971) : tr. Yeh, 1992, p. xxv.

recombinaison abstraite et moderniste¹. Dans le sonnet de Feng Zhi, le paysage est en partie restauré, ou en attente de l'être. Il redevient « exemplaire », voire même rappelle une « évocation » (*xing*) à la façon du *Livre des poèmes*, par la réinvention de l'esthétique classique de la « fusion du sentiment et de la scène (*qingjing jiaorong* 情景交融)² : et ce, grâce à la voix poétique.

L'esthétique « impersonnelle » dont Tao Yuanming donne l'exemple ou le « beau » (*youmei*) auquel Wang Guowei l'associe et l'harmonie paisible qu'elle implique, ne semblent plus appropriés. Et pourtant, le paysage de Feng Zhi ne relève pas tout à fait du sublime, si ce n'est peut-être par la dimension éthique d'acceptation de la mort que le spectacle de la cigale appelle (?). Selon Schiller dans « Du sublime » (*Über das Erhabene*, 1801), que Feng Zhi traduit dans les années 1940 (*Lun chonggao* 論崇高)³, le sublime représente « la sauvage bizarrerie » (*cuye guguai* 粗野古怪 ; *wilde Bizarrie*), par la « confusion » (*hunluan* 混亂 ; *Verwirrung*) qu'elle produit, que notre « raison » (*zhixing* 知性 ; *Verstand*) serait impuissante à saisir et pourtant « source d'un plaisir particulier » (*wanquan dute kuaigande quanyuan* 完全獨特快感的泉源 ; *Quelle eines ganz eignen Vergnügens*)⁴. Le monde naturel de Feng Zhi n'est ni sauvage ni incompréhensible, même s'il renvoie indirectement à la guerre : il suggère un appel naturel et classique pour la nécessité morale de se transformer. En un sens, il s'agirait d'une « poésie sentimentale », qui prend acte de la séparation avec l'unité originelle entre homme et nature, mais avec la tension entre art et nature en moins (?)⁵. Faut-il reconnaître une veine rilkéenne (?), dénuée de pathos⁶, associée à un genre allégorique presque classique : une forme de fadeur impliquée dans ce monde et vouée à une éthique personnelle⁷.

¹ Voir « Fragment » (*Duan zhang* 斷章, 1935) de Bian Zhilin : tr. Yeh, 1992, p. 51. Voir la dernière suivante.

² Voir Sun Cecile Chun-chin, 1995.

³ Feng Zhi, 1998, vol. 11, p 177-188. Ce texte est joint à sa traduction des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795 ; *Shenmei jiaoyu shujian* 審美教育書簡, 1985).

⁴ Feng Zhi, 1998, vol. 11, p. 180-1 ; Schiller [1801] n.d. tr anglaise Wertz.

⁵ Voir Schiller, 2002, p. 9-11.

⁶ Shu Lan 舒蘭 juge les sonnets de Feng Zhi « fades » (*pingdan* 平淡), ce qu'ils sont certainement en un sens, et les critique pour ne pas incarner la période de la guerre : Shu Lan, 1980, p. 157, 160. Ce type de jugement manque l'essentiel du projet poétique de Feng Zhi.

⁷ Plus tard, Feng Zhi s'engage de fait politiquement dans le Parti communiste : Wang Xiaojue, 2013.

S'il y a chez Tao Yuanming une forme d'immanentisme, celui-ci nourrit l'existentialisme¹ de Feng Zhi, chez qui semble affirmer davantage l'importance de la parole que de son « prédécesseur ». Le discours poétique qui s'énonce comme un « nous » se distingue autant de l'état impersonnel que Wang Guowei identifie dans « En buvant V », que de l'individualisme « romantique » dans la poésie moderne des années 1920 et 1930, aussi bien celui du « petit moi » (*xiao wo*) individualiste que du « grand moi » (*da wo*) collectiviste. Ce « nous » suppose une ouverture à la communauté humaine et l'inclusion d'un lecteur, qui partage un destin historique commun. La rencontre avec la nature ne se fait plus selon la modalité du silence² et de la seule vision : elle est amenée par la nouvelle prosodie du poème, qui nomme et explique la dimension axiologique de l'existence, commune jusqu'à un certain point à l'homme et la nature. Nous l'avons vu à propos de Ouyang Xiu, pour qui même si l'homme se distingue des autres êtres par la relative pérennité de sa voix grâce à l'écrit, ils forment une certaine unité, par leur communauté de destin. Le poème invite à tirer une leçon de la cigale : son chant toutefois nécessite d'être repris, cultivé ou ressuscité par la voix du poète. La « musique intérieure de la nature » (*die innere Musik der Natur*)³ de Novalis est transfigurée par le chant retrouvé et ressuscité d'Orphée mort, défait et divisé (les Ménades) : le sens impliqué par le chant de la cigale, celui de la métamorphose (*hua*), est rejoué et célébré, traduit et clairement énoncé par la voix poétique. Pour paraphraser Rilke, le poète et le lecteur avec lui, sont changés en « écoutants et bouche de la nature » (*sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur*) (mes italiques), en remplacement de la *vision silencieuse*, extatique et fusionnelle, dont les poèmes de Tao Yuanming plus haut donnent l'exemple.

Même si le poème de Feng Zhi prétend comme celui de Tao Yuanming s'en tenir au silence, leur dialogue révèle un changement. Tao Yuanming donne la *vision* d'un paysage intériorisé dans le *silence* intérieur de l'esprit paisible ou qui s'oublie lui-même (*wang*) ; Feng Zhi oriente vers les *mots* (*yan*) et *l'écoute* d'une nature *extérieure*, en partie objectivée par l'allégorie implicite. C'est un autre exemple de la valorisation relative du langage, de l'expression et l'attention à la vocalisation dans la modernité littéraire chinoise : on relève en particulier pendant la période de la guerre, la pratique de la récitation poétique « *that privilege[s] auditory poetry of the ear over silent poetry of the eye* » (J. Crespi)⁴, même s'il s'agit d'une forme de poésie différence de celle de Feng Zhi et sans

¹ Sur la communication et Jaspers, voir Gálik, 1986, p. 186-7 ; Gálik, 1983, p. 26-8 ; Kubin, 2005, p. 230-1.

² En référence ici à Tao Yuanming, car nous l'avons vu plus haut, les êtres dans « Sons de l'automne » et « cigale » de Ouyang Xiu, les êtres cherchent à s'exprimer, même si leur voix est destinée à disparaître.

³ Novalis, *Novalis Schriften*, vol. 2, p. 82 ; Novalis, 1993, p. 62.

⁴ Crespi, 2009, p. 70, cité par FitzGerald, 2013, p. 44.

vouloir forcer les rapprochements. Ce changement dans le statut de la parole et de l'audition tel que manifesté dans le poème de Feng Zhi redéfinit les nouvelles conditions d'une métamorphose du paysage et celles par lesquelles on peut être transformé par lui : par un appel au dépouillement et à la dépossession. Ainsi la voix poétique de Feng Zhi se situe-t-elle à la fois dans et hors du monde naturel et de l'esthétique chinoise classique.

Cette transformation s'accomplit tout d'abord par celle de la langue poétique, la prosodie et le rythme, avec un fondement translittéraire : c'est la démonstration d'une expérience moderne transculturelle du paysage, de la forme et du langage poétiques. Celle-ci accompagne le rythme de Feng Zhi, caractérisé par ce que l'on pourrait appeler sa retenue (*wanyue* 婉約)¹ et son contrepoint, qui produisent la « signifiante »² de cette parole poétique : entre apparition et disparition, présence et retrait, vie et mort. Il est d'ailleurs un thème que Feng Zhi prête à Rilke et auquel il est particulièrement réceptif : « chanter la mort et plus encore célébrer la vie » (*buzhi geyongle si, gengduode shi zansongle sheng* 不只歌詠了死, 更多地是贊頌了生)³. Le poème pallie le mutisme des monts désertés par le chant et poursuit la musique de la cigale après la chute du chant de la musique. Or, à ce motif de la cigale venu de la tradition chinoise, vient se surajouter de probables échos ou références à la musique étrangère, à savoir le Lied (voir note *supra*), en plus de la figure d'Orphée.

Au niveau de la langue, on relève un autre aspect interlinguistique, ce qui est cohérent avec la nature importée ou hybride de la langue moderne. Les tournures « *women anpai women* » et « *women ba women anpai* » constituent autant de barbarismes, destinés à introduire la forme syntaxiquement occidentaliste du réflexif : cette tournure réflexive est importée, car elle transforme l'expression du sujet. La *voix* et le *rythme* sont le fondement de la poésie. La redéfinition translinguistique du sujet lyrique se poursuit à ce niveau ; l'importation de la prosodie à l'européenne, fondée notamment sur les pieds et l'organisation de la rime, suit l'adaptation de la forme étrangère du sonnet. C'est ainsi que se constitue une voix, parole, rythme moderne poétique et lyrique chinois. Cette dimension hybride est *moderne* sous cet angle, au sens d'une « interférence » ou « confrontation » avec l'Occident. Parole rendue étrange sinon presque étrangère, mais non aliénée : l'autre occidental dans la voix non-occidentale n'est pas une

¹ Qualificatif que je propose ici, associé en général à Li Qingzhao, et plus généralement, à l'esthétique du *ci* ou poème à chanter.

² Meschonnic, 1982, p. 93.

³ Feng Zhi, 1998, vol. 5, p. 96. Voir Gálik, 1983, p. 26.

aliénation, car la transformation est conduite par un poète chinois. La matière européenne est transformée au cours de ce processus vers l'autre, tout autant que l'est le sujet.

Dans une perspective métatextuelle, comme la larve transformée en cigale grâce à son ascension, la forme du sonnet, son enveloppe¹, sublime la langue *parlée*² chinoise moderne : elle confère à son rythme *naturel* une dignité proprement poétique, en une « défense et illustration » du nouveau *baihua*. Pendant les années 1940, la poésie chinoise tend à la « *prosification* » ou « *essayfication* » (*sanwenhua* 散文化)³ ; après tout, il s'agit d'un phénomène global dans la littérature moderniste. Feng Zhi recourt à un langage simple. Mais la forme qu'il choisit d'importer, le sonnet et ses contraintes, rend possible de mettre en place un rythme, des parallélismes et un jeu de contrepoint entre la structure métrique et la phrase. C'est précisément ce qui apporte sa poéticité au langage parlé, à distinguer de la « prose »⁴. Non sans sarcasme, me semble-t-il, le poète Fei Ming 廢名 (1901-1967) semble prétendre que c'est précisément l'artificialité de cette forme importée du sonnet qui donne de la poéticité au langage de Feng Zhi par ailleurs prosaïque : « c'est la forme du sonnet qui rend vraiment bons les poèmes de Feng Zhi » (*Feng Zhide shi qushi yin shisihang ti er haole* 馮至的詩確實因十四行體而好了)⁵. C'est ce qui nous intéresse ici. La transformation de la poéticité et de la voix lyrique recherchée est le fruit de cette expérimentation.

Le thème principal de ce poème est précisément celui de la transformation⁶ et de la puissance créatrice dont témoigne la nature, comme exemple à suivre. Comme l'écrit D. D. Wang : « *Feng regards the Goethean trope of the molting snake as encapsulating Nature's capacity to*

¹ De même, l'image provenant des ressources chinoises, de la « montagne bleue », se transforme de l'intérieur (via la référence étrangère indiquée plus haut) tout en conservant la même apparence extérieure.

² FitzGerald, 2013, p. 32.

³ Dans « Mon histoire », Feng Zhi écrit que le sonnet provient à l'origine d'une forme « populaire » (*minjian* 民間) italienne (Feng Zhi, 1999, vol. 5, p. 93), ce qui ne correspond pas vraiment à la réalité historique. Il s'agit probablement d'une intention de présenter le sonnet comme une forme populaire et vernaculaire, adaptée au *baihua* moderne, et politiquement correcte. Il est à remarquer que le système des rimes dans le sonnet de Feng Zhi est traditionnel.

⁴ Meschonnic, 1982, p. 405.

⁵ Fei Ming, 2008, p. 368.

⁶ Cette connexion entre musique, mort et métamorphose intéresse déjà Xu Zhimo lorsqu'il traduit « Une charogne » de Baudelaire, précédé de son propre commentaire dans « Préface à la traduction de 'Une charogne' » (*Sishi yishi qianyan* '死屍'譯詩前言, 1924) : Xu Zhimo, 2005, vol. 7, p. 228-32. Il établit un lien entre Baudelaire et Zhuangzi. Voir Saussy, 2006, qui aborde la question de la relation entre traduction et modernité de l'Asie orientale ; l'étude semble plus ou moins reprise telle quelle dans l'ouvrage plus récent du même, Saussy, 2017, p. 23-44. Voir plus loin le chapitre sur Lu Xun, Baudelaire et Xu Zhimo. Feng Zhi cite Rilke, qui voit en fait dans ce poème le fait que la vie est aussi à trouver dans ce qui est horrible, enseignant à accepter tout ce qui survient « Rilke : *In Memoriam* dix ans après » (*Li'erke* — Wei shizhounian jiri zuo 里爾克——為十週年祭日作, 1936) : Feng Zhi, 1998, vol. 4, p. 85-6.

renew itself as well as the mythopoetic force that set human civilization in motion. »¹ C'est l'expression d'une foi dans la nécessité de procéder à une transformation du langage, afin de se transformer soi-même : *hua*, « parole », est homophone de *hua*, « transformation », rapprochement déjà évoqué plus haut à propos de la rime entre *bian* (« changement ») et *yan* (« parole »). Ou comment la voix poétique artificielle, retrouve et parfait la puissance créatrice de la nature.

La nature n'est muette que par oubli du langage poétique : « parce qu'elle n'est plus comprise par l'homme, [elle] sombre dans le mutisme et la désolation » (S. Mosès)². Le silence de la scène naturelle appelle au renouvellement éthique : la cigale constitue une image par excellence de transformation et de renaissance, elle dont la « chrysalide » est le lieu « où se développe l'archétype de toute croissance » (G. Bachelard cité par P. Brunel)³. C'est ici qu'intervient la réinvention du rapport entre paysage et poésie, scène et émotion : au silence immantiste évoqué par Tao Yuanming et à la voix naturelle mais imparfaite, par Ouyang Xiu, se substitue la voix poétique moderne. Le poème reprend l'ascension naturelle mais imparfaite de la cigale et celle, mécanique et guerrière, de l'avion. Le drame de la cigale appelle à la rédemption de la nature tout autant que celle de l'homme par un changement de langage. Le poète actualise la puissance de la transformation invoquée confusément par le son naturel. De même, il transforme le *baihua* faussement naturel en voix poétique, et ce, par une forme importée contraignante (voir citation de Fei Ming). C'est non l'appel à une incertaine renaissance future (printemps), toujours menacée d'être prisonnière d'un cycle aveugle et incessant (voir « Nuit d'automne » de Lu Xun), mais le rappel de la potentialité de renaissance dans le présent, grâce à une parole et audition renouvelée (cf. W. Benjamin).

Il est difficile, si on laisse évidemment de côté que le poème est écrit en chinois, de faire la part de ce qui est « chinois » ou « occidental », de savoir qui *traduit* et réinterprète qui. C'est le fruit d'une réinvention de Feng Zhi à partir de ressources différentes. De même que la voix poétique transforme la nature pour en révéler la puissance régénératrice, l'interférence avec la littérature européenne renouvelle les potentialités des ressources classiques pour une signification neuve : notamment les thèmes de la voix et de l'expression des êtres trouvés chez Ouyang Xiu.

¹ David Der-wei Wang, 2015, p. 139.

² Mosès, 2006, p. 147.

³ Brunel, 2004, p. 98. Je n'ai retrouvé que partiellement la citation dans une réédition récente : Bachelard, 2020, p. 202.

III.2 Bian Zhilin, Dai Wangshu, Li Guangtian et la tentation de l'Occident : flamme, esthétisme et ironie

« De même qu'une lanterne magique affiche des images nombreuses et multiples, alors qu'il n'y a qu'une flamme unique pour les rendre visibles, de même, dans toute la diversité des phénomènes qui, juxtaposés les uns aux autres, emplissent le monde ou qui, se succédant les uns aux autres, se pressent comme autant d'événements, seule apparaît la VOLONTÉ UNIQUE, dont tout cela est la visibilité, l'objectivité, et qui demeure immobile au milieu de ce changement »
Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*¹

« Nulle distance n'est pour toi un obstacle, / Tu t'élances, aimanté, / Et pour finir, avide de lumière, / Te voilà papillon consumé »
Goethe, « Nostalgie bienheureuse »²

« [Il] devait mourir, mettre fin par sa propre main à son existence détestable, — ou bien, fondu au feu mortel d'un renouvellement, changer, arracher son masque et recréer un moi nouveau. »
Hesse, *Le Loup des steppes*³

Nous poursuivons dans ce chapitre l'analyse de la transformation de la voix lyrique et de son rythme dans sa relation d'interférence avec la matière poétique occidentale, en ce qui concerne la forme, les schémas métriques et prosodiques, ainsi que les références littéraires et les thèmes. L'exemple que nous abordons à présent constitue un cas extrême de cette volonté de transformation comprise comme dialogue, voire conformité à un modèle poétique importé, que nous pouvons appeler, dans la perspective du contexte de réception chinois, « moderniste » : c'est-à-dire, faisant son miel de références qui dans le contexte d'origine sont distinctement classées comme romantiques, symboliques et modernistes, voire surréalistes. Cette transformation qui repose sur un dialogue étroit avec les œuvres étrangères, mais aussi classiques chinoises, présente une ambiguïté fondamentale, la création d'un lyrisme critique, mais à deux niveaux : le modèle de « poésie pure » fait l'objet d'une ironie ; or, cette ironie qui disqualifie la fascination pour cette « pureté » poétique, tout autant qu'une certaine forme d'émotivité ou subjectivité, repose précisément sur cette forme pour exprimer cette crise du sujet lyrique.

Nous allons lire en profondeur un poème particulier de Bian Zhilin, et pour ce faire, présenter un certain nombre de références littéraires avec lesquels il dialogue, aussi bien occidentales que chinoises classiques et modernes : nous allons ainsi l'interpréter, tout en le situant

¹ Schopenhauer, 2009, vol. 1, p. 336.

² Goethe, 2012, p. 16.

³ Hesse, 2008, p. 50.

dans le contexte littéraire. A nouveau, le motif principal est celui de l'insecte ; mais là où chez Feng Zhi il exprime le thème de la capacité de métamorphose, chez Bian Zhilin et d'autres auteurs chinois modernes, il symbolise davantage une expérience de crise de l'identité poétique et du sujet lyrique.

« Les insectes à la lampe » : épopée, symbolisme et ironie

A un degré plus développé encore que celui de Feng Zhi, le sonnet de Bian Zhilin 卞之琳 (1910-2000), « Insectes à la lampe » (Dengchong 燈蟲, 1937)¹, présente une intégration de réseaux inter- et intralittéraires, destinés à redéfinir le lyrisme moderne et la recherche formelle, à partir de la réinvention et métamorphoses d'images poétiques et de clichés sur le thème du désir :

Insectes à la lampe

Pitoyables, du faste frivole faisant leur ordinaire,
Les petits moucherons au pied de la lampe viennent s'abattre en nombre,
Refusant la fadeur aqueuse, recherchant même l'ivresse,
Ils abandonnent, nourrie de rosée, leur verte [ou « pure »] chair.

Combien de vaisseaux sont partis ensemble,
Les voiles blanches sont tombées à genoux jetées au-devant de la tempête,
La Toison d'or par ces héros quêtée
A la fin est devenue Hélène aux belles boucles [voire « la gloire d'Hélène »].

Célébrons-les [ou « Bénissons-les »], tant d'imbriaques immortels
Dans la lumière trouvèrent rêvée et fatale terre,
Dessinant au sinciput de l'Eveillé un cercle!

¹ Publié initialement en juillet 1937 dans la revue *Poésie nouvelle* (*Xinshi* 新詩, octobre 1936 à juillet 1937), revue fondée et éditée entre autres par Dai Wangshu, Bian Zhilin et Feng Zhi (Sun Yushi, *Lectures*, p. 288). Il est repris dans le recueil *Dix ans de poésie*, en 1942. Il clôt la troisième série (sur cinq que compte le recueil), « Ornaments » (*Zhuangshi ji* 裝飾集), qui contient vingt poèmes : deux composés entre 1935 et 1936, et dix-huit, en 1937. Bian Zhilin offre ce premier recueil à Zhang Chonghe 張充和 (1914-2015), rencontrée en 1933 et qu'il courtise : ce contexte amoureux est à prendre en compte dans la lecture de ce poème, non dans une perspective biographique, mais thématique. Il en donne également, au printemps 1937, une copie à Dai Wangshu pour publier dans *Poésie nouvelle*, mais sans succès (Shen Wencong, 2002, p. 144). Sous forme de recueil en tout cas, puisque le présent poème paraît bien dans cette revue. C'est un recueil représentatif de la poésie de Bian des années 1930, élément dont il faut également tenir compte dans la lecture du poème. Voir Haft, 1983, p. 27 et p. 56 ; Haft, 1989, p. 56-59. Tr. anglaise : Haft, 1983, p. 55. Bian Zhilin lui-même donne une version anglaise de son poème, mais qui présente certaines différences (ironie plus appuyée, désambiguïation de certains termes, et simplifications par endroits) : Bian Zhilin, 2007, p. 133.

Après mon songe matutinal, je vois la place nette,
Attendant que je vienne vous souffler (dans le vide),
Comme le vent balayant les marches de ses feuilles vineuses.

燈蟲

可憐以浮華為食品， *pin* 二十六寢 *ze*
小蠓蟲在燈下紛墜， *zhui* 四寢 *ze*
不甘淡如水，還要醉， *zui* 四寢
而拋下露養的青身。 *shen* 十一真 *ping*

多少艘艨艟一齊發， *fa* 六月 *ze*
白帆篷拜倒於風濤， *tao* 四豪 *ping*
英雄們求的金羊毛 *mao* 四豪 *ping*
終成了海倫的秀髮。 *fa* 六月

贊美吧，芸芸的醉仙 *xian* 一先 *ping*
光明下得了夢死地， *di* 四寢 *ze*
也畫了佛頂的圓圈！ *quan* 一先

曉夢後看明窗淨幾， *ji* 五微 *ping*
待我來把你們吹空， *kong* 一東 *ping*
像風掃滿階的落紅。¹ *hong* 一東

Le poème se présente sous la forme d'un sonnet en ABBA/CDDC/EFE/FGG. On peut y voir une variante du sonnet shakespearien (ABAB/CDCD/EFE/FGG), du moins en ce qui concerne l'introduction de deux rimes nouvelles au second quatrain (non croisées cependant) et le sizain final. La structure des rimes est rigoureuse et présente une variété relativement rare de rimes (sept différentes) pour un sonnet chinois, ou lorsque c'est le cas, rarement dans une grille aussi scrupuleusement « étrangère » : c'est une revendication explicite « d'europanisation » (*ouhua*). En effet, aux v. 1 et 4, *pin* (dans *shipin*, « aliment ») et *shen* (corps) correspondent à une même classe de rime (n° 11 dans le tableau de L. Haft)² ; de même qu'aux v. 9 et 11, *xian* (« immortel ») et *quan*

¹ Bian Zhilin, 2007, p. 77. La traduction donnée du poème peut varier par endroits, en fonction des besoins de l'analyse du texte.

² Une vérification des rimes à partir du système du Pingshuiyun montre quelques faits intéressants : certaines rubriques (*yunbu*) sont reprises, mais pas de façon conclusive cependant ; et quelques alternances éventuellement identifiables entre rimes *ping* et *ze*. Mais la « grille » suivie est celle mise en évidence par L. Haft.

(« cercle ») (n° 10). Par ailleurs, Bian Zhilin s'impose un mètre tout aussi rigoureux : les vers sont des octosyllabes réguliers, constitués invariablement de trois « pieds » chacun, un dissyllabique et deux trisyllabiques, dont on observera plus bas la distribution : ex. v. 1-2, « |可憐|以浮華|為食品|, / |小蠓蟲|在燈下|紛墜| » (*Kelian yi fuhua wei shipin / Xiao mengchong zai dengxia fenzhui*). C'est un principe que Bian Zhilin met en pratique dans d'autres de ses poèmes, dans la continuité du mètre à la Wen Yiduo. Le poète lui-même commente ultérieurement et explicitement l'usage qu'il fait de cette prosodie nouvelle basée sur des « pieds » (*dun* ou *yingjie*), dans « Préface à *Chronique de mes petites gravures d'insectes* » (*Diaochong jili Zixu 雕蟲紀歷自序*, 1979)¹.

De fait, comme le souligne M. Loi qui cite Wang Li, ce sonnet suit une grille de rimes identifiée dans quatre poèmes des *Fleurs du Mal* : « Correspondances » (abba/cddc/efe/fee — ambigu fgg) ; « A une passante » (abba/cddc/efe/fgg) ; « La Beauté » (abba/cddc/efe/fgg) ; « Un fantôme I » (abba/cddc/efe/fgg)². La variété des rimes du poème de Bian Zhilin est donc la conséquence directe de cette transposition. L. Haft relève la référence tout aussi importante à Valéry, à qui il attribue le modèle de l'octosyllabe employé dans ce poème³.

Nous allons voir que la référence à Baudelaire dans ce poème de Bian Zhilin n'est pas fortuite, même si les références baudelairiennes renvoient surtout à d'autres des pièces des *Fleurs du Mal* que celles mentionnées à l'instant. Toutefois, même dans ces dernières, on peut relever d'éventuels échos particuliers, en plus de la thématique générale de la Beauté et de l'Idéal ou du Spleen : les « transports » dans « Correspondances » ; la « fascination » et la lumière qui attire, dans « A une passante » (« Un éclair... puis la nuit! ») ou « La Beauté » (voir plus loin) ; le motif oxymorique de la lumière noire. La référence à Baudelaire par la rime est parfois signifiante.

Bian Zhilin fait ce que d'autres poètes classiques ont fait avant lui : de reprendre non pas une grille d'alternance de rimes (par ex. abba/cddc, etc.)⁴, mais une grille de rimes (*yunbu*), voire des mots rimants précis. Le dialogue se fait par contre avec un auteur étranger, ce qu'il n'est

¹ Bian Zhilin, 2002, vol. 2, p. 454.

² Loi, 1971, p. 517 ; Baudelaire, 1991, p. 62-3, 137, 71-2, 86-7.

³ Haft, 1983, p. 33-4.

⁴ La recherche du détail des rimes avec ces poèmes n'est pas très concluante ici. Elle l'est par contre avec d'autres poèmes de Baudelaire, voir plus bas, en considérant les rimes hors de la grille générale. Ainsi, si l'on force, on pourrait trouver ceci : la position A : « matière » (« La Beauté », v. 4) et « chair » (*shen*, litt. « corps », v. 4) ; la position B : « amour » (« A la Beauté », v. 3) et « ivresse » (*zui*, v. 3), ou « gai » (« Un fantôme I », v. 3) ; la position D : « ouragan » (« A une passante », v. 7) et « tempête » (*fengtao*, v. 6) ou « cygnes » (« A la Beauté », v. 6) et « toison d'or » (v. 7) ; la position G « lumineuse » (« Un fantôme I », v. 14) et « vineuse » (*hong*, litt. « rouge », v. 14)— cela montre surtout une convergence thématique entre les deux poètes.

d'ailleurs pas le seul à faire à la période moderne. La forme est donc pleinement occidentaliste et invite à une nouvelle lecture croisée.

Lisons le sonnet strophe par strophe. Le premier :

Pitoyables, du faste frivole faisant leur ordinaire,
Les petits moucherons au pied de la lampe viennent s'abattre en nombre,
Refusant la fadeur aqueuse, recherchant même l'ivresse,
Ils abandonnent, nourrie de rosée, leur verte/pure chair.

Ce premier quatrain est constitué de deux propositions formant chacune un distique (v. 1-2 et 3-4). Leur sujet commun, « petits moucherons » (*xiao mengchong*, v. 2), est suspendu jusqu'au début du v. 2. Le poème présente les attributs de ce sujet avant sa dénomination, à savoir des êtres « pitoyables » (*kelian*, v. 1) : ce qui peut être tout autant une apposition d'intention objective, neutre, qu'une modalisation de la part du poète pour exprimer sa sympathie, ce dont on trouverait un écho dans l'ajout de l'hypocoristique « petit » (*xiao*). « Petit » suggère la fragilité mais aussi le caractère insignifiant de l'activité de ces moucherons. Ils sont en effet occupés à se nourrir, qui plus est, de « vanité » (*fuhua*, litt. « faste frivole », v. 1), d'apparence donc. Cette frivolité est rappelée encore par « en nombre », « dans la confusion » (*fen*, v. 2). On note ainsi une certaine ironie ambiguë du poète contre l'occupation et l'essence de ces moucherons, non dénuée pourtant de sympathie¹.

Le premier vers nous invite d'emblée à un niveau de lecture figuré, comme l'indique la relation établie entre deux mots : l'un moderne et de sens apparemment concret, « nourriture » (*shipin*, v. 1) ; et un autre, abstrait et classique, « le faste frivole », qui renvoie à la pure apparence, l'extériorité et la futilité. L'issue de cette vaine activité, jugée néanmoins propre à exprimer la pitié, est vite dévoilée : la « chute » (*zhui*, v. 2) au « pied de la lampe » (*zai dengxia*, v. 2), dont on comprend qu'elle marque la visée de cette frivolité, l'objectif que cherchent à atteindre les moucherons. « Faste » (*hua* 華, litt. « splendeur, éclat », *hua*, mais aussi « fleur », dans d'autres contextes ce mot désigne la Chine) est donc en rapport avec l'éclat, l'apparence brillante incarnée par la lampe, peut-être inatteignable, mais digne que l'on « tombe » (*zhui*) pour elle. Ce poème, dont nous allons voir qu'il se livre à une véritable « psychanalyse du feu » (G. Bachelard), en livre à ce stade le premier sens : la flamme vaine, celle de la lampe en l'occurrence, qui attire les moucherons venus s'y brûler. C'est le bonheur dans la chute, dont, dans un autre contexte, D. D.

¹ Cette ambiguïté peut s'expliquer aussi en partie par le fait que « l'hypocorisme » est réputé être « une variété de l'ironie » : Molinié, 2013, p. 167. L'ironie est fondamentalement ambiguë.

Wang dit à propos des *Fleurs de Shanghai* qu'il constitue une nouvelle « typologie du désir » dans la littérature chinoise pour y voir un trait de modernité. Nous allons voir que cette « modernité » est aussi objet d'ironie.

Le niveau de langue de ce premier distique, sans être précieux ni particulièrement élevé, est malgré tout formel et littéraire par sa concision : mots vides dans la structure en « prendre... pour, faire... de » (*yi...wei*, v. 1) et, plus modernisé peut-être, dans « sous... » (*zai...xia*, v. 2) ; concision encore dans « tomber dans la confusion » (*fenzui*). « Faste frivole » (*fuhua*) est un syntagme classique : il s'emploie en poésie au moins depuis les Han, mais semble provenir initialement de la prose¹. De même en un sens, « pitoyable » (*kelian*) relève du langage parlé, voire familier. Quant à « aliment » (*shipin*), il est parfaitement prosaïque, fonctionnel et anti-poétique (litt. « produit alimentaire ») : c'est un terme générique technique, probablement un néologisme moderne. Enfin, le rejet du sujet au début du second vers peut se comprendre comme un éventuel effet occidentaliste d'inversion poétique.

La seconde proposition et second distique de ce quatrain établit entre les v. 3 et 4 par la particule *er* (« et, mais, en ») un rapport marqué de complémentarité, causal ou au moins concomitant : parce qu'ils « refusent » (*bugan*, litt. « à contrecœur », « ne pas vouloir » ou « se résigner », v. 3) et « recherchent » (*yao*, litt. « veulent »), ils sont prêts à abandonner leur « corps vert » ou « pur » (*qingshen*) : *qingshen* a aussi le sens de « honnête et intègre »². A ce point, les « moucherons » sont caractérisés par leur abandon d'une chose qui en plus d'être fragile (« petits »), semble précieuse : à savoir leur pureté, fraîcheur et jeunesse (« *qing* »). Il s'agit de leur corps ou de leur personne (*shen*), jusqu'à présent délicatement nourri de « rosée » (*lu*, v. 4), comme les immortels, êtres purs s'il en est, ce qui les rapprochent de la cigale. La référence aux immortels du *Zhuangzi*, au chapitre « Randonnées extatiques » (*Xiaoyaoyou* 逍遥游), qui fait l'objet plus loin dans le poème d'une citation, est évidente (tr. J. Levi)³ :

¹ Selon *Handian*.

² *Qing* peut renvoyer à la couleur verte, et par association, au printemps ; par homophonie, à la « pureté » (*qing* 清). Cependant, il peut être aussi le « bleu » ou le « noir », ce qui pourrait être cohérent s'il s'agit réellement de moucherons. Mais en ce cas, la connotation de pureté liée à la rosée et aux immortels serait perdue. Il peut très bien s'agir de petits insectes verts. C'est d'ailleurs la traduction que Bian Zhilin donne de son poème : « *Tiny green moths* », « *green bodies* », ce qui par contre rend invisible la connotation classiciste de pureté de *qingshen*, manière ici de gommer l'étrangeté (Bian Zhilin, 2007, p. 133).

³ Levi, 2010, p. 16 ; Chen Guying, 1998, vol. 1, p. 21.

sur les lointains monts Kou-cheu [Gushe] habitent des immortels au teint de neige (*bingxue*), délicats comme des vierges, qui, au lieu de se nourrir de céréales [qui est une nourriture grossière et mortifère], aspirent le vent et boivent la rosée (*vin lu*). Montés sur un char de nuages tiré par des dragons ailés, ils voyagent en dehors des bornes de l'univers.

藐姑射之山，有神人居焉，肌膚若冰雪，淖約若處子，不食五穀，吸風飲露；乘雲氣，御飛龍，而游乎四海之外。

La « rosée » est une « nourriture » non moins allégorique que celle de la « vaine frivolité », mais qui s'y oppose : les moucherons abandonnent leur pureté de rosée originelle, pour la vanité de la flamme de la lampe qui demeure toutefois une recherche de vaine pureté. Rechercher l'éclat se fait à corps et innocence perdus (à moins que l'innocence ne soit une forme de vanité). La rime entre « *shipin* » et « *qingshen* » (v. 1 et 4) le rappelle : ils transforment leur corps en pâture jetée sous la lampe et, comme cela est explicite plus bas, aux flammes. Par ailleurs, la référence au *Zhuangzi* annonce le thème, développé plus bas, du voyage des moucherons vers l'idéal lointain, libre de toute contingence. Après la mention de la « rosée », vient celle de « l'eau » (*shui*, v. 3). Relevons d'ailleurs l'association des moucherons, via la référence implicite au *Zhuangzi*, à la « neige glacée » (*bingxue*), qui n'est autre que de l'eau froide et immobile, exact opposé du feu de la lampe. Le poème s'ouvre sur une tension ouverte par la confrontation entre le feu tentateur, ductile et mobile, et la glace pure, figée.

Le v. 3, « Refusant la fadeur aqueuse, recherchant même l'ivresse » (*bagan dan ru shui, hai yao zui*) est une paraphrase abrégée, une quasi-citation du *Zhuangzi*, au chapitre « L'arbre de la montagne » (Shan mu 山木, tr. J. Levi)¹ :

L'homme de bien (*junzi*) est insipide comme de l'eau claire (*dan ruo shui*), tandis que l'homme de peu [*xiaoren*, litt. « l'homme petit »] est doux (*gan*) comme une liqueur (*li*) ; la fadeur (*dan*) renforce les liens (*qin*), la douceur (*gan*) les distend (*jue*).

且君子之交淡若水，小人之交甘若醴；君子淡以親，小人甘以絕。

L'opposition se poursuit à présent entre « l'eau » et la « liqueur » (*li*), qui rend « ivre » (*zui*, v. 3) : l'ivresse est une autre variété du feu, selon l'imagination des éléments. L'eau, en plus d'être pure, renforce donc les liens (*qin*)² naturels entre les êtres par sa fadeur. Pas plus qu'ils ne demeurent

¹ Levi, 2010, p. 165 ; Chen Guying, 1998, vol. 2, p. 512.

² Eau comme élément liant : Bachelard, 1993. Sauf erreur, car je n'ai pas retrouvé la page.

immortels taoïstes, les mouchérons ne sont-ils des « hommes de bien », confucianistes ou non, en tout cas ermites : car, au lieu d'entretenir une relation fade et sociable avec les êtres, ils recherchent la « douceur » (*gan*) et « l'ivresse » (*zui*). Ils veulent s'abîmer dans la « chute », comme le rappelle la paronomase « *zhui* » (tomber) et « *zui* » (ivre). L'ivresse, qui appelle le thème du désir (voir plus bas), est d'ailleurs désignée en plusieurs endroits : *zui* (« ivre », v. 3 et 9) ; *yunyun* (« ivres », v. 9). L'isotopie de la chute est rendue manifeste encore par la répétition de « *xia* » (« dessous », « tomber ») aux v. 2 et 4. Les « petits » (*xiao*) mouchérons se comportent donc comme de « petits hommes » (*xiaoren*) malgré leur recherche d'idéal. Même *xia* (« tomber ») et *xiao* (« petit ») partagent une rime interne, si l'on décompose les phonèmes à l'occidentale : ce qui renforce l'effet d'écho ironique (voir plus bas sur *gan* et *dan*).

Les mouchérons sont insistants et ne connaissent aucune retenue : « ils veulent encore » (*hai yao*, v. 3), ce qui indique un choix délibéré manifestement contraire à la convenance. Cette dernière indication peut se lire aussi comme participation sympathique de la part du poète avec ces mouchérons, ou alors comme ironie portée contre une voix moraliste qui leur en ferait reproche : non seulement ils ne sont pas fades comme l'eau, mais en plus, ils cherchent explicitement l'ivresse. La faute est commise en connaissance de cause. Cette ironie, peut-être après tout davantage contre le moraliste implicite que contre les mouchérons, envers qui le poète manifeste surtout une forme d'empathie, se marque encore dans l'expression « refuser » (*bu gan*). Littéralement *bugan* signifie « ne pas trouver plaisant, déplaire » et *gan*, « doux, sucré », tout comme la « liqueur », en opposition à la fadeur de l'eau. « *Bu gan* » signale une autre insistance ironique, qui porte sur le refus de la douceur, par antiphrase : puisque *bugan* veut de fait dire *gan*, « doux ». Or, il rime avec *dan* (« fade ») et est d'ailleurs homophone de *gan* 敢 (« oser », « outrepasser »). L'ironie à nouveau est portée par les phonèmes, le son de la voix. Ce choix de l'ivresse insiste d'autant sur le refus obstiné des mouchérons de se conformer à la raison et à l'eau dans les rapports humains : c'est la recherche de la passion. Ironie encore dans ces aspects : la métaphore *in absentia* des mouchérons pour les immortels (plutôt que des immortelles?) en référence au passage du *Zhuangzi* vu plus haut ; le rapprochement du registre bas et élevé ; et surtout la brièveté soudaine de leur existence. A moins qu'il ne s'agisse d'une certaine forme de mélancolie, au regard de cette chute comme perte d'innocence et d'immortalité supposée.

La « lampe » s'enrichit donc d'un nouveau sens : l'ivresse volontaire, la recherche de la douceur qui va contre la raison et une certaine morale, au prix de la chute et d'une perte. Les mouchérons abandonnent leur corps pur et serein dans la fleur de l'âge, pour l'ivresse des

apparences du monde : c'est le sens de « doux comme une liqueur », contraire à la fadeur. Ils choisissent le feu et l'ivresse, mais sans que le poète ne puisse réellement leur en faire grief : c'est peut-être dans la nature des moucherons, comme une fatale aspiration ou fascination. Ultime ironie de ce qui est aussi une méditation alimentaire : les insectes pensaient se nourrir de l'éclat de la lampe, son « éclat frivole » (v. 1). Mais ce sont eux qui la nourrissent. Le poème met en scène une « légende des repas » (G. Haldas), celle du feu.

Au niveau stylistique, on relève le glissement marqué d'une langue littéraire et même classique (*bu gan dan ruo shui*, « Refusant la fadeur aqueuse ») vers une expression prosaïque et modernisée, (*hai yao*, « recherchant même »), appuyée encore au v. 4 par l'usage de la particule « *de* » (détermination). Cette juxtaposition des niveaux de langue participe à l'effet d'ironie : le classique ou langue littéraire, est associé, à la façon de Lu Xun dans le « Journal d'un fou », à la morale et la fadeur auxquelles s'opposent follement les moucherons. Enfin, le rythme métrique du quatrain présente un chiasme au niveau du distique, un effet de miroir (2/3/3 // 3/3/2), la série étant répétée au second distique, en correspondance avec l'ordre de la proposition :

|可憐|以浮華|為食品|,
|小蠓蟲|在燈下|紛墜|
|不甘|淡如水|, 還要醉|,
而拋下|露養的|青身|。

L'harmonie et l'équilibre apparent de ce rythme dessinent un mouvement circulaire, comme un retour au point de départ, une répétition d'un même schéma qui traverse l'ensemble du poème : envolée-chute, fascination-destruction. Au premier quatrain, il s'agit d'un effet mimétique qui renvoie au mouvement des insectes tournant en cercle autour de la lampe.

Passons au second quatrain :

Combien de vaisseaux se sont élancés ensemble,
Les voiles blanches ont plié devant la tempête,
La Toison d'or par ces héros quêtée
A la fin est devenue Hélène aux belles boucles.

Le second quatrain se constitue de trois propositions : les deux premières d'un vers chacun (v. 5 et v. 6), pour constituer un faux distique ; et la dernière, de deux vers (distique v. 7-8), dans un mouvement d'expansion, à la différence du premier quatrain. Deux des propositions, celle commençant au v. 5, et l'autre au v. 7, s'ouvrent à la manière du v. 1 par une exclamation ou un effet déclamatoire : « Combien de navires » (*duoshaosou mengchong*, v. 5) et « Ces héros » (*yingxiongmen*, v. 7). Cette expansion propositionnelle et ces attaques de vers déclamatives présentent un caractère *épique*. Ce caractère épique, on va le voir, composé d'éléments importés, est appuyé par ces effets rhétoriques occidentalistes. Pourtant, une faille se fait jour. D'abord, cette quasi-répétition produit un parallélisme qui donne l'illusion de l'existence de deux distiques, ce que contredit l'ordre de la proposition. De plus, un même décalage se retrouve dans le fait qu'au vers 5, le syntagme nominal fait cinq syllabes et deux pieds (*duoshaosou / mengchong*), tandis qu'au vers 7, il est plus court (3 syllabes et un pied : *yingxiongmen*) : il s'agit d'un retrait de cette ouverture pleine d'emphase.

Les « moucherons » (*mengchong*) passent par une première transformation : ils deviennent des « navires de guerre » (*mengchong*, v. 5) lancés (*fā*) dans quelque conquête ou aventure¹. A moins que les navires de guerre et toute entreprise héroïque ne présentent guère plus d'importance que des moucherons. L'homophonie parfaite entre les deux substantifs est remarquable dans l'expression de cette substitution réciproque et réversible. Cette ambiguïté prend un sens soit épique, soit ironique, voire les deux. De plus, les phonèmes *meng* et *chong* renvoient par paronomase à leurs éléments phonétiques pris comme caractères : *meng* 蒙 élément phonétique, signifie quand il est sémantique, « ignorant » ; et *tong* 童, « enfant », « niais » (艫 se prononce *chong*). Enfin, *meng* est homophone de 夢 (« rêver », v. 10 et 12). Le poème entier est placé par le titre sous le signe de cette association. Les deux caractères pour *dengchong* (« insectes à la lampe ») appartiennent avec les phonèmes *meng*, *tong* et *chong* à la même classe de rime (n° 13, *eng*, *ing*, *ong*, *iong*). En même temps que le quatrain débute sur une envolée épique, il suggère aussitôt par ces associations l'inanité de son objet, son caractère de drame rêvé. Nous reviendrons à propos du dernier tercet au thème du rêve : le poème se déploie comme une vision de rêve, les « moucherons » sont ignorants et prisonniers de leur rêve, à l'inverse du poète qui s'est réveillé. On serait tenté, dans la continuité de cette tonalité

¹ C'est sur ce point que l'on serait tenté de lire le titre « Dengchong » comme *tidengchong* 提燈蟲, « fulgore portelanterne », pour l'association visuelle entre l'appendice de l'insecte et le rostre d'un navire homérique (??).

épique et tragique, d'entendre un écho du romantique « Oceano nox » de Hugo, dans l'hypothèse raisonnable que Bian Zhilin en avait connaissance :

Ô combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis !
Combien ont disparu, dure et triste fortune !
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
Sous l'aveugle océan à jamais enfouis !¹

La multiplicité de ces vaisseaux ne représente guère plus que celle d'un essaim de moucheron attirés par une lampe (*fen zhui*) ; et la portée épique, un vol d'insectes aveuglés (*meng*) : l'ironie vise l'épopée guerrière et amoureuse, la passion, le grand style qui en l'occurrence, est associé à l'occidentalisme formaliste et « romantique », par son aspiration vers un idéal au risque de l'autodestruction. Comme au quatrain précédent, l'envolée (*duoshao* et *baifan*, épithète tragique, v. 5 et 6) est immédiatement suivie d'une chute, non plus sous la lampe mais devant, ou sous, la « tempête ». Cet abaissement se fait sous la forme d'une prosternation, d'une adoration pour ce qui la cause. *Baidao* (v. 6) signifie littéralement « tomber à genoux », « se jeter au devant », « plier devant » : composé de *bai*, « s'incliner » et *dao*, « être renversé ». Ce verbe possède une connotation morale de passion, de bonheur dans la chute comme plus haut. « *Baidao* » suggère en effet à nouveau une défaite volontaire, une soumission fascinée, une adoration devant la lampe devenue tempête : donc, devant l'élément destructeur qui met à bas les « voiles blanches » (*bai fanpeng*), avatar ou réduplication du « corps pur » (*qing*).

Le mot « blanc » serait en effet relativement nouveau (?) en poésie chinoise dans son association avec *fanpeng* « voile », ainsi mise en avant : on rencontre des voiles dans la poésie classique, mais semble-t-il surtout sous la forme monosyllabique *fan* et non le moderne *fanpeng* ; ou comme syntagme *baifan*², mais apparemment non pas *bai fanpeng*. Si l'image, ou syntagme, « voile blanche » présente une certaine nouveauté voire modernité poétique en chinois, elle présente en tout cas des échos occidentalistes certains. On pense par exemple à cette occurrence chez Baudelaire, dans « Un voyage à Cythère » :

Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez prêt

¹ *Les Rayons et les ombres*, 1840.

² Le site Souyun ne donne qu'une poignée d'exemples pour *baifan*, le plus ancien datant des Qing, de Hong Qisheng 洪弃生 (1866-1928), et les autres, plus récents encore : <https://sou-yun.cn/QueryPoem.aspx>, consulté le 19/5/21.

Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.¹

La « voile blanche » prend le sens d'une quête amoureuse menant fatalement à la mort et la déchéance (la « voile » devient « gibet ») ; la signification est compatible avec le poème de Bian Zhilin. Cependant, si « corps vert » (*qingshen*) est à lire en parallèle avec « voile blanche » (*bai fanpeng*), leur contraste n'est pas sans rappeler des parallélismes classiques chinois entre couleurs, dont voici un célèbre exemple, dans le poème de Li Bai, « Adieu à un ami » (Song youren 送友人, tr. F. Hu-Sterk) :

Mont vert (*qing*) bordant les remparts du nord ;
Eau claire [*bai*, litt. « blanche »] entourant la montagne de l'est.

青山橫北郭，
白水繞東城。²

Faudrait-il alors traduire *bai fanpeng* par « voile claire », de même que *bairi* 白日 ne se traduit pas par « soleil blanc », mais « soleil » ou « jour »? *Bai* semble tout de même marqué et non lexicalisé dans le poème de Bian Zhilin : puisque précisément, *baifanpeng* semble inédit. Quant à la « voile » (*fan*), on trouverait entre autres exemples, ce poème de Li Qingzhao, « Sur l'air 'La fierté du pêcheur' » (Yujia ao 漁家傲) une occurrence classique ayant une connotation de grandeur épique ou « généreuse », de par le thème de l'aspiration élevée (*zhi* 志), de la grande ambition, y compris littéraire (*jingren ju* 驚人句, v. 7) et de l'envol au pays des immortels (tr. S. Owen)³ :

Billowing clouds touch the sky and reach the early morning fog,
the river of stars [Voie lactée] is ready to set, a thousand sails (*fan*) dance.
My dreaming (*meng*) soul moves in a daze to where the high god dwells —
I hear Heaven speak,
asking me with urgent concern where I am going now.

And I reply that my road is long, and alas, twilight draws on;

¹ Baudelaire, 1991, p. 165-6.

² Mathieu, 2015, p. 370 ; Xiao Difei, 2004, p. 316.

³ Owen, 1996, p. 582-3 ; Li Qingzhao, 2005, p. 98.

I worked at my poems and for nothing have bold lines that cause surprise.
Into strong winds ninety thousand miles upard the Peng [l'oiseau légendaire du *Zhuangzi*] now flies.
Let that wind never stop,
let it blow this tiny boat away to the Three Immortal Isles.

天接雲濤連曉霧，
星河欲轉千帆舞。
彷彿夢魂歸帝所，
聞天語，
殷勤問我歸何處？
我報路長嗟日暮，
學詩謾有驚人句。
九萬里風鵬正舉，
風休住，
蓬舟吹取三山去。

Le poème de Li Qingzhao établit un rapport entre envol, imaginaire des immortels et succès littéraire : les moucherons aussi recherchent une perfection formelle, comme le *poète* peut-être, nous y venons plus loin. Pour en revenir au style : « voile » relève du langage poétique et élevé classique. A cela s'ajoute le fait que le recours à la synecdoque (la voile pour le navire) est en tant que tel un trope noble, indépendamment du fait qu'il est signifiant dans ce poème précis : la voile, signe de l'aspiration épique, permet d'amener le vent et la tempête, ce qui présente les navires sous l'angle de leur fragilité. Ce poème présente un nombre relativement élevé de tropes rhétoriques : on peut y voir un trait d'occidentalisme et de modernité dans le contexte chinois.

Le registre épique introduit et dépasse la dimension mythologique, notamment occidentaliste : l'occidentalisme littéraire est jusqu'ici revendiqué explicitement, alors même que l'éventuel renvoi à ce poème de Li Qingzhao, ou tout autre de thématique similaire, suppose la tradition de l'envol shamanique du *Zhuangzi* (Peng, ou indirectement, des *Chants de Chu*) et des immortels (et plus haut, les immortels et la rosée), certes à un moindre niveau. Les « moucherons » sont donc tels les « héroïques » (*yingxiongmen*) Argonautes menés par Jason qui passent par des épreuves inouïes à la recherche de la « Toison d'or » (*jinyangmao*, v. 7), qui permettra à celui-ci d'obtenir le trône de Iolcos. Or, Jason rencontre en route la sorcière Médée¹ : la quête de gloire et de pouvoir symbolisée

¹ Pour un exemple fameux dans la littérature moderne de référence à ce mythe, intégré dans un récit psychanalytique, voir Guo Moruo, « Printemps tardif » (Canchun 殘春, 1922) : Guo Moruo, 1985, vol. 9. Voir annexe.

par la toison d'or se mue (« et finalement devient » *zhong cheng* 終成, forme condensée, classisante, pour *zhongyu chengwei*) en conquête amoureuse. La toison d'or par ailleurs développe le thème de l'extériorité brillante (*fuhua*) et représente une nouvelle métamorphose de la lampe : c'est-à-dire, du *feu*.

Médée, non mentionnée, devient¹ « Hélène » (Hailun, v. 8), nommée explicitement, objet d'un rapt et cause d'une guerre, et par ailleurs *origine de la poésie* épique, après son rapt par Pâris : cette figure n'est pas si éloignée du lieu commun dans la littérature chinoise de la femme fatale, inspiratrice « d'amours qui mènent à la ruine des cités » (*qingcheng zhilian* 傾城之戀), responsable de tragédies, qui associe le feu de l'ambition et de l'ignorance à ceux de la passion et de la guerre. Nous verrons plus loin que le procédé rappelle Eliot dans *The Waste Land*, qui lui aussi fusionne des couples mythologiques dans sa poétique ironique : les figures de Médée et d'Hélène sont interchangeables et se croisent, ce qui explique que Médée ne soit pas nommée explicitement ici, car elle est présente en creux : un silence qui peut se lire aussi comme expression mimétique d'un vide, celui du désir des mouchérons-Argonautes. De plus, « Hélène » est un marqueur de genre épique (élément déclencheur de *l'Illiade*) et tragique davantage que « Médée » (renvoyant elle plus spécifiquement peut-être au mythologique), bien que cette dernière soit associée au feu encore plus explicitement (habit enflammé) que ne l'est Hélène (feu de la passion et de la guerre). Dans les deux cas, est signifié le feu de la destruction causé par la passion. Enfin, les caractères chinois utilisés dans la transcription de « Hélène », Hailun, permettent un approfondissement polysémique, puisque nous sommes en poésie : *hai*, « l'océan, la mer » ; *lun*, « relations humaines confucianistes et naturelles », qui relèvent de l'éthique, la morale. L'objet de la traversée de l'océan, du voyage, est la quête d'Hélène, ce qui ajoute une raison au choix d'Hélène plutôt que de Médée, pour rendre possible cette association ; c'est-à-dire, la traversée épique de l'océan en tant que telle, à l'image des Grecs en route vers Troie.

Cette association entre quête de gloire, de pouvoir et conquête amoureuse par une traversée maritime, se signale également par la transformation continue de l'objet désiré qui ne cesse d'être redéfini en recherche d'une identification, comme les chats de Baudelaire (R. Jakobson) : de la

¹ Sur la dualité de la figure d'Hélène, tantôt digne d'éloge ou de critique, et par essence favorisant les jeux de condensation : Alaux, 2015.

lampe initiale au premier quatrain, devenue « Toison d'or », elle est à présent « belle chevelure » (*xiufa*, v. 8)¹. Il s'agit d'une transformation, d'un processus (*cheng*).

Le réseau des rimes renforce cette démultiplication et sublimation de l'objet polymorphe du désir qui est également polysémique : les rimes aux v. 6 et 7, *tao* (« vague », composant de *fengtao*, « tempête », litt. « vent et vagues ») et *mao* (« poil », composant de la « Toison d'or », *jinyangmao*, litt. « laine de mouton dorée »)², associent la mer (ou Hailun, Hélène) à la laine (une version française élaborée du poème chercherait à faire rimer Hélène avec *laine*). Et par dérivation, celle-ci est encore associée à la « belle chevelure » (*xiufa*) : aux rimes des v. 5 et 8, *fa* 發 (« partir ») est homophone de *fa* 髮 (« cheveux »). Ces rimes produisent un raccourci purement baudelairien qui lie explicitement voyage, lointain et chevelure féminine ; non sans un éventuel masochisme, au vu du destin qui attend les moucherons destinés à brûler. Hélène est celle qui « ravit navires » et « hommes »³, et pour les moucherons, une autre Vénus à la fourrure : fascination destructrice qui produit une chute répétée et démultipliée par la transformation des images (lampe, Toison, Médée, Hélène, feu), le tout se produisant en « rêve »⁴. Nous retrouverons Eros et Thanatos plus loin.

Après celui de *mengchong*, ce nouvel homophone remarquable de « *fa* » peut encore se comprendre dans un troisième sens. Le syntagme « *xiufa* » (« belle chevelure », litt. « cheveux florissants, gracieux, élégants » avec le *fa* de « cheveux »)⁵, est homophone de l'adjectif plus ancien (en poésie au moins depuis les Sui), « florissant, luxuriant, élégant », « apparence radieuse, éclatante », dans lequel le caractère *fa* 發 (le même que « partir » au v. 5), a le sens de « lancer, émettre ». Il ne s'agit pas du même mot, celui-ci désigne explicitement une chevelure féminine, et ce syntagme, s'il en est un, semble plus récent ; en tout cas, il ne s'agit pas du syntagme classique⁶. Le sens de « cheveux » est cependant le plus riche. De plus, il peut passer pour l'importation de

¹ Remarquer que Bian Zhilin dans sa version anglaise, se contente de traduire par « *Helen's locks* » : Bian Zhilin, 2007, p. 133.

² Par ailleurs, *feng* dans *fengtao* et *yang* dans *yangmao* présentent une relative rime interne.

³ Alaux, 1995, p. 424.

⁴ Deleuze, 2011.

⁵ C'est évidemment sous cette graphie non simplifiée 秀髮 qu'il apparaît dans l'édition originale : Bian Zhilin, 1942, p. 131. De plus, dans sa propre version anglaise de son poème, Bian Zhilin écrit « *Helen's locks* » : Bian Zhilin, 2007, p. 133.

⁶ Le *Ricci* distingue les deux *xiufa* selon le sens : « beaux cheveux » est distinct. Le *Cihai* ne donne que *xiufa* (non cheveux) p. 2296, avec un sens plus moral (talent, ambition), ce qui plaide pour la nouveauté du syntagme, ou de l'association.

l'épithète homérique *euplokamos* (« aux belles boucles, aux beaux cheveux »)¹, même si cet épithète en particulier ne s'applique pas nécessairement à Hélène chez Homère (?).

L'homophonie active et rappelle dans le mot « beaux cheveux », en plus de la *lancée* (*fa*) des navires, la *radiance* (*fa*) du feu initial de la lampe. Ainsi, on peut superposer les deux figures de Médée (implicite) et Hélène (explicite) et les deux récits, l'un mythologique de la Toison d'or (explicite) et l'autre, épique de l'*Iliade* (implicite) : les héros qui partent en expédition embellissent encore plus les héroïnes fatales, participent à leur *éclat* (*hua*), comme un feu qui se nourrit de ceux qui s'y brûlent. On relève au passage une technique poétique autant empruntée à la tradition classique, qu'à Eliot : la concaténation de références et d'allusions à chaque vers, effet de pointe intellectuelle qui mène à associer les images, pour les porter à un degré paradigmatique ou *idéal*. C'est la dimension impersonnelle, une lecture de la notion de « corrélat objectif » (*objective correlative*) peut-être, que Bian Zhilin a pu trouver chez Eliot (voir plus loin, sur « Tradition and the Individual Talent »).

La *voix* lyrique chinoise (phonèmes, langue) porte des associations et échos poétiques baudelairiens : *étrangers*. Le poème de Feng Zhi donne de la poéticité à sa langue nouvelle par la forme importée. Bian Zhilin va plus loin encore : la connotation, l'écho de la parole chinoise s'organise comme un poème de Baudelaire (cheveux et voyage, *fa*)! A l'inverse de certains poètes chinois contemporains qui font entendre un sous-texte chinois dans leurs poèmes en langues européennes. La *voix* poétique moderne est profondément duelle et hétéroglossique (dialogique). Or, cette même voix lyrique est chargée d'ironie. La visée du poème est donc multiple : elle porte sur l'objet thématique *et* sur le poème lui-même en tant qu'il développe et importe ce thème. Selon J. Alaux, Hélène dans les textes grecs opère comme « *analogon* de toute chimère pour quoi les hommes s'émeuvent », voire comme « pur signifiant » : elle est un « nom », par opposition à son corps ou personne qui se rend insaisissable². C'est sa fonction chez Bian Zhilin, à comprendre aussi comme signe d'occidentalisme : le désir pour ce signe et signe de ce désir, donc de lui-même dans cette identité hors d'atteinte. C'est l'une des dimensions essentielles de ce poème ironique, réflexif et allégorique de lui-même (voir plus bas, à propos de Mallarmé).

¹ On trouve un probable phénomène de ce genre dans « Printemps tardif » de Guo Moruo, avec la mer « vineuse ».

² Alaux, 1995, p. 429-30.

Ce nouvel exemple de rime baudelairienne (cheveux et voyage) associe le flot amer de l'océan (*Hailun*), dont Bachelard a montré qu'elle était différente de l'eau douce¹ (« l'eau » fade du v. 3), avec le feu brûlant, comme « flamme » et « lame » dans « Le voyage » (v. 5-8) :

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons/, suivant// le rythme/ de la lame/,
Berçant/ notre infini// sur le fini/ des mers/ :²

Quant à la rime « amers » et « mers », elle s'inscrit dans la polysémie médiévale de *amer* et *aimer*. Bian Zhilin est très attentif aux rimes y compris dans les poèmes français : il dit ainsi avoir lui-même introduit la rime de Valéry dans un autre de ses poèmes (voir plus loin). Au titre des relations d'intertextualité particulières, outre les épopées homériques ou la mythologie grecque mais aussi chinoise, nous pouvons trouver ainsi des échos au « Voyage » de Baudelaire : appel au voyage incessant (« O mort, vieux capitaine »), vers le « nouveau » (v. 144) dont le « poison » (v. 141) « brûle le cerveau » (v. 142). C'est la « flamme » (v. 5) de la même « lampe » (v. 3) qui est à l'origine de ce voyage vers la mort, seul lieu inexploré et inexplorable. Certains de ces voyageurs, comme les « mouchérons » de Bian Zhilin, « Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent / D'espace et de lumière et de cieux embrasés » (v. 13-14) : ils recherchent l'ivresse du voyage, pour fuir quelque « Circé » (v. 12), autre magicienne rejoignant le groupe des femmes fatales rencontrées plus haut, Hélène et Médée, qui manque de peu empoisonner Jason. Il est à remarquer cependant que le thème du poison ou la couleur noire n'est pas exploité par le poète chinois, mais bien plutôt celui de la mort volontaire, passant par les « écueils » de « l'Amour... gloire... bonheur! » (v. 36). Ce sont en effet les significations de la lampe et du feu qui attire les « mouchérons ».

Par ailleurs, Bian Zhilin est sensible à la cadence. Le distique v. 7-8 de Baudelaire s'analyse ainsi : 4/2//3/3 ; 2/4//4/2. L'effet rend le bercement des vagues, le thème du miroir, du contraste et de la différence dans le même. Comme on le voit plus bas, Bian Zhilin introduit probablement un tel effet de chiasme, peut-être davantage marqué au quatrain précédent (2/3/3 // 3/3/2). C'est un autre exemple concret, avec celui de l'introduction des pieds, de la transformation du rythme et de la voix lyrique par des techniques importées.

¹ Bachelard, 1993.

² Baudelaire, 1991, p. 182.

Autre référence possible appelée par les « héros » du v. 7, à la littérature chinoise moderne cette fois-ci, à « Nuit d'automne » (Qiuye 秋夜, 1924)¹, poème en prose de Lu Xun : à la fin de celui-ci, le narrateur salue, avec une même sympathie teintée d'auto-ironie que ne le fait le poète de Bian Zhilin, le sacrifice inutile de « verdoyants et délicats héros » (*cangcui jingzhide yingxiongmen* 蒼翠精緻的英雄們), autre thème de l'insecte à la lampe. Dans « Nuit d'automne », les insectes attirés par la lampe, loin de formuler un salut à d'hypothétiques révolutionnaires morts en vain (l'ironie est patente, on n'imagine pas Lu Xun en faire preuve vis-à-vis par exemple de jeunes manifestants tués), sont avant tout un miroir de l'âme du narrateur, ne pouvant cesser de croire au retour lumineux du printemps dans la nuit, alors qu'il en connaît avec lucidité l'issue fatale ; d'où le rire étrange et inquiétant du narrateur qui lui échappe, « acte d'autodérision nietzschéenne » (S. Veg)². Bian Zhilin reprend cette expression tirée d'un poème en prose moderniste chinois (nouvel exemple de croisement entre les genres), ainsi que le lyrisme ironique et le thème de l'autodestruction du sujet. Chez lui, cette ironie introduit une dimension anti-épique, voire anti-lyrique. A moins que l'ironie, voire la quasi-parodie, ne soit en elle-même une forme d'ironie romantique, présente chez des auteurs chinois des années 1920, tels Lu Xun ou Yu Dafu. Cette ironie est renforcée par le contraste entre le registre et les références épiques, et la scène des moucherons dans le feu.

En ce qui concerne le rythme métrique de ce quatrain, chacun des deux distiques se décompose de même (3/2/3 // 3/3/2) :

|多少艘|艨艟|一起發|,
 |白帆篷|拜倒於|風濤|,
 |英雄們|求的|金羊毛|
 |終成了|海倫的|秀髮|。

La structure des pieds continue d'être répétée par distique, mais la dimension cyclique se fausse : on a dit plus haut que cette strophe donnait la fausse impression d'être composée de deux distiques parallèles, alors qu'elle comporte trois propositions (v. 5, v. 6 et v. 7-8). Or, l'insertion d'un pied de deux syllabes entre deux pieds de trois, au milieu des v. 5 et 7, crée ainsi une rupture (contrepoint entre ordre de la phrase et du pied), tandis que le rythme du vers second de chacun des deux distiques (3/3/2) est maintenu entre les deux quatrains à la même position (vers pairs). Faut-il y voir

¹ Dans le recueil de *La Mauvaise herbe* (*Yecao* 野草, 1927) : Lu Xun, 2006c, p. 6.

² Lu Xun, 2015, p. 574.

un effet de mimétisme pour les vagues (voir plus haut sur la cadence et Baudelaire)? ou une simple alternance avec le quatrain précédent qui présente la même structure aux deux vers pairs (3/3/2), mais une différence aux v. impairs (2/3/3 — ici 3/2/3). A la strophe suivante (v. 9-11), premier tercet, ces deux « mètres » sont repris, mais en alternant la position au vers pair et impair (3/3/2 // 3/2/3 // 3/3/2) :

|贊美吧|，芸芸的|醉仙|
|光明下|得了|夢死地|，
|也畫了|佛頂的|圓圈|！

Cette reprise contrastée produit un nouveau chiasme entre le dernier vers du second quatrain (v. 8) et le premier de la strophe suivante (v. 9) : l'effet se produit au v. 10 (3/3/2, début du dernier tercet), avant de répéter ce mètre aux dernier vers, contre le mètre 3/2/3 attendu au v. 13. Les v. 5-12 forment ainsi une unité : alternance de 3/2/3 et 3/3/2, avec répétition (3/3/2) à la jonction des strophes 2 et 3, 3 et 4. Au-delà de la variété recherchée, cet effet de miroir est notable et participe à la forme et esthétique de ce poème : mimétisme (vagues? insectes?), renversement et tension entre désir et mort, et surtout, effet de *circularité* déjà relevé en d'autres endroits. Qui dit circularité, dit répétition masochiste.

Passons donc à cette troisième strophe :

Célébrons-les [on peut entendre Bénissons-les, *Laudamus* ou Qu'ils soient bénis], tant d'imbriaques
immortels
Dans la lumière trouvèrent rêvée et fatale terre,
Dessinant au sinciput de l'Eveillé [Fo, le Bouddha] un cercle!

Le premier tercet présente un déséquilibre plus marqué encore qu'au second quatrain entre l'ordre de la phrase et celui du vers. Une première proposition, à nouveau exclamative, emphatique ou empathique comme aux strophes précédentes, se limite au premier pied du v. 9 (syllabes 1-3, « *Zanmei ba* », litt. « Louons-les ») ; tandis que la seconde proposition s'étend sur le reste du tercet. Plus précisément, « tant d'imbriaques immortels » (*yunyunde zui xian* ; *zui xian* attesté en poésie classique depuis les Tang) au v. 9 est le sujet de deux actions associées (v. 10-11) : ils « trouvent » (*dele*, litt. « obtiennent ») et « dessinent » (*hua*). Les moucheron à présent se trouvent acculés en un lieu dont ils ne peuvent réchapper : la « fatale terre » (*sidi*, litt. « lieu mort, sans issue »), d'où toutefois ils espèrent, ou s'illusionnent, de trouver une voie « rêvée » (*meng*) vers le

salut. Ils vont à une mort certaine causée par la lampe qui les attire. A moins que ce ne soit l'inverse : morts, ils s'enflamment comme les glorieux héros, qu'ils s'imaginent être. Ainsi, ils poursuivent leur rêve jusqu'à la fin sans jamais s'en éveiller.

La lumière trouvée dans la mort reçoit une autre connotation : celle, toujours non sans une certaine ironie, d'une transfiguration religieuse. Après les registres épique et tragique des deux premiers quatrains, vient ce registre religieux annoncé en tête du tercet par l'appel initial à la louange ou l'éloge des moucherons : « Louons » (*zanmei*, v. 9) que l'on pourrait traduire par « Bénissons » ou « *Laudamus* », en référence à « L'Hymne à la Beauté » de Baudelaire, avec lequel Bian Zhilin dialogue (voir plus bas). Cette étape marque la dernière métamorphose de la lampe initiale. Le vol mortel des moucherons autour de la lampe dessine un « cercle » (*yuanquan*, v. 11) au-dessus de la « tête de Bouddha » (*foding*, litt. le « sinciput de l'Eveillé », v. 11). S'agit-il de la lampe? ou plus probablement, faut-il se représenter une scène « réelle » : une statuette de Bouddha à proximité d'une lampe, prétexte à la rêverie du poète, à la façon d'un décor mallarméen comme dans le sonnet en -ixe (« Ses purs ongles très haut »)?¹ On peut comprendre par ailleurs que les moucherons autour de la lampe en forment *l'auréole*, celle que l'on attend d'une représentation picturale : mais même ainsi, ce « Bouddha » n'en demeure pas moins une métamorphose ou synecdoque de la lampe.

L'ironie est double : elle est causée par le contraste entre la figure de Bouddha et des insectes ; mais aussi, le Bouddha est associé à Hélène et Médée plus haut, car il constitue l'objet du désir des moucherons. Ainsi, serait attribué à celui-ci le désir peu charitable de tirer sa *gloire* de la mort des insectes (?). Rappelons à ce propos la formulation du problème du « sens de la souffrance » posée par Nietzsche et reprise par G. Deleuze, avec la réserve que le poème ne mentionne pas le thème de la souffrance : soit la douleur « fait plaisir aux dieux qui nous contemplent » soit « à celui qui l'inflige, ou à celui qui la subit »². Le Bouddha s'en réjouit-il? c'est l'objet de l'ironie. Mais il est certain que c'est le cas des moucherons. Quant au poète, et au lecteur avec lui, il est suspect d'une forme de sadisme (voir chapitre suivant la discussion à propos de Baudelaire, Xu Zhimo et Lu Xun, notamment son poème en prose « Vengeance »). A moins qu'il ne

¹ C'est ce que suggérerait la version anglaise de Bian Zhilin : « *Let's praise : you multitude of tipsy fairies / Have found your dreamy end in the tomb of light / And drawn, too, halos round a Buddha's head.* » (Bian Zhilin, 2007, p. 133). « A Buddha » suggère en effet une statue, peut-être un décor vaguement orientaliste. Cependant les versions anglaises que Bian Zhilin donne de ses propres poèmes diffèrent de l'original : parfois plus « chinois », là où ses poèmes chinois tendent à être « occidentalistes ». Ceci dit, dans la version anglaise de « Insectes à la lampe » notamment, il tend à effacer dans son poème des références classiques chinoises et s'approcher de références poétiques européennes et symbolistes (voir « *Tomb of light* » plus bas). Sur la problématique de « *nativization* » et « *foreignization* » des auto-traductions de Bian Zhilin en anglais, sa « *dual translation* » : Klein, 2018, p. 25-67.

² Deleuze, 2011, p. 102.

faillie voir la pointe de l'ironie viser uniquement les moucherons : leur imagination et désir de devenir son auréole, comme avant pour Hélène, obtenir ses cheveux ou la Toison d'or. L'ironie du poème est clairement perceptible, sa cible, plus diffuse.

En fait, la cible principale de cette ironie serait une forme de vacuité ou vanité (une *fumée*) de l'objet du désir, ce qui obligerait finalement le poète à ce formalisme poétique et linguistique, seul moyen de révéler la vérité dernière des choses. Ce serait là une lecture à la Mallarmé, auteur connu de Bian Zhilin, tout autant qu'à la manière paradoxale de l'école conscience-seulement : la forme (du poème) est vide, mais c'est précisément là que se trouve sa vérité. Sur ce point, la dimension réflexive et spéculaire de la forme, notamment au niveau du mètre, est signifiante. Et si la cible de l'ironie est diffuse, c'est que l'on ne distingue plus à la fin entre « sujet » (les moucherons) et « objet » (objet de la quête) : entre qui désire ou tire profit de qui ou quoi, car il ne reste à la fin que du désir et du vide. Le poète lui-même porte cette réflexion désabusée sur son propre poème, voire sur lui-même, au cas où il s'identifierait aux moucherons. Il esthétise alors sa propre chute, car il est devenu « bourreau de lui-même » : autre thème commun à Baudelaire et Lu Xun, lui aussi adepte de l'auto-ironie. La mention du Bouddha est à prendre comme une référence au bouddhisme (voir plus bas, sur Eliot et le « Serment du feu »), mais il ne faut pas oublier le croisement avec le thème mallarméen mentionné à l'instant : ce n'est pas un poème bouddhique au sens propre. D'ailleurs, ce thème de l'indistinction et de la continuité entre les différences de sujet-objet et de regardant-regardé, personnes, je et tu, et donc une forme de vacuité, est propre à la poésie de Bian Zhilin : nous y revenons dans la dernière partie à propos d'autres de ses poèmes (« Fragment » et « Poisson pétrifié »).

Les moucherons sont qualifiés « d'immortels ivres » (*yunyunde zuixian*) : « immortel » peut s'entendre comme antiphrastique, comme mentionné plus haut, car ce sont des immortels bien éphémères et vite disparus dans les flammes. Mais également, comme mention ironique d'une représentation et discours taoïsant : l'adepte accède à l'immortalité par transmutation de son corps et de son état mondain (voir l'image de la cigale discutée à propos de Feng Zhi), sous l'apparence d'une fausse mort, laissant derrière lui son enveloppe charnelle, pour avoir développé entre temps par son ascèse un corps glorieux, comme une mue. Ce sont ces mêmes immortels « taoïstes » qui, comme au premier quatrain, se nourrissent de « rosée ». Dans le même ordre d'idée, rappelons la pratique bouddhiste de l'immolation volontaire par le feu à certaines époques¹. « Rêvé » (*meng*)

¹ Gernet, 1960.

s'expliquerait donc ainsi, du moins en apparence dans le discours revendiqué qui fait l'objet de l'ironie : les moucherons cherchent dans la flamme et dans la mort l'éveil, censément symbolisé par la « lampe » et sa lumière. *Meng* renvoie donc à l'illusion de la mort et de leur (notre) monde (*sidi*) : les moucherons cherchent ainsi à connaître une transfiguration, l'immortalité taoïste ou l'éveil bouddhique (Bouddha est « l'éveillé ») dans le feu. Ces « héros » ne laissent en effet derrière eux que du vide, comparés qu'ils sont aux feuilles ou fleurs mortes (voir plus loin). On peine évidemment à croire qu'ils puissent réellement s'être transfigurés. C'est la cible de l'ironie : ils n'ont fait que se consumer dans le feu de leur illusion.

Cependant, ces « immortels » sont « ivres » (*zui*) : cette seconde occurrence de « *zui* » en signale l'importance à l'attention du lecteur. Cette ivresse, religieuse ici, pourrait suggérer que le « rêve » renvoie à leur état et leur désir : cette renaissance possible par les flammes est aussi un rêve. C'est toute l'ambiguïté du syntagme « *meng sidi* », la « rêvée et fatale terre »¹ : est-ce le monde hors des flammes crues salvatrices (avant de se précipiter donc dans celles-ci), ou au contraire celles-ci, car tous les deux, monde et feu, sont fatals? Le rêve désigne-t-il le monde de l'obscurité ou la lumière elle-même, qui ne serait donc qu'un rêve de plus? Peut-être une telle lecture « mahayaniste » (abolition paradoxale des contraires et de l'opposition entre plans d'existence et d'expérience relatif et absolu) semble-t-elle forcée. Toutefois, Bian Zhilin, dans sa version anglaise recourt à l'oxymore symboliste à la Baudelaire (voir plus haut à propos de « Fantôme I ») et rend *meng sidi* par « *tomb of light* », qui désigne bien la lampe : ce faisant, il atténue d'ailleurs le thème du rêve, plus « chinois » peut-être, en ce qu'il suscite davantage de réminiscences littéraires classiques.

Le poète exprime avant tout dans ce sonnet une forte sympathie désabusée vis-à-vis des moucherons piégés par leur ardeur. Cependant, la rime *xian* (« immortels », v. 9) / *quan* (« cercle », v. 11) suggère que les moucherons restent prisonniers d'une répétition, d'un cercle, celle-là même déjà évoquée dès la première strophe et déclinée à la suite : répétition de l'élévation de l'ivresse, du mouvement d'élation (recherche, désir, illusion) et de la chute dans la destruction. C'est une nouvelle métamorphose de la figure circulaire du temps et de l'existence humains². Nulle éternité à trouver, ni d'union paradoxale entre le fini et l'infini : ce qui est recherché est impossible à réaliser.

¹ « Fatal » choisi en français pour rendre l'idée de mort annoncée, sans issue : *sidi*.

² Poulet.

La mort des insectes dans le feu est un lieu commun, dont on peut proposer ici quelques références possibles. L. Haft propose que ce poème de Bian Zhilin est une « *thematic expansion* »¹ de deux vers (17-18) de « Hymne à la Beauté » de Baudelaire. J'ajoute le distique suivant, qui me semble tout aussi important (v. 19-20) :

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe, et dit : Bénissons ce flambeau!
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.²

L. Haft, qui révèle cette relation intertextuelle, cite les deux premiers vers de cette strophe (v. 17-8), ce qui est bien assez pour montrer la relation directe entre l'image de l'insecte qui se brûle, ainsi que la reprise de « Bénissons » en « *zanmei ba* ». On peut toutefois prolonger la citation d'un distique (v. 19-20) : pour le thème de l'amour et de la mort (voir plus bas) ; mais surtout, pour la rime « tombeau » / « flambeau », qui est pointée par « *meng sidi* », thème commun à « tombeau ». Ce que confirme « *tomb of light* » dans l'auto-traduction anglaise de Bian Zhilin. C'est l'allégorie de la Beauté idéale, peut-être aussi matérielle, vers laquelle tendent les éphémères et qui mérite leur sacrifice dans leur recherche de l'infini face au *spleen* ressenti dans la vie.

Nous l'avons vu plus haut, chez Bian Zhilin cette recherche est prise avec distance et change donc de signification : l'ironie porte aussi *sur* ce symbolisme importé (voir plus loin sur les rapports de Bian Zhilin aux « romantiques » et « symbolistes » européens et chinois). C'est en un sens proche de l'ironie de Lu Xun contre la traduction faite par Xu Zhimo de « Une charogne », qui toutefois reprend certains de ses thèmes, notamment dans « Vengeance » (Fuchou 復仇, 1924) (chapitre suivant).

¹ Haft, 1983, p. 55. G. Bien reprend ce qu'écrit L. Haft sur le rapport au distique de Baudelaire et poursuit : « *At the moment of death, the mayfly, whose life was already ephemeral, would praise the flame which destroyed it, because in that moment, Beauty was created. The two lines come from the same poem (in seven quatrains) that asks whether Beauty comes from Heaven or Hell, from Satan or from God. Bian's sonnet refers to the Golden Fleece and Helen, and also to the Buddha. In Haft's translation, it describes insects "falling in droves" at the lamp who "In a flash of brilliance reaching death's fairyland / To paint a halo on the very Buddha!" This suggestion of spiritual awakening leads to the final tercet where the poem's persona physically awakens to everyday reality and blows away the insect remains.* » (Bien Gloria, 2012, p. 259). L'ironie du poème fait hésiter si oui ou non il faut lire ce thème de l'éveil ou même (ou uniquement) de l'interrogation sur la Beauté : c'est surtout le thème du désir et du feu et ses deux aspects contraires : désir et destruction, amour et mort. Nous allons voir plus bas que Azorín permet une lecture surréelle et freudienne : le désir amoureux c'est le désir de la mort. Mais la proximité possible de Eliot, c'est l'ironie, l'anti-épopée, l'anti-romantisme. C'est le constat ambigu d'une mort, qui signale un attachement ironique : ce serait l'ironie romantique, mais semble pas pris littéralement non plus. Le thème du vide par contre est récurrent chez Bian Zhilin : le vide du désir autant que celui du taoïsme. « Insectes à la lampe » offre aussi un tel regard renversé sur les choses.

² Baudelaire, 1991, p. 75.

Le motif du papillon de nuit ou de l'insecte attiré par la flamme pour s'y perdre, à distinguer du motif du rêve du papillon, est repris dans plusieurs poèmes chinois modernes, en plus du *yiwei* rencontré plus haut chez Huang Zunxian, cliché pour la solitude ou l'éloignement. Dans le contexte poétique chinois moderne, ce motif particulier de l'insecte à la flamme a une connotation « symboliste » au sens esthétique du terme : il est associé à la figure du rêveur à la poursuite de l'idéal ou de l'âme rêvée, comme image de soi ou du poète. Il peut marquer la tension entre poursuite du rêve et sa disparition, comme le résume Sun Yushi à propos de la figure du « rêveur » (*xunmengzhe* 尋夢者, litt. « celui qui poursuit ses rêves »), d'après le titre d'un poème de Dai Wangshu 戴望舒 (1905-1950)¹. Ce motif trouve un écho dans le poème de Bian Zhilin : l'insecte rêveur se détruit dans sa quête de l'idéal (amour, beauté, désir, formalisme).

Ce thème se rapproche de ce que Sun Yushi présente comme motif du « vide » (*xuwu* 虛無) et de la « désolation » (*huangwu* 荒蕪)². Il mentionne précisément ce poème, en même temps que « Papillons de nuit » (Ye'e 夜蛾) de Dai Wangshu³, à titre d'exemple de l'image du *xunmengzhe* ; il interprète ces deux poèmes comme expression de l'aspiration et la recherche du poète pour la lumière⁴. Mais l'on pourrait poursuivre la lecture dans la perspective de l'ironie et la complexité des thèmes que nous avons relevés. De plus, la comparaison qui suit entre ces différents poèmes en dialogue entre eux va en révéler leurs différences respectives.

Deux poèmes en particulier sont exemplaires dans l'usage de ce motif ou thème de l'insecte attiré par la flamme, par rapport auxquels lire le poème de Bian Zhilin, et eux-mêmes l'un par rapport à l'autre. Le premier est « Lampe d'automne » (Qiudeng 秋燈, 1936) de Li Guangtian 李廣田 (1906-1968), dont L. Haft cite un extrait à propos d'« Insectes à la lampe »⁵, publié au moins dans l'important recueil *Le Jardin des Han* (*Hanyuanji* 漢園集, mars 1936) qui inclut des poèmes de He

¹ Sun Yushi, 1999, p. 189.

² Sun Yushi, 1999, p. 190.

³ En fait, Sun Yushi mentionne un poème « Phalène [attiré par la lumière] » (灯蛾 Deng'e) de Dai Wangshu, mais il s'agit probablement d'une coquille pour « Papillons de nuit ».

⁴ Sun Yushi, 1991, p. 193.

⁵ Haft, 1983, p. 59.

Qifang 何其芳 (1912-1977), Li Guangtian et Bian Zhilin, lui-même éditeur de ce recueil¹. Le second, « Papillons de nuit » (Ye'e 夜蛾) de Dai Wangshu, publié en janvier 1937 dans *Poésie nouvelle*, revue dans laquelle Bian Zhilin publie « Insectes à la lampe » quelques mois plus tard, sans parler du fait que tous deux étaient proches. Le poème est ensuite repris dans le recueil de Dai Wangshu, *Temps du désastre* (*Zainande suiyue* 災難的歲月, 1948). Voici « Lampe d'automne » de Li Guangtian (mes italiques pour marquer des proximités lexicales et thématiques avec « Insectes à la lampe ») :

Lampe d'automne

Est-ce *amitié* ravivée de l'homme mûr,
Ou souvenir furtif du vieillard pour un attachement passé?
Légèrement, je voudrais déposer un baiser sur cette *lampe* d'automne.

Lampe de grisâtre, beige nuit d'automne,
De qui le paisible et épanoui visage?
Tu ne parles pas : je te reconnais comme ma vieille amie.

Ding ding, un scarabée doré dépose un baiser sur la lanterne,
Paisiblement, *d'ivresse* il *tombe* à la renverse au pied de la lampe :
Un doux et dernier *rêve* commence.

Douce est la lampe d'automne par une nuit calme,
Dans la solitude, voilà que je suis un peu glacé.
Cette lampe si proche, je la trouve si lointaine.

秋燈

是中年人重溫的友情呢，
還是垂暮者偶然的憶戀？
輕輕地，我想去一吻那秋燈了。

灰白的，淡黃的秋夜的燈，
是誰的和平的笑臉呢？
不說話，我認你是我的老相識。

¹ Sur *Hanyuanji*, voir *Selective Guide* ; Haft, *A Snowy Morning?* le poème de Dai, publié en 1937 est par ailleurs daté de décembre 1936.

叮叮，一個金甲蟲在燈球上吻，
寂然地，他跌醉在燈下了：
一個溫柔的最後的夢的開始。

靜夜的秋燈是溫暖的，
在孤寂中，我卻是有一點寒冷。
咫尺的燈，覺得是遙遙了。¹

Ce poème, variation sur le motif de l'insecte à la lampe, introduit un « scarabée » (*jinjaichong*) ; il tombe, attiré par la lampe et un « rêve », qui s'il ne l'a pas tué, l'a au moins abattu. Sont activés les motifs suivants : ivresse, rêve, lampe, solitude, illusion, chute, passion, mort. Li Guangtian les utilise pour servir les thèmes propres à son recueil, la voix de l'exil et de la solitude : « *the solitary poet feels a chill, realising that the friendly warmth of the lamp is an illusion* » (B. McDougall)². L'illusion du poète correspond donc aux doux rêve mortel du scarabée.

La particularité de ce poème est l'indécision entre voix du poète et celle supposée du scarabée. Le scarabée est certes une figure du poète. Mais le poète participe au rêve de l'insecte ; l'on ne sait si la lampe évoque un visage connu ou si le poète imagine les raisons pour lesquelles l'insecte cherche à rejoindre la lampe. Un procédé similaire se retrouve dans certains poèmes de Bian Zhilin, tels « Fossile de poisson » (Yuhuashi 魚化石, voir quatrième partie) ou « Coquillage blanc » (Bailuoke 白螺殼) : un dialogue entre un « je » et un « tu » aux identités réversibles. Est-ce le dialogue de la lampe et du scarabée? du poète et de la lampe? ou du poète témoin des deux? A la première strophe, on peut identifier le passage d'une part de la voix du poète qui médite sur sa propre motivation supposée ou celle du scarabée (v. 1-2), à d'autre part la voix de l'insecte (un courant de conscience?) au v. 3, ou une indistinction entre les deux. L'effet esthétique est similaire à ce que l'on peut rencontrer dans un texte de fiction, lorsque le narrateur recourt à l'indirect libre avec ses personnages, pour marquer la participation du poète à la voix (rêve) prêtée au scarabée.

Le poète s'identifie au scarabée qui recherche la compagnie de la lampe, elle-même figure d'une connaissance ou personne amie absente ou fictive : la flamme appelle des « rêveries de mémoire » et tient compagnie aux « songes du solitaire » (G. Bachelard)³ en réponse à la solitude

¹ Bian Zhilin, 1936, p. 54-55.

² Bonnie S. McDougall, « Bian Zhilin, *Hanyuanji* » : Haft, 1989, p. 51.

³ Bachelard, 2015, p. 34-35, 36.

de la bougie. La dernière strophe du poème (v. 10-12) rétablit l'ordre, comme une morale ou l'élucidation d'une allégorie : l'identité du poète est clairement indiquée par la première personne. Une fois le scarabée hors-jeu, si l'on peut dire, ne reste plus en lice et sans ambiguïté que la voix du poète doublement isolé : car même l'insecte en qui il se reconnaissait l'a abandonné pour un doux rêve que le poète ne sait plus poursuivre. Il est à remarquer que dans le poème de Feng Zhi sur la cigale, la voix du poète s'éteint avec celle de l'insecte. Le poète est comme le scarabée ; la lampe, un idéal ou amour lointain, le passé. La méditation sur le temps passé est un thème associé au motif de l'insecte à la lampe. Un autre en est la rêverie sur des fantasmagories qui se projettent comme la légende de Geneviève de Brabant et Golo par la « lanterne magique » du jeune Marcel au début de *La Recherche*, dont Bian Zhilin donne une version de la première page en 1934, dans son recueil de traductions de textes en prose de littérature moderniste occidentale, *Recueil de la fenêtre de l'ouest* ou *d'occident* (*Xichuangji* 西窗集)¹. Nous revenons en quatrième partie sur ce point, pour un autre poème dans lequel le thème de la mémoire est secondaire.

Pour revenir au poème, le thème principal reste celui de l'ivresse de l'autodestruction, de l'illusion, de la recherche ce que l'on ne peut trouver ou qui n'existe pas, à moins qu'on ne le cherche au mauvais endroit. L'indistinction entre « je » et « tu » prend tout son sens : est-ce moi, que je cherche hors de moi ; ou est-ce que je cherche à me détruire en toi, image rêvée de moi? Le motif de l'insecte à la lampe est proche de celui du miroir et de l'ironie que l'on étudie par ailleurs : le sujet poétique et lyrique se cherche lui-même, en tant que sujet mais aussi par rapport à l'occidentalisme (Bian Zhilin).

L'anthropomorphisation du monde naturel, de l'insecte en l'occurrence, se fait chez Li Guangtian sur le mode d'une projection plus définie et filée que dans le poème de Bian Zhilin. Chez celui-ci, certes, les insectes sont associés aux Argonautes. On est ainsi appelé à voir en eux la rêverie du poète ; mais moins sous cette forme de projection, qui par ailleurs rétablit une distinction claire à la fin, comme une morale, comme le fait Li Guangtian. « Lampe d'automne » joue avec le motif du rêve du papillon, lieu commun de l'indécision ou confusion : ici, entre le scarabée et le

¹ Bian Zhilin, 2007b, p. 114-119. Le recueil paraît pour la première fois en 1934 (Bian Zhilin, 1934), qui inclut des traductions effectuées entre 1930 et 1934, et réédité en 1936 (Bian Zhilin, 1936). Par la suite, Bian Zhilin extrait un certain nombre de retraductions du recueil pour les remanier et publier séparément (voir plus loin Azorin) : Bian Zhilin, 2007b, p. 9-12. L'édition récente (2007b) diffère de celles de 1934 et 1936, et semble basée sur des rééditions du recueil des années 1980 (Bian Zhilin, 2000, vol. 1, p. 2). D'après L. Haft, le recueil paru en 1936 est daté de 1934 (Haft, 1983, p. 54). J'ai toutefois trouvé deux versions numérisées (incomplètes) l'une de 1934 et l'autre de 1936 qui selon les indications bibliographiques sont bien deux éditions : mais il se peut que les informations soient fautives. En tout cas, les paginations sont identiques. Bian Zhilin lui-même n'est pas très clair sur l'historique de cette publication (Bian Zhilin, 2007b, p. 9). L. Haft liste l'ensemble des auteurs traduits dans ce recueil ; c'est ce qui lui permet ensuite d'introduire « Insectes à la lampe » dans la perspective de montrer une « relation croisée » avec les deux vers de « Hymne à la Beauté » (voir plus haut), que toutefois Bian Zhilin ne traduit pas dans son recueil (trois autres cependant des *Fleurs du Mal*, absents de l'édition 2007 et remplacés par une pièce des *Petits poèmes en prose*).

poète. Pourtant l'identité de l'un et l'autre est rétablie à la fin, de même qu'au réveil de Zhuangzi les choses rentrent dans l'ordre. Bian Zhilin, contrairement à Li Guangtian, ou on va le voir, à Dai Wangshu dans le poème suivant, maintient une distance ironique certaine vis-à-vis de ses propres images poétiques qui expriment pourtant des thèmes similaires ; il maintient aussi une distance avec sa propre poésie au fur et à mesure que celle-ci s'énonce. Néanmoins, la dimension allégorique, emblématique et abstraite est présente chez Bian Zhilin.

Pour ce qui est de la forme, autre grande différence avec le poème de Feng Zhi ou Bian Zhilin, le poème de Li Guangtian appartient au vers libre ou semi-libre. Il présente néanmoins un certain nombre d'éléments modulaires, des quasi-pieds : il est constitué de quatre tercets aux vers de longueur irrégulière, malgré un usage exclusif de vers de 9, 10 et 12 syllabes¹.

Le poème donne un exemple probable d'importation par les poètes chinois moderne du procédé des rimes masculines et féminines² : il présente une alternance entre vers impair féminin (*ne, le, de*) et vers pair masculin, à l'exception du v. 7, inversé. Quelques rimes (AB) sont reprises au cours du poème, aux deux premiers vers des tercets, au dernier par contre, c'est inversé en BA : à noter que ces deux rimes sont tour à tour en position masculine ou féminine, sur la dernière ou l'avant-dernière syllabe. Par contre, le troisième au v. 9 a une rime C commune au v. 6. Les rimes A sont *qing* (« sentiment », v. 1), *deng* (« lampe », v. 4), *leng* (« froid », v. 11) ; les rimes B, *lian* (« attachement, amour », v. 2), *lian* (« visage », v. 5), *nuan* (« doux », v. 10) ; les rimes C, *shi* (« connaître », v. 6), *shi* (« commencer », v. 9).

Les deux séries de rimes A et B présentent une contradiction : A laisse accroire que la lampe porte réellement l'amour passé, avant que la rime en *leng* n'indique le refroidissement. La série A est donc thématiquement « négative », en ce qu'elle révèle l'illusion, du moins le contraste entre rêve et réalité du poète, par la relation oxymorique qu'elle instaure : la chaleur de la lampe et du sentiment, la froideur de la solitude. Cette signification se prolonge dans des rimes internes identique à A : *deng* (« lampe », titre, v. 3, 4, 7, 8, 12), *qing* 輕 (« léger », v. 3), et *qing* 情 (« amour, amitié », v. 1), *jing* (« calme », v. 10), *meng* (« rêve », v. 9), *chong* (« insecte », v. 7), *ping* (« calme », v. 5), *ding* (onomatopée, choc contre la lampe, v. 7). L'insecte nourrit la douce illusion de la lampe amie, avant de découvrir en choquant contre elle, qu'il ne s'agit que d'un rêve. Cette

¹ Effets de répétition ; effet accentué et « rythmique », mimétique des particules *de*, particulièrement présentes ; unités rythmiques, recherche d'effet avec les *dun*, mais pas de régularité de *dun*.

² La syllabe finale est une particule vide, correspondant à une syllabe inaccentuée dans la prosodie allemande ou anglaise, ou au e muet en français : la rime, s'il y a lieu, est donc à chercher sur l'avant-dernière syllabe.

richesse des rimes internes et de l'onomatopée est notable dans ce poème : c'est la lointaine rêverie du crépitement de la flamme, qui, comme l'écrit G. Bachelard, « gémit »¹, et c'est la même voix que portent les insectes, un craquement. Enfin, l'on rencontre encore d'autres rimes internes : par ex. *xiang* (« penser », v. 3) et *xiang* (« réciproque », v. 6) qui entrent en résonance avec la rime A sans lui appartenir *stricto sensu*.

La série B est thématiquement plus « positive », en ce qu'elle semble affirmer la douceur du visage aimé (l'homophonie *lian* renforce ce sens) projeté sur la lampe, et l'amour : *lian* est proche de *qing*, ce sont donc deux séries différentes qui partent d'un point de départ proche, la recherche ou la reconnaissance de la chaleur, qui manque au poète. Ces deux séries entrent en contradiction et révèlent la « solitude » finale (*guji*, v. 11) du poète, tiré de son rêve par la chute du scarabée. C'est le réveil hors du rêve non du papillon mais du lourd scarabée.

La série C enfin produit en un raccourci encore plus puissant le rapprochement entre les contraires et la révélation ainsi produite : la reconnaissance du visage aimé dans la lampe aboutit au commencement d'un dernier rêve illusoire. La rime C se répercute dans quelques rimes internes pour renforcer ce sens : *yi* (« rappeler, souvenir », v. 2), *zhici* (« proche », « insignifiant », *zhi* et *ci* les deux caractères en lesquels ce mot se décompose, étant eux-mêmes rimés, v. 12), *ji* (« solitaire », v. 11).

Cette antiphrase apparaît comme relativement ironique, comme on le voit par d'autres aspects formels du poème. C'est le cas avec le système de la rime trinaire² : la succession des deux rimes A et B est reprise deux fois aux strophes 1 (v. 1, 2) et 2 (v. 4-5) puis une troisième avec inversion dans l'ordre de la succession à la 4^e strophe (v. 10-11). De même la succession entre rimes masculines et féminines (vers impairs féminins et pairs masculins, aux v. 1-6) est inversée à partir de la 3^e strophe, jusqu'à la fin du poème (impair masculin et pair féminin, aux v. 7-12). Le poème est coupé exactement en deux, ce qui crée une opposition, un chiasme entre les v. 6 et 7 : celui de la reconnaissance silencieuse supposée d'un visage ami et le bruit du scarabée, qui vient heurter la lampe pour l'embrasser. C'est la strophe dramatique, le pivot, le climax, suivi par la chute, quand le scarabée tombe : le rêve est révélé comme illusion, *renversé*, comme le scarabée. La prosodie est

¹ Sur le crépitement de la flamme et l'importance de l'ouïe : Bachelard, 2015, p. 42.

² Une *terza dantesca* déconstruite : si c'est le cas, ce serait une forme d'ironie sur le lyrisme, épique, découverte du paradis. En tous les cas, cette structure ternaire n'est pas des plus courantes. C'est un contre-exemple du sens du tercet, potentiellement, une structure d'élévation (*shang*), mais ici, la chute, (*xia*) : l'espoir ou l'attente de perfection ou réalisation, se fausse, se renverse.

aussi renversée dans un mouvement mimétique. Ce sont des procédés (mimétisme de la forme, chiasmes, renversements signifiants) que l'on retrouve dans le poème de Bian Zhilin.

C'est un nouvel exemple de recherche d'une forme signifiante en poésie moderne, ce qui est un trait occidentaliste. On retrouve les thèmes récurrents rencontrés à plusieurs reprises dans notre travail, de la montée et chute : *shang* (« monter ») et *xia* (« descendre ») occupent la même position pénultième aux v. 7 et 8, comme si la contradiction se maintenait (?). D'où l'ambiguïté : est-ce simple antiphrase ou ironie?

Ce schéma de l'inversion dans la régularité (rime trinaire renversée ; rimes masculines et féminines utilisées mais renversées) et de l'opposition des contraires, est cohérent avec l'organisation du poème en 4x3 (quatre tercets). La forme est à la fois stable (quatenaire) et instable (tercet), paire et impaire, en un sens une quadrature du cercle, la conjonction de deux tendances contraires : le trois est une structure qui se répète potentiellement sans fin, le carré des quatre strophes, au contraire, vise un arrêt, une clôture. Le tercet renverrait ainsi à la potentielle répétition sans fin du rêve (*mengde kaishi*, v. 9), appelé finalement à cesser dans le feu, brutalement, au moment même de son commencement. Enfin, la contradiction se retrouve au dernier vers, dans l'oxymore entre « proche » (*zhichi*, v. 12) et « lointain » (*yaoyao*, v. 12), qui caractérise la lampe : point d'attraction du poète et du scarabée. L'ascension n'aboutit à aucune réalisation mais à une chute qui s'avère être un rêve, une illusion.

Ce schéma du renversement prend une signification ironique. L'ironie peut se définir comme mention d'un discours qui à force d'être repris se vide de son contenu sémantique, pour ne plus paraître que comme la répétition vide qui disqualifie la cible constituée par le propos rapporté à cette mention¹. Ainsi, elle se confirme dans les syntagmes qui répètent le caractère *wen* 温 (« doux », « tiède », « réchauffer ») : dans *chongwen* (« ravivée », « réchauffée », v. 1), *wenrou* (« doux », v. 9), *wennuan* (« doux », v. 10). L'effet produit est celui d'une antiphrase : à force de répétition, *wen* porte l'illusion, la croyance en la fausse chaleur, prêtée à l'insecte et au poète. C'est l'objet de l'ironie. Ajoutons que *wen* est homophone de *wen* 吻 (« embrasser », v. 3), ce qui va dans le même sens. On pourrait également voir une forme d'ironie dans la substitution au papillon attendu, par le scarabée, moins poétique (? on le trouve toutefois dans des poèmes classiques).

L'ironie dans ce poème de Li Guangtian est par contre essentiellement thématique, là où chez Bian Zhilin elle est aussi métagoétique ou autonymique. Elle se retourne, comme nous allons

¹ Sperber et Wilson sur l'ironie comme mention. De mémoire ; je ne me rappelle plus les références précises de l'article.

le voir, sur le poème lui-même, son projet et son esthétique : le poème est une image de lui-même. C'est en particulier la dimension parfaite ou « pure », c'est-à-dire formaliste, qui le permet.

Passons au poème de Dai Wangshu, « Papillons de nuit », à lire en rapport avec celui de Li Guangtian. C'est probablement aussi celui avec lequel Bian Zhilin est le plus directement en dialogue, comme en attestent certaines proximités fortes d'expressions ou thèmes avec le poème de Bian Zhilin (voir mes italiques) :

Papillons de nuit

Tournant autour de *l'auréole (yuanguang)* de la bougie,
Les papillons de nuit font une *pitoyable (kelian)* danse circulaire/*cyclique (huan)*,
Ces *immortels* bannis [les poètes] du Royaume de tous les parfums [Terre pure du *Bouddha*] ne se rappellent pas
Les insectes déjà morts, et les *feuilles* qui ne le sont pas encore.

Je dirais que ce sont des amis *ensommeillés*,
Qui *volent* par-dessus passes et montagnes, traversent les arbres dans les nuages,
Venus nous reconforter de nos infortunes,
Ou alors en mémoire de nos morts, (structure occidentale de la phrase, rupture syntaxique dans l'alternative ; voir les enjambements ; vers libres)
Poussés par le souvenir, ils ont quitté leur calme, leur calme *tombe* [*yetai*, litt. « Terrasse nocturne »].

Je comprends pourtant qu'ils sont moi,
Parce que de leurs grandes ailes soyeuses colorées
Ils voilent mon ombre,
Qu'ils maintiennent dans les ténèbres.

Ce n'est que pour un penser. Ce n'est pas un *rêve (meng)*, (barbarisme, occidentalisme, modifié en *ynian*)
Comme ce jour où je me *transformerai (huacheng)* en phénix.

夜蛾

繞著蠟燭的圓光，
夜蛾作可憐的循環舞，
這些眾香國的謫仙不想起
已死的蟲，未死的葉。

說這是小睡中的親人[1937：友人]，

飛越關山，飛越雲樹，
來慰藉我們的不幸，
或者是懷念我們的死者， [1937：或懷念我們的死者，]
被記憶所逼，離開了寂寂的夜台來。 [1937：為記憶所逼，離開了寂寂的，寂寂的夜台]

我卻明白它們就是我自己，
因為它們用彩色的大絨翅
遮覆住我的影子，
讓它留在幽暗裡。
這只是為了一念，不是夢， [1937：這只是為了一個思想。不是夢，]
就像那一天我化成鳳。 [1937：就像有一天我化成鳳。]
[1937：ces deux derniers vers forment une strophe séparée]¹

Ce poème, comme celui de Li Guangtian, est de forme libre ; le vers est irrégulier et le mètre présente encore plus de variation. De même, Dai Wangshu reprend dans l'édition initiale de 1937 la partition en quatre strophes ; mais elles sont de longueur irrégulière et dessinent une amplification suivie d'une réduction ou amenuisement (4/5/4/2). Il est à noter à l'inverse que dans l'édition de 1948 (?), le nombre de strophe est ramené à trois dans un mouvement crescendo (4/5/6), mimétique de l'envol espéré du poète transformé en phénix. Dans la version originale, le distique final, détaché des vers précédent, souligne sa fonction : apporter une conclusion « morale » au poème.

Le poème présente une division logique, un tournant après le v. 9 : le poète tout d'abord (v. 1-8) décrit la scène des papillons attirés par le feu, comme autant d'immortels lancés dans un voyage qui les mène à leur perte. Ils lui apparaissent comme âmes des morts, des « amis » : on retrouve l'association entre insecte et connaissance du poème de Li Guangtian. Le poète ensuite explicitement décode l'allégorie : il fait des papillons une image d'abord des « morts » (*sizhe*, v. 8), puis de lui-même (*wo ziji*, v. 10). Au lecteur de décider de ce dont il s'agit concrètement : des regrets? des souvenirs? En tout les cas, c'est en rapport avec un passé mort, qui revient le hanter. Les « ténèbres » (*you'an*, v. 13) et « ombre » (*yingzi*, v. 12) le confirment, non sans une opposition : les ailes « bariolées » (*caise*, v. 11) viennent exprimer les ténèbres.

Cet oxymore est peut-être signe d'une métamorphose (*huacheng*, v. 15) ou renaissance possible de l'ombre en phénix (*feng*, v. 15). Le poète cherche à en affirmer la vérité ou possibilité, en contraste avec le « rêve » (*meng*) : *meng* d'ailleurs rime avec *feng* du phénix (voir plus bas), ce même rêve qui attire le scarabée de Li Guangtian dans le feu. Le poète pourtant semble confirmer

¹ Dai Wangshu, 1999, p. 135-136.

ce songe : à la première strophe, les nouveaux arrivants semblent ignorer que leurs prédécesseurs sont morts dans le feu. Il en ressort donc une « pensée » (*yinian* ou *yige sixiang*, v. 14) désabusée, une affirmation contredite par le poème lui-même : « ce n'est pas un rêve » (*bushi meng*, v. 14) signifie de fait « c'est un rêve ».

La seconde partie du poème expose l'identité entre les papillons et le poète, et le désir de celui-ci de s'élever. Son rêve de se transformer en phénix se projette sur le vol des papillons vers le feu ; leur ignorance est son rêve à lui et inversement. Le motif du phénix dans la littérature moderne remonte au moins à Guo Moruo¹ : à son lyrisme « romantique » et sa poétique occidentaliste hybride, dont il est le principal inventeur pour la Nouvelle poésie chinoise. Même si dans le système des correspondances traditionnel le *feng* est de nature *yang*, ce phénix est très européen (?), car il porte le rêve d'une renaissance par le feu.

C'est à ce rêve que répond Bian Zhilin et dont il se distancie : c'est pour cela qu'il présente l'identité du thème et de la forme. C'est le sens de l'adéquation entre motif de l'insecte au feu, désir et rêve de transformation, quête idéale, voire amoureuse, et lyrisme : on reconnaît dans cet ensemble le « symbolisme » dans le contexte chinois (voir plus loin). Or, Bian Zhilin introduit dans son formalisme poussé à l'extrême le thème de l'impersonnalité et une ironie déjà présente chez Li Guangtian. Il amène ainsi ce paradoxe : le formalisme apparaît comme expression la plus parfaite de cet idéal illusoire du beau et de la transformation de soi, mais il est aussi ce qui permet de s'en détacher par la mise à distance. Car c'est l'expression la plus formellement parfaite (« belle »?) de Bian Zhilin qui indique le plus le détachement ironique de ce même idéal romantique et occidentaliste, « moderniste » en un mot.

Le dialogue entre les papillons et le poète se poursuit au plan formel. En effet, cette seconde partie (v. 10-15) se distingue de la précédente par la forme, plus recherchée et la plus construite, quelle que soit la version en trois ou quatre strophes, montante ou descendante. C'est l'adéquation entre un certain formalisme et la thématique du désir de renaissance par la destruction de soi.

Les deux premières strophes ont deux rimes communes aux mêmes positions aux vers pairs. Rime A au second vers des strophes 1 et 2 : *wu* (« danser », v. 2) et *shu* (« arbre », v. 6), pour exprimer l'envol et la liberté, l'absence d'entrave, bien illusoires au vu de la mort qui les attend. Cette élation se retrouve dans le vol épique et mythologique chez Bian Zhilin. Rime B au quatrième

¹ Voir « Le Nirvana des Phénix » (Fenghuang niepan 鳳凰涅槃, 1920) : Guo Moruo, 1985, vol. 1, p. 34-53.

vers des mêmes strophes 1 et 2 : *ye* (« feuille », v. 4) et *zhe* (particule, « ceux qui » sont morts, v. 8). La rime est inélégante (substantif et mot vide), mais le sens est cohérent : à remarquer la répétition de *si* (« mort », v. 4) à propos de la feuille morte. A moins de considérer que le v. 8 ne finisse sur une rime féminine (seuls trois vers ont pour finale une particule vide, v. 8, 12 et 13, or aux v. 12 et 13, la rime fonctionne), c'est-à-dire qui prend en compte la pénultième : en ce cas, la rime est *si*, et renvoie aux v. 10-13 (*ji*, *chi*, *zi*, *li*). Enfin, au v. 7, la rime C est reprise au dernier distique du poème (v. 14-15) : *xing* (« chance »), dans le syntagme *buxing* (« malchance », v. 7). Elle porte ainsi toute l'ambiguïté du poème : faut-il lire la rime sur *xing* seul ou *buxing*? ; *meng* (« rêve », v. 14) ; *feng* et même *cheng feng* (« phénix », « devenir phénix », v. 15). Le rêve de transformation en phénix, qui est censé ne pas être un rêve, est renvoyé par la rime à la malchance ou infortune dont les papillons nous réconfortent. Le réconfort est apporté par leur vol, qui inspire l'espoir du phénix. Mais le renvoi proposé par la rime est à double sens : ce vol ou attente ne peut qu'être infortunée (*buxing*) car elle n'est qu'un rêve (*meng*). La réécriture qu'en fait Bian Zhilin en tous les cas choisit clairement cette lecture. Or, la structure de la rime se distingue à partir du v. 10. Avec la rime D : *ji* (« soi », v. 10), *chi* (« aile », v. 11), *zi* (particule vide pour *yingzi*, « ombre », v. 12), *li* (particule vide pour *anli*, « dans l'obscurité », v. 13). Et la rime C (*meng* et *feng*), marquant le distique final, comme indiqué plus haut.

Ce même formalisme se marque également au niveau des pieds (*dun*) dans ces deux dernières strophes. Ainsi, les v. 10-11 présentent un parallélisme dans la cadence (2/2/4/3), qui met en évidence le parallèle entre le poète et les papillons :

我卻|明白|它們就是|我自己|, *Wo que / mingbai / tamen jiushi / wo ziji /*
因為|它們|用彩色的|大絨翅| *Yinwei / tamen / yong caisede / da rongchi /*

Les deux vers suivants (12-13) présentent par contre un chiasme (3/2/2 et 2/2/3). Il produit un effet de circularité qui part de « couvrir » (*zhefuzhu*) pour aboutir à « dans les ténèbres » (*you'anli*), pour marquer un retour au point de départ et poursuivre l'ambiguïté fondamentale du poème :

遮覆住|我的|影子|, *Zhefuzhu / wode / yingzi /*
讓它|留在|幽暗裡|。 *Rang ta / liuzai / you'anli /*

A la dernière strophe, le v. 14 (3/2/2/3) se présente comme une concaténation du distique précédent. La version initiale, elle, donne 3/2/2/2/3, avec l'ajout d'un pied supplémentaire de deux syllabe, ce

qui renforce davantage l'effet. L'effet de miroir est prolongé et crée un effet de contraste qui prétend opposer une possibilité et affirmer qu'il ne s'agit pas d'une illusion ou d'un rêve :

這只是|為了|一念|，不是夢|， *Zhei zhishi / weile / yinian / bushi meng /*

ou

這只是|為了|一個|思想|。不是夢|， |(1937) *Zhei zhishi / weile / yige / sixiang / bushi meng /*

Quand au vers final, il suit un mouvement ascendant (2/3/4)¹, mimétique de l'envol et de l'aspiration du poète. Avec cependant la réserve mentionnée plus haut, faut-il voir la rime avec *xing* ou avec *buxing* :

就像|那一天|我化成鳳|。 *Jiuxiang / nei yitian / wo huacheng feng /*

Les strophes précédentes présentent des d'effets de cadence notables. Par exemple, le v. 4 (3/1/3/1), une répétition marquant un parallélisme sémantique ; le v. 6 (2/2/2/2) ; ou les v. 7-9, qui sont une recombinaison de segments de 3 et 2 syllabes (3/3/2 — 3/2/3/2 — 3/2/3/3/3)² :

已死的|蟲|，未死的|葉|。 (v. 4) *Yiside / chong / weiside / ye /*

飛越|關山|，飛越|雲樹|， (v. 6) *Feiyue / guanshan / feiyue / yunshu /*

來慰藉|我們的|不幸|， (v. 7-9) *Lai weiji / womende / buxing /*

或者是|懷念|我們的|死者|， *huozhe shi / huainian / womende / sizhe /*

被記憶|所逼|，離開了|寂寂的|夜台來|。 *Bei jiyi / suoyi / likaile / jijide / yetai lai /*

On peut y voir la construction d'un rythme ouvert, mimétique probablement de la liberté du vol. Mais sans être moins signifiant, avec moins de mesure ou de contrainte que dans les deux dernières strophes. C'est en ce sens que celles-ci sont les plus formalistes. Dai Wangshu n'a pas le même projet poétique de recourir à un mètre ou une règle nouvelle comme Wen Yiduo ; mais il témoigne d'un travail métrique sur la rime et le pied, absent du poème de Li Guangtian. Sur ce point donc,

¹ La version de 1937 présente le même schéma, ne présentant qu'une différence de caractère : *you* 有 à la place de *na* 那, un mot vide pour un autre. Ce qui ne modifie ni le nombre de syllabes ni la cadence : 就像|有一天|我化成鳳|。

² Dans la version de 1937, le v. 8 répète la cadence du v. 7 (3/3/2) : 或懷念|我們的|死者|。 Le v. 9, plus long d'un pied, se montre plus stable (3/3/3/3/2) : 為記憶|所逼|，離開了|寂寂的|，寂寂的|夜台|。 La version finale introduit davantage de variation dans la cadence.

Bian Zhilin répond au poème de Dai Wangshu. Il reste à voir ce que signifie ce formalisme qui montre une maîtrise parfaite des tours et techniques occidentales poétiques importées.

Dans la version initiale du poème, le v. 14 porte « un penser » ou « une pensée » (*yige sixiang*) au lieu de « *yinian* », qui est ambigu : il peut aussi signifier « souvenir », une remémoration. *Sixiang* apparaît comme activité en opposition à celle de *meng* (« rêve ») : comme si ce penser bref préfigurait une métamorphose et permettait d'en garantir l'authenticité, dénué de toute illusion. *Sixiang* prend donc une connotation de plus grande réalité, de rationalité, de certitude ou affirmation, à l'inverse du rêve.

La proximité entre *meng* et *hudie* (« papillon ») rappelle nécessairement le souvenir de l'apologue du « rêve du papillon » (*hudiede meng*) du *Zhuangzi* qui d'ailleurs suit celui de l'ombre et de la mue de la cigale et du serpent (voir Feng Zhi), dans le chapitre « Discours sur l'identité des choses » (Qiwulun 齊物論, tr. J. Levi)¹ :

Un jour Tchouang Tcheou [Zhuang Zhou] rêva qu'il était un papillon froufrouant, qui, tout à sa joie, donnait libre cours à ses désirs, sans savoir qu'il était Tchouang Tcheou ; puis, brusquement, il s'éveilla, retrouvant la lourdeur de son corps ; il se demanda s'il était Tchouang Tcheou qui avait rêvé qu'il était un papillon ou un papillon qui se rêvait Tchouang Tcheou.

Il y a certainement une différence entre Tchouang Tcheou et un papillon ; mais tel est l'effet de la transformation des êtres.

昔者，莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周夢為蝴蝶與，蝴蝶之夢為周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂「物化」。

Cet apologue, que je lis ici à *partir des poèmes modernes*, porte sur l'impossibilité du connaître, c'est-à-dire de poser des distinctions, car la nature de toute chose n'est que le jeu de transformation de et dans la conscience : ce qui fait qu'en un sens idéaliste, tous les êtres ne font que se métamorphoser l'un dans l'autre. A moins qu'il ne s'agisse que d'un appel à tout considérer de même (*qiwu*), une forme d'égalité *sub specie aeternitatis* ou dans la perspective du « ciel » de la nature des choses (*tian*) : un papillon est à regarder comme un être humain ou l'inverse. Cette indistinction révélerait alors une forme de liberté foncière et commune qui se joue de toute forme. Cette référence au *Zhuangzi* dans un contexte littéraire généralement renvoie de façon plus convenue au thème de l'indécision entre rêve et veille, illusion et réalité, vrai et faux. Ainsi aux v.

¹ Levi, 2010, p. 30 ; Chen Guying, 1998, vol. 1, p. 92.

10-11, lorsque le poète voit dans les papillons une image de soi, c'est une métamorphose d'une image classique chinoise dans une forme symboliste ou allégorique : les papillons volent vers la lumière, comme le poète qui cherche à fuir son ombre ou celle de son passé. Et comme eux, il souhaite, par sa mort dans les flammes, se régénérer.

Le poème de Dai Wangshu déplace la signification du rêve du papillon. Il n'est plus question d'interrogation sur l'illusion et la réalité ou l'identité des êtres, que ce soit en un sens ontologique ou idéaliste, comme métamorphose de la conscience ; mais de sublimation de soi par la mort dans l'idéal, en modification du thème de la joie (*le 樂*) et de l'aisance naturelle (*xiaoyaoyou 逍遙游*) à retrouver. Pourtant, le thème du rêve subsiste : le poète cherche à réfuter la dimension onirique et irréaliste, pour en affirmer la possibilité par un acte de pensée conscient et rationnel (*sixiang*) : celui-là même qui dans l'apologue du *Zhuangzi* introduit la différence entre sujet rêvant et papillon. Le poète veut sortir du rêve du sujet identifié au papillon, comme lui-même projette son drame intérieur sur les papillons attirés par la flamme. Son souhait pourtant de devenir « phénix » dans le feu ne peut être autre chose qu'une rêverie. Paradoxalement, malgré cette affirmation de principe de réalité ou rationalité, le poète à la différence du rêveur du *Zhuangzi*, ne s'est pas réveillé : il veut rester papillon et se transformer, pour développer le rêve du papillon dans ses ultimes conséquences. Par ailleurs, on l'a vu, ce « phénix » est occidentaliste (renaître dans le feu) : il fait allusion à la résurrection du phénix goethéen de Guo Moruo. C'est une concaténation entre image et motif (apologue du rêve du papillon) classique chinoise avec une série importée : le phénix qui renaît des flammes et le papillon qui meurt dans la flamme pour renaître (voir plus bas, à propos de Goethe et Rilke).

Ainsi, la perspective métopoétique s'impose : Dai Wangshu dans ce poème pratique une esthétique de la métamorphose, importée et à partir de ressources réinventées, comme on l'a vu par exemple avec Feng Zhi et le motif de la cigale. Il est remarquable que ces motifs d'insectes et de la métamorphose fassent à ce point l'objet de ces métamorphoses littéraires sémantiques et esthétiques. C'est à ce niveau également que se porte le dialogue de Bian Zhilin avec ce poème, en plus de la question ouverte plus haut à propos du « formalisme » relatif du poème de Dai Wangshu.

Quelques mois après avoir publié ce poème, Dai Wangshu en publie un autre en mai de la même année, « Je pense » (*Wo sixiang 我思想*), dans le premier numéro d'une autre revue, le *Magazine*

littéraire (*Wenxue zazhi* 文學雜誌)¹. Ce poème permet de mieux saisir la signification de *sixiang* et son rapport à *meng* (tr. Dong Qiang légèrement modifiée pour respecter la ponctuation d'origine)² :

Je pense, donc je suis un papillon...
Dix mille ans après l'appel des petites fleurs
A travers les brumes sans rêve ni réveil,
Secouera mes ailes bariolées.

我思想，故我是蝴蝶.....

萬年後小花的輕呼

透過無夢無醒的雲霧，

來震撼我斑斕的彩翼。 [1937 : *caichi* 彩翅. Voir *Secaide da rongchi* 彩色的大絨翅 dans le poème précédent]

Au plan stylistique, on relève une forme de barbarisme syntaxique sur le modèle du français (Dai Wangshu était francisant) ou du moins de langues européennes. Ainsi, « dix mille ans après » (*wannian hou*) n'est séparé par aucune ponctuation avec ce qui suit : le plus naturel est de lire comme unité syntaxique séparée les trois vers qui forment alors une longue phrase de style prosaïque. Mais on peut lire aussi « l'appel de petites fleurs [venues] dix mille ans plus tard / traversera » : Dong Qiang, qui supprime la virgule pour lier les deux propositions, lit *touguo* comme « traversant » et déplace la virgule à la fin du v. 2 (rétablie ici au v. 3 selon l'original : la double lecture est manifeste) ou « a traversé » si l'on prend *guo* comme indicateur temporel, certes peu poétique. C'est ainsi que traduit G. Lee : « *The soft call of a flower ten thousand years later* ». Il reporte également l'action au passé : « *Has passed through the dreamless, unwaking mist, / to make my multi-coloured wings vibrate* »³. Cette double lecture est possible et participe à la thématique du poème, par cette indistinction entre les êtres et la temporalité. La césure « dix mille ans après, l'appel » est plutôt occidentaliste. Le procédé d'absence de la ponctuation après *wannian hou* permet cette double lecture syntaxique d'une même proposition. Ai Qing notamment importe d'Apollinaire et Cendrars cette technique d'ambiguïté, qui souligne le thème de l'indistinction⁴. C'est encore un exemple des transformations fondamentales du rythme de la phrase, du moins de la syntaxe de la langue, quand bien même la poésie classique chinoise n'ignore pas l'ambiguïté. Enfin,

¹ Dai Wangshu, 1999, p. 139.

² Dong Qiang, 2004, p. 184. Voir aussi Lee Gregory, 1985, p. 292-293 ; Xie Mian, Jiang Tao, Sun Yushi, 2010, p. 73.

³ Lee Gregory, 1985, p. 293.

⁴ Voir Vuilleumier, 2019.

le statut de ce « léger » ou « doux appel » (*qing hu*) poursuit l'indétermination et prête au végétal une capacité de parole : à comprendre peut-être aussi comme métaphore, à moins qu'il ne faille comprendre « exhalant doucement ». On retrouve le thème de l'appel, de la voix adressée au poète par la nature, que l'on a décrit chez Feng Zhi.

Autre barbarisme, et le premier d'entre tous dans ce poème : « je pense, donc je suis papillon » (*wo sixiang, gu wo shi hudie*, litt. « papillon » et non « un papillon »). Le barbarisme est double : c'est une parodie du *cogito ergo sum*, amplifiée encore par l'ajout du pronom personnel redoublé *wo* (« je »), qui en latin n'est pas nécessaire, encore moins en chinois. Le modèle suivi est celui des langues européennes modernes : usage moderne du pronom pour marquer le sujet, l'individu, en plus du sujet moderne rationnel, malgré la rime interne en -o (*cogito, ergo*) portée par *wo*, qui devient une transcription phonétique ou même traduction de la désinence de la première personne, dans une forme de jeu de mot *translinguistique*. C'est une affirmation du « je » dans toute sa dimension hybride ou dialogique. De fait, *wo shi hudie* vient contredire *wo sixiang*, en tant que *wo sixiang* est le sujet moderne indivis et rationnel : c'est une parodie dans la parodie. Ou simplement, une traduction ou interprétation des métamorphoses.

Sixiang a donc, confirmé par le pastiche (G. Lee, « *parody* ») de Descartes, la connotation de *cogito*, comme activité analytique, de pensée consciente et volontariste censée définir le sujet moderne, qui cherche à établir ce qu'il connaît après avoir douté de sa perception. C'est la revendication du sujet rationnel moderne et importé : le sujet individu et indivis de la *modernité*. Relevons par ailleurs que si *sixiang* peut être verbal dans des textes plus anciens, il tend à être substantif dans la langue moderne, ce qui produit un éventuel effet de surprise supplémentaire et de barbarisme pour le lecteur qui n'identifie pas immédiatement la fonction verbale. Curieusement, cette fonction verbale de *sixiang* est par contre plus « chinoise » : c'est « l'usage souple » (*huoyong* 活用) du chinois littéraire *wenyan*.

Sum, affirmation d'être sans condition et intransitive d'un état absolu¹, devient « je suis papillon » : un être *déterminé*, quoique le papillon soit image de transformation, donc de changement. Etre quelque chose est une perte d'absolu : il reste substance pensante, mais en même temps étendue sous le mode d'être un papillon. C'est une nouvelle équation du sujet, non plus union problématique de l'âme et du corps, mais du sujet indivis et en même temps autre, rationnel et

¹ Il n'y a pas de verbe « être » dans les textes classiques de l'antiquité.

irrationnel. Le rêve est le monde de la métamorphose permanente, en principe à l'opposé de la pensée cogitante : or, dans ce poème, le rêve en est issu.

En référence au *Zhuangzi*, le papillon est la négation de la claire conscience discriminante de la veille, il est l'affirmation malgré tout de l'indistinction, du *rêve* de l'identité. Affirmer que le rêve se déduit du *cogito*, c'est rêver la possibilité d'un songe éveillé, d'une illusion qui soit vraie. Mais si l'on renverse la perspective, c'est vouloir la claire conscience de l'individu et du sujet, là où précisément, chez *Zhuangzi*, la distinction est impossible. A moins de s'éveiller et sortir du rêve, dont on sait évidemment que la veille n'est qu'une fausse sortie, et peut très bien être l'existence menée par *Zhuangzi* dans le rêve d'un papillon. Sur ce point, Dai Wangshu est fidèle au maître taoïste : il y a continuité du rêve dans la veille et inversement. Le paradoxe cependant est de prétendre pouvoir conserver la clarté de la veille, la distinction pleine du sujet, du moi, en même temps que l'indistinction. C'est le rêve de pouvoir conjuguer rêve et veille, d'être un rêveur conscient qui conserve sa lucidité dans les transformations et dans le temps ; de pouvoir être autre¹, tout en restant soi-même, changé et inchangé. Ce qui au passage est propre aux récits de fiction dans lesquels des personnages passent par des métamorphoses : « Il y a [...] sous l'apparente modification, la permanence d'une identité, que la forme matérielle est impuissante à faire totalement disparaître » (J. Gattégno)². C'est la nature paradoxale fondamentale du sujet, complétée dans ce poème par sa dimension moderne et lyrique importée.

Il en faut en retenir cette dimension rationnelle et allégorique. Comme le relève G. Lee, les insectes dans la poésie de Dai Wangshu « *are little more than poetic vehicles for the poet's thoughts providing an extra or outside point of reference* »³. Il n'est en effet pas question de « mystique » dans le poème, malgré la reprise du lieu commun du renversement des identités, l'ambiguïté temporelle en plus : le papillon est une figure du poète. C'est néanmoins l'affirmation d'un idéal de songe éveillé, peut-être ce que serait une perspective poétique sur les choses : sans doute ce que G. Lee désigne comme « *poetic spirit* »⁴. Cet esprit se veut symboliste et importé. Il est le rêve esthétique d'un poète chinois moderne qui veut rester lui-même, tout en important forme, langage et images étrangères ; qui souhaite parler sa langue et faire entendre sa voix, tout en transformant langue et prosodie. Bian Zhilin rejette cet idéal comme illusoire voire destructeur dans « Les insectes à la lampe ».

¹ Voir Dong Qiang, 2004, p. 183.

² J. Gattégno, « Préface », in *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris, Aubier-Flammarion, 1970, p. 28.

³ Lee Gregory, 1985, p. 35.

⁴ Lee Gregory, 1985, p. 293.

Par ailleurs, ce motif porte l'interrogation sur l'identité du sujet, sur la différence entre soi et l'autre, sur la permutation ou l'indistinction, le passage de soi à l'autre. Comme on le voit dans « Le fossile de poisson », « Fragment » et « Retour » de Bian Zhilin, dans une vision relativiste, l'un peut être l'autre, mais aussi au risque de se perdre : il est donc aussi question de l'identité, non limitée à l'esthétique ou la poétique (voir quatrième partie). Cette thématique de l'indistinction entre soi et l'autre est abordée, quoique moins directement, aussi dans le poème de Li Guangtian. Ces différentes thématiques esthétique, formelle et métapoétique, qui portent sur la question des relations entre ressources et importation, identité de soi et de l'autre, s'entremêlent : aborder l'un de ces thèmes, notamment celui de la forme, c'est aborder les autres.

Ce dialogue entre poèmes sur la question de l'identité de l'individu et du sujet actualise une potentialité de l'apologue du papillon du *Zhuangzi*, celle de la « métamorphose des êtres » (*wuhua*), dans laquelle la métamorphose c'est la croissance, la transformation et le mûrissement de soi. A propos du « mythe de la croissance », P. Brunel prend l'exemple d'Alice dans *De l'Autre côté du miroir*, pour qui se pose le « problème de son identité » de « sa réalité, de son existence » : elle apprend en effet qu'elle n'existe que le temps du rêve d'un autre, qu'elle ne serait « qu'une espèce d'objet figurant dans son [le Roi rouge] rêve »¹. C'est le point de départ de Bian Zhilin, comme nous le verrons dans la quatrième partie sur le miroir et le sujet.

Le thème de la métamorphose, repris du *Zhuangzi*, implique ainsi la question de la définition du sujet : c'est la variation du motif du papillon chez un poète moderne occidentaliste. Définir le sujet, c'est distinguer entre soi et autrui : c'est se construire. Mais c'est aussi savoir que soi est perçu par autrui comme un élément de son « rêve » (perception, esprit), et que l'autre est perçu par moi comme un reflet de mon esprit, un fantôme, une métamorphose de moi : « les personnages naissent très directement du regard d'Alice » (J. Gattégno)². C'est savoir que l'on est à la fois celui qui perçoit et rêve l'autre, et celui que cet autre rêve : c'est un jeu de miroir, de renversement, qui interroge la substance du sujet. C'est une métamorphose : tantôt je rêve, tantôt je suis rêvé. C'est également une métamorphose au sens de : comment l'un devient moi et autre, comme je deviens moi, comment l'autre devient autre, et qu'à tout moment, cela peut se renverser. Et si cela se renverse selon la perspective, qu'est-ce qui est réel? est-ce à la fois réel et irréel? ou réel dans les

¹ Brunel, 2004, p. 110. Le roman est traduit pour la première fois en chinois en 1922 par Zhao Yuanren 趙元任 (1892-1982) sous le titre *Alisi manyou qijingji* 阿麗思漫遊奇境記 et connaît une grande notoriété, notamment pour le travail de traduction en *baihua*, au point d'ailleurs que des auteurs chinois écrivent des suites au roman anglais : Hu Rong, 2010.

² Carroll, 1970, p. 38.

deux cas? ou fondamentalement irréel? d'où un vertige et une interrogation. Avec Dai Wangshu, c'est le fondement de son image : moi et l'autre, comment être un rêveur éveillé, ou veiller dans le songe. C'est surtout la question posée et développée plus profondément par Bian Zhilin, comme nous allons l'aborder au dernier chapitre de la dernière partie, à propos du « Fossile de poisson ».

La métamorphose est la construction de soi, qui suppose une distinction entre soi et l'autre. Or, cette distinction est relativisée par l'universalité de son propre processus (de même que *tout le monde* dit « moi, je ») : la distinction qui fait que je suis moi, fait aussi le moi de l'autre, et encore, que je suis l'autre de l'autre. Affirmer est toujours une distinction (*Zhuangzi* : « s'il y a un 'ceci', c'est qu'il y a un 'cela' »)¹. Mais ici, c'est la question de l'identité et du sujet. C'est la *première* des métamorphoses qui entraîne les autres : celle qu'opère la conscience et qui crée ainsi les choses. Et cette même conscience, en tant quelle telle, ce même esprit, avant toute transformation, est « libre comme le papillon » (*xuxuran hudie ye*). Or, ce processus de métamorphose ne peut se *connaître*, car pour connaître, il faut un sujet, et le sujet distingue et est lui-même produit de cette métamorphose : est-ce qu'un reflet peut connaître le miroir², ou peut-on connaître le visage de ses parents avant leur naissance?

Le poète dans « Je pense donc je suis un papillon » prétend se tenir dans cet état indistinct et premier de l'esprit (le « rêve »), tout en conservant sa conscience discriminante (la « pensée »), ce qui est paradoxal. L'image de l'insecte dans le feu, c'est le désir de se plonger dans ce qui crée la métamorphose, mais sans se perdre : c'est vouloir se transformer mais sans changer, mourir mais vivre. Le soi et l'autre, si l'on prend une perspective idéaliste, sont des métamorphoses d'un seul, qui n'existent pas indépendamment : il n'est donc pas possible d'être soi sans être l'autre, mais l'on ne peut non plus être les deux à la fois. Pour Bian Zhilin, nous y viendrons, il semble qu'il subsiste une forme de vide : soi et autre sont-ils reflets, miroirs l'un de l'autre, ou reflets dans un miroir qui les contient tous deux?

¹ Voir la citation du passage en question dans la dernière partie, chapitre sur Bian Zhilin.

² voir Liang Shuming, la conscience ne peut se connaître elle-même (?).

Il se trouve que ce poème de Dai Wangshu est *postérieur* à « Fragment » de Bian Zhilin, inséré dans le recueil *L'Œil du poisson* (*Yumuji* 魚目集, 1935, mes italiques)¹ (voir en quatrième partie « Fragment » que nous analysons en détail). Or, « Fragment » aborde une problématique similaire : le rêve universel dans lequel chacun à tour de rôle est le rêve de l'autre, dans un renversement permanent de perspectives. Signe de ce dialogue, Dai Wangshu reprend une forme assez proche : chez lui, deux distiques de 8 et 9 syllabes, avec une rime aux v. 2 et 3 (xAAX)² ; chez Bian Zhilin, dans « Fragment » (Duanzhang), deux vers octosyllabiques qui encadrent un distique d'ennéasyllabes, avec une rime ABBA. La proximité se marque jusqu'au titre que Dai Wangshu avait initialement donné à son quatrain, « Improvisation » (Oucheng 偶成), qui présente une connotation proche non d'inachèvement, mais de quelque chose de fortuit : ce qui est le sens littéral de *oucheng*, « formé fortuitement, de façon impromptue », davantage cohérent avec le poème qui porte sur la constitution fortuite des êtres ou des individus. Autre différence à noter dans ce dialogue entre les deux poèmes : le style barbariste ou occidentaliste de Dai Wangshu, là où Bian Zhilin développe la potentialité modulaire du chinois, de façon signifiante. La syntaxe occidentalisée de Dai Wangshu est également signifiante, dans la mesure où elle problématise le rapport à l'Occident et la volonté de synthèse du poète : être soi avec l'autre, comme on voudrait rester soi et le papillon.

De plus, la réponse de Dai Wangshu à Bian Zhilin atténue le formalisme de ce dernier, et affirme l'identité du soi et de son envers (soi comme rêve de l'autre simultanément). Ce faisant, il réintroduit de la personnalité, là où Bian Zhilin développe une esthétique de l'impersonnalité, dans la perspective de laquelle le « relativisme » est plus développé, pour qui toute chose finalement apparaît comme un rêve : le quatrain « Fragment » peut ainsi s'étendre potentiellement dans une démultiplication infinie. A sa façon, Bian Zhilin est plus proche du *Zhuangzi*, et cependant pas moins en dialogue avec l'Occident que Dai Wangshu, malgré la citation explicite que celui-ci donne du « rêve du papillon ».

« Les insectes à la lampe » de Bian Zhilin se lit aussi comme réponse à ce premier dialogue avec Dai Wangshu, poussant le formalisme à l'extrême, montrant les limites du

¹ Litt. « yeux de poisson », « œil de poisson » : voir l'expression *yumu hun zhu* 魚目混珠 (« yeux de poisson mélangés avec des perles »), lorsque vrai et faux sont mêlés ensemble. Dans sa préface, Bian Zhilin écrit simplement que son recueil est comme un filet pour attraper des perles, mais qui ne ramènent que des *yumu* (Bian Zhilin, 2000b, p. 1). Sans doute aussi une allusion à la nasse de *Zhuangzi*. C'est une formule de modestie. Mais dans la perspective de sa poésie, l'idée de l'indistinction entre vrai et faux est signifiante : je retiens ce thème de la spécularité, et du *regard* avec la mention de l'œil qui à mon avis est centrale.

² Noter que *yi* pourrait se lire comme rimant vaguement avec *die*, d'une façon non traditionnelle ; mais la version initiale *chi* interdit toute possibilité d'une rime, marquant une différence plus appuyée avec « Fragment ».

« romantisme symboliste », tout en gardant l'ironie, pour affirmer une forme de vide du sujet lyrique et de son idéal de beauté importé. C'est un adieu au sujet indivis de la modernité, à savoir la recherche impossible d'associer sujet lyrique romantique qui recherche le rêve éveillé, et la perspective du renversement des contraires ancien, avec le sujet conscient rationnel moderne.

Pour revenir à la formule « *wo sixiang, gu wo shi hudie* » : Dai Wangshu détourne la formule de Descartes, puisqu'il reprend le relativisme « chinois » de la transformation et déduit la logique du rêve de l'affirmation du *cogito*, comme on l'a vu plus haut. C'est une « union de la pensée cartésienne et du rêve chinois ou de la pensée chinoise (taoïste) et de rêve français » (Dong Qiang)¹ : un manifeste poétique. Mais plutôt qu'une « union », il s'agit de s'appropriier l'étranger, le transformer et rester soi, davantage qu'une « union » : le barbarisme du « je pense » est sinisé par la transformation en verbe du substantif, et surtout par l'ajout du « papillon » au deuxième membre d'origine, « *ergo sum* ».

Pour Zheng Zhenduo, dans « La littérature de papillon » (Hudiede wenxue 蝴蝶的文学, 1932)², le motif du papillon constitue un marqueur d'identité de la « littérature orientale » (*Dongfang wenxue* 東方文學), qui se caractériserait par sa spiritualité : le papillon est une image notamment de l'âme ou esprit (motif universel)³. Il voit une récurrence notable de ce motif dans les littératures et folklores chinois et japonais. Ce discours renforce la dimension *identitaire* ou « indigéniste » de l'adjonction du papillon à l'équation cartésienne parodiée par Dai Wangshu : il est un marqueur de sinité culturelle ou de ressources littéraire chinoise assumé. Le « rêve » (*meng*) ainsi via le motif du papillon prend un caractère « chinois », là où *sixiang* traduisant *cogito*, ainsi que la syntaxe parodiée, marque l'introduction de l'étranger.

Dans « Insectes à la lampe », la matière étrangère (forme et références) remplit une fonction qui ne se limite pas à une simple allusion parodique ni à l'importation de quelques mots, motifs ou images. Bian Zhilin fait aboutir le projet de « Nouvelle poésie » en *baihua* occidentaliste à une certaine perfection formelle (prosodie, mètre, rimes, projet et contre-projet importés), avec une réelle activation des ressources classiques chinoises (plus approfondi que « donc je suis un papillon »). Or, il pense avoir atteint un point limite, au-delà duquel peut-être il ne serait plus possible de maintenir une identité, ou plus simplement, d'exprimer aucun nouveau sens.

¹ Dong Qiang, 2004, p. 184.

² Zheng Zhenduo, 1984, p. 274-286. Paru initialement dans *Les Océanites* (*Haiyan ji* 海燕集, 1932).

³ Jung, 2016, p. 421.

Le motif de l'insecte à la flamme et Goethe chez Zong Baihua

Parmi d'autres poèmes chinois modernes qui présentent ce motif du papillon qui se brûle, mentionnons encore celui de Zong Baihua 宗白華 (1897-1986), « Le phalène » (Fei'e 飛蛾, 1922)¹. Il est un témoin de la connotation de ce motif dans la première poésie chinoise moderne des années 1920 ; il permet de saisir une différence avec les exemples de Li Guangtian et Dai Wangshu et mieux saisir ce qu'en fait Bian Zhilin ultérieurement dans les années 1930. Voici le poème, composé pendant que Zong Baihua étudie la philosophie et l'esthétique en Allemagne (de 1919 à 1925)² :

De toutes les créatures vivantes,
Je célèbre le phalène qui se précipite dans la flamme,
Lui seul,
Obtient une mort grandiose dans la lumière!

Nuit du 3 juillet à Berlin

一切(切)群生中,
我頌揚投火的飛蛾,
唯有他,
得著了光明中偉大的死!

7月3日柏林夜³

Cet exemple du motif du papillon qui se brûle présente une connotation assez directement importée.

Le motif en tant que tel est cependant attesté en Chine, par exemple par l'expression *fei'e touhuo*

¹ Publié initialement le 5 septembre 1922 dans le supplément littéraire « Lampe d'étude » (學燈 Xuedeng, 1918-1927, cofondé notamment par Zong Baihua, l'une des principaux médiums de diffusion de la Nouvelle poésie des années 1920) des *Nouvelles de l'actualité* ou *Nouveau journal d'actualité* (*Shishi xinbao* 時事新報, Shanghai), puis repris dans son unique recueil de poésie, *Nuages flottants* (Liuyun 流雲, 1923).

² Zong Baihua, 1923, p. 55. Sans titre. Zong Baihua, 1928, p. 36. Titre « Fei'e ». L'éditeur dit que l'original ne porte pas de titre, et donne celui de « Touhuode fei'e », reprenant le v. 2. Zong Baihua, 2008, vol. 1, p. 373. Le texte donné dans cette édition, sans autre explication que l'indication de la référence de l'édition d'origine, donne le même que Zong Baihua, 2006, p. 34, qui lui semble se baser sur l'édition de 1929, donnant le titre « Fei'e ». L'édition de 2006 ne reprend pas l'indication de la date d'écriture. Je n'ai pas pu consulter l'édition des OC de 1996.

³ Selon édition Bian Zhilin, 2008 (basée sur la version de 1922??). Variantes : v. 1 一切群生中 1923, 1928, 2006 || v. 2 ! 1923, 1928 || v. 3 唯有他, 得著了光明中偉大的死. 1923 || sans date ni lieu 1923, 1928, 2006.

(« le phalène qui se précipite dans les flammes »), dont on retrouve la forme inversée au v. 2 : *touhuode fei'e*. Cependant, la valorisation de la mort sublime dans le feu possède dans ce contexte une tonalité « romantique », de par l'appel à une forme de fusion mystique de disparition dans la pureté ou l'absolu prêtés au feu. Ce thème de l'unité « panthéiste » (*fanshenlunzhe*)¹ est repris sans distance ni ironie du texte, ce qui répond à la thématique et rhétorique expansive à la Guo Moruo : voir notamment « Chien céleste » (Tiangou 天狗, 1920) ou « Bain de mer » (Yuhai 浴海, 1920, l'on y trouve d'ailleurs le motif de la mue de cigale)² qui portent la thématique de l'appel au renouvellement, à l'expansion du moi et sa fusion avec l'univers (voir aussi Ai Qing, « Vers le soleil » Xiang taiyang 向太陽)³. Deux autres poèmes de Zong Baihua attribuent au motif du papillon une connotation idéalisée et éthérée, qui suggèrent une vision idéale de la beauté, féminine et poétique, associée au rêve : « Elle » (Ta 她, 1922)⁴ et « Quand la lune décline » (Yue luo shi 月落時, 1922)⁵. Voici quelques vers tirés de ces poèmes (mes italiques pour indiquer de possibles relations avec « Fragment » de Bian Zhilin, voir quatrième partie) :

Elle

Elle est un papillon gracieux
 Parcourant en rêve le jardin poétique du monde
 [...]
Le jardin du poème entre en rêve,
Elle se tient au bord du petit pont,
 [...]
Faisant le même rêve que le jardin poétique.

她

她是翩躚的蝴蝶
 夢遊世界的詩園
 [...]

¹ Sur ce panthéisme de Zong Baihua, voir en particulier « Croyance » (Xinyang 信仰). Sur ce thème, et le recueil de Zong Baihua, voir A. Shiu-Pang : Haft, 1989, p. 287-291.

² Voir Magagnin, 2022.

³ Sur Ai Qing, voir Vuilleumier, 2019.

⁴ Publié le 9 septembre 1922, même revue : Zong Baihua, 2008, vol. 1, p. 382.

⁵ Publié le 12 octobre 1922, même revue : Zong Baihua, 2008, vol. 1, p. 389.

詩園入夢，
她在小橋邊，
[...]
同夢詩園之夢。

Quand la lune décroît

Quand la lune décroît
La fleur de mon cœur se fâne,
Son doux parfum pétale par pétale
Se transforme en un papillon de ses rêves.

月落時

月落時
我的心花謝了，
一瓣一瓣的清香
化成她夢中的蝴蝶。

Le papillon est le motif, l'acteur ou le signe poétique de renversement ou de confusion des limites entre le rêve et la réalité, ou entre soi, le monde, et l'autre, dans la rêverie d'un monde gracieux et « poétique » : le poète s'imagine ainsi devenir papillon dans le rêve d'une femme (« elle », *ta*) non spécifiée¹. Le renversement des êtres ou du sujet se conjugue avec le thème sentimental de la fusion amoureuse, comme représentation de la fusion avec la beauté. « Quand la lune décroît » donne par ailleurs un nouvel exemple du thème de la métamorphose (*huacheng*), initialement celle de l'insecte : le point commun entre le papillon et la cigale, c'est la chrysalide, « archétype de la transformation » (Bachelard), associé au désir de devenir autre, de fusionner, devenir rêve de l'autre et inversement. Cette conscience lyrique où le sujet se perd est à l'image de la nouvelle poésie chinoise des années 1920, fascinée par ses « modèles » européens, qu'elle importe et cherche à fusionner avec les ressources classiques.

On peut voir une référence à ou un dialogue avec « Quand la lune décroît » dans « Fragment » de Bian Zhilin, publié plus tard. Il reprend le thème du croisement et renversement des perspectives dans un paysage ou « jardin » du rêve, le « romantisme » fusionnel en moins. Chez

¹ Relevons l'usage du pronom *ta* genré, qui en 1922 est encore très récent : il n'aurait pas été possible de donner un tel titre au poème quelques années auparavant.

lui, ce motif du soi comme rêve et objet de l'autre prend une autre signification : le soi, l'autre ou le monde se présentent dans leur nature rêvée et réversible parce qu'ils sont des faits de la modification de la conscience. Ils partagent en commun cette même identité changeante et fluide que Bian Zhilin appelle le « rêve » : la substance de l'esprit?

Dans la poésie des années 1920, ce motif du papillon apparaît en tant que tel comme *motif poétique* hybride et *motif métapoétique* de cette même hybridité, lui-même objet de transformation des années 1920 à 1930 : Li Guangtian et Dai Wangshu introduisent dans ce motif déjà davantage de distance et sinon d'ironie, du moins d'ambiguïté, par rapport à Zong Baihua. Celui-ci cherche essentiellement à développer le thème du beau ou du sublime. Bian Zhilin est le plus impersonnel et ironique dans son traitement du motif de l'insecte à la flamme. Il est également le plus formaliste et occidentaliste dans la forme et les références. Il se distingue particulièrement de Zong Baihua qui, comme notamment la poétesse Bing Xin, pratique le « poème bref » (*xiaoshi* 小詩) des années 1920, réputé s'inspirer autant du *haiku* ou de R. Tagore, que du quatrain Tang.

Le motif de l'insecte à la flamme exprime un désir de destruction destiné au dépassement ou renouvellement constant. Ce thème, qui se rencontre par exemple chez un « romantique » comme Guo Moruo (« Chien céleste »), convoque « Bienheureuse nostalgie » (Selige Sehnsucht) de Goethe. Il s'agit sans doute de l'une des références les plus immédiates à ce motif du papillon dans la flamme, en tant que motif importé dans la littérature chinoise moderne (tr. L. Cassagnau)¹ :

[...] Nulle distance n'est pour toi un obstacle,
Tu t'élances, aimanté,
Et pour finir, avide de lumière,
Te voilà papillon consumé.

Et tant que tu n'as pas fait tien
Ce principe : « Meurs et deviens! »,
Tu demeures dans l'opacité,
Hôte obscur d'une terre ténébreuse.

[...] Keine Ferne macht dir schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,

¹ Goethe, 2012, p. 16.

Bist du Schmetterling verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Pour G. Bachelard, ce motif du sacrifice rêvé dans le feu est un symbole de la conquête de la lumière dans le soleil¹ : c'est le sens de la quête de la « Toison d'or » (*jinyangmao*). Feng Zhi, dans le même passage cité plus haut, discute de la traduction et signification de « *Stirb und werde* » dans l'un de ses sonnets. Il indique que le motif du *fei'e puhuo* 飛蛾撲火 (variante de *fei'e touhuo*) se trouve « employé comme métaphore » (*biyu* 比喻) en « Occident aussi bien qu'en Orient » ; puis il donne, entre autres, un exemple des Dynasties du nord et du sud pour la signification de « l'artiste prêt au sacrifice » (*xianshen wenyi* 獻身文藝)². Ceci démontre qu'au moins à la suite de l'article de Zheng Zhenduo mentionné plus haut, le papillon ou tout autre insecte à la flamme, est consciemment traité comme un motif translinguistique impliquant la question des relations inter- et intra-littéraires. Zong Baihua, quant à lui, traduit et publie ce poème de Goethe sous le titre « Mort et vie » (*Si yu sheng* 死與生)³. Voici sa version du passage cité au-dessus :

Tu ne crains aucune distance,
Tu t'élances en vol, tu es attiré,
A la fin, tu es assoiffé de lumière,
Tu es brûlé comme un papillon.

Tant que tu n'as pas encore saisi
Ceci : Meurs et vis (*sheng*)!

¹ Bachelard, 2015, p. 47-53, qui cite Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*.

² Voir plus haut, et Feng Zhi, 1998, vol. 8, p. 149.

³ A une date inconnue, mais pas avant 1932 ; en tous les cas, sa traduction est publiée *après* ses poèmes. L'éditeur des œuvres complètes de 2008 précise que cette traduction a été retrouvée après la préparation du premier volume, et ne donne pas d'autre indication sinon qu'elle a été publiée dans *Funü yuekan* 婦女月刊 (*Le Mensuel des femmes*), à une date et numéro non précisés (Zong Baihua, 2008, vol. 4, p. 684-5). Or, il existe au moins trois revues du même titre pendant la période républicaine : l'une fondée en 1929, une autre en 1941-1948 et une autre en 1946 (<http://www.zashuguan.cn/qikan/search/%E5%A6%87%E5%A5%B3%E6%9C%88%E5%88%8A>, consulté le 14/7/21). Zong Baihua fait suivre sa traduction d'un commentaire, dans lequel il cite un texte de R. Rolland sur Goethe, daté de 1932. 1932 étant l'année du centenaire de la mort de Goethe, on peut supposer que la traduction aurait été publiée à cette occasion ou peu après, mais sans preuve en l'état, d'autant que Goethe est l'une des principales références littéraires en Chine dans les années 1920, notamment pour Zong Baihua et Guo Moruo. Ceci dit, la langue semble un peu éloignée déjà de celle du 4-Mai. Il se pourrait même que la publication soit ultérieure à 1949? On peut raisonnablement supposer que Zong Baihua connaissait ce poème avant cette date, tout comme Feng Zhi en avait connaissance et peut-être Bian Zhilin.

Tu restes sur cette terre obscure
Un hôte ignorant (*mengdong*).

你不怕任何的遙遠，
你飛往，你被吸住，
最後，你渴飲光明，
像個蝴蝶被燒去。

當你還沒把握到
這：死與生！
你仍是這陰暗的地球上
一個懵懂的客人。

Parmi les thèmes qui ont pu « parler » aux poètes chinois, on relève celui du contraste entre ombre et lumière, connaissance et ignorance, l'accession à la vie par la mort. Ce sont les sous-thèmes qui se retrouvent dans les poèmes chinois et qui interfèrent avec le papillon du *Zhuangzi*, associé lui au rêve, à la métamorphose, au relativisme de la connaissance et de la perception. Au passage, si l'on se souvient la discussion abordée plus haut sur la traduction de *werde* par Feng Zhi, on relève que Zong Baihua choisit une interprétation encore différente : il le traduit par *sheng* (« vivre », « vie »). Le choix à nouveau doit s'expliquer par la rime, imparfaite mais signifiante : entre *ming* (« lumière », v. 3), *sheng* (v. 6) et *shang* (mot vide, « sur », v. 7), rime par ailleurs soutenue par *meng* (« ignorant », « aveugle », v. 8), *wang* (« aller vers », v. 2) et *guang* (« lumière », v. 3). On remarque la proximité entre *mengdong* et *mengchong* chez Bian Zhilin. Mais la date de publication de la traduction de Zong Baihua est inconnue (1932? voir note) ; on ne peut démontrer l'existence d'une relation de fait, malgré la communauté du thème. Toutefois, si le poème d'origine de Goethe évoque bien la transformation de l'obscurité à la lumière, il suggère que ce « devenir » (*werde*) est matériel et terrestre (*Erde*) ; dans la lecture chinoise, il est tourné vers un idéal, qui plus est, possède l'irréalité du rêve. Il est vrai par contre que l'ambivalence ou oxymore des poèmes chinois s'y trouve, puisque la « terre », avec laquelle rime le « devenir » qui ouvre à la « lumière » (*Licht*), est « obscure » (*dunkel*).

A propos de Feng Zhi, mentionnons le sonnet de Rilke, « Veuille la métamorphose » (Wolle die Wandlung) des *Sonnets à Orphée* (II, XII)¹, qui présente ce thème de façon condensée : « sous

¹ Rilke, 2004, p. 211.

forme de proposition générale » (P. Brunel)¹ de la transformation de soi, qui permet d'échapper à la stratification, vers le mouvant. Se laisser brûler par la flamme est l'allégorie pour l'appel à changer la matière en esprit, renverser la fin et le début, la vie et la mort : c'est le thème du devenir essentiel à la création. Feng Zhi suit de près Goethe (via Rilke?), dont il reprend le thème de l'élévation dans la flamme de la passion, du sacrifice, ou la transformation, la vie qui naît de la mort. C'est une aspiration vers ce qui se trouve hors du monde : c'est-à-dire ce qui ne peut paraître aux yeux du vivant que comme mort, dans l'idée que c'est le lieu de la vraie vie et le fondement du vivant. C'est le désir de franchir la « ligne de mort » (K. Barth), que le sujet par définition ne peut « franchir » : image paradoxale de la transformation dialectique des contraires, qui apparaissent tels, car ils ne peuvent être connus autrement.

De même, dans un sens assez proche, au chapitre premier du *Rêve dans le Pavillon rouge*, Zhen Shiyin, qui se décode en *zhenshi yin* 真事隱 (« Vrais faits cachés »), s'éveille de son rêve alors qu'il franchit la porte du « Domaine illusoire de la Suprême Vanité » (Taixu huanjing 太虛幻境). Il est impossible de se tenir de façon simultanée dans et hors du dualisme : il ne peut s'éveiller du rêve, puisque le rêve est vrai ; il ne peut pas non plus continuer de dormir, puisqu'il a entendu le vrai en rêve. Ce sont les deux faces d'une même réalité².

Bian Zhilin reprend donc cette aspiration « mystique » incarnée par la mort dans le feu. Mais chez lui, la dimension ironique de l'ensemble du poème empêche de reprendre littéralement cette lecture qui supposerait que les insectes réalisent leur aspiration ultime par la mort. L'ironie marque cependant aussi le fait que la conscience se tient dans cette situation paradoxale. L'ambiguïté est difficile à lever : est-ce affirmation de ce désir mystique ou constat du vide de cette aspiration? nous revenons plus loin à une problématique proche à propos de Bian Zhilin lecteur de Mallarmé.

« Les insectes à la lampe » et l'avant-garde européenne : modernisme et surréalisme

Pour une autre référence étrangère encore au motif de l'insecte qui se brûle dans ce poème de Bian Zhilin, mentionnons une nouvelle de l'auteur dit surréaliste Azorín (José Martínez Ruiz,

¹ Brunel, 2004, p. 13.

² Cao Xueqin, 1981, vol. 1, p. 18 ; Cao Xueqin 曹雪芹, 2007, vol. 1, p. 10. Allégorie de l'identité du *jia* 假 et du *zhen* 真, du *wu* 無 et du *you* 有. C'est aussi celle de l'œuvre d'art.

1873-1967), « La flamme et le papillon » (La mariposa y la llama, 1928). Cet auteur espagnol appartient au paysage littéraire de la Chine des années 1930, notamment chez les « modernistes » de Shanghai¹. Bian Zhilin se déclare insatisfait des premières traductions effectuées d'Azorín par Xu Xiacun et Dai Wangshu après lui : il se met donc à le traduire. Il apprend pour ce faire, écrit-il, un peu d'espagnol pendant quelques jours ; car il estime par ailleurs les versions anglaises et françaises, à partir desquelles il travaille cependant, tout aussi insatisfaisantes. Il publie sa première traduction de cet auteur en 1932, « Un missionnaire » (Chuanjiaoshi 傳教士)². En 1936 (1934?), il publie son recueil de traductions de textes en prose de littérature moderne européenne, *Recueil de la fenêtre d'occident* (*Xichuangji*). Il contient les textes d'auteurs tels que, entre autres, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Rilke, Proust ou Joyce ; et parmi ceux-ci, une série de textes de prose de Azorín. De fait il est l'auteur dont Bian Zhilin présente le plus grand nombre de textes dans ce recueil : ce qui témoigne d'un intérêt certain pour celui-ci.

Cette sélection incluse dans le recueil sous le titre « Petit recueil de textes de Azorín » (*Azuolin xiao ji* 阿左林小集) constitue la base du volume de traductions de l'auteur espagnol qu'il publie quelques années plus tard en 1943 sous ce même titre³. L'édition de 1936 contient des extraits de divers textes de prose et de fiction : *Confessions d'un petit philosophe* (*Las confesiones de un pequeño filósofo*, 1904) ; *Don Juan* (1922) ; et en particulier, sept nouvelles sur dix-neuf que compte le recueil *Blanc sur bleu : nouvelles* (*Blanco en azul : Cuentos*, 1929), qu'il indique retraduire à partir de l'anglais⁴. Il s'agit manifestement de la traduction de Warre B. Wells de 1931⁵ : cette date correspond d'ailleurs à celle de ses études de littérature anglaise à l'Université de Pékin, de 1929 à 1933⁶, date à laquelle il étudie également le français en seconde langue. La nouvelle « La flamme et le papillon » figure dans le *Recueil de la fenêtre de l'ouest* de 1936 sous le

¹ Il est traduit en Chine dès 1929 par Xu Xiacun 徐霞村 (1907-1986), année importante dans l'introduction de la littérature espagnole moderne, notamment par l'influente revue *Short Story Monthly* (Liu Jincal, 2004, p. 233). Plus récemment, P. Bevan nous apprend qu'il est l'un des auteurs traduits dans la revue *Train sans rails* (*Wugui dianche* 無軌電車) fondée par le néosensationniste Liu Na'ou 劉訥鷗 (1900-1939?), mais sans information sur le texte en question, ni la date exacte, sinon que cette revue est fondée en 1928 et qu'il en existe huit numéros (Bevan, 2020, p. 24). On note que Dai Wangshu notamment, en collaboration avec Xu Xiacun en 1930, puis seul en 1932, 1936 et dans les années 1940, publie des traductions de divers textes d'Azorín (Liu Jincal, 2004, p. 234). Voir aussi Loi, 1971, p. 151, 156.

² Liu Jincal, 2004, p. 234. S'agit-il du prologue (« Un misionero ») qu'Azorín écrit pour l'ouvrage de l'écrivain Luis Bello, *Voyage de par les écoles d'Espagne* (*Viaje por las escuelas de España*, 1926-1929) ? https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Bello, consulté le 25/5/21.

³ Bian Zhilin, 1943.

⁴ Bian Zhilin, 2007b, p. 83.

⁵ Azorín, 1931.

⁶ Haft, 1983, p. 18 ; Shen Wenchong, 2002, p. 143-4.

titre « Le papillon de nuit et la flamme » (Fei'e yu huoyan 飛蛾與火焰)¹, reprise sous ce même titre en 1943², avec des différences d'ordre stylistique par endroits.

Cette nouvelle est écrite dans une prose que l'on peut qualifier de poétique. Elle met en scène un personnage qui possède des caractéristiques similaires à celles des moucheron de Bian Zhilin : Blanca Durán (Bianca dans la version anglaise, Bailangjia 白朗伽 dans la chinoise), dont le nom marque l'un des motifs du recueil (le blanc et le bleu, voir plus loin à propos du thème de « l'éternité »), évoque rétroactivement la blancheur de la « voile blanche » des « Insectes à la lampe » ; quant au nom de famille, il suggérerait la durée, non sans ironie. La protagoniste est qualifiée de « *Blanca the dreamer, Blanca the romantic, Blanca the fashionable* »³, soit les attributs du poète moderne chinois (*xunmengzhe*). Dans la version chinoise : « cette rêveuse, cette fantaisiste, la gracieuse Blanca » (*Bailangjia zheiwai mengxiangzhe, xiasizhe, Bailangjia zheiwai luolu dafangzhe* 白朗伽這位夢想者，遐思者，白朗伽這位落落大方者)⁴. Elle constate mélancoliquement à plusieurs reprises la rapidité avec laquelle le temps passe en soufflant la fumée de sa cigarette : « *'How time flies!' sighed Blanca. She puffed a cloud of smoke into the air* »⁵ (*Shijian guode hen kuai a, Bailangjia kaitanle yisheng. Ta xiang kongzhong penle yikou yan* 「時間過得好快啊！」白朗伽慨嘆了一聲。她向空中噴了一口煙)⁶. Elle passe sa vie à se remémorer et évoquer une place dans la vieille ville de León, calme et tranquille « comme la mort » : elle désire s'y rendre, mais occupée à voyager de par le monde, repousse toujours à plus tard cette visite, pour laquelle elle ne trouve jamais le temps. Lorsqu'enfin âgée elle y retourne, au moment de constater que tout a changé, elle y meurt accidentellement.

Le narrateur dans une incise à la fin de la nouvelle compare le retour du protagoniste dans cette place au « papillon [vers] la flamme » (voir plus bas). Il suggère l'allégorie suivante : une vie passée en rêve s'achève sur le retour en ce lieu (une place, litt. un « carré ») paisible et hors d'atteinte du souvenir qui s'avère être celui de la mort. Le « papillon » est ainsi pris entre « deux forces » : l'une qui l'éloigne de la place, l'autre qui l'y attire nécessairement. C'est la « fatale et

¹ Bian Zhilin, 2007b, p. 105-110.

² Bian Zhilin, 1943, p. 96-104.

³ Azorín, 1931, p. 80, p. 83.

⁴ Identique dans les deux versions : Bian Zhilin, 2007b, p. 108 ; Bian Zhilin, 1943, p. 100.

⁵ Azorín, 1931, p. 77.

⁶ Bian Zhilin, 2007b, p. 105. écho possible à Lu Xun, « Nuit de printemps ».

rêvée terre » (*meng sisi*) du poème de Bian Zhilin : la remémoration constante et la nostalgie de Bianca éclaire le « rêve » des moucherons. Cette fatalité est le fait d'une tension entre des forces contre lesquelles le personnage tiraillé entre elles ne peut rien, l'une qui la repousse, l'autre qui l'attire vers cet endroit (mes italiques) :

Like a straw in the wind, like a *withered leaf which flutters to the ground*, the life of Blanca had been borne back and forth, *carried* this way and that, by a *storm of fate* in the unplumbed depths of mystery. [...] her destiny was being decided there in the infinite [...].¹

像風中的一根 [1943 : 一枝] 稻草，像掉地的一片枯葉，白朗伽的生命，在神秘的不可測的深處，被一陣命運的暴風掃來掃去，這樣一拖，那樣一拉。[...] 她的命運在那裡，在「無限」中，爭持不定 [nuance un peu différente : « son destin faisait l'objet d'une lutte qui ne pouvait aboutir, là, dans 'l'infini' »] [...].²

In the unplumbed depths of mystery the *battle* was ended. Of those two conflicting, hostile forces one had conquered : Death. Perhaps since this planet was a nebula it was written that a woman, *dreamy, refined, delicate*, romantic, should have to overcome a hundred difficulties, a hundred obstacles, so that — *like the moth to the flame* — she should go to find her end in that old city, in *its little square full of peace and silence and repose*.³

在神秘的不可測的深處，鬥爭完結了。兩種相反的，敵對的力量中，一種戰勝了：死。大約遠在星雲時代，——地球的星雲時代——命運就已經注定，一個好涉遐思的，嬌養的，柔弱的，風流的女人，得克服千種困難，萬般障礙，去尋死，像飛蛾向火焰——去了結在 [1943 : 結於] 那所古城裡，那塊充滿了幽寂 [闕寂 en 1943?]，和平，恬靜 [寂靜 en 1943?] 的小方場。⁴

Le lieu auquel l'héroïne aspire sa vie durant est celui d'une origine, du souvenir, de la paix, qui s'avère finalement être la mort. L'accident fatal, le « *azar* »⁵, réalise son désir initial : la nostalgie de la paix conservée dans le souvenir est une aspiration vers la mort. Comme elle, les moucherons de Bian Zhilin, incarnations d'une forme éthérée vectrice de pure rêverie, meurent fatalement, jouets du destin, de la « tempête », et victimes de leur propre désir : c'est une variation littéraire sur le

¹ Azorín, 1931, p. 82.

² Bian Zhilin, 1943, p. 103 ; *Xichuangji*, p. 109.

³ Azorín, 1931, p. 83. Mes italiques.

⁴ Bian Zhilin, 1943, p. 104 ; Bian Zhilin, 2007b, p. 110. Si les différences relevées sont correctes, *la version de 1936 choisit moins de wenyao et plus de baihua, relativement parlant, ce qui peut indiquer une apparence plus « moderne »*. *baofeng sao* et *fengsao man* : expression proche avec le poème, qui amène d'autant à les lire en regard!

⁵ Lott, 1964, p. 310-311 ; Allen, 1960, p. 212.

thème freudien de la lutte entre Eros et Thanatos, qui se conclut pour aboutir en un même état final¹. Cette thématique du surréalisme chez Azorín² n'est toutefois pas la première voie d'entrée en Chine du freudisme, puisque l'importation littéraire de la psychanalyse accompagne les débuts de la littérature dite moderne, dès les années 1920 avec Yu Dafu et Guo Moruo notamment³.

A cette thématique de l'amour et la mort s'ajoute l'inscription de l'existence humaine dans une dimension de nécessité et de mystère, dont le destin est tissé « sur le métier de l'éternité » (*on the looms of eternity*)⁴. L'œuvre cherche alors à en révéler l'envers et montrer le fantastique ou la catastrophe qui peut se produire lorsque les deux faces opposées de la réalité se rencontrent, si on oriente la lecture de cet emblème dans le sens du poème de Bian Zhilin. Il est à remarquer d'ailleurs que le thème du temps et de l'éternité est présent dans d'autres textes ou poèmes en prose de Baudelaire et Mallarmé notamment, sans parler du début de *La Recherche* que Bian Zhilin traduit dans la *Fenêtre d'Occident*. Le « métier de l'éternité » est, avec le motif du nuage blanc sur le ciel bleu, un emblème métalittéraire du projet du recueil de Azorín : blanc et bleu sont les nuages sur le ciel, image de la vie humaine menée par le hasard, dans le « mystère de l'éternité »⁵.

Dans le même ordre d'idée, et pour indiquer les marqueurs de « modes » littéraires, on trouve par exemple dans « Sorcellerie » (Modao 魔道, 1931) de Shi Zhecun 施蛰存 (1905-2003), autre « moderniste shanghaien », une expression similaire sur ce thème de l'infini, du mystère, de « l'éternel » (« *the eternity* »)⁶. Ce terme est explicitement associé à celui de « surréalisme » en un endroit de la nouvelle : « érotisme surréaliste » (*chao xianshi zhuyide seqing* 超現實主義的色情)⁷. C'est un contexte commun à ce moment d'importation du surréalisme. Certes, il ne s'agit pas de l'unique référence esthétique en jeu : sans parler de la dimension futuriste ou cubiste de Shi Zhecun, « Sorcellerie » se lit comme une réécriture freudienne, via le courant de conscience à la façon de

¹ C'est aussi l'une des dimensions de la rêverie sur la mort du papillon dans la flamme : Bachelard, 2015, p. 52.

² Allen, 1960, p. 39.

³ Vuilleumier, 2010.

⁴ Azorín, 1931, p. 41. Citation de l'auteur Saavedra Fajardo (1584-1648) dans une nouvelle du recueil non traduite par Bian Zhilin, « The Reverse of the Tapestry » (El Reverso del Tapiz, 1928) : Peyraga, 2007.

⁵ Azorín, 1931, p. xiii. Sur le blanc, voir la préface au recueil d'Azorín. C'est le sujet des nouvelles ; « Le papillon et la flamme » illustre parfaitement cette thématique, comme d'autres pièces du recueil.

⁶ Paru en septembre 1931 dans *Xiaoshuo yuebao* : voir Rabut Isabelle et Pino Angel, 1996, p. 258 ; version chinoise : Shi Zhecun, 1996. Sur ce courant littéraire et plus généralement « l'école de Shanghai » dans laquelle il s'inscrit : Rabut, 2000 ; et dans une perspective postcoloniale, Shih Shu-mei, 2001, p. 231-370.

⁷ Rabut et Pino, 1996, p. 263 ; Shi Zhecun, 1996, p. 275.

Schnitzler et des codes littéraires du fantastique chinois et européen¹. La nouvelle apparaît cependant comme surréaliste également et assez proche des nouvelles de ce recueil d'Azorín, notamment par le thème de la fatalité fantastique. Cette mention du mystère et motif de l'éternité, sont des marqueurs modernistes dans le contexte chinois.

Bian Zhilin a pu trouver chez Azorín, comme chez les modernistes de Shanghai, ce sens du surréel qu'il insère dans son drame épique et amoureux, en lien notamment avec le thème de la dualité et unité. Le poète moderne chinois établit ainsi dans le creuset de son poème un dialogue ou une hybridation rétrospective de l'avant-garde surréaliste, avec la tension baudelairienne du Spleen et de l'Idéal, et le motif de « l'éternité » ou de la mort qui attire les moucheron. Il introduit également l'ironie, tragique et fatale, et même l'humour, d'autant plus que la réflexion sur le destin apparaît moins ; encore qu'il soit question des moucheron qui n'ont pas d'autre issue ni désir que celle de se brûler dans le feu de leur ardeur.

Faut-il y voir une similaire méditation sur le temps et la mort? ou un regard relativiste (renversement des contraires), comme on le trouve dans d'autres de ses poèmes précédents (« Fragments », « Fossile de poisson », voir la quatrième partie)? Ce poème marque pour Bian Zhilin la fin d'un cycle : la référence à Azorín entre dans la construction de ce qu'il évoque et qu'il se défend de pratiquer (voir plus bas)².

¹ voir Lee Leo Ou-fan, 1999. Azorín n'est pas cité dans *Shanghai Modern*. P. Bevan, dans sa présentation du surréalisme à Shanghai semble ne mentionner cet auteur que dans une note en tant que « *controversial Spanish writer* », ce qui est un peu court (Bevan, 2020, p. 24, n. 6). Shi Zhecun est l'un des éditeurs de la revue *Les Contemporains* (titre français apparaissant sur la couverture de la revue, intitulée par ailleurs en chinois *Xiandai* 現代), lancée en 1932, notamment avec la collaboration de Dai Wangshu, qui y publie une traduction partielle de *Une heure de l'Espagne* (*Una hora de España*, 1924, traduit en anglais en 1930, *An Hour of Spain Between 1560 and 1590*) d'Azorín, dans les numéros 1 et 2 (mai et juin) : Wang Wenbin, 2005, p. 98 ; Zhang Yinde, 2003, p. 31. Un autre de ces auteurs du *xin ganjuapai*, Mu Shiying 穆時英 (1912-1940), décrit dans l'une de ses nouvelles un personnage qui lit Azorín (Dadò, 2005, p. 181, mais Azorín n'est pas non plus présenté ou discuté). Même P. Morand, personnage tout aussi politiquement controversé, est cité par Leo Lee Ou-fan à propos de Shi Zhecun (Lee Leo Ou-fan, 1999, p. 198-203), sans parler de Liu Na'ou ou d'autres, pourtant étudiés, également criticables dans leurs choix politiques personnels, si c'était là l'objet de la critique littéraire. Par ailleurs, pour continuer encore avec un exemple d'intertextualité possible, voir « Avec ma main blessée » (Wo yong wo cansunde shouzhang 我用我殘損的手掌) de Dai Wangshu et « Gestation » d'Azorín, pour le montage et superposition imaginaire des espaces et couleurs (voir Ai Qing), et l'image de la main qui touche en imagination le paysage lointain (mais l'image de la main possède son propre réseau dans la littérature chinoise moderne : Vuilleumier, 2010). Sur l'hybridité littéraire et les références à la littérature classique chez Shi Zhecun et Mu Shiying : Rosenmeier, 2017, p. 24-43.

² Après avoir rédigé cette section, je trouve mention d'un rapprochement entre ces deux textes dans Zhu Binzhong, 2007, p. 185. En quelques lignes, se basant sur la traduction chinoise de Bian Zhilin uniquement (à partir de l'édition de 2005, différente de celle de 1943), l'article établit un rapport entre les insectes et Bianca. Mais si le thème commun de la fatalité est relevé, la dimension freudienne et surréaliste d'Azorín n'est pas abordée, ni ce que Bian en fait avec les autres références que l'on peut retrouver dans son poème. Il faut tenir compte de l'ironie qui transforme les références et participent de l'ambiguïté du poème : la quête des insectes est certes insignifiante, et pourtant, elle incarne une vérité universelle.

Au titre des références croisées entre « Insectes à la lampe », on peut reconnaître encore dans les traductions de *Fenêtre d'Occident* quelques autres poèmes qui présentent une convergence de thèmes et d'images. Ainsi, il faut mentionner les deux poèmes de Mallarmé, l'une des principales références poétiques étrangères de Bian Zhilin avec Valéry, Baudelaire ou Eliot entre autres : « Soupir » (1866) et « Brise marine » (1866), respectivement sous les titres de « Profond soupir » (Taixi 太息) et « Vent marin » (Haifeng 海風)¹. Ou même, quoique secondairement, on peut relever « Les feuilles mortes » (1901) de Rémy de Gourmont², traduit sous le titre « Les feuilles mortes » (Siye 死葉)³ : dans celui-ci le bruit de pas sur les feuilles mortes annoncent le destin des amants, condamnés à devenir comme elles, ce que rappellent les « fleurs rouges tombées » de Bian Zhilin. Avant cette date, si tant est que Bian Zhilin n'a pas publié ses traductions séparément avant 1936 (?), Dai Wangshu a publié la traduction de la série « Simone » dans *Xiandai* en septembre 1932⁴ : c'est un exemple supplémentaire du fait que Bian Zhilin répond à Dai Wangshu. Relevons sommairement des motifs dans ces deux poèmes de Mallarmé avec lesquels entrent en écho « Insectes à la lampe ». Je cite « Soupir » en entier :

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme sœur,
 Un automne jonché de taches de rousseur,
 Et vers le ciel errant de ton œil angélique
 Monte, comme un jardin mélancolique,
 Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur!
 — Vers l'Azur attendri d'Octobre pâle et pur
 Qui mire aux grands bassins sa langueur infinie :
 Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie
 Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,
 Se traîner le soleil jaune d'un long rayon.⁵

¹ *Xichuangji*, 1936, p. 10-12, suivant en cela l'ordre dans lequel ils apparaissent également dans la source que Bian Zhilin indique, *Vers et proses : Morceaux choisis*. Il s'agit de Mallarmé, 1893, p. 16, 19-20.

² Ces poèmes ne sont pas repris dans l'édition 2005 du recueil.

³ *Xichuangji*, 1936, p. 13-15. Bian Zhilin donne comme référence *Divertissements*. Il s'agit de de Gourmont, 1912, p. 86-87. En poésie classique, le syntagme « feuilles mortes » s'exprime par celui de « feuilles tombées » (*luoye* 落葉) : le titre en traduction est occidentaliste. Dans son poème, Bian Zhilin reprend un syntagme classique apparenté, *luohong*, et non occidentaliste, ce qui n'empêche pas ici un écho possible intertextuel, au vu de la proximité entre le recueil de traductions et celui de vers.

⁴ Dai Wangshu, 1999, p. 466-467. Dai Wangshu a traduit « Musique » de Baudelaire.

⁵ Mallarmé, 1998, p. 15-6.

Le poème se construit sur une même phrase, autour d'un chiasme en son milieu. Il exprime un même mouvement d'ascension de « l'âme » et « l'agonie » des « feuilles mortes » dans leur chute¹. Le poème de Bian Zhilin répond à ce formalisme et cette thématique, en particulier les chiasmes dans la cadence chinoise, auxquels s'ajoutent les motifs suivants : le blanc et le bleu ; l'eau, bien que stagnante, ainsi qu'évidemment les « feuilles ». Voici « Brise marine », cité aussi en entier :

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture
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 matelots!²

Le poème évoque l'ennui du poète qui rêve à un ailleurs³, prêt semble-t-il à sombrer pour en payer le prix, ce qui s'exprime avec distance : l'ironie, la « chair », les « oiseaux ivres », la couleur blanche, l'appel au voyage, le « naufrage » et la « lampe » du poème, ainsi que les « jardins reflétés par les yeux », dont on trouve un souvenir dans « Fragment ». Les deux poèmes de Mallarmé présentent des thèmes baudelairiens. Plus précisément, en particulier dans « Brise marine », un « écart » avec ceux-ci, notamment de celui du voyage, central dans « Insectes à la lampe » : selon P. Audi, l'idéalisation baudelairienne de la poésie est pour Mallarmé source d'impuissance pour le poète, « victime de sa poésie », notamment celle qui recherche l'idéal de la « nouveauté » par le recours à l'artifice, dans un vain effort⁴. Ce jugement pourrait se dire du poème de Bian Zhilin.

¹ Mallarmé, 1998, p. 1162.

² Mallarmé, 1998, p. 15.

³ Mallarmé, 1998, p. 1161.

⁴ Audi, 2012.

Mallarmé reprend, avec humour et ironie, les thèmes baudelairiens. De même Bian Zhilin procède avec de ses sources étrangères celles que l'on pourrait qualifier de romantique ou symbolistes, et du modernisme pratiqué en Chine dans les années 1930, même dès les années 1920 pour le motif du papillon. Celui-ci, comme on l'a vu dans les exemples de Zong Baihua, est à la recherche du nouveau sous toutes ses formes, importé en l'occurrence d'*outrre-mer* : c'est la « toison d'or » poétique, censée incarner l'idéal poétique et le Beau. Les insectes qui se brûlent sont tout autant le poète et un certain formalisme : seule issue à cette fascination éprouvée par le poète-insecte devant la lampe poétique. Pour eux aussi la « chair est triste ». Les « livres » quant à eux, à savoir la poésie occidentale ou occidentaliste chinoise, suscitent le désir amoureux autant que poétique ou *exotique* ; ils causent l'envol pitoyable des insectes qui veulent fuir leur vie obscure et prosaïque. Chair et livres n'appellent qu'à un « naufrage » certain : c'est-à-dire à une déception.

Cette autre dimension du poème de Bian Zhilin n'éclipse en rien le thème du feu et du désir, ni celui du renversement ou de sa réalisation dans le feu de la mort : la « rêvée et fatale terre ». Ce thème estampillé « romantique » au sens moderne, remonte en Chine au moins à Su Manshu, lui-même traducteur de Byron. On peut le voir entre autres dans sa nouvelle « Le dit de l'Echarpe rouge » (Jiangshaji 絳紗記, 191X)¹ : un moine mort en méditation se réduit littéralement en poussière avec à la main le foulard signe d'un ancien amour auquel il n'a finalement pas renoncé, pour accomplir ainsi un ultime acte de passion dans le renoncement. Un même motif se rencontre encore dans « Le dit de l'épée brûlée », avec le motif de l'épée qui se consume.

Bian Zhilin transpose dans le contexte chinois le dialogue entre Baudelaire et Mallarmé sur la modernité poétique, le fait de ne pas y croire et y croire encore (P. Audi). Les auteurs chinois n'importent pas seulement thèmes, forme, éléments de langue, rythme, mais aussi la problématique de la modernité face au symbolisme et au romantisme. Bian Zhilin adapte donc cette critique dans le système chinois moderne : lui se place par rapport au « romantisme » et « symbolisme » de la tradition Guo Moruo-Yu Dafu et même Su Manshu, incarnée par Li Guangtian, Dai Wangshu, comme Mallarmé face à Baudelaire. Mais cela ne se recoupe pas exactement : car en Chine tout est importé en même temps, les « romantiques » peuvent aussi être modernistes et surréalistes. De plus, Bian Zhilin recourt à des ressources chinoises.

Ce glissement de signification d'un élément importé d'un système à l'autre se remarque aussi pour des étiquettes, davantage que des notions, telles « romantisme » (voir partie suivante) ou

¹ Su Manshu, 1991, vol. 1, p. 174.

« modernisme ». A propos de ce dernier terme, Sun Yushi, représentatif d'un certain consensus dans l'histoire littéraire (?), notamment en Chine, distingue pour les années 1930 en Chine deux courants poétiques : ceux qui « servent le réalisme » (*fuyu xianshi* 服務於現實) et la « massification » ou « popularisation de la poésie » (*shige dazhonghua* 詩歌大眾化) par engagement politique, comme Ai Qing par exemple ; et ceux qui cherchent à « exprimer leur monde intérieur » et « recherchent le Beau », comme Bian Zhilin¹. Le problème de cette définition, ou plutôt, de cet usage, de *modernisme*, est d'être d'ordre idéologique² : d'un point de vue esthétique et littéraire, Ai Qing est tout autant *moderniste* que Bian Zhilin dans les années 1930³. Une autre distinction moins politique a cours, davantage littéraire, qui catégorise les auteurs, entre « romantiques », « formalistes », « symbolistes » et « modernistes » (par exemple, J. Lin) selon tantôt des aspects thématiques ou formels : « expansion du moi » et vers libre pour les romantiques ; « nouvelle prosodie régulière » pour les formalistes ; critique du romantisme pour les modernistes. Mais cette distinction revient *in fine* à établir une histoire linéaire et évolutionniste, qui retrouve dans le contexte chinois l'histoire et l'ordre d'apparition des courants et esthétiques ; ceux-ci sont tirés du contexte occidental d'origine et présentés comme un processus de dialectique hégélienne constant (romantisme, symbolisme, avant-garde, etc.), pour aboutir au « réalisme » qui remplace et annule le modernisme, comme le communisme, le capitalisme. De plus, les auteurs chinois importent et expérimentent de façon *synchronique* et selon les besoins de leur écriture, d'autant qu'ils les découvrent simultanément. Des poètes sont parfois qualifiés de symbolistes ou romantiques, pour les distinguer des « formalistes » des années 1930. Mais un « symboliste » chinois va recourir à des procédés surréalistes ou d'avant-garde, tandis qu'un « moderniste » peut utiliser des motifs symbolistes et se montrer tout aussi engagé politiquement qu'un « réaliste » qui à son tour peut employer une esthétique cubiste : l'histoire littéraire chinoise moderne a pu parfois être trop écrite dans la perspective « d'écoles » ou tendances schématiquement définies. La lecture intertextuelle défait ces taxonomies de manuel.

L'histoire littéraire distingue parfois entre le « modernisme » d'auteurs tels Bian Zhilin, Dai Wangshu, He Qifang, et le « romantisme » d'un auteur tel Xu Zhimo⁴. Si l'on laisse de côté l'histoire littéraire et notamment des revues et des groupes, on peut considérer un sens plus esthétique ou poétique, qu'ils sont tous « modernistes » : ils pratiquent des esthétiques assez

¹ Sun Yushi, 1999, p. 197.

² Pour l'usage de « modernisme » dans une perspective plus « historique » de distinction entre courants et groupes de poètes voir plus loin.

³ Voir Vuilleumier, 2019, p. 235-246.

⁴ Par exemple Xie Mian, Jiang Tao, Sun Yushi, 2010, p. 54.

proches et ont lu les mêmes auteurs étrangers. On peut évidemment distinguer des nuances, notamment « Insectes à la lampe » de Bian Zhilin, qui on le voit prend ses distances avec ce qui serait du « romantisme » (ou du symbolisme?) ; mais ce n'est pas le fait d'un déterminisme historique.

Certes, la poésie chinoise moderne a une histoire et des « courants ». Mais on ne peut reprendre tel quel les étiquettes et postures revendiquées par les auteurs, ni leur appliquer celles des auteurs étrangers dont ils prétendent « s'inspirer » de façon exclusive pour l'un ou l'autre. C'est le travail d'interprétation des textes et de leurs relations d'intertextualité, qui permet de s'y retrouver ; pour ce faire, il faut suspendre ce que l'on croit savoir par avance de l'histoire littéraire, surtout lorsqu'elle est fondée sur des oppositions simples et binaires, de même que les oppositions entre « classique » / « moderne », comme on l'a vu, qui ne peuvent simplement être identifiées à une dichotomie « Chine » / « Occident ». Ces textes sont à lire dans leur processus de construction et les interférences avec la littérature étrangère.

Bian Zhilin conjugue ainsi l'ironie romantique de Baudelaire, l'ironie mallarméenne sur celui-ci, l'ironie anti-épique et anti-lyrique de Eliot. Il reprend en plus de ce dernier la poétique de « l'impersonnalité ». Enfin il recourt à une esthétique, autant chinoise classique que moderniste occidentale, du montage de références et citations anciennes et modernes, comme nous allons voir à présent. Son ironie, différente peut-être de l'ironie romantique, contribue à l'effet de distance et non-distance des thèmes et de la forme chez Bian Zhilin.

Une place particulière en effet est à reconnaître à *La Terre vaine* (*The Waste Land*, 1922)¹, l'une des principales œuvres poétiques occidentales de référence pour les poètes chinois « modernistes », notamment dans les années 1930-40, la période d'intégration du modernisme anglo-américain². Eliot commence d'être présenté en Chine au cours des années 1920, par exemple par Mao Dun 茅盾 (1896-1981) ou Zhu Ziqing, et lu notamment par le groupe de poètes tels Wen Yiduo ou Xu Zhimo qui s'organisent autour de la revue « moderniste », « formaliste » et « apolitique » *Nouvelle lune* ou *Croissant* (*Xinyue* 新月, 1928-1933). *La Terre vaine* est en particulier présenté et discuté dans un numéro de cette revue paru en 1933, avant d'être traduit intégralement et publié en juin 1937 par Zhao Luorui 趙蘿蕤 (1912-1988) sous le titre *La Terre*

¹ Sur l'introduction de Eliot en Chine, et en particulier le rapport des poètes modernistes chinois à *The Waste Land* : Sun Yushi, 2007, p. 212-227 ; Sun Yushi, 1999, p. 197-215.

² Yeh Michelle, 1990, p. 96.

désolée (*Huangyuan* 荒原). Bian Zhilin, qui suit les enseignements de littérature anglaise donnés par Xu Zhimo à l'Université de Pékin en 1930-31, publie en 1934 une traduction de « Tradition and the Individual Talent » (1919 1917?)¹. C'est un texte par rapport auquel, entre autres, se situent la poétique de Bian Zhilin de cette période et le modernisme chinois, dans leur projet d'établir des relations entre passé littéraire chinois et modernisme occidental importé, en plus de la réinvention du lyrisme et du non-épique. De même trouve-t-on chez Bian Zhilin une réponse à cette poétique de l'impersonnel d'Eliot : « *the poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium [...] in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways* »² (voir plus loin sur « Fossile de poisson »).

Ainsi, aux v. 307-11 de la troisième section (« The Fire Sermon ») de *La Terre vaine* qui est une méditation sur le passé, l'histoire et les passions (voir les couples épiques et tragiques nommés), le poète écrit-il :

To Carthage then I came

Burning burning burning burning

O Lord Thou pluckest me out

O Lord Thou pluckest

*burning.*³

Eliot lui-même donne deux références à ce passage : les *Confessions* d'Augustin et le « Sermon du feu » du Bouddha⁴. Feu de la passion et du désir dont est prisonnier le poète, tout comme Augustin, avant que ces flammes de la tentation, marque d'élection divine, ne se tournent en celles de la ferveur religieuse. Les moucheron de Bian Zhilin brûlent-ils d'un même feu dont ils espèrent une même transformation?

¹ « Chuantong yu gerende caineng 傳統與個人的才能 » dans la revue *Littérature* (*Xuewen* 學文, éditée de façon éphémère en 1934, pour prendre le relai de *Nouvelle lune*) : Haft, 1983, p. 23 ; Shen Wenchong, 2002, p. 144. En 1947, il publie la traduction de « Cantique pour Siméon » (*A Song for Simeon*, 1928) sous le titre *Ximian zhi ge* 西面之歌 : Shen Wenchong, 2002, p. 145.

² Eliot, 1932, p. 19-20.

³ Eliot, 2001, p. 15. Pour une traduction : Eliot, 2006.

⁴ Eliot, 2001, p. 15, 25.

Reprenons la piste bouddhisante, proposée plus haut dans l'analyse du premier tercet. Le monde et les sens sont pris dans les flammes du désir (« Sermon du feu »)¹ ; les êtres sont comme des papillons qui se précipitent la nuit dans les flammes. C'est l'allégorie de la situation de qui ne prête pas attention aux paroles de l'Eveillée, comme il est dit lors d'un autre prêche du Bouddha, le « Soutra des papillons dans le feu »². En fait, on retrouve l'expression chinoise « (comme) les phalènes qui se précipitent dans le feu » (*fei'e tou/pu huo* 飛蛾投撲火), qui provient des textes bouddhistes, dans lesquels on trouve de multiples occurrences de cette expression et comparaison³. Les moucherons troquent un feu pour un autre, qu'ils espèrent plus élevé : il s'agit d'une recherche d'absolu au moyen de la destruction de soi, motif qui dans la poésie chinoise moderne remonte aux « romantiques » des années 1920 (Guo Moruo). Mais le feu dans « Insectes à la lampe » ne se réduit qu'à un vain rêve, une nouvelle illusion. Le vide final est peut-être aussi bien d'inspiration bouddhiste que romantique : l'ironie romantique se caractérise par un mouvement constant de négation de l'idéal et de négation de soi, pour parvenir à un plus haut degré de réalisation de soi et de conscience⁴.

Enfin, il est à noter que cette même section de Eliot comporte plus avant deux sonnets « cachés » successifs, aux v. 235-248 et 249-262⁵. Ces deux sonnets évoquent une union sexuelle sordide, qui contraste avec les amours mythiques dont il est question auparavant et l'attente de sentiments élevés appelés en général par cette forme poétique raffinée (si on l'associe au pétrarquisme). Cette « ironie » est ainsi soulignée par le recours à la forme du sonnet⁶ ; cette même forme choisie par Bian Zhilin dans « Insectes à la lampe », qui se lit en lien avec *La Terre vaine*.

On ne peut préjuger que Bian Zhilin ait repéré ou non ces deux sonnets : cependant, le choix de cette forme pour son propre poème présente un nouvel élément pour corroborer la dimension ironique, qui lui est intrinsèquement associée chez lui. Il s'agit d'une marque ou modalisation supplémentaire qui renvoie à cette section de *La Terre vaine*, outre l'aspect formaliste du sonnet en

¹ Eliot se réfère à la traduction de H. C. Warren, *Buddhism in Translation* (1896). On trouve en ligne la traduction du passage en question : <https://www.sacred-texts.com/bud/bits/bits073.htm>, consulté le 17/7/21.

² Dans le canon pali (*Udana*, 6.9) : <http://www.palikanon.org/index.php/sutta-pitaka/khuddaka-nikaya/100-udana/921-ud-6-9-adhipataka-sutta-upati-sutta-like-moths-to-the-flame-rushing>, consulté le 17/7/21.

³ Voir : <http://www.chinabaik.com/article/baike/fj/fy/2008/200803301306127.html> ; <https://zhidao.baidu.com/question/18731725.html>, consultés le 17/7/21.

⁴ Voir Starobinski, 2012, p. 394-399.

⁵ Gibson, 1961.

⁶ Gibson, 1961, p. 466.

tant que tel. Ceci dit, on peut continuer à voir dans cette dimension de recherche de transformation religieuse ou extatique par les insectes, une modulation du même désir initial du poème : ce qui marquerait donc l'apogée de ce désir ou passion symbolisé par la flamme (énoncée donc de façon dérivée sous la forme d'une ardeur sacrée), avant la chute ultime exposée, elliptiquement, à la strophe finale.

« Insectes à la lampe » et poésie chinoise classique : le rêve de Zhuangzi réinterprété

Passons au tercet final du poème de Bian Zhilin :

Après mon songe matutinal, je vois la place nette,
Attendant que je vienne vous souffler dans le vide / vous souffler,
Comme le vent balayant les marches de ses feuilles vineuses.

|曉夢後|看明窗|淨幾|,
|待我來|把你們|吹空|,
|像風掃|滿階的|落紅|。

Le second quatrain et le premier tercet alternent la cadence et les pieds entre 3/3/2 et 3/2/3 (voir plus haut). Ce second et final tercet présente par contre un même rythme à chacun de ses vers : 3/3/2 ; et un léger déséquilibre entre le vers et la phrase, deux propositions (1/2). Cette stabilité de la cadence exprime une forme de mort ou de repos. Le second tercet apporte la conclusion, le dénouement au poème : le sonnet présente, tout comme le huitain classique, une forte articulation logique.

On note dans cette dernière strophe une référence forte à la poésie classique chinoise. Tout d'abord, par transposition ou translation dans la langue moderne, au dernier vers notamment, d'un lieu commun poétique : les marches couvertes de fleurs sous le vent qui les emporte. Ensuite, par un certain resserrement du niveau de langue : notamment au v. 12, le *chengyu* « place nette » (*ming chuang jing ji*). Mais surtout, par l'usage remarquable de deux syntagmes du registre poétique classique, « rêve matinal » (*xiaomeng*, v. 12) et « feuilles vineuses » (*luohong*, litt. « rouge tombé », v. 14), qui sont de fait des clichés : l'un ouvre d'ailleurs le tercet final, l'autre le referme. Comme il s'agit de clichés dont le sens est codé dans son usage classique, il est nécessaire de donner des

exemples de leur usage et si possible, s'appuyant sur différents dictionnaires, leurs *loci classici* supposés, pour en saisir la signification relativement « stable » activée dans le poème de Bian Zhilin.

Xiaomeng (« rêve matinal ») est un composé attesté qui désigne un rêve court survenant au point du jour, au moment où le dormeur se trouve entre la veille et le sommeil. Il évoque donc une perception des choses sur le mode de l'indistinction, et de façon figurée, la brièveté de la vie et ses vicissitudes : rien n'a plus de réalité que la fantasmagorie entre songe, rêverie et veille propre au rêve du matin, ce moment particulier de la journée lors duquel rien n'est déterminé et où le temps est particulièrement élastique. Comme *locus classicus* possible, le *Ciyuan* n'indique rien. Le *Hanyu da cidian* donne ces vers tirés d'un poème de Li Shangyin, poète par ailleurs apprécié de Bian Zhilin, « Sur l'histoire » ou « Evocation historique » (Yong shi 詠史) :

Trois siècles sont comme un rêve matinal,
Où trouver grandeur ininterrompue au Mont Zhong [à Nankin]?

三百年間同曉夢
鍾山何處有龍盤

« Rêve matinal » (*xiaomeng*) renvoie dans ce poème au déclin et disparition des Six dynasties, ayant chacune eu leur capitale à Nankin¹. La méditation historique révèle la fuite du temps, l'impermanence et la ruine des dynasties. L'encyclopédie en ligne *Baidu* donne entre autres exemples des Tang et Song, un autre poème, bien plus célèbre celui-ci, de Li Shangyin, « La cithare [ornée] de brocart » (Jin se 锦瑟, tr. Y. Hervouet)² :

La cithare de brocart, par hasard, avait cinquante cordes.
Corde et chevalet, un par un, rappellent ma jeunesse.
Dans son rêve au matin Maître Zhuang s'est cru papillon.
L'empereur Wang confie au coucou son cœur printanier.

Sur la vaste mer, la lune brille et les perles ont des larmes.
Dans le Champ bleu, aux rayons du soleil, le jade fume.
Comment a pu durer cette passion et devenir mémoire impérissable?

¹ Xiao Difei, 2004, p. 1195-6.

² Hervouet, 1995, p. 114-118. Voir Cheng François, 1996, p. 112-119 ; tr. F. Hu-Sterk, Mathieu, 2015, p. 488, 1321.

Mais dans l'instant autrefois j'étais déjà si désespéré.

錦瑟無端五十弦，
一弦一柱思華年。
莊生曉夢迷蝴蝶，
望帝春心托杜鵑。
滄海月明珠有淚，
藍田日暖玉生煙。
此情可待成追憶，
只是當時已惘然。

Le « rêve matinal » renvoie explicitement au rêve du papillon du *Zhuangzi*, à lire comme expérience de trouble, de confusion et d'égarement, en relation avec le souvenir fugace, la splendeur et l'amour. Le « coucou » (*dujuan*) qui crache du sang (couleur *rouge*), quant à lui, est implicitement associé au « luth orné » en tant que tel¹ : « l'instrument suscite toute une série de métaphores sur la vie amoureuse du poète et sur l'ensemble de sa vie » (Y. Hervouet)². L'Empereur Wang transformé en coucou, pleure, selon certaines versions, par amour pour la femme d'un de ses ministres.

Il est à relever au plan thématique une même association baudelairienne (si l'on se place dans la perspective de Bian Zhilin) entre monde marin (*canghai*, v. 5) et évocation de la passion (*qing*, v. 7) ; et au plan formel, un même formalisme abstrait. Le luth se lit à un niveau métopoétique : c'est l'une des lectures traditionnelles du poème comme l'indique Y. Hervouet³. Ainsi, l'ornement (« brocart », *jin*) entre en résonance avec le titre de la série de Bian Zhilin, « Ornaments » (*Zhuangshi*, voir plus loin). D'autres exemples donnés pour ce syntagme suggèrent une similaire convergence entre la plainte mélancolique, le regret sentimental, la remémoration des années passées, le printemps⁴ et la méditation sur le déclin de l'histoire, le tout sur le mode du rêve. A propos de la dimension onirique, ce dernier tercet de Bian Zhilin offre par ailleurs une relation possible avec le poème de Meng Haoran, « Aube de printemps » (Chun xiao 春曉), ou tout poème qui décrit l'éveil d'un rêve matinal, puis la reconstitution progressive de la mémoire des

¹ Xiao Difei, 2004, p. 1144.

² Hervouet, 1995, p. 115.

³ Hervouet, 1995, p. 116. Voir aussi le poème de Su Manshu « Poèmes sur anecdotes véridiques X » (en annexe).

⁴ Le coucou est un oiseau mélancolique qui chante au printemps et crache du sang, atteint de maladie romantique semble-t-il.

événements de la nuit : une tempête printanière qui a fait tomber les feuilles (*hualuo*) de l'arbre de la cour, scène non encore vue que le poète anticipe par imagination¹.

Passons à l'autre cliché poétique, « rouge tombé » (*luohong*). Il s'agit des « fleurs rouges qui tombent à la fin du printemps » : le rouge renvoie autant à la beauté comme dans *hongzhuang* 紅妝 (« habits rouges, riche parure », « (belle) femme »), qu'aux sentiments, et plus généralement, au monde, voir *hongchen* 紅塵 (« poussière rouge »). Le *Ciyuan*² donne deux exemples pour *luohong*. Le premier est un poème à chanter des Yuan de Zhou Wenzhi 周文質, « Chanson d'amour sur l'air 'Eaux nouvelles' » (Xinshuiling Siqingqu 新水令思情曲) de l'anthologie *Ballades de la Grande Paix, Nouvelles chansons de la cour et d'ailleurs* (*Chaoye xinsheng Taiping yuefu* 朝野新聲太平樂府) compilée par Yang Zhaoying 楊朝英 (fl. 1324) :

Les fleurs rouges tombent en silence dans le vent,
Je soupire après le Seigneur de l'est toujours plus inconstant,
Mais voilà que mes attraits
Sont emportés.

落紅風裡不聞聲，
嘆東君漸成薄幸，
卻艷冶，
又飄零。

Le « Seigneur de l'est » est une divinité du soleil ou du printemps³ : il se rencontre notamment dans « Le Prince de l'Est » (*Chants de Chu*), qui décrit le vol shamanique du soleil et sa lutte contre l'éclipse⁴. L'autre est le poème de Gong Zizhen, le cinquième des « Miscellanées de l'année 'jihai' », déjà cité en seconde partie (tr. S. Marchand⁵) :

Les fleurs qui tombent elles aussi ont des sentiments,
Transformées en humus printanier, elles deviendront le terreau d'autres fleurs.

¹ Voir Billeter, 1986, p. 75-8.

² *Ciyuan*, p. 2675

³ Voir le *Handian*.

⁴ Voir tr. Mathieu, 2004, p. 73-4.

⁵ Mathieu, 2015, p. 1066.

落紅不是無情物
化作春泥更護花

Le *Hanyu da cidian* donne comme autre exemple un poème de Dai Shulun 戴叔倫 (732-789),
« Chanson d'amour » (Xiangsi qu 相思曲) :

Pêle-mêle les fleurs rouges tombées poursuivent à qui mieux mieux les eaux courant vers l'est,
Mon cœur parfumé [sentiments purs et vertueux] se meurt pour vous.

落紅亂逐東流水
一點芳心為君死

On retrouve le même lieu commun de la polarisation solaire vers l'est qui semble inconstant, du moins, poursuivi par de nombreuses soupirantes. Suivis des deux vers suivants :

Votre servante fait le vœu d'être les nuages du Mont Wu (des Shamanes),
Pour entrer en volant dans l'esprit en rêve du beau jeune homme

妾身願作巫山雲，
飛入仙郎夢魂里

Ces deux derniers vers font référence à la « Rhapsodie du Gaotang » (Gaotang fu 高唐賦), attribué à Song Yu 宋玉 (III^e s. av. J.-C.), pour le lieu commun des « nuages et de la pluie » : les jeux amoureux de la déesse fille du Mont des Shamanes, qui se transforme en nuées et pluies au-dessus du lac Rêve des nuages et s'unit en rêve avec un prince de passage¹.

A ce point, on voit converger les thèmes suivants autour de *luohong* : dépit ou déconvenue amoureuse ; abandon ; protestation de sincérité et de fidélité, notamment en opposition aux fleurs tombées (déchues?) qui poursuivent l'est, le soleil, de leurs assiduités trompeuses. Mais aussi, *luohong* exprime le sens de la beauté emportée ou fanée en vain ; la proximité avec le lieu commun de la rencontre érotique et onirique avec la déesse ; l'évocation que l'objet masculin aimé par la *persona* féminine possède également une dimension divine et solaire (prince de l'est) qui, unique, est adoré de plusieurs... Ces différentes significations sont rassemblées de façon exemplaire dans

¹ Voir tr. R. Mathieu, 2015, p. 51-54.

un exemple d'usage donné par le *Handian*, le poème de Li He 李賀 (791-817) « Temple de la déesse Parfum-d'orchidée » (Lanxiang shennü miao 蘭香神女廟, tr. J. Frodsham)¹ :

Year after year the ancient spring endures,
An idle green caressed by the warm clouds.
Scent of pines and evening blossoms flying,
As willow islands swallow the darkling sun.
The pebbly sand is strewn with tumbled reds (*luohong*),
Round stony founts wild celery is growing. [...]

古春年年在，
閒綠搖暖雲。
松香飛晚華，
柳渚含日昏。
沙砌落紅滿，
石泉生水芹。 [...]

Le poème décrit le temple de cette divinité tutélaire de montagne, puis ses voyages célestes et ses rencontres avec d'autres divinités : telles Yao Ji 瑤姬, la Dame de Jade, qui n'est autre que la divinité du Mont Wu des Shamanes mentionnée plus haut, ou encore le Seigneur du Fleuve (Jiangjun 江君), époux des déesses de la Xiang. Ces figures renvoient à l'imaginaire mythologique, shamanique et érotique des exemples mentionnés plus haut à propos de la « Rhapsodie du Gaotang » et des *Chants de Chu*. Le poète décrit d'abord les abords du temple, puis celui-ci ; ensuite, il suggère l'absence de la déesse partie hors du temple et dont on attend le retour. Plus encore, le poème de Li He présente certains vers qui rendent rétrospectivement possible une lecture intertextuelle avec celui de Bian Zhilin, outre le syntagme « rouge tombé ». En effet, les vers cités à l'instant sont immédiatement suivis de ceux-ci :

Lonely bamboos are painted with new powder,
Moth-green mountains bar her gates at dawn.

幽篁畫新粉，
蛾綠橫曉門。

¹ Frodsham, 1970, p. 222-3 ; Li He, 2007, p. 160-161 ; Li He, 1977, p. 293-5.

Dans « La verdure barre la porte de l'aube » (*Elü heng xiaomen*), *elü* (litt. « vert de phalène ») désigne initialement un pigment pour les sourcils (les « phalènes »), puis la « couleur vert jaune » (*Ricci*), par extension, les « sourcils », puis métonymie, une « beauté ». Ce mot a pour effet d'anthropomorphiser la montagne où réside la déesse (sur l'association entre montagne et corps féminin voir chapitre sur Yu Pingbo) : il les associe l'une à l'autre, en plus d'indiquer la couleur de la végétation de la montagne qui cache l'entrée du temple. Enfin, selon le *Handian* qui cite ce vers¹, *elü* désigne d'ailleurs explicitement l'apparence des montagnes.

Au risque toutefois de forcer quelque peu les rapprochements dans la perspective du poème de Bian Zhilin, relevons que « *e* » littéralement signifie « phalène » : est-ce le modèle des « insectes à la lampe » (*dengchong*)? De plus, la « porte de l'aube » (*xiao men*) de Li He préfigure le « sommeil de l'aube » (*xiao meng*) de Bian Zhilin ou tout simplement du syntagme en tant que tel. L'on pourrait rendre ce rapprochement par cette paronomase en français : « *seuil* de l'aube / *somme* de l'aube ». Les moucheron de Bian Zhilin cherchent à leur façon à pénétrer dans ce temple à la rencontre de sa divinité. De même, ils « dessinent » (*hua*) l'auréole du Bouddha, comme les bambous de Li He qui sont repoudrés (*hua*) à la façon d'un visage maquillé. Par ailleurs, le thème de l'ivresse est présent encore, non sans connotation érotique :

Gazing at the rain, she meets Jade Lady,
Borne in her boat, encounters the River Lord
Playing her flute, a little drunk with wine,
She knots her girdle, smooths her gold lamé skirt.

看雨逢瑤姬，
乘船值江君，
吹簫飲酒醉，
結綬金絲裙。

Enfin, les papillons réapparaissent pour suggérer l'apparence physique gracieuse de la déesse : « *Playing with butterflies, a gentle, graceful beauty* » (*Nong die heqing yan* 弄蝶和輕妍). F. Cheng relève, à propos de Li Shangyin, que le papillon serait féminin. Le poème de Li He présente des éléments d'accroche textuels assez forts par rapport auxquels lire celui de Bian Zhilin, ce qui constitue *a minima* une référentialité diffuse.

¹ <http://www.zdic.net/c/e/10e/292298.htm>.

Il en ressort donc que *luohong*, la chute des fleurs au bord de l'eau, est potentiellement associé à deux isotopes : d'une part, la plainte mélancolique ou la protestation de sincérité des sentiments amoureux ; d'autre part, le voyage shamanique et la rencontre érotique, avec la précision que l'image de la chute des fleurs, rappel de la mort ou de la déchéance, provoque ou sert de contraste à la rencontre amoureuse. Par ailleurs, cette image est liée au printemps qui dans certains cas suggère le thème de la répétition ou retour possible. Nous retrouvons l'élément cyclique.

Enfin, l'image de la fleur qui tombe ou des fleurs délaissées, qui jonchent les marches et soufflées par le vent, sont des lieux communs de la poésie classique : notamment du registre élégiaque et sentimental propre au poème à chanter (*ci*), mais se rencontrent dans d'autres genres littéraires. Un exemple fameux se trouve dans l'épisode de l'enterrement des fleurs, auquel fait écho l'audition d'airs d'opéra ou théâtre, au chapitre XXIII du *Rêve dans le pavillon rouge*, en particulier deux vers cités du *Pavillon de l'ouest* (*Xixiangji* 西廂記, ca. fin XIII^e s.) de Wang Shifu (tr. Li T. et J. Alézaïs)¹ :

Des fleurs effeuillées, l'eau qui coule rose [*hong*, rouge]
Et que de chagrins en ce jour oisif.

花落水流紅，
閒愁萬種。

Les fleurs tombées au cœur du printemps signifient la plainte solitaire et mélancolique causée par le désir amoureux diffus et frustré qui s'ignore, de Lin Daiyu 林黛玉, associée à la prémonition de la fuite du temps et de sa propre fin imminente.

Comme dans « Aube de printemps » de Meng Haoran, le poète de « Insectes à la lampe » est sur le point de découvrir au matin les reliefs de la tempête passée (la nuit), scène qu'il commence par imaginer : il s'agit des insectes tombés qui par parallélisme sont comme les « fleurs tombées » (*hualuo*) de Meng Haoran et du « rouge tombé ». Cette chute des fleurs chez Bian Zhilin est chargée de la connotation d'une possible déception sentimentale. Si l'on voulait à tout prix chercher une référence autobiographique, on devinerait (?) une probable allusion à sa déception

¹ Cao Xueqin, 1981, vol. 1, p. 520 ; Cao Xueqin, 2007, vol. 1, p. 317.

amoureuse avec Zhang Chonghe (voir note plus haut)¹. Mais ce serait manquer l'esthétique impersonnalisante que Bian Zhilin pratique dans son poème, dans la perspective d'Eliot : pour lui, dans « Tradition and the Individual Talent », le poète qui s'exprime de façon distante sur une expérience devenue impersonnelle est comme l'électrode de platine, qui catalyse des réactions et émotions chez le lecteur. Par ailleurs, ce motif se trouve dans d'autres poèmes étrangers que Bian Zhilin a lu ou même traduits : ainsi le lien entre feuilles tombées et amour chez R. de Gourmont (voir plus haut) ; ou chez Dowson (voir plus bas), les fleurs fânées et le temps. Ce sont des clichés aussi dans la poésie européenne : les fleurs ou feuilles mortes renvoient au crépuscule. A la rigueur, l'originalité serait le renvoi au matin.

Tel autre poème de Li Shangyin, « Le soleil de midi est haut dans le ciel » (Ri gao 日高), recourt au motif proche de la mort d'une phalène attirée par la beauté, comme allégorie d'un amour impossible (tr. Y. Hervouet)² :

Mépriser la vie, éteindre l'ombre du corps... : quel espoir y trouver?
Sur le paravent se colle et meurt une phalène poudrée.

輕身滅影何可望，
粉蛾帖死屏風上

Le papillon attiré par le feu prend aussi la connotation de la nostalgie et du désir d'envol et de libération, comme par exemple indirectement dans ce poème de plainte au gynécée, « A une femme du Palais » (Zeng neiren 贈內人) de Zhang You 張祐 (ca. 785-849)³ :

De l'épingle de jade qu'elle ôte de sa tête, inclinée à l'ombre de sa lampe,
[La concubine enfermée] mouche la flamme [bougie] rouge pour sauver la phalène

斜拔玉釵燈影畔
剔開紅焰救飛蛾

¹ Dans « Préface à *Chronique de mes petites gravures d'insectes* » (Bian Zhilin, 2002, vol. 2, p. 450), il indique un tel événement, sans nommer personne, mais le date de 1933, qui est l'année où il rencontre Zhang Chonghe. Rétrospectivement donc, Bian Zhilin reconnaît un tel contexte à certains de ses poèmes d'avant-guerre. On peut le suivre, avec la réserve énoncée précédemment sur les limites de la lecture biographique : l'objet est précisément de s'en distancer par une perspective générale.

² Hervouet, 1995, p. 121-123.

³ Xiao Difei, 2004, p. 979-80.

L'association de « rouge » et du motif du papillon attiré par la flamme est classique, comme d'ailleurs dans le poème précédent, le chignon rouge de la femme inatteignable. Après tout, l'insecte attiré par la lumière constitue un des motifs par excellence de la transformation et d'un tel désir.

Un célèbre exemple se trouve dans « La métamorphose » (*Die Verwandlung*, 1915) de Kafka (voir plus bas sur son désir de devenir pierre et écrivain, selon P. Brunel¹). Comme le rappelle V. Nabokov à propos de cette nouvelle, dans sa cécité et son aveuglement, l'insecte à la fenêtre est attiré par la *lumière*². Le même Nabokov fait à ce propos une observation dans l'esprit du *Zhuangzi* : « il n'y a pas tellement de différence entre se réveiller insecte et se réveiller Napoléon »³. Dans le contexte, c'est à comprendre explicitement comme allégorie de remise en cause l'apparente normalité du réel ; mais la proposition est bien « taoïste » dans le fait ironique de considérer Napoléon l'égal d'un insecte et inversement. C'est précisément ce que fait Bian Zhilin par l'homophone *mengchong*, pour « insecte » et « navire de guerre » (assez proche du Napoléon de Nabokov...). L'intuition du lien entre motif de l'insecte et thème de la métamorphose, y compris celle de la conscience, est identique. Il est fort probable que Kafka prenne au mot le *Zhuangzi* et décrive avec humour (auto-ironie?) ce qui se produit lorsque l'on se trompe au réveil comme le malheureux Gregor Samsa⁴. Le poète dans « Insectes à la lampe », mais aussi les autres poèmes modernes cités plus haut avec un similaire motif, est à sa façon un Gregor qui s'est transformé en un essaim de moucheron.

Le moment du « rêve matinal » (*xiaomeng*) est un moment assurément critique, qui d'ailleurs se produit à chaque instant : il est critique, car il détermine la suite des pensées et du monde dans lequel on s'éveille. Au début de *La Recherche* aussi, connu de Bian Zhilin comme on l'a dit, le rêveur lorsqu'il se réveille, remet à l'heure sa pendule, et se resitue, reconstruit son moi⁵. Le poète ainsi constate la ruine des désirs des moucheron ignorants, qui prennent pour réalité leur rêve ; ou plutôt, qui ne reconnaissent pas la vraie nature, intérieure, vide et changeante, du feu qui les attire, qu'ils recherchent à l'extérieur d'eux-mêmes. De même que le poète est attiré par les formes poétiques modernistes, tout autant que le lecteur.

¹ Brunel, 2004, p. 143.

² Nabokov, 1983, p. 360.

³ Nabokov, 1983, p. 348.

⁴ Nabokov a probablement lu *Zhuangzi*. Kafka apparemment oui : Walf Knut, 2005, p. 280, qui cite des études sur le sujet.

⁵ Voir Billeter, 1986, p. 83. Voir Billeter, 2022, p. 20-21, la métaphore de la projection cinématographique.

De « verts » (*qingshen*), les moucherons sont devenus, par métonymie ou métaphore (les feuilles pour les moucherons), « rouges » (*luohong*). Est ainsi réactualisé un autre contraste de couleur classique (rouge et vert), distinct du parallélisme blanc/vert mentionné plus haut : voir ainsi le distique de Li He, « *The pebbly sand is strewn with tumbled reds, / Round stony founts wild celery is growing* ». On peut voir dans ce changement du vert au rouge, le passage d'une saison à l'autre, du printemps à l'automne des illusions : ou alors, ils ont brûlé au feu de la passion, le « rouge », tout comme le « foulard rouge » de Su Manshu mentionné plus haut. Et même, indirectement, on constate la réinvention du lieu commun de l'indication du temps saisonnier, requis dans un poème classique. Dans cet automne, fleurs et moucherons forment deux motifs juxtaposés, riches de la polysémie classique et moderne, pour exprimer une même idée : la mort des illusions au réveil. La chute finale au dernier tercet marque la fin (passagère?) d'un processus répété (motif du cercle). Enfin, la dimension mythologique, présentée plus haut, du voyage des moucherons est renforcée par les références classiques au vol shamanique et amoureux¹. Les « fleurs rouges » de plus suggèrent que la chute est inévitable, ainsi qu'un probable sens de protestation ou compétition amoureuse.

Le dernier tercet, qui marque la conclusion du poème, confirme que les trois strophes précédentes peuvent s'interpréter comme l'évocation d'un rêve ou d'une rêverie. Ce que suggère le réseau d'homophones et d'allitérations, indiqué par le titre on l'a dit, qui parcourt l'ensemble du poème et qui reprend le phonème *meng* rendu signifiant (« rêve ») ou rimant avec lui : *mengchong* (« moucherons », v. 2) ; *qingshen* (« corps vert », v. 4) ; *mengchong* (« navires de guerre », v. 5) ; *peng* (« voile », v. 6), *feng* (« vent », v. 6) ; *yingxiong* (« héros », v. 7) ; *zhongcheng* (« finir par devenir », v. 8) ; *ming* (« lumière », v. 10), *meng* (« rêve », v. 10), *dǐng* (« sommet », v. 11) ; *meng* (« rêve », v. 12), *ming* (« clair », v. 12) ; *kong* (« vide », v. 13) ; *fēng* (« vent », v. 14), *hong* (« rouge », v. 14). On relève au passage la rime antiphrastrique entre *ming* (« lumière ») et *meng* (« rêve »), de même que celle entre *yingxiong* (« héros ») et *mengchong* (« insectes », « navires ») : ce qui résume, toujours avec ironie, le destin et le drame des insectes.

Les trois premières strophes apparaissent ainsi comme une rêverie. Elles filent, on l'a vu, une série d'association d'idées sur le thème du feu, littéral et figuré, qui décline les différentes recherches possibles du désir : gloire, guerre, amour, religion, extase ou ivresse, celle-ci à son tour mystique, guerrière, amoureuse ou glorieuse. « *Xiaomenghou* » confirme que ce qui précède ce

¹ Faut-il aller jusqu'à lire que les moucherons ont « obtenu » (*dele*) une rencontre, suivie alors d'une désillusion?

réveil est un *rêve* : tout ce qui est décrit dans le poème l'est à l'intérieur de la situation cadre du rêve du poète¹, dont la mort des moucheron constitue la dernière étape. C'est à ce moment que le poète s'éveille de son « rêve matinal » : c'était le rêve des moucheron.

Le « vide » (*kong*) final révèle la dimension illusoire des désirs et espoirs attribués aux moucheron allégoriques : tout est effacé. Il s'agit aussi du rêve des moucheron, qui les mène à aller se brûler dans les flammes. Mais un moucheron rêve-t-il? à moins que son existence ne soit que rêve sans qu'il ne le sache. En fait, l'expression « après le rêve matinal » (*xiaomenghou*) ouvre une certaine indétermination : qui rêve? les insectes ou le poète ? les deux? les insectes rêvent-ils dans le rêve du poète? A moins que le poète n'ait rêvé qu'il était un moucheron ? Ou le poète s'identifie-t-il au moucheron dont le poète imagine le rêve? En ce cas, les rêves humains ne sont guère différents de ceux des moucheron (et réciproquement!). On peut voir plus simplement une forme de sympathie de la part du poète qui observe le manège des moucheron². *Xiaomeng hou* renvoie aux insectes comme au poète.

Cette indistinction du sujet à qui attribuer le rêve (voir la quatrième partie sur « Fragment ») permet le passage d'une conscience ou rêverie à l'autre, des moucheron et du poète. C'est une communication fondamentale entre les êtres, rendue possible par la communauté d'expérience ou de situation : non plus celle de la « joie » (voir la joie des poissons)³, mais de l'illusoire quête du beau et de l'éclat des choses (nous sommes attirés par la lumière comme l'est le gros insecte de « La métamorphose »), que l'on recherche hors de soi. Bian Zhilin relit la « transformation des êtres » (*wuhua*) du *Zhuangzi*. Le fait que l'indistinction du rêve porte entre le *moucheron* et le poète, et non plus entre le *papillon* et *Zhuangzi*, introduit une nouveauté dans le motif du rêve à la *Zhuangzi* ; ce qui n'est d'ailleurs pas contraire à l'esprit de l'apologue, à la différence qu'un moucheron est moins « poétique » qu'un papillon. C'est une ironie et une auto-ironie envers l'auto-référentialité des clichés et du poète dont on a vu qu'elle porte sur les références « romantiques » chinoises modernes. Elle porte aussi sur les classiques. Plus encore, Bian Zhilin répond à Dai Wangshu qui réinterprète l'apologue dans « Je pense donc je suis un papillon ». Mieux vaut ne pas être un moucheron.

¹ Voir certains poèmes en prose de Lu Xun dans *La Mauvaise herbe*.

² Similaire à celle du narrateur de Lu Xun vis-à-vis des héros tombés dans « Nuit d'automne », ou de la femme du Palais prenant pitié des phalènes, dans le poème de Zhang You plus haut

³ Sur la « transpassibilité » : Jiang Dandan, 2013.

L'indétermination quant à l'identité du rêveur concerne aussi celle de qui s'éveille. Mais quelqu'un s'est-il vraiment réveillé? et que subsiste-t-il au réveil? De fait, la fin du poème produit une prise de conscience (un éveil?) de la part du poète : ne demeure de la quête que le vide. La chose une fois perçue consciemment n'existe déjà plus, comme une chose vue en rêve n'a pas besoin d'être réelle pour être perçue : « *the seeing and the object of perception are already nonexistent* » (*jian ji jing yi wu* 見及境已無, tr. F. H. Cook)¹. C'est la démonstration dans le cadre du *Weishilun* que la perception directe et immédiate des choses n'existe pas et que son *objet* n'a pas d'existence propre. La conscience crée son monde : la perception de la veille dans son principe ainsi ne se distingue pas de celle du rêve (*xianjue ru meng* 現覺如夢). Lorsque le rêve des moucheron entre au contact du réel, il ne reste que le « vide soufflé » (*chui kong*) de ce que l'on croyait correspondre à ce que l'on est conscient de percevoir : le poète s'éveille pour constater la disparition des moucheron de son rêve et le contenu de celui-ci.

Toujours dans la perspective de la réactualisation de l'apologue du *Zhuangzi*, on constate que le réveil au dernier tercet ré-introduit la distinction entre les êtres : au v. 13, le poète indique clairement la première personne, « je » (*wo*) et la seconde du pluriel « vous » (*nimen*). Il s'adresse à d'absents interlocuteurs ou à lui-même, car les moucheron ne sont plus. Le poète qui a rêvé qu'il était moucheron, sait à nouveau qu'il est poète : il s'est séparé de ses *alter ego* retournés au néant. « La veille consiste justement en ceci 'que l'on y établit une distinction nette et conventionnelle entre ce qui est *en nous* et ce qui est *hors de nous*' ». Alors que l'indistinction des voix et actants dans un rêve forme un dialogue entre soi et soi : car « Comme nous ne connaissons pas exactement le lieu de notre pensée, nous pouvons la placer où nous voulons » (Lichtenberg, cité par A. Béguin)². Cela vaut aussi pour l'identité et la définition du *je* et du *tu* (voir plus loin à propos de « Fossile » et « Fragment » de Bian Zhilin), ainsi que pour les poèmes vus plus haut de Li Guangtian et Dai Wangshu : ce sont des représentations floues d'un dialogue réversible entre une première et deuxième personnes, dont chacune peut se résorber dans l'autre. Est ainsi suggérée une forme de communauté ou communication rendue possible précisément par cette réversibilité.

¹ Strophe XVI du « Traité en vingt couplets sur la conscience-seulement » (*Weishi ershi lun* 唯識二十論) de Vasubandhu (ca. IV^e-V^e s.) dans la version chinoise de Xuanzang 玄奘 (602-664) : Cook, 1999, p. 402. Voir aussi Kochumuttom, 2017, p. 182-3.

² Béguin, 2006, p. 19-20. Voir à propos de Feng Zhi, la citation de Buber appliquée à Tao Yuanming : en ce sens, le *wuwo* est un état du rêve.

Comme dans le poème de Dai Wangshu, le lecteur est libre d'identifier les moucheron aux rêves et aspirations mortes du poète¹.

Voici confirmée la dimension allégorique du moucheron et celle du poème comme espace de méditation sur cette labilité du moi et des distinctions. Allégorie mise à part, ce réveil hors du rêve matinal fait comprendre que tous les êtres sont animés d'une même passion ou flamme. Poète et moucheron font le même rêve, emportés par les mêmes passions destructrices et illusoires ; de même que chaque être, poète compris, cherche à faire entendre un son, comme on l'a vu à propos de Ouyang Xiu et Feng Zhi. Nous y revenons au chapitre suivant.

Symbolisme et modernisme en conflit

Cette rêverie donne lieu à une scène fictive, abstraite, *songeuse*. La scène initiale est concrète : une lampe, une éventuelle statuette et des moucheron. Elle se transforme ensuite en une rêverie allégorique, projection du rêve intérieur du poète, mais qui cesse aussitôt d'être intérieure ; ou plutôt, qui échappe à l'opposition entre intérieur et extérieur, scène concrète et allégorie morale, rêve du poète et instinct de l'insecte. Cette rêverie sur l'inanité inéluctable de l'envol des moucheron, objets de sympathie et d'ironie, est issue de la contemplation d'un objet concret, autant dire un « aboli bibelot » (Mallarmé, « Sonnet en yx » ou « allégorique de lui-même »), pure combinatoire « d'inanité sonore », et s'achève sur le « vide » final et fondamental : il faut y lire un écho à Mallarmé, dans ce poème comme dans d'autres de Bian Zhilin.

Cette esthétique abstraite distingue ce poème d'une esthétique plus classique du paysage, rappelée plus haut à propos de Feng Zhi dans sa différence avec Tao Yuanming. Il n'y a plus de fusion entre intérieur et extérieur dénué de moi (*wuwo*), à cause de la distinction rétablie à la fin du poème entre « je » et « vous » et le réveil sensé se produire. Il n'y a plus vraiment de « paysage » comme d'un « état de l'âme » (Amiel)², malgré, ou à cause, de la dimension intellectuelle de la scène fictive. A cela s'ajoute une certaine impersonnalité post-romantique ou « moderne » (post-moderne??) ; et peut-être plus profondément, la question de l'identité problématique du sujet, de sa définition et de son statut par rapport à un autre qui le fascine. A ce moment de l'histoire littéraire, il

¹ Voir plus haut à propos de Li Guangtian : ici la démarcation est absente entre ce qui relève de la perspective de l'insecte, et de celle du poète. Et par rapport à Dai Wangshu, la métaphore entre le poète qui ne s'exprime pas à la première personne et les insectes, si elle existe, est *in absentia*.

² Cité par G. Poulet (Amiel, 1976, p. 50) et Béguin, 2006, p. 47.

est de plus en plus attendu du sujet lyrique moderne (et du sujet chinois dans le nouvel Etat-nation) qu'il se définisse de façon certaine, lui et ce qui n'est pas lui, ainsi que leur différence, malgré leur apparente réversibilité et le caractère relatif de l'un par rapport à l'autre¹. Ce phénomène est à rapprocher du développement dès les années 1900 de la narration à la première personne dans le récit de fiction chinois ; ce même caractère critique ou problématique se retrouve ainsi dans l'apparition d'une forme de distance et d'auto-ironie sur cette première personne, comme par exemple dans « Le dit de l'épingle brisée » (Suizan ji 碎簪記, 1916, extraits en annexe) de Su Manshu, quelques années avant Yu Dafu.

La dimension abstraite et allégorique, le *yijing*, de la scène concrète décrite comme scène de la *psychè* repose donc sur un procédé poétique classique, qui se charge d'éléments nouveaux et importés : symbolisme (Baudelaire), allégorisme (que l'on retrouve certes dans la poésie classique), mais aussi surréalisme (Azorín) ou modernisme (Eliot). Ce poème est un exemple de la réinvention d'une ressource classique dans le contexte d'esthétiques et formes modernes : il est occidentaliste, mais il s'y retrouve une dimension esthétique et poétique classique, qui répond au nouveau et prend ainsi un sens nouveau, dans une actualisation nouvelle des ressources rendue possible par l'Occident importé. Dans « Préface à *Chronique de mes petites gravures d'insectes* », Bian Zhilin propose de voir des « points de communication » (*xiangtongde difang* 相通的地方) entre Chine et étranger. Il présente sa poétique comme projet de « transformation de l'ancien » (*huagu* 化古) et de « l'euro péen » (*hua'ou* 化歐), après avoir dit que sa poésie n'est pas uniquement « européanisée » (*ouhua* 歐化) ni « classiciste » (*guhua* 古化)². Il est à rappeler toutefois que ce texte date de 1979 : par certains aspects, il annonce la fièvre culturelle et le mouvement des racines qui visent à retrouver une communication culturelle possible entre Chine et Occident et à réintégrer la littérature chinoise dans la littérature mondiale. Peut-être Bian Zhilin « force-t-il » le trait pour se donner une identité littéraire à la fois chinoise et compatible avec l'ouverture à l'Occident. Ceci dit c'est dans ce même texte qu'il présente « Insectes à la lampe » comme « adieu au formalisme » : pour se défendre d'être trop occidentaliste et se prévenir de possibles nouvelles attaques politiques? Il n'empêche que dans les textes, cette communication est actuelle.

¹ Sur une tension similaire, voir Vuilleumier, 2022 : l'inquiétude de la voix d'une première personne unique et distincte d'autres voix.

² Bian Zhilin, 2002, vol. 2, p. 459.

Revenons sur la dimension d'abstraction des « Insectes à la lampe » et de sa scène poétique. Où les moucheron sont-ils tombés et où ont-ils brûlés? Au réveil, le poète se trouve dans un intérieur net et propre, immaculé : ce qu'exprime *ming chuang jing ji* (v. 12). *Ji* (« table » ou « guéridon »), emblématique du mobilier lettré, marque d'un espace clos et intime, rime avec « terre » (*di*) dans « rêvée et fatale terre » : la terre promise, le paradis dans l'au-delà de la mort, le rêve de l'idéal, s'avère n'être qu'une simple table prosaïque, *l'intérieur* du poète, qui signale un retour au réel quotidien après la rêverie d'une épopée enflammée. La rime est mallarméenne.

De façon surprenante, la mention de la netteté (*ming* et *jing*) apparaît avant le fait que le poète ne souffle ce que l'on supposerait être des restes de moucheron brûlés. Ou alors ont-ils à ce point été anéantis, qu'il ne reste nulle trace d'eux à proximité de la lampe que l'on peut imaginer se trouver sur cette table (lecture littérale de l'expression). Quoi qu'il en soit, la « rêvée et fatale terre » est devenue une « place nette », indication de l'absorption dans le « vide », dans lequel le poète s'apprête à les souffler (*chui*). Mais il ne reste rien à souffler. A ce point vient la comparaison : le poète va les souffler, « Comme le vent balayant les marches de ses feuilles vineuses » (v. 14). Le poème s'achève sur cette image de la chute et de la ruine des désirs et ambitions.

Cependant, il s'agit d'une comparaison : le poème renvoie à une évocation imaginaire, donc fictive, à savoir le geste final de souffler les invisibles moucheron disparus (ont-ils périés? ont-ils trouvé leur « fatale terre », lieu d'une rêvée transfiguration?). En effet, dans la scène du poème, il n'y a ni marche, ni feuille réelle. Il s'agit d'un pur lieu verbal et plus encore d'un cliché : scène doublement imaginaire ou « irréal », qui ne renvoie à nul référentiel concret. Ce sont des mots qui renvoient à d'autres mots : c'est une métaphore, sous la forme de plus d'une image codée, issue de la poésie classique, c'est un espace littéraire. Cette technique de juxtaposition de scènes « réelles » et fictives, d'événements à la temporalité mêlée, est certes propre à la poésie chinoise classique, tout autant que la poésie moderniste importée, en particulier la « poésie pure ».

Cependant on pressent une signification particulière. A peine éveillé du « rêve matinal » des insectes, on replonge à nouveau dans l'imagination, poétique cette fois : ces « feuilles rouges tombées » purement littéraires n'existent finalement pas davantage que les insectes après leur rêvée apothéose ou destruction par le feu. C'est le sens de la rime entre « vide » (*kong*, v. 13) et « rouge » (*hong*, v. 14) lue dans une perspective métapoétique : l'évocation indirecte et métaphorique des restes invisibles des moucheron, le « rouge tombé », image du feu et des passions, est retourné au « vide ». Le rêve concerne donc la poésie elle-même : le « rouge tombé » c'est le *fuhua* (« vanité », « faste frivole »), l'enveloppe, la *forme*. Les insectes sont aussi une

allégorie du poème, et notamment du formalisme poétique (voir plus haut à propos du rapport de Mallarmé à Baudelaire, traduit de Dai Wangshu à Bian Zhilin).

Cette mise en abîme signale le choix volontaire du formalisme au croisement des références littéraires multiples pour accompagner une nouvelle prosodie régulière fondamentalement hybride dans sa cadence, son rythme, à savoir le système des pieds et techniques signifiantes de la poésie occidentale : ce poème moderne se décode et s'analyse dans ses effets comme un poème occidental. La question de la forme, du rythme et de la prosodie est en effet au centre des discussions sur la poésie.

Ainsi, en 1931, dans le premier numéro du *Magazine Poésie (Shikan 詩刊)*¹, réputé « moderniste », le critique et écrivain Liang Shiqiu 梁實秋 (1903-1987) écrit à Xu Zhimo : lui et les autres poètes du précédent Croissant de lune, contrairement aux poètes des débuts de la Nouvelle poésie, ont eu certes le mérite de se soucier moins du *baihua* que de poésie (*shi*) et de forme². Mais ce faisant, ce qu'ils auraient « expérimenté c'est de créer une prosodie étrangère en chinois afin d'emballer une poésie de façon étrangère » (*yao shiyande shi yong zhongwen lai chuangzao waiguoshide gelü lai zhuangjin waiguoshide shiyi 要實驗的是用中文來創造外國詩的格律來裝進外國式的詩意*)³. Et de conclure plus loin qu'il faudrait que les poètes chinois créent leurs propres règles prosodiques (*gediao 格調*)⁴ et donc leur propre voix.

La poésie de Feng Zhi et Bian Zhilin encore plus, se trouve à ce tournant. Mais l'on voit que l'on ne peut apposer à Bian Zhilin l'étiquette de « moderniste » qui serait fortement distinct du « romantisme » d'un Xu Zhimo, puisqu'il recourt aux mêmes procédés techniques, quand bien même il suggère vouloir s'en libérer. De plus, Xu Zhimo, Dai Wangshu, Bian Zhilin et d'autres publient dans les mêmes revues, et comme je l'ai montré, font dialoguer leurs poèmes. Il faut donc laisser de côté les étiquettes générales et lire les textes.

¹ *Xinyue shikan*, ici il s'agit de la nouvelle série publiée en 1931 (janvier à septembre), par Xu Zhimo et d'autres ; après entre novembre et juin 1933 par Liang Shiqiu et autres. Prend la suite de *Xinyue*, fondée en 1928 par Xu Zhimo et autres.

² Liang Shiqiu, « De la prosodie de la Nouvelle poésie et d'autres choses » (新詩的格調及其他 *Xinshide gediao ji qita*) : Yang Kuanghan, Liu Fuchun, 1995, vol. 1, p. 142. Cité par Yeh Michelle, 1990, p. 100.

³ Yang Kuanghan, Liu Fuchun, 1995, vol. 1, p. 143 ; cité partiellement par Sun Yushi, 2007, p. 217. Souvent de mêmes citations circulent d'un ouvrage à l'autre : je m'inscris à la suite...

⁴ Yang Kuanghan, Liu Fuchun, 1995, vol. 1, p. 144.

La fin du sonnet de Bian Zhilin, comme l'ensemble du poème, constitue un écho ironique au *topos* décadent et symboliste de l'appel à la mort après la découverte de la vanité de la passion, symbolisé par l'absorption dans la flamme. Or, il est un autre recueil de poésie à porter le même titre en chinois de « Zhuangshi ji » (« Recueil des Ornaments »), nom de la série de poèmes que « Insectes à la lampe » conclut : il s'agit de l'édition bilingue du recueil *Decorations* (1899) de Ernest Dowson parue en 1927 dans la traduction de Xia Laidi 夏莱蒂 (?-?), *Zhuangshi ji*¹. D'ailleurs, probablement à la suite de cette parution, Dai Wangshu et Du Heng 杜衡, pseudonyme de Dai Kechong 戴克崇 (1907-1964), traduisent le recueil de Dowson en 1927-28, mais sans le publier². Or, placé aussi en *fin* de recueil, se trouve un sonnet qui présente des thèmes et motifs communs. Il s'agit de « Last word » (1896)³, par ailleurs traduit dans la version que Xia Laidi donne de *Decorations*⁴ :

[...] we have only known
 Surpassing vanity: vain things alone
 Have driven our perverse and aimless band.

Let us go hence, somewhither strange and cold,
 To Hollow Lands where just men and unjust
 Find end of labour, where's rest for the old,
 Freedom to all from love and fear and lust.
 Twine our torn hands! O pray the earth enfold
 Our life-sick hearts and turn them into dust.

Il est certes plus attendu d'aborder Dowson, lui-même lecteur de Baudelaire et Verlaine, comme l'une des références symboliste et décadente de Dai Wangshu⁵, que de le citer à propos de Bian Zhilin. Cependant, l'identité du titre en chinois (*Zhuangshiji*) de la série de Bian Zhilin et de la traduction chinoise du recueil anglais, ainsi que la connaissance qu'a Bian Zhilin de l'intérêt de Dai Wangshu pour Dowson⁶, justifie notre rapprochement, sans forcément prétendre à une relation de fait qui reste à démontrer malgré sa possibilité raisonnable (voir plus bas). C'est au moins à titre

¹ Daosheng [Dowson], 1927.

² Il est conservé par Shi Zhecun, qui l'édite en 1989, et ne sera publié qu'en 1999 dans les œuvres complètes : Dai Wangshu, 1999, p. 188. La réception du recueil est donc probablement très limitée, sinon nulle, avant cette date récente.

³ Dowson, 2003, p. 207.

⁴ « Une dernière parole » (Zuihou yi yan 最后一言) : Daosheng [Dowson], 1927, p. 87.

⁵ Selon G. Lee, Dai Wangshu découvre le symbolisme et notamment Verlaine, par Dowson, lui-même lecteur du poète français : Lee Gregory, 1987, p. 7.

⁶ Lee Gregory, 1985, p. 154.

d'exemple de l'esthétique¹ de *l'ornement* que le poème de Bian Zhilin vise : *zhuangshi* (« ornemental » ou « décoratif », que l'on rencontrera à nouveau en quatrième partie sur les rapports entre « Fragment » et Valéry) répond au thème de l'apparence, du décor. Celui-ci, signalé par *fuhua*, est le signe de l'esthétisme symboliste et précieux. La traduction chinoise de *Decorations* se fait dans les années 1920, le moment de l'introduction de la décadence symboliste, dont l'un des plus célèbres et influents exemples dans la littérature chinoise est la *Salomé* de Wilde. C'est de ses codes dont Bian Zhilin se distancie.

Le poème de Dowson *conclut* une série² (comme « Insectes à la lampe » dans « Ornaments » de Bian Zhilin) qui évoque la passion, le feu, l'ivresse, le voyage, la vanité, cela même qui motive les moucherons³. Le sonnet s'achève sur le souhait d'une mort qui unit toute chose : l'anéantissement final dans les « Terres creuses » ou « vaines » (*Hollow Lands*), autant dire le vide (*kong*), après la reconnaissance de la vanité du feu. *Terres creuses* renvoie à la mort : « *In the 'hollow lands' of death Dowson hopes for utter oblivion and 'the sleep of immortality' ; he fears those 'pastures of the dead' where insubstantial spirits are driven by vanity, desire, memory, and indifference much as they were while living* » (J. H. Gardner)⁴. Les moucherons sont en partie de tels êtres sans substance, vides et creux, pourtant pitoyables. A ce monde, Dowson oppose celui de la « pastorale » ; Bian Zhilin, non. De plus, les moucherons ne trouvent ni paix ni égalité dans ces « terres creuses »⁵.

¹ En complément de Baudelaire ou Gourmont par exemple (mais différemment de Azorín, Mallarmé ou Eliot) c'est la particularité de Bian Zhilin de faire tenir ces références contraires du moins opposées dans un même poème.

² *Decorations* comporte une série de poèmes, une autre de « proses » : « Last Word » marque la fin de la série des poèmes.

³ Par exemple : « *De amore* », « Carthusians », « Three Witches », « Sea-change », « Transition », « *Moritura* », « *Libera me* ».

⁴ Gardner, 1991, p. 391.

⁵ Xia Laidi traduit *Hollow Lands* par « contrée du vide » (*wuyou zhi xiang* 烏有之鄉), quasiment le sens « d'utopie » (Daosheng [Dowson], 1927, p. 87), le terme mis entre guillemets comme pour suggérer qu'il s'agit d'un terme ou nom attesté, ou d'une équivalence approximative. Or, le syntagme chinois renvoie au passage de l'arbre de la forêt du *Zhuangzi* « les contrées du non-être » (*wuheyou zhi xiang* 無何有之鄉) où planter un grand arbre inutile : Levi, 2010, p. 18. Se fait jour ainsi sinon un contresens, du moins un infléchissement taoisant : la mort comme lieu de liberté due à l'indistinction où tout le monde est égal, rappelle *Zhuangzi*. Cette tonalité est absente dans le poème de Bian Zhilin : simple aspiration à la mort après constat de la vanité, et adieu au monde, en fin de recueil, face à la nuit. Dai Wangshu traduit ce même poème sous le titre « Dernière parole » (*Zuihoude hua* 最後的話) : Dai Wangshu, 1999, p. 293. Il s'éloigne davantage de l'original que Xia Laidi. *Dust* est bien traduit par *huijin* et rapproché en fin de vers, sans vraiment rimer avec lui (ou alors vaguement : *qing* et *jin*), de *aiqing* 愛情 (« amour ») pour *lust* ; *Hollow Lands* est rendu par « le mirage » ou « lieu imaginaire de la paix » (*anningde huanjing* 安寧的幻境) auquel l'on accède une fois « mort » (*laolai shi* 老來時).

Dowson, comme Baudelaire avant lui (voir chapitre suivant), réactualise le thème des vanités : la rime « *lust* » / « *dust* » en atteste. Peut-être Bian Zhilin s'en souvient-il, lui qui fait rimer à son tour *kong* (« vide ») et *hong* (« rouge », dont on a indiqué la connotation de « beauté »)¹ : en tout cas, le mode de contraste est symboliste, et on en a indiqué de proches exemples à propos de Baudelaire. On entend aussi un écho de la formule, devenue lieu commun, du *Soutra du cœur* (*Xinjing* 心經, tr. S. F. Teiser)² :

Form is not different from emptiness, and emptiness is not different from form. Form is identical to emptiness, and emptiness is identical to form.

色不異空，空不異色，色即是空，空即是色。

C'est l'expression de la dialectique mahayaniste de l'abolition paradoxale des différences entre relatif et absolu. Ce que vient compléter l'ambiguïté de *se* qui en chinois désigne aussi bien, de façon technique, les choses, comme formes constituées et vides de toute nature en propre ; que dans un sens profane les formes et la chose, si l'on ose dire. C'est une manière pour Bian Zhilin d'associer l'élément étranger et chinois dans son poème.

Il se trouve des références au bouddhisme dans d'autres de ses poèmes³, ce qui certes ne fait pas de lui un bouddhiste. Cette possible allusion infléchie le montre assez : voir également *sekong* (« vide des choses ») dans la citation suivante. Cependant, le paradoxe d'une forme élaborée présentée comme vide, qui pourtant porte le sens et représente précisément la signification du poème, est assez proche de cette célèbre formule. L'obscurité formelle et le procédé qui vise à mettre les mots à distance pour en désigner la nature vide, créatrice de fiction pourtant signifiante⁴, n'a pas attendu en Chine l'introduction du modernisme poétique. Ce thème du vide, de la vanité du désir pour la forme quel qu'en soit l'objet, s'associent chez Bian Zhilin au formalisme symboliste (et moderniste!) : son poème et celui de Dowson sont tous deux des sonnets⁵ et placés en position finale de leur collection respective, ce qui les met en évidence. Enfin, *Hollow Lands* est assez

¹ La version chinoise donnée par Xia Laidi n'indique pas ces correspondances (excepté le fait qu'il procure l'original) ni ne rime.

² Yu Pauline, Bol Peter, Owen Stephen, 2000, p. 113 ; Chen Qiuping et Shang Rong, 2007, p. 89.

³ Haft, 1983.

⁴ C'est bien parce que les mots sont vides, qu'ils peuvent être signifiants. Sur la proximité entre la « Voie » et les « mots » dans le *Zhuangzi* : Li Wai-ye, « On Making Noise in *Qi Wu Lun* » (Yu Pauline, Bol Peter, Owen Stephen, 2000, p. 96-7).

⁵ Quatre rimes pour Dowson, sept différentes pour Bian Zhilin.

proche sémantiquement de *Waste Land* : peut-être Eliot se souvient-il du « *dust* » de Dowson, dans « *I will show you fear in a handful of dust* » (I, 30), et à travers lui en ce cas, Bian Zhilin aussi.

Voici ce que Bian Zhilin écrit de son poème dans sa « Préface à *Chronique de mes petites gravures d'insectes* »¹ :

La poésie de ce genre que j'ai écrite [période d'avant-guerre], malgré la joie qu'elle m'a procuré, contient de la mélancolie, un sentiment de fatalité (*mingdinggan*) (de fait c'est une fonction des conditions sociales) et une « conception du vide des choses » (*sekong guannian*) (de fait c'est une conception d'une décadence de classe). C'est pourquoi tant bien que mal, quelques années avant que ces aléas subjectifs comme objectifs soient loin encore d'atteindre leur point culminant, j'ai avec le vers final du dernier poème de « Ornaments », « Insectes à la lampe », « Comme le vent balayant les marches de ses feuilles vineuses », mis un terme à cette phase de poésie et d'écriture poétique, et même, à cette première période toute entière d'écriture poétique.

我這種詩，即使在喜悅里還包含惆悵、無可奈何的命定感（實際上是社會條件作用）、「色空觀念」（實際上是階級沒落的想法）。所以，也好，遠在主客觀造成的這一場悲歡離合達到高潮的幾年以前，我就用《裝飾集》[...] 最後一首詩《燈蟲》的末行——「像風掃滿階的落紅」，來結束了這種詩、這個寫詩階段以至這整個寫詩的前期。

L. Haft reprend ce propos de Bian Zhilin ; il juge de même que « Insectes à la lampe » est un « *farewell to aestheticism* »², un adieu au maniérisme et au modernisme. La lecture en effet est cohérente avec la forme sophistiquée, associée aux passions futiles des moucheron, recherche d'avec lesquelles le poète se détache ; même si la référence à Baudelaire, Dowson ou Dai Wangshu est foncièrement ambiguë, comme Baudelaire pour Mallarmé, ou peut-être (?) Dowson pour Eliot. Dans un contexte très différent, on pense au personnage de Des Esseintes dans *A Rebours* (1884) comme exemple d'étape ultime dans l'artificialité décadente et esthète. Cependant pas plus que l'on ne doit prendre à la lettre ce que Huysmans dit de son roman vingt plus tard, proposant une lecture autobiographique et psychologique qui aurait annoncé sa conversion religieuse ultérieure³, ne doit-on forcément prendre à la lettre ce que Bian Zhilin dit de son poème trente ans après l'avoir écrit (sans faire de faux procès à L. Haft, car cette lecture est de fait à prendre en compte).

¹ Bian Zhilin, 2002, vol. 2, p. 450.

² Haft, 1983, p. 56.

³ Voir J.-K. Huysmans, « Préface, Ecrite vingt ans après le roman » (1903) : Huysmans, 1992, p. 9-32.

Ainsi peut-être ne faut-il pas s'arrêter à cette seule lecture, car elle reste peut-être trop proche de l'histoire littéraire européenne comme chinoise en essayant de déterminer l'appartenance de tel poète à tel courant et des rivalités ou oppositions entre ces différents courants ; d'autant plus que l'on passe d'un polysystème à l'autre, quand bien même les auteurs chinois prétendraient suivre ou respecter tel ou tel courant européen ou opposition. On ne peut non plus accepter trop littéralement le commentaire de 1979 (période d'incertitude politique) de Bian Zhilin sur son propre poème, sans doute mû par la prudence, autant que sa propre interprétation rétrospective sur son parcours poétique qui l'amène à la découper en période : les parenthèses qu'il ajoute bien malgré lui, destinées à payer un tribut prudent et manifeste à l'idéologie, qui prétend tout ramener à des « conditions sociales » et une « pensée de classe » et qui implique une conception évolutionniste de l'histoire littéraire comme d'un trajet créateur personnel, le suggèrent assez. Ce poème n'a pas à être lu uniquement dans un tel schéma téléologique, défini *a posteriori* et ne lui donnant une signification que dans la négation dialectique de ce qu'il est, en rapport avec le moment particulier d'un contexte totalisant qui dénie toute valeur au texte une fois ce temps écoulé¹.

De fait, Bian Zhilin poursuit ce type d'expérimentations formelles, même *après* ce poème, pour servir cependant des thèmes idéologiques. Il compose ainsi plusieurs sonnets réguliers et rimés, forme donc associée au maniérisme « d'Insectes à la lampe », sur des thèmes politiques, à l'invitation d'ailleurs des autorités communistes de Yan'an, centre des « zones libérées » (*jiefangqu* 解放區) qu'il a rejoint en 1938² : par exemple, « Au président du comité », « A un général en chef de corps d'armée » (Gei yiwei jituanjun zongsiling 給一位集團軍總司令), « Aux combattants de l'armée de l'air » (Gei kongjun zhanshi 給空軍戰士). Ces poèmes figurent dans la série « Lettres de soutien » (Weilaoxin ji 慰勞信集, 1940)³, reprise dans le recueil *Une décennie de poèmes* de 1942 avec les séries précédentes⁴. Toute ironie et auto-ironie semble avoir disparu.

Il est plus important d'analyser cette déclinaison thématique du feu, ce *fuhua* (« vanité », « faste frivole ») recherché qui est le mieux exprimé par le formalisme du poème, lui aussi *fuhua*, signifiant vide. Cependant, le poème marque moins un adieu aux expérimentations formelles d'un poète

¹ Où l'on voit une convergence entre historicisme, évolutionnisme (hors biologie s'entend), relativisme et une forme de conception idéologique de la littérature et de sa critique. C'est le propre de toute idéologie : une authentique herméneutique des textes permet de s'en libérer.

² Haft, 1983, p. 66.

³ Bian Zhilin, 1940.

⁴ Bian Zhilin, 2007, p. 96, 97, 100.

repenti car converti à la révolution, qu'une forme signifiante à l'extrême, en accord avec le thème du poème, foncièrement ambigu : pourquoi être aussi virtuose et décadent, si c'est pour en montrer la vanité? pourquoi s'attacher à décliner le désir du beau si ce n'est que vide et destruction ? pourquoi cette ironie¹? nie-t-elle réellement cette identité que le rêve des moucheron semble supposer entre anéantissement du moi et accession à un stade supérieur, entre les registres amoureux et religieux?

Le poème oscille entre deux esthétiques ou lectures, si l'on peut les catégoriser ainsi : symboliste, par l'expression de l'identité des contraires (amour et mort, destruction et sublimation) ; et allégorique, comme expression de la vanité des illusions épiques, de la recherche du beau, du symbolisme poétique ou de tout rêve. Cette extrême maîtrise formelle permet d'exprimer la distance la plus grande par l'expression la plus parfaite : dire et faire ce que l'on dit ne pas vouloir faire (P. Audi sur Mallarmé). La *signification* de ce parfait formalisme doit faire l'objet d'une lecture interprétative du texte : l'adieu au formalisme est une dimension seconde du texte et relève éventuellement de l'intention de l'auteur, qui indique rétrospectivement cet unique *sens* de lecture à son poème pour des raisons qui peuvent être diverses.

Cette position critique et abstraite, ce désir d'épopée et de sublime qui rencontre un vide ironique, n'est pas sans rapport avec Eliot. Mais aussi la distance, la dénégation, la lucidité, le rejet même de cette esthétique, n'interdit pas une forme de commémoration ou de sublimation paradoxale : le poème serait alors la « forme [des] amours décomposées » à la Baudelaire, métamorphose rêvée de la matière en forme, de l'élévation par la destruction. Xu Zhimo, l'un des professeurs de Bian Zhilin à l'Université de Pékin, a traduit « Une charogne » (voir chapitre suivant), qui développe le thème de la forme qui sublime la mort de la matière, de l'enveloppe charnelle, de la destruction et de l'illusion. Ainsi Wen Yiduo dans « Les eaux mortes » élève-t-il par la forme poétique un objet prosaïque et *a priori* laid au rang de beauté : c'est le projet de la poésie comme transformation esthétique du réel. Cela aussi est le *fuhua* comme projet poétique dont le poète constate la vacuité, non sans se montrer aussi idéaliste ou symboliste que l'un, Xu Zhimo, et formaliste que l'autre, Wen Yiduo.

C'est l'ambiguïté de dire pour dédire : la forme reste, donc la disparition réelle a laissé place à la mémoire figée dans un texte parfait. Ou alors, Bian Zhilin rejette-t-il cette esthétique? on peut en effet arguer du fait que ce poème placé à la fin de section marque le rejet d'une période et d'une

¹ Sur l'ironie et « l'appel à la mort » : Béguin, p. 16-7.

esthétique ; c'est ce que propose L. Haft suivant l'auteur. Mais pourquoi ne pas considérer que la position finale ne marquerait pas un *aboutissement* de cette esthétique. La flamme et les moucheron ne se lisent pas dans une perspective si limitée. C'est tout à la fois un emblème du travail poétique, mais aussi de la vie et des flammes qui émeuvent le poète.

Lyrisme critique et critique du lyrisme

La modernité poétique hybride à l'œuvre dans « Insectes à la lampe » suppose que le mode d'expression et les émotions représentées, le mode de fonctionnement du sens, les renvois et références, soient eux aussi hybrides. Il ne s'agit pas de savoir si ces émotions sont vécues ou non, ni de les attribuer à une psychologie réelle : il est question de lyrisme poétique. Ainsi, ces éléments, certes modifiés et transformés, sont considérés comme universels : ce lyrisme moderne recourt à la littérature aussi bien chinoise ancienne qu'étrangère, ce qui suppose la conception d'une certaine unité ou communication fondamentale. Voici ce que Bian Zhilin écrit rétrospectivement dans « Préface à *Chronique de mes petites gravures d'insectes* »¹ sur son écriture poétique de cette période d'avant-guerre, celle de la série « Décorations » :

A cette époque, je décrivais encore plus rarement des personnes et situations réelles. J'aimais en général exprimer cette ancienne notion chinoise de « l'état poétique » (*yijing*) ou ce que les Occidentaux appellent « situation dramatique » (*xijuxing chujing*). On pourrait dire aussi que j'avais de l'inclination pour la narration (*xiaoshuohua*)², la typisation (*dianxinghua*)³, l'impersonnalisation (*feigerenhua*)⁴ ; et même, j'ai parfois recouru à la *parody*. C'est pourquoi, le « moi » dans la plupart des poèmes de cette période sont interchangeable avec « tu » ou « il » (« elle ») ; bien sûr il faut les interchanger en fonction de l'ensemble du poème tout entier, et d'une façon qui soit cohérente.

¹ Bian Zhilin, 2002, vol. 2, p. 446.

² *Xiaoshuohua* « transformer en récit de fiction », « fictionalisation » : le terme existant en critique littéraire de « narrativité » est postérieur à ce texte de Bian Zhilin, et désigne une dimension du texte littéraire qui n'est pas directement pointé ici, d'où la traduction de « narration ». « Fiction » n'irait pas non plus, car il serait rendu plus précisément par *xugou* par exemple (?).

³ *Dianxinghua* : ce terme dans le contexte chinois renvoie fortement aux théories et débats littéraires marxistes. Voir par exemple Denton Kirk A., 1998, sur la question de représenter ou non des personnages typiques (de classe) et la liberté de création de l'écrivain dans le cadre d'une ligne politique.

⁴ Probablement ici en référence à Eliot.

這時期我更少寫真人真事。我總喜歡表達我國舊說的「意境」或者西方所說「戲劇性處境」，也可以說是傾向於小說化，典型化，非個人化，甚至偶爾用出了戲擬（parody）。所以，這時期的極大多數詩里的「我」也可以和「你」或「他」（「她」）互換，當然要隨整首詩的局面互換，互換得合乎邏輯。

Pour présenter sa poétique, Bian Zhilin recourt à des notions et idées classiques (*yijing*) et modernes importées (*dianxinghua*, *xijuxing*, *feigerenhua*), ou propres au discours chinois moderne (*xiaoshuohua*) ; même si la dramatisation et « fictionalisation », c'est-à-dire le brouillage entre les genres classiques sont des thèmes et phénomènes littéraires globaux pendant la première moitié du XX^e siècle. En tant que tel, c'est déjà l'indication d'un contexte de relations interlittéraires. Mais il s'agit surtout de montrer que l'ancien peut s'interpréter à la lumière du présent, que l'esthétique chinoise peut retrouver la modernité littéraire et présente donc une dimension universelle. Ce projet esthétique suppose l'existence d'un point commun et d'une expérience commune entre la Chine et l'étranger ; et que l'on peut trouver de la modernité dans le classique et l'ancien chinois (voir nos conclusions à propos de Huang Kan et son usage réinventé de la prosodie classique).

Ce postulat selon lequel le sujet lyrique ou poétique chinois peut se construire avec des éléments étrangers se distingue de la conception de poètes ou lettrés d'école ancienne de la période républicaine : par exemple, Chen Yan 陳衍 (1856-1937), Fan Zengxiang 樊增祥 (1846-1931), Lin Shu ou Wang Kaiyun 王闓運 (1833-1916), pour mentionner certains des plus célèbres d'entre eux, considèrent qu'il n'y a pas de littérature et encore moins de poésie digne d'intérêt en Occident¹.

Auparavant toutefois, Lu Xun dans « La puissance poétique de Mara » (1908, voir extrait en annexe) propose déjà une telle perspective ouverte et ce dans une langue classique résolument archaïsante (voir notre première partie) ; ce qui est d'autant plus remarquable, qu'il pratique le style Wei Jin à la suite de Zhang Taiyan, qui lui n'a pas du tout ce projet concernant la constitution d'un sujet chinois moderne, exception faite de la reprise du discours du nationalisme moderne. Le nationalisme n'est pas du lyrisme, même si le sujet lyrique dans une certaine poésie classique des années 1900-1910 se l'approprie : voir certains poèmes d'inspiration révolutionnaire (de jeunesse?) de Lu Xun, Ma Junwu et même Su Manshu parmi d'autres, Su Manshu et Lu Xun ayant par la suite pris leurs distances avec ce discours révolutionnaire. A la même époque par contre, Su Manshu joue un rôle plus important encore peut-être dans le dialogue et la polyglossie littéraires, en particulier par l'introduction de la poésie romantique anglaise. Il reconnaît notamment l'intérêt et la légitimité de la littérature et de la poésie hors de Chine, indienne ou européenne, comme en attestent ses

¹ Qian Zhongshu, 2007, p. 101-2, 113 n. 60 ; Zhang Longxi, 2013, p. 199. Sur ces poètes, voir Kowallis.

anthologies de traductions en chinois classique et en anglais de poésie chinoise et anglaise : *Affinités littéraires* (*Wenxue yinyuan* 文學因緣, 1908), *Choix de poèmes de Byron* (*Bailun shixuan* 拜倫詩選, 1909), *Voix des vagues* (*Chao yin* 潮音, 1911)¹. Ces recueils sont d'ailleurs publiés au Japon, tout comme « La puissance poétique de Mara » de Lu Xun. Il va même plus loin que la simple présentation (en particulier dans un texte rédigé en anglais)² et traduction d'auteurs étrangers ; il établit des comparaisons entre des auteurs et poètes, anglais et américains modernes voire contemporains, et chinois canoniques anciens³. C'est une attitude nouvelle, dans laquelle se placent les auteurs du 4-Mai puis de la Nouvelle littérature et poésie ; elle est cruciale dans le développement du nouveau lyrisme chinois moderne, du sujet poétique comme de la voix narrative [*chapitre à écrire...*].

Une trentaine d'années après que ces premiers jalons aient été posés, la question et la pratique de la langue littéraire ont changé : le nouveau *baihua* (avec toutes les réserves émises sur ce terme dans la première partie) s'impose sur le style Wei Jin « révolutionnaire » et ouvert de Lu Xun des années 1900 ou sur le classique pourtant modernisé de Su Manshu des années 1910. Cette intégration de l'altérité littéraire et la transformation du sujet lyrique est ainsi particulièrement poussée dans la poésie d'avant-guerre de Bian Zhilin. Le lyrisme épique et ironique de la mort des moucheron apporte peut-être bien une explication à la possible réticence de sa part à continuer dans cette voie : la crainte éventuelle pour un poète chinois de ne plus retrouver soi-même ni sa voix propre, qui de fait est de nature problématique.

Le thème du feu sous ses différentes significations et avatars est le sujet du poème : désir, pureté, élévation, Eros, mort, destruction. Le thème est traité à partir de diverses sources de références, d'époques, de domaines et esthétiques différents : poésie classique chinoise, poésie et littérature occidentale, bouddhisme et christianisme (via Eliot), psychanalyse (via Azorín), symbolisme, surréalisme, modernisme, etc. Il s'ensuit par ces références inter- et intralittéraires relues l'une par rapport à l'autre, une redéfinition du *désir* et d'un lyrisme nouveau pour une poésie nouvelle. Ce sujet lyrique désirant, à la recherche de soi-même et de l'autre (voir la quatrième partie), est interculturel et translinguistique dans sa thématique, son imaginaire, ses références, comme dans sa

¹ Liu Wu-chi, 1972, p. 56-58, 81-82 ; Liu Jane Qian, 2017, p. 131

² Voir sa préface anglaise à *Voix de la vague* : Su Manshu, *Œuvres de Su Manshu*, vol. 1, p. 304-6, cité également dans Liu Wu-chi.

³ Voir une lettre de 1910, citée dans Liu Wu-chi, 1972, p. 73 ; Su Manshu, *Œuvres*, vol. 2, p. 516-7.

forme et son formalisme¹. Cette expérimentation marque pour Bian Zhilin peut-être un aboutissement et une limite : point extrême d'occidentalisme ou d'hybridité pour le sujet poétique lyrique chinois en *baihua*, moderne en ce sens.

Bian Zhilin présente une similitude et une différence avec Huang Kan : tous deux se montrent attentifs à la forme, désireux qu'ils sont de créer une prosodie nouvelle. Cependant, Huang Kan, en disciple de Zhang Taiyan, la recherche dans le classique ; Bian Zhilin, dans le *baihua*. Les poèmes classiques de Yu Dafu par exemple sont très intellectuels et classiques (*chapitre à écrire...*), mais sans l'expérimentation virtuose et baroque de Huang Kan qui lui, comme on l'a vu, se positionne par rapport aux expérimentations formalistes du *baihua*, un peu comme les auteurs de la revue *Etudes critiques (Xueheng)* veulent s'approprier en classique l'héritage importé occidental de la modernité, dans leur rivalité avec les intellectuels de la Nouvelle culture (voir introduction).

« Insectes à la lampe » est un poème « pur » qui met en scène sa propre limite. Il est autant une « extension » de Baudelaire, qu'un dialogue avec d'autres textes et auteurs, en réponse directe à « Papillon de nuit » de Dai Wangshu. Il donne l'exemple d'une activité poétique à l'œuvre qui « fait feu de tout bois de ce qu'il trouve » (*nalaizhuyi* 拿來主義, terme associé à Lu Xun) sans s'inquiéter de ce qui est chinois ou occidental, ancien ou moderne. Le projet de Bian Zhilin est d'écrire une poésie chinoise moderne ; mais aussi, la sienne propre qui exprime un lyrisme impersonnel, dans lequel les sujets je et tu sont relatifs ou réciproques. Ce poème fait état d'un tel relativisme. Les thèmes du poème sont ceux de la série « Ornaments » qui l'inclut : formalisme ; références fortes à la poésie moderniste occidentale et importation de ses problématiques en Chine ; impermanence ou indécision du sujet entre je et tu, entre fascination et rejet, et marqué par l'image du miroir. Bian Zhilin mène par sa poésie une réflexion sur le sujet, l'identité propre, qui est fluide et indécidable : cette poétique se situe entre Zhuangzi et Mallarmé, en discussion avec Valéry et la « poésie pure » de « l'esprit ».

Ce mélange dans l'importation simultanée du symbolisme de Baudelaire, du surréalisme d'Azorín et du modernisme de Eliot n'a rien de surprenant : c'est la définition même du modernisme en Chine dans les années 1930. Ce poème n'est ni « symboliste », car on y trouve le surréalisme d'Azorín ; ni surréaliste, à cause de son symbolisme baudelairien ; de même avec Eliot (épique, ironie, collage). C'est un poème chinois moderniste de Bian Zhilin. Il faut aborder les

¹ Combinaison de la recherche formaliste des poètes des années 1920 avec la recherche d'une nouvelle forme régulière vs classique, et combinaison d'éléments occidentalistes importés.

différentes importations en fonction du système d'arrivée du poème et de sa cohérence, sa forme, qui donne un sens aux différents éléments.

La conjonction avec des références intralittéraires relevée plus haut à propos de Feng Zhi est en effet plus marquée dans ce poème. Le modernisme chinois présente deux faces : interlittéraire mais aussi intralittéraire, même s'il se veut plus discret. Cette tension est par ailleurs un thème en soi et contribue à constituer l'expression ou représentation d'une crise dans la conscience et le sujet moderne, entre références et traditions, et temporalités différentes. L'adieu au formalisme, et donc, à l'occidentalisme que l'on peut voir dans ce poème n'interdit pas son usage. Il ne faut pas y voir de contradiction ou d'opposition. Cette multiplicité des références établit un lien entre elles et permet de les lire l'une par rapport à l'autre : les ressources classiques dans la perspective de l'Occident qui les renouvelle ; et les œuvres occidentales comme préfigurées ou compatibles avec les classiques chinois qui les rendent moins étrangères. On l'on a évoqué (voir chapitres sur Ma Junwu, Huang Kan, et chapitre à écrire...), le recours au style des *Chants de Chu* pour traduire le romantisme importé ouvre une potentialité nouvelle dans les ressources anciennes, et ce par la traduction et l'importation de la littérature occidentale. Ce que l'on a vu également à propos de Huang Kan, avec sa dextérité formelle et maniérée dans le champ de la prosodie classique (poème à l'ancienne) pour répondre à la poésie nouvelle en *baihua* qui elle-même importe et crée de nouvelles prosodies et conventions formelles.

III.3 De Baudelaire à Lu Xun via Xu Zhimo : la musique et la voix

Dans les chapitres précédents nous avons étudié le motif de l'insecte, qui incarne le thème des métamorphoses. Celui-ci propose une image de la transformation de soi par celle de la forme poétique. Nous avons relevé la problématique dans la poésie moderne en classique comme en *baihua* d'ailleurs, du rythme et de l'organisation de la cadence des vers. Les poètes chinois modernes cherchent à définir un nouveau sujet lyrique ; ils sont à la recherche d'une voix nouvelle, celle-ci investie d'une importance neuve. C'est le sujet du présent chapitre : la voix poétique est une musique. Se pose la question de la musique à choisir et à traduire. Nous abordons ce point par l'examen d'une polémique célèbre : nous retrouvons la question du symbolisme et surtout de l'ironie qui avec l'auto-ironie est une dimension importante dans la réinvention de la voix lyrique moderne. C'est à ce point que l'intérêt symboliste pour la musicalité, notamment par Xu Zhimo¹, s'intègre à la réflexion et recherche chinoise moderne sur le son et la voix : mais ce n'est pas à concevoir comme « influence » du symbolisme.

III.3.1 Xu Zhimo et Baudelaire : rythme et exotisme

En 1924, Xu Zhimo publie dans la revue *Au fil des mots* (*Yusi* 語絲) sa traduction de « Une Charogne » de Baudelaire (*Fleurs du Mal*, section « Spleen et idéal, 1857) sous le titre « Le cadavre » (*Sishi* 死屍)², qu'il fait précéder d'une préface de son fait. La traduction donne lieu à une polémique avec Lu Xun qui critique la préface de Xu Zhimo dans un court texte, « Quelle musique? » (*Yinyue??* 音樂? ?)³, paru dans la même revue, le même mois, deux numéros plus tard. Ce sont des faits connus de l'histoire littéraire. A ma connaissance toutefois, les études ne vont pas plus loin que la lecture croisée de ces textes et des éléments d'analyse de la traduction de Xu Zhimo. Or, l'histoire ne s'arrête pas là : Lu Xun publie peu après un poème en prose, « Vengeance » (*Fuchou*

¹ Chen Liming, 2018, p. 65.

² Dans *Au fil des mots* 3, 1er décembre 1924, repris dans le recueil de Xu Zhimo, *Le Tigre féroce* (*Menghu ji* 猛虎集, 1931) : Xu Zhimo, 2005, vol. 7, p. 228-232. La publication originale, contrairement à l'édition moderne mentionnée, donne le titre et nom de l'auteur en français en plus du titre chinois, et mentionne par ailleurs complaisamment la version originale d'un vers (« comme une femme lubrique »). Il en existe une version en anglais (Saussy, 2006, p. 112-130) et en français (Saussy, 2007).

³ Dans *Au fil des mots* 5, 15 décembre 1924, repris dans Lu Xun, 2007, p. 53-55.

復讎)¹, toujours dans la même revue, le même mois, deux numéros plus tard. Le poème de Lu Xun de fait est à lire en rapport avec le poème de Baudelaire et la version qu'en donne Xu Zhimo. Il en ressort un Lu Xun étrangement baudelairien. Sur ce point, à ma connaissance toujours, je ne crois pas que cette chaîne ait été étudiée.

Il n'y a pas à maintenir de frontière catégorielle étanche entre les textes, au motif que l'un est une traduction et l'autre une création : l'intertextualité ne fait pas cette distinction. La traduction chinoise effectuée par Xu Zhimo est à considérer comme un texte du polysystème chinois, une création ; ce qu'elle est d'autant plus, qu'elle introduit des éléments étrangers à l'original, en particulier une extrapolation notable de Xu Zhimo. C'est cette extrapolation entre autres qui fait l'objet d'un développement dans « Vengeance » de Lu Xun. Ce travail de l'intertextualité avec le champ littéraire chinois ne s'arrête pas là, puisque celui-ci à son tour apparaît en filigrane d'autres textes, en particulier l'un des années 1940 de Nanxing, que nous abordons à la partie suivante.

Les deux textes, la préface et la traduction de Xu Zhimo et le poème en prose de Lu Xun, se lisent comme deux différentes réactions au poème de Baudelaire. Ils en constituent une réception littéraire au vrai sens du terme : chacun d'eux expérimente une poétique différente et partage malgré les polémiques certaines caractéristiques communes, notamment thématiques (vie et mort, transformation, son) et esthétique (symbolisme). Ainsi Baudelaire et le symbolisme servent de prétexte ou signe à une polémique propre au contexte littéraire chinois sur les questions de l'expression, la parole, la représentation ou la traduction. A ce titre, on serait tenté de reconnaître l'importation de la polémique européenne entre expressionnisme (modernisme, voire « réalisme » comme l'on aurait prétendu à une époque), que défendrait Lu Xun, et symbolisme qui serait le fait de Xu Zhimo. Mais elle n'est pas transposée telle quelle, comme nous l'avons vu pour la tension entre symbolisme et modernisme chez Bian Zhilin (Baudelaire et Mallarmé) : Lu Xun est autant symboliste qu'expressionniste², et même l'auto-ironie et la distance qu'il introduit ont des accents romantiques et symbolistes.

¹ Dans *Au fil des mots* 7, 29 décembre 1924, repris dans Lu Xun, 2006c, p. 14-15. Tr. française S. Veg : Lu Xun, 2015, p. 520-1, traduit par « Revanche ». S. Veg relève que la variante du caractère initialement employée dans le titre est archaïsante, souvenir des leçons de Zhang Taiyan (Lu Xun, 2015, p. 580) : affirmation de sinité ou jeu graphique?

² Hanan, 1974.

Il est quelques éléments à rappeler sur ce poème « scandaleux »¹ de Baudelaire, composé de douze quatrains de douze et huit syllabes à la rime alternée. Le poète au v. 1 s'adresse à « l'objet » de son amour : « mon âme »². Il rappelle le souvenir d'une *scène* poétique : la rencontre, au cours d'une promenade supposée, d'une « charogne » ou carcasse non identifiée. C'est-à-dire ce qui reste de l'homme comme de l'animal, voués à l'horreur de la destruction. Le poème est un exemple de la modernité baudelairienne, qui consiste à trouver matière à poésie dans le plus prosaïque, voire même l'abject ou l'obscène ; mais aussi, à reconnaître l'éternité dans le passager et transitoire, par le travail de l'art et ce non sans ironie.

La scène se transforme en une allégorie de la création artistique ; elle est également prétexte à une méditation sur les rapports entre l'art et la vie, ou encore, entre l'amour et la mort, et la mort et la vie. Ainsi, la carcasse morte est comme vivante, prête à redonner vie en se multipliant, en une juxtaposition spectaculaire des contraires, qui plus est *sonore* : c'est l'origine de « l'étrange musique » (v. 25), au centre de la polémique entre Xu Zhimo et Lu Xun. Mais cette même carcasse, métaphore de l'être aimé et de la femme, est ce qui est déjà mort, signe probable d'une certaine angoisse face à son corps comme mort en puissance. De même, la scène renvoie à l'amour et suggère qu'il est indissociable d'une forme de mort. On reconnaît ce que G. Bataille appelle le « continu » : une expérience extatique de non distinction entre vie et mort, entre les êtres, qui s'illustre par cette image de la dissolution, produit de la mort et annonce du vivant.

Quant à l'allégorie de la création, l'artiste apparaît comme celui qui parachève le réel informe par son art ; il fixe « l'essence divine », l'idée éternelle, d'une chose transitoire et passée, idée associée par ailleurs à une forme de musique. Plus concrètement encore, le poème évoque le travail du peintre à partir d'une esquisse croquée sur le réel qui est déjà une forme d'abstraction, comme le peintre de la vie moderne : il s'agit de « manifester [...] le triomphe, sur la nature incohérente, de l'ordre et de l'unité créés par l'esprit » (M. Raymond)³, pour s'élever vers la « Beauté ». Cette « musique » annonce celle de Mallarmé, qui ne provient pas « de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit, avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique »⁴. C'est la langue poétique découplée de la matière verbale et référentielle, « l'absente de tous bouquets », une idée et l'idée de rapports abstraits entre les choses.

¹ Baudelaire, 1991, p. 275.

² Baudelaire, 1991, p. 80.

³ Raymond, 1992, p. 27.

⁴ « Divagation première », Vers et prose.

Cet ordre spirituel naît des objets naturels transformés en symbole par « l'âme » ou « l'imagination », pour ouvrir à un monde « surnaturel », sur l'infini, et permettre l'expansion du moi. Cette ouverture se fait grâce au « sens divinatoire » du poète, qui révèle des significations et analogies secrètes entre les choses¹. Le symbolisme en l'occurrence porte sur le mystère de l'identité entre mort et vie, horreur et beauté : plus précisément, sur le passage et la *transformation* de l'un à l'autre. C'est ce qui retient Xu Zhimo (voir plus bas sur la « transformation ») et ce que reprend Lu Xun malgré lui, tout en prétendant ne pas le faire, comme Bian Zhilin avec le motif « romantique » de l'insecte à la flamme.

« Une charogne » s'inscrit dans « la tradition renaissante du *memento mori* » et « l'inspiration de certains auteurs baroques »². Le poème commence en effet par « Rappelez-vous », pour marquer le travail de souvenir de l'art poétique, mais aussi, sous une forme classique de cette injonction qui consiste à représenter cadavres ou squelettes. La représentation associée d'une femme jeune et d'une morte est un lieu commun en Europe³. C'est le thème des vanités : un corps est une vanité mondaine condamnée à la putréfaction. Un autre thème appelé en parallèle est celui du *carpe diem*⁴ : cueillir le jour, les fleurs de la vie, est d'ailleurs tout aussi épicurien que stoïcien à son origine, *Les Lettres à Lucilius* entre autres montrent assez les points de convergence entre les deux pensées.

La poésie illustre ces thèmes : parmi certaines des références françaises les plus évidentes, on pense à des poèmes bien connus de Ronsard : « L'ode à Cassandre » (« Mignonne, allons voir si la rose »), « Sonnet pour Hélène » (« Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle ») ou « La mort de Marie » (« Comme on voit sur la branche au mois de Mai la rose »). La poésie rêve de lutter contre la mort et l'oubli, voire de renverser le cours des choses et de transformer en « rose » poétique la « forme » (voir d'ailleurs le glissement de sens de forme) et les « amours décomposés » pour en garder le souvenir ou l'essence. La fleur quant à elle renvoie à la jeunesse qu'il faut saisir⁵.

¹ Raymond, 1992, p. 21-3.

² Baudelaire, 1991, p. 275.

³ On en trouve un exemple sous les Song : catalogue Musée du Palais.

⁴ Saussy, 2006, p. 120.

⁵ Ces thèmes renvoient ensuite soit à la poésie de la Renaissance (Pétrarque), ou antérieurs (Ausone, « Les roses », ou Virgile par exemple, pour le cadre bucolique du poème).

Or, les références de Baudelaire à cette tradition se font essentiellement sur le mode de l'ironie, voire de la comédie, « vraie forme d'art de l'ironie » (R. Huch)¹ : c'est un héritage de l'ironie romantique allemande, qui consiste entre autres à présenter une vision paradoxale de la réalité, pour exprimer face à l'existence une attitude faite de sérieux et de distance, pour « démasquer » la vie, démontrer la « souveraineté » de son esprit et faire preuve de liberté². L'ironie dans la forme s'effectue par le renversement des codes du poème amoureux ou élégiaque : l'adresse à la Belle, désignée tout d'abord par « l'âme », pour finir comparée à l'image grotesque d'une charogne. « Une charogne » est anti-bucolique, tout autant qu'il construit une représentation paradoxale qui annule les contraires (dimension « taoïsante » pour un lecteur chinois?) et associe le transitoire avec l'éternel.

Parce qu'il montre ce qui pourrit, ce poème appartient à la décadence littéraire. A ce propos, selon J. Jackson à la suite de W. Benjamin, ce qui distinguerait la modernité poétique de Baudelaire du baroque, de la poésie classique et même romantique serait ceci : « *to have passed from the stage where the poetic consciousness is opposed to the dead object to the stage where this consciousness has virtually become that object* »³. C'est-à-dire, « l'intériorisation » de la mort dans la description du réel : c'est d'ailleurs un thème présent chez Lu Xun, en particulier dans *La Mauvaise herbe*. Enfin, le poème est symboliste par ces aspects : le thème de la musique comme allégorie d'un mystère, d'une « étrangeté » qui peut révéler des connexions ou correspondances secrètes entre ce qui en général apparaît comme séparé ou différent. Ces correspondances⁴ sont par ailleurs portées par les associations que créent les rimes. C'est ce que l'on pourrait désigner comme musique symboliste.

Cette introduction sommaire au poème de Baudelaire vise à mettre en évidence quelques aspects nécessaires à l'étude de sa réception dans deux textes particuliers chinois : la version poétique de Xu Zhimo et le poème en prose de Lu Xun, deux textes chinois par ailleurs à lire en regard l'un de l'autre. Xu Zhimo publie donc dans *Au fil des mots* en 1924 sa version du poème de Baudelaire, précédée d'une préface.

¹ Huch, 1978, vol. 1, p. 181. G. Bien relève à propos de l'ironie dans le poème de Baudelaire, l'alternance entre le noble alexandrin et l'octosyllabe plus courant dit-elle pour la comédie (Bien Gloria, 2012, p. 70).

² Béguin, 2006, p. 44.

³ Jackson, 1979, p. 456.

⁴ Sur les « correspondances » établies par le « sens divinatoire » du poète : Raymond, 1992, p. 23-6.

La traduction de ce poème en 1924 s'insère dans un contexte littéraire particulier. Les années 1920, nous l'avons dit plus haut à propos de Dowson, sont la période d'introduction du symbolisme et de la décadence. En avril 1924 paraît un numéro du *Short Story Monthly* (*Xiaoshuo yuebao* 小說月報), qui marque une étape dans l'histoire de l'introduction en Chine de la littérature française ; il comprend notamment l'article « Etude sur Baudelaire » (Botelai'er yanjiu 波特來耳研究), traduit par Zhang Wentian 張聞天 (1900-1976)¹. Il s'agit, comme l'indique G. Bien, de la traduction de « Charles Baudelaire : A Study » de F. P. Sturm (1879-1942), qui précède initialement un volume de traduction anglaise de textes de Baudelaire². Ce même poème est traduit à plusieurs reprises dans les années 1920³. Nous n'abordons que la version de Xu Zhimo, car non seulement elle est la plus connue et se signale par le commentaire qui la précède, mais surtout elle ouvre une chaîne intertextuelle et amorce la création littéraire de Lu Xun. De plus, les textes impliqués directement paraissent dans une *même* revue, élément qui tend à être omis. La traduction de Xu Zhimo est donc précédée d'une préface. Elle est avant tout à lire comme un manifeste pour une esthétique et poétique symbolistes⁴ :

C'est pourquoi la vraie merveille de la poésie [de Baudelaire] ne réside pas dans le sens des mots, mais dans son rythme (*yinjie*) subtil ; ce qu'il vient stimuler, ce n'est pas votre peau (bien trop grossière et épaisse!) mais votre âme tout aussi subtile — c'est comme l'amour, les lèvres de deux bouches qui entrent en contact ne sont qu'un symbole [Xu Zhimo respecte le sens étymologique du *sym-bole*] ; ce qui entre vraiment en contact, ce qui vraiment s'unit, c'est votre âme. J'ai beau n'être qu'un paysan, j'aime la musique, la « véritable » musique — c'est-à-dire autre chose que ces effroyables grosses caisses de l'Armée du Salut et le « piano » [*pixiana*, l'une des transcriptions

¹ Sun Yushi, 2007b, p. 191.

² Bien Gloria, 2012, p. 124, n. 21. Elle indique l'édition suivante : Smith, 1919. De fait, ce texte paraît dans une édition antérieure : Sturm, 1906.

³ Xu Zhimo n'est pas le premier à traduire ce poème, mais semble-t-il un dénommé Qiutan 秋潭, sous le titre de « Un cadavre » (Yige shiti 一個屍體) en mai 1923 dans une revue du Sichuan : Yang Zhen, 2019. Cependant, il est difficile de savoir si cette traduction donne lieu à une réception effective : à ce titre elle n'a pas vraiment d'existence littéraire avec les textes qui nous intéressent jusqu'à preuve du contraire du moins.

⁴ Voir Saussy, 2006, p. 114.

existantes pour « piano », « *unusual Shanghai transliteration* » : H. Saussy¹] de vos dames. Cette outrance de votre humble serviteur ne s'arrête pas là : non seulement je sais écouter de la musique sonore mais aussi de la musique silencieuse (en fait, même sonore vous ne l'entendriez pas). Je reconnais franchement que je suis un *mystique* (*Mystic*) pur jus. [...] Je crois profondément que le substrat de l'univers, le substrat de l'existence humaine, le substrat de toutes les choses sensibles et de la pensée immatérielle — n'est que musique, merveilleuse musique.

所以詩的真妙處不在他的字義里，卻在他的不可捉摸的音節里；他刺戟著也不是你的皮膚（那本來就太粗太厚！）卻是你自己一樣不可捉摸的靈魂——像戀愛似的，兩對唇皮的接觸只是一個象徵；真相接觸的，真相結合的，是你們的靈魂。我雖則是鄉下人，我可愛音樂，「真」的音樂——意思是除外救世軍的那面怕人的大鼓與你們夫人的「披霞娜」。區區的猖狂還不止此哪：我不僅會聽有音的樂，我也會聽無音的樂（其是也有音就是你聽不見）。我直認我是一個乾脆的Mystic。[...] 我深信宇宙的底質，人生的底質，一切有形的事物與無形的思想的底質——只是音樂，絕妙的音樂。

H. Saussy relève que la transcription *pixiana* et le recours à l'anglais « *Mystic* » dans le texte signalent l'approche de Xu Zhimo qui consisterait à n'écouter que la musique du poème étranger et suggérer que l'on puisse la comprendre directement sans tenir compte du sens des mots : Xu Zhimo « *follows his promotion of Baudelaire's poetry to the status of music, which amounts to a denial of its specifically linguistic character* »². C'est peut-être aussi cette forme d'exotisme superficiel et tapageur que Lu Xun attaque.

Cependant, avant de déconstruire cette transcription de *piano*, ainsi que la coquille non avérée (!) de *mystic* (de fait l'altérité de l'écriture est bien respectée)³, pour supposer que le lecteur ne le comprend pas et que Xu Zhimo le fait exprès, on peut considérer *pixiana*⁴ comme une ironie ou sarcasme. Celle-ci s'intègre au reste du ton du poète inspiré qui « cherche à épater le bourgeois » : ce dernier est occupé à ses œuvres de charité, à faire jouer les dames au piano pour la galerie et ne rien comprendre à la vraie musique, à savoir la poésie de l'homme inspiré. C'est l'importation (d'où la transcription du mot étranger *piano*) d'une posture et d'une figure de poète de dandy à la Baudelaire : certainement, Lu Xun lance une attaque *ad hominem* sur ce point. En fait, Lu Xun va

¹ Saussy, 2006, p. 120. Le dictionnaire en ligne zdic.net donne cette transcription comme variante, avec celles de *pixiala* 披霞拉, *pi'a'na* 披阿娜 et *piya'na* 披雅娜 à l'entrée *piya'nuo* 披亞諾, semble-t-il la transcription la plus « standard », et donne par ailleurs une autre entrée, *piya'na* 披雅那...

² Saussy, 2006, p. 120.

³ Dans la revue de 1924, « *mystic* » me semble correctement écrit. H. Saussy dit lire « *mystu* » (Saussy, 2006, p. 120) qui déconstruit et en tire une conclusion sur la réception difficile du concept. Nous devons consulter une édition différente (?). J'ai sous les yeux un fac-simile de ce qui devrait être l'édition d'origine (?).

⁴ Même s'il s'agit bien d'une transcription rare, shanghaienne, et quand bien même *Au fil des mots* est publié à Pékin. La revue est par contre éditée à Shanghai de 1927 à la fin de la publication en 1930 : Lu Xun, 2007, p. 5.

reprocher à Xu Zhimo de rester à un niveau superficiel, ce que ce dernier accuse lui-même les autres de faire.

Quant à l'insistance de Xu Zhimo sur la primauté de la musique, elle se comprend comme présentation littérale du symbolisme : les mots peuvent toucher l'âme au-delà de leur sens littéral (celui de la « tribu ») ; l'univers visible repose sur le mystère invisible de la musique, que le poète peut révéler par le rythme spirituel de sa parole qui se tient hors de la parole physique. Le poète s'exprime par des symboles, qui désignent autre chose que le référentiel normal des mots : le rythme et l'organisation, donc l'ordre invisible et intellectuel de la forme, et à la fois, la sonorité des mots. Il est vrai cependant que les symbolistes en principe recourent quand même au sens des mots, ne serait-ce que pour se faire comprendre... Xu Zhimo est fidèle à sa façon à l'esprit du symbolisme, dont il pousse la formulation à l'extrême. Les mots compteraient moins que la musique et le rythme qui les portent ou qu'ils transmettent ; cette musique parlerait directement à l'âme du lecteur auditeur et c'est ensuite son imagination, qui viendrait transformer ce rythme en signification. Peut-être ne faut-il pas lire trop littéralement cette préface de Xu Zhimo. Il construit avant tout sa figure de poète dandy et symboliste, exotique qui plus est, car placé sous le patronage du sulfureux Baudelaire.

Cette poétique se fonde sur une « mystique » que revendique Xu Zhimo : de même que le monde fait entendre une musique secrète à qui sait écouter, le poète peut se mettre à son écoute, la transmettre et la recréer. Puis, par la puissance évocatrice de son rythme, la poésie met en branle l'imagination du lecteur pour permettre à son âme d'entendre et comprendre. Non sans humour peut-être, à moins que ce ne soit l'expression d'un enthousiasme surjoué, Xu Zhimo précise que ce sens lui permet de comprendre le poème ; alors même qu'il avoue ne pas comprendre le français et lire le poème surtout à partir de versions anglaises (voir plus loin à propos de F. P. Sturm). Néanmoins c'est une façon de prouver que la musique de la langue transmet le sens à l'esprit, de même que l'on entend la musique du monde. Or, la musique de la poésie est en accord avec une musique universellement présente et matière première de toute chose. Cette « musique » dont Xu Zhimo fait l'éloge se comprend donc sur plusieurs niveaux : musique des insectes, puis transformation en symbole du mystère ; transformation par la forme poétique du son informe de la nature et donc des mots et de la voix humaine, de même que la forme sauve par l'esprit le corps informe, fluctuant et mortel ; puis musique au contact de Xu Zhimo, importé, transformée, dans une nouvelle langue, dans sa préface et sa traduction.

On le voit, la musique est *implicitement* indissociable du thème de la *transformation* : c'est le chant de l'insecte. Ses thèmes sont repris, à quoi s'ajoute la connotation propre au contexte

chinois : la traduction de l'étranger, la recherche d'une nouvelle musique pour le chinois, entre dialectes, classique, langue nationale et langues occidentales.

La préface propose une version médiatisée du symbolisme, transformée par une référence chinoise classique : de fait, celle-ci répond à l'importance du thème de la transformation mentionné à l'instant. Xu Zhimo, cela a été relevé par H. Saussy notamment, fait en effet référence à un passage des plus célèbres du *Zhuangzi* : au chapitre II « Discours sur l'identité des choses » (Qiwulun)¹, le personnage de Nanguo Ziqi 南郭子綦 qui a « perdu son moi » (*sang wo* 喪我, voir plus haut « l'oubli du moi » et Tao Yuanming) évoque les « flûtes célestes » (*tianlai* 天籟), qu'il distingue des « humaines » et des « terrestres ». Cette référence sert d'adjuvant culturel pour développer le thème symboliste de la musique, celui-ci repris donc à Baudelaire. La préface de Xu Zhimo se lit comme une glose, une explication faite à partir de thèmes ou mots tirés de « Une charogne ». Les flûtes célestes permettent la multiplicité et métamorphose de sons différents. Chacun peut se faire entendre selon sa nature propre et à partir de sa propre transformation spontanée qui en est issue² :

Ah, la musique céleste, [répondit Ziqi] elle souffle de mille façons différentes, mais de telle manière que chaque être exprime son moi (*shi qi ziji*), et que tous répondent spontanément à leurs inclinations (*xian qi ziqu*). Mais qui donc les anime?

夫天籟者，吹萬不同，而使其自己也，咸其自取，怒者其誰邪？

Il est davantage question de la multiplicité³ ou du naturel, que d'un ordre surnaturel ou de la tension entre esprit et ordre qui opposerait « forme » et « matière ». Par contre se trouve en commun cette idée de musique subtile, indirecte et constituée par un agencement ou le fait de cette multiplicité, l'ensemble, plutôt qu'un son en particulier, humain notamment. Et comme le relève judicieusement H. Saussy, cette musique ne s'entend que dans un état de transe, de *mort* symbolique (*sang wo*).

Les sons de la nature dont parle Ouyang Xiu reprennent cette idée et lui-même renvoie à ce passage du *Zhuangzi*. Se retrouvent les thèmes de la voix, de la parole, de la poésie, de l'expression et de la métamorphose. L'imaginaire de la transformation et de la langue rejoint ce que nous avons

¹ Levi, 2010, p. 19-20. Saussy, 2006, p. 122 sqq.

² Chen Guying, 2010, vol. 1, p. 40 ; Levi, 2010, p. 20.

³ « *There are at least three ways of interpreting the piping of heaven : as the spontaneous self-generation and self-functioning of the piping of earth and of men [...] ; the generative force or principle that fashions the piping of earth and of men [...] ; or the balance between 'self-engendering' (ziji) and the actualizing energy, between 'self-choosing' (ziqu) and the impelling force* » : Li Wai-ye, « On Making Noise in *Qi Wu Lun* » (Yu Pauline, Bol Peter, Owen Stephen, 2000 p. 93).

vu à propos de Feng Zhi et sa cigale : dans le contexte poétique chinois, cette charogne est une déclinaison du motif de la mue et de la métamorphose. D'où l'usage de ce dernier mot dans la traduction, nous y venons : c'est la question de la métamorphose de la langue qui intéresse les poètes chinois modernes.

Voici l'interprétation que Xu Zhimo fait de Zhuangzi et de Baudelaire, l'un à partir de l'autre : c'est une lecture croisée créatrice, transculturelle, qui n'est pas nécessairement à comprendre comme une « taoïsation » de Baudelaire, une indigénéisation unilatérale d'un concept étranger. Ne serait-ce que parce que ce passage du *Zhuangzi* doit lui-même être interprété et ne suppose pas de signification toute faite. L'importation et le croisement ne sont pas une opération de change à partir d'une valeur stable placée en parallèle ou une expérience de chimie amusante dans laquelle un élément rouge mélangé à un autre bleu donne une synthèse violette : les deux textes sont lus l'un par rapport à l'autre... Il n'y a pas grand sens à se demander, comme on a parfois pu le faire, si Baudelaire ou le symbolisme ont été « correctement » compris ou introduits, surtout de la part d'un poète ou d'un écrivain. Xu Zhimo dans cette préface ne rédige pas une étude académique.

Il est plus intéressant de reconnaître la dimension créatrice. Xu Zhimo a pu être frappé de proximités possibles, qui ne sont peut-être pas exactement celles explicitement thématiques par « Une charogne » et qui orientent sa lecture : la musique, la transformation ou métamorphose, l'alliance des contraires, le mouvement créatif (de la nature et du poète) à l'œuvre dans la chose la plus vile ou dans sa description. La voie se trouve dans les excréments dit un personnage du *Zhuangzi* : « *In contrast with the early selections from Baudelaire's prose poems which contained elements familiar to readers of Chinese poetry, those from his verse poems diverged widely from the Chinese tradition. One of the earliest selections from Les Fleurs du mal was also one of the most notorious : "Une Charogne" [...] offered a prime example of ugliness as a subject for poetry* » (G. Bien)¹. Wen Yiduo s'en souvient dans « Les eaux mortes ».

La musique de la poésie de Baudelaire transmet selon Xu Zhimo un sens mystérieux que l'on entend comme une flûte céleste, une fois que l'on se défait de ses conceptions ordinaires (et des mots...) conditionnées par le moi dans lequel on s'enferme. Il faut une expérience extatique, une forme de mort apparente, différente chez Nanguo Ziqi et Baudelaire, pour éprouver cette continuité entre les choses. Par contre, la dimension de la multiplicité de cet apologue du *Zhuangzi* semble atténuée par un « mysticisme » qui fait tendre à l'unité ou à l'impersonnalité.

¹ Bien Gloria, 2012, p. 71.

La préface de Xu Zhimo est avant tout un *manifeste poétique* ; et la traduction qui suit est à lire comme une expérimentation menée en parallèle. La préface se lit dans la perspective du contexte de la poésie chinoise moderne. Cet intérêt pour la musique, la sonorité, la voix nouvelle, est précisément, comme on l'a vu, au cœur des préoccupations des auteurs et surtout des poètes du 4-Mai et de la Nouvelle littérature. D'autant plus dans les années 1920, sur les questions très concrètes de rythme, de prosodie, de rimes, de pieds. C'est ce qu'exprime très précisément le mot, même la notion, de « *yinjie* »¹, glosé par Xu Zhimo lui-même comme « *internal rhythm* », comme le montre la citation suivante. Certes celle-ci est publiée deux ans après les textes qui nous intéressent, mais dans la continuité de l'usage du terme par Hu Shi de 1919 (voir chapitre sur Feng Zhi), et des expérimentations que mène Xu Zhimo lui-même durant les années 1920. Dans « *Poésie prend ses vacances* » (*Shikan fangjia 詩刊放假*, 1926)², la formulation de Xu Zhimo est assez proche de celle que l'on rencontre dans sa « Préface » :

Ce n'est qu'en comprenant que la vie de la poésie se trouve dans le principe de son rythme intrinsèque (*internal rhythm*) (*yinjie*), que l'on peut saisir le véritable intérêt de la poésie.

明白了詩的生命是在它的內在的音節(Internal rhythm)的道理，我們才能領會到詩的真的趣味

Quelques lignes plus bas, l'auteur emploie ce qui paraît un néologisme, « rythmisation » (*yinjiehua* 音節化) ou « rythmique » (?) : d'utiliser la musique naturelle de la langue parlée, que l'on organise en pieds selon les unités syntaxiques, pour construire un rythme. Il l'explique comme « poétisation » (*shihua* 詩化). Xu Zhimo parle bien de la musique comme « rythme » et marque distinctive de la poésie, ce qui implique la question d'actualité alors pour les poètes, de la prosodie : rythme et musique créée par les « pieds », procédé rappelons-le importé, ce qui serait la mise en ordre de la langue et sa musique naturelle, pour en faire un rythme poétique. La question est celle d'une sonorité nouvelle à créer pour le chinois, et du rapport de cette sonorité nouvelle avec les langues étrangères.

C'est la question de la transformation à opérer avec la langue, propre et étrangère (« l'étrange musique » au sens d'étranger, voir H. Saussy) et de quelle façon. La version de Xu

¹ Traduire *yinjie* par « *syllables* », littéralement exact, ne fait peut-être pas ressortir assez le contexte littéraire spécifique des années 1920. *Yinjie* est le rythme, certes produit par les unités syllabiques, voire les pieds. Voir l'usage chez Hu Shi : il s'agit plus que des syllabes au sens propre : le mot devenu terme technique dans les discussions poétiques, désigne le rythme, la langue poétique, plus que le sens des mots. Hockx traduit « *sound and rhythm* ».

² Xu Zhimo, 2005, vol. 3, p. 86. Cité dans Chen Liming, 2018, p. 65.

Zhimo est une traduction mais également prétexte à une expérimentation formelle en chinois : il cherche moins à mener une étude sur Baudelaire que de s'interroger sur la musique à créer pour une Nouvelle poésie. Baudelaire et son « étrange musique » sont avant tout lues dans la perspective de cette problématique propre au système chinois des années 1920, en particulier dans la réflexion et l'expérimentation de Xu Zhimo sur cette question : la réflexion sur le *yinjie*, qui est l'un des mots-clefs de la préface. Ces textes de présentation sur des auteurs ou œuvres étrangers doivent être « traduits » pour en saisir la signification dans le contexte des discours sur la littérature dans le système cible.

La version chinoise de Xu Zhimo conserve le même nombre de strophes et le même décalage typographique entre vers pairs et impairs que l'original. Par contre, la forme choisie est irrégulière et ne reprend pas la structure rythmique et prosodique de Baudelaire. En fait, Xu Zhimo expérimente l'introduction de « pieds », conçus comme unités syntaxiques, comme dans les « Eaux mortes » de Wen Yiduo. L'on voit ainsi que cette expérimentation formelle très occidentaliste est fortement liée à une poétique symboliste et décadente, celle-là même que Bian Zhilin accomplit et porte à son terme. Xu Zhimo utilise aussi les rimes mais de façon souple. Il procède par ailleurs à de semblables expérimentations dans des traductions de poésie anglaise, comme C. Birch l'a montré¹.

Dans sa préface, Xu Zhimo se moque des mauvais poètes, qui comptent les syllabes : il témoigne d'une volonté explicite d'expérimentation et d'un choix de traduire la « musique », à savoir le sens supposément induit par les images plutôt que la forme fidèle. En fait, en poète symboliste, il chercherait à traduire les *symboles* censés transcender la barrière des langues. Or, même les symboles, comme les concepts, se transforment au cours de leur migration. A titre d'exemple, voici la première strophe de Baudelaire suivie de la version de Xu Zhimo et l'original chinois :

Rappelez-vous / l'objet // que nous vîmes, / mon âme, /	4/2//4/2
Ce beau matin / d'été // si doux :	4/2//2
Au détour / d'un sentier // une charogne / infâme	3/3//4/2
Sur un lit // semé / de cailloux,	3//2/3

Mon amour, souviens-toi, ce jour-là qu'il faisait beau
 Toi et moi au bord du chemin nous vîmes cette chose ;
 Etendu de travers parmi la rocaille et les herbes rampantes, [il y avait]

¹ Voir Birch, 1961 ; et le chapitre sur Feng Zhi.

Un cadavre pourri.

我愛， 記得 那//一天 好天氣	2/2//3/3
你我 在路旁 //見著 那東西；	2/3//2/3
橫躺 在亂石 與蔓草里 ，[1924:有]	3/2/4/(1) 3/3/3 ? 2/3/4?
一具 潰爛的 屍體。	2/3/2

Des différences apparaissent, compensées jusqu'à un certain point par des redistributions de sens. « Mon âme » devient « Mon amour » (*wo'ai*, v. 1) : placé d'ailleurs en tête de vers, il traduit le sens amoureux de « âme », au détriment de l'opposition âme/corps, ainsi que l'ironie et même la dimension comique appuyée par la rime en français (« âme » / « infâme », « doux » / « cailloux »). Le choix de *wo'ai* en chinois est peut-être déterminé par un choix rythmique (deux syllabe comme « mon âme ») ou stylistique. Mais surtout il introduit un élément d'occidentalisme : cette apostrophe est exotique en chinois et est un marqueur d'étrangeté. Il répond aussi aux « amours décomposées » de la fin du poème, là où Xu Zhimo supprime ce mot, pour traduire « même si ta chair se transforme en une masse d'asticots » (*jishi niderou hua qunqu* 即使你的肉化群蛆)¹. Ce qui tend à rapprocher plus explicitement encore « *wo ai* » du cadavre rencontré (*nide* pour « ta »). *Wo ai* traduit également « ô ma beauté » (v. 45).

Le « matin d'été » disparaît, qui lui aussi introduit de l'ironie. « Infâme »² est remplacé par *kuilan* (« pourrir », « éclater »), donc l'effet, par la cause concrète. Ceci ajoute à l'exotisme et au scandale morbide. On remarque d'ailleurs que rien n'indique que *shiti* (« corps, cadavre » ou *sishi* dans le titre, qui est même plutôt humain) est animal plutôt qu'humain. *Mancao* (« herbes rampantes ») est introduit sans doute par un reste de souci de parallélisme classique pour répondre à *luanshi* (« rocaille », litt. « cailloux jetés de travers ») et produire une scène poétique complète. Le « lit » par contre disparaît, alors qu'il introduit le thème érotique dans le poème. Enfin, « l'objet » est conservé mais rejeté plus loin, avec *dongxi* (« chose »).

Au niveau lexical, au vocabulaire poétique, bucolique et de fait comique, vient répondre un effet stylistique relativement similaire en chinois : essentiellement prosaïque (syntaxe et lexique), avec quelques éléments élevés ; « *wo ai* » (occidentalisme) ; « *ni wo* » (ellipse de « et », donc langue plus soutenue) ; « *luanshi yu mantengli* » introduit une pause descriptive avec des syntagmes tous deux attestés en poésie classique et apporte un contraste d'autant plus fort non seulement au

¹ De même au dernier vers : modifie et rend de façon concrète « amours décomposées » devient « *nide rou hua qunqu* ».

² « Qui cause de la répugnance par sa laideur, sa saleté » (cnrtl).

plan sémantique (« cadavre pourri ») mais aussi lexical (*dongxi*, « chose »). Quant à la syntaxe, en plus de son caractère prosaïque de *baihua* moderne et des effets de langue soutenue (*wo ai, ni wo*, produit par l'ellipse de particules *de* ou *yu*), elle montre un effet recherché d'occidentalisme aussi dans le second distique par l'ellipse du verbe *you* (« avoir », « y avoir »), qui disparaît dans la version définitive, pour reproduire fidèlement sur ce point la syntaxe d'origine.

Passons à l'analyse prosodique et rythmique. Le premier distique est régulier : deux décasyllabes (le retrait typographique crée une illusion de différence dans le mètre, pour ressembler à l'original en 12-8, et introduit un élément d'exotisme poétique), de quatre pieds, avec une légère variation, sans césure remarquable, sinon au v. 2 (5/5). Enfin, une rime unique sur la strophe (*qi, xi, li, ti*), dont une seulement est signifiante, qui rapproche *dongxi* (« chose ») de *shiti* (« cadavre »). Le v. 3 comporte neuf syllabes et le v. 4, sept, ce qui démontre une volonté d'employer des vers irréguliers. La version initiale de 1924 présente trois décasyllabes ; ultérieurement, cette régularité est supprimée, pour permettre la répétition de la rime et un effet occidentaliste dans la syntaxe. Enfin, on relève un déplacement rythmique : Baudelaire alterne dans son quatrain une structure quaternaire au vers impair, et ternaire au pair : ce qui peut passer pour des « pieds » pour un poète chinois anglophone. Xu Zhimo quant à lui, choisit deux quaternaires, suivis de deux ternaires¹. La traduction est à nouveau prétexte à expérimentation formelle et musicale. A sa façon, il entend bien la musique du rythme (*yinjie*), même sans lire le français : celle de la cadence, dont il tient compte d'une certaine façon... c'est peut-être très *concrètement* ce qu'il a voulu dire dans sa préface, et en ce cas, son discours est légitime. Xu Zhimo est un poète.

La version de Xu Zhimo présente un certain nombre de modifications et de libertés de cette sorte avec l'original que nous n'étudions pas en détail². Xu Zhimo ne lit pas vraiment le français et s'appuie sur des traductions anglaises³. Mais il cherche avant tout à composer un poème chinois avec une certaine forme contraignante même si elle n'est pas régulière. Ainsi, la recherche de la composition en chinois, des pieds, de la forme, peut expliquer des différences, des ajouts, des allongements. Il ne s'agit pas d'une traduction dénuée d'effets propres destinée à transmettre

¹ « *Remember, my Beloved, what **thing** we met / By the roadside on that sweet summer day; / There on a grassy couch with **pebbles** set, [je ne suis pas certain] / A loathsome body lay* ». *Dongxi* pour « *thing* » ; *mancao* pour « *grassy couch* » ; pas d'importation particulière des pieds anglais? Le même exercice pourrait être mené sur d'autres traductions anglaises : la conclusion serait la même. Certains éléments ajoutés viennent de l'intermédiaire anglais, mais pas tous.

² Voir Saussy, 2006 ; Bien Gloria, 2013, p. 71-72, qui relève une différence de traduction « *sentimentalizing* » Baudelaire. Sur Xu Zhimo et Baudelaire, notamment sur le thème du beau dans la laideur : Bien Gloria, 2013, p. 146.

³ H. Saussy n'indique pas de traductions anglaises potentiellement consultées par Xu Zhimo. Voici des traductions anglaises existantes à ce moment (liste non exhaustive) que j'ai pu consulter, en plus de celle de F. Sturm mentionnée plus haut : Herne, 1869 ; Squire, 1909 ; Scott, 1919 (ce poème n'y est pas traduit). Non exhaustif.

littéralement le poème source, pour autant que ce soit possible. Par ailleurs, sa propre interprétation du poème, exposée dans la préface, influe sur sa traduction. Ce n'est pas uniquement par modestie que Xu Zhimo revendique de faire une « contrefaçon » (*maopai* 冒牌) :

J'ai eu l'audace d'imiter une fleur du mal. Contrefaçon : [c'est une fleur] faite de papier, de mauvais papier ; faite de tissu, de chiffon.

我這裡大膽也仿制了一朵惡的花。冒牌：紙做的，破紙做的；布做的，爛布做的

Ce qui aurait l'avantage de préserver son lecteur de la nocivité de l'original : *captatio benevolentiae* par le *topos* du scandale. De même qu'il prétend dénigrer sa propre version comme contrefaite, il souligne « l'imperfection » (*bucheng* 不成) des traductions anglaises qu'il dit avoir consultées, pour réaffirmer l'authenticité de l'original, de la « source » : « L'eau de la source de jade ne souffre de s'écouler que de la source de jade » (*yuquande sui zhizhun zai yuquan liuzhe* 玉泉的水只准在玉泉流著). Au passage, *yuquan* peut signifier aussi bien « source pure », que « monde des morts ». Xu Zhimo suggère finalement qu'il est capable d'y puiser directement et donc que sa contrefaçon aura une qualité originale. Comme il le suggère, c'est la musique, détachée des mots et de leur sens intraduisible, qu'il prétend transmettre : le rythme (la cadence?) en fait.

Sa version semble atténuer la dimension d'allégorie sur l'art qui préserve la « forme » et « l'essence », par opposition aux « amours décomposées » et la matière (« les formes », v. 29). « La forme et l'essence » est traduit par *miaoying* 妙影 (litt. « forme » ou « image subtile, merveilleuse »), syntagme par ailleurs non attesté en chinois. Mais si *miao* se lit comme équivalent « d'essence » ou de « merveilleux », il n'est pas sûr que « forme » ait été compris comme *principe* ou synonyme d'essence, l'un des sens possibles du mot en français (qui informe la matière) : car *ying* (« ombre » dans son premier sens) renvoie plutôt à la forme extérieure, à l'apparence, en opposition précisément à l'essence. Par contre, la dimension ironique est bien conservée.

Par ailleurs, le thème de la transformation ou métamorphose, de la croissance, fait l'objet d'une insistance particulière dans la version chinoise dans le choix du lexique : sème de la vie et croissance dans les composés avec *sheng* 生 (« vivre, vie »), *fan* 繁 (« se reproduire ») ou *zi* 滋 (« pulluler ») ; *hua* (« transformer »), dans des composés aux v. 10 et 11, *huayan* 化驗 (« procéder à une analyse chimique ») et *jiehua* 解化 (« dissoudre »), ou seul au vers final ; v. 19 *yitui* 遺蛻

(« muer, quitter son corps pour devenir immortel »), voir également *jiehua* v. 11, qui exprime l'idée de libération de la forme figée du corps matériel, pour un corps spiritualisé et transformé dans les techniques taoïstes. De façon assez paradoxale, Xu Zhimo recourt à un lexique et imaginaire scientifique moderne absent de l'original et en principe contradictoire avec l'imaginaire taoïste de la transformation. Mais le lexique scientifique constitue l'une des sources de la langue et de la culture chinoise moderne : Xu Zhimo en donne ici un exemple d'intégration poétique plus développé encore que ce que nous avons relevé chez Huang Zunxian ou Ma Junwu.

Ce thème de la transformation oriente la lecture vers une interprétation « taoïste », qui montre le processus de création de la mort vers la vie et atténue l'union paradoxale d'Eros et Thanatos. A ce titre, le vers final, cité plus haut, est révélateur de cette perspective qui traduit « amours décomposées » en « chair transformée (en) » (*rou hua*), le verbe remplaçant l'adjectif : la vision de la *transformation* (*hua*) s'impose à celle de la *décomposition*¹. Si Thanatos est présent dans Eros, ou Eros subsiste dans Thanatos, la charogne de Baudelaire rappelle la nature corruptible de la chair et fait apparaître par contraste celle du travail supérieur de l'art ; tandis que chez Xu Zhimo l'imaginaire de la transformation des choses demeure central, passé l'évocation grotesque et scandaleuse. Toutefois, l'une des plus étranges ou surprenantes différences d'avec l'original apparaît à la cinquième strophe (v. 17-20 du poème, mes italiques) :

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
 D'où sortaient de noirs bataillons
 De larves, qui coulaient comme un épais liquide
 Le long de ces vivants haillons.

Les masses de mouches et moustiques vrombissent dans la chair pourrie,
 De fins asticots étaient en fermentation, déferlement d'eaux noires,
 Ils avalaient sa dépouille vivante, [*shengming* semble fonctionner comme adjectif, plutôt que
 « dépouille de la vie »?]
Ah, avec une cruauté vengeresse.

大群的 蠅蚋 在爛肉間 喧哄，	3/2/4/2
醞釀著 細蛆， 黑水似的 洶湧，	3/2/4/2
他們 吞噬著 生命的 遺蛻 ，	2/3/3/2
啊， 報仇 似的 凶猛。	1/2/2/2

¹ Toutefois ce thème est bien présent ailleurs notamment la troisième strophe, et de façon plus précise et concrète que dans l'original.

« Haillons » a été transféré sur *yitui* (« mue, dépouille »). Le vers « Ah, avec une cruauté vengeresse » (ou « cruauté de la vengeance », *A, baochou side xiongmeng*) est surprenant¹ : c'est un ajout et une extrapolation. Cette version en tout cas permet d'obtenir quatre vers et conserver l'illusion de la forme du quatrain d'origine et développe la couleur dramatique, pour caractériser la rage destructrice et guerrière des insectes. Ainsi, *baochou* développe le sens d'une forme de revanche de la mort ou des insectes sur la beauté, connotation assez libre par rapport à l'original, mais avec une fonction expressive accrue pour illustrer la destruction de la beauté.

Baochou d'ailleurs permet une accroche à Lu Xun pour son « Vengeance » (Fuchou) dans lequel il ironise contre Xu Zhimo (voir plus bas). Cette même insistance dramatique extrapolée se retrouve par exemple deux vers plus loin, avec *zhengduo* 爭奪 (« lutter, se disputer qqch ») : « Cette masse d'asticots s'abaisse et se relève comme les vagues de la marée, / Les insectes volants insatiables s'empressent de lutter [pour une proie] » (*Na ququn chaolan side qiluo, Wuyande feichong canghuangde zhengduo* 那蛆群潮瀾似的起落，無饜的飛蟲倉皇的爭奪), pour traduire « Tout cela descendait, montait comme une vague, / Ou s'élançait en pétillant ». *Zhengduo* participe à rendre « s'élançait », ajoute une dimension dramatique et concrète, enfin reprend de loin le thème de la lutte amoureuse, tout comme *baochou* (« vengeance »). Ce vers traduit répond et en sens traduit « bataillons » qui littéralement est absent ; il en redistribue la connotation martiale. En tout cas, ce dernier vers s'insère dans la forme du poème chinois d'arrivée : *xiongmeng* (« rage, cruauté ») fait écho à *xiongyong* 洶湧 (« déferler, déferlement »), *meng* et *yong* par ailleurs riment, ainsi que *hong* (« vrombir, faire du bruit, clameur »), au v. 17. De plus, *xiong* renvoie également à *xiongfū* 胸腹 (« poitrine et ventre » pour « ventre », v. 7) : Xu Zhimo accorde une grande attention à la rime, qui peut déterminer ses choix de traduction. La version chinoise est bien conçue comme œuvre de création à part entière.

En effet, c'est une dimension essentielle du travail poétique de la version chinoise et probablement l'essentiel de l'expérimentation poétique de Xu Zhimo dans sa traduction : la

¹ Est-ce une lecture fautive ou trop hâtive? « haillons » a-t-il été lu comme « haine »? Dans deux des versions anglaises potentiellement consultées par lui (versions anglaises « classiques » de 1869 et 1909), dans lesquelles on lit « *ragged* » ou « *rags* », Xu Zhimo aurait-t-il trop vite lu « *raged* » ? *Xiongmeng* peut en effet se traduire par « rage vengeresse », comme le fait H. Saussy (Saussy, 2007). Xu Zhimo connaît bien l'anglais, et « haillons » est compris, puisqu'il apparaît dans *yitui*. « *The flies the putrid belly buzz'd about, / Whence black battalions throng / Of maggots, like thick liquid flowing out / The living rags along* » (Shepherd, 1869) ; « *The flies buzzed on this putrid belly, whence / Black hosts of maggots came, / Which streamed in thick and shining rivers thence / Along that ragged frame.* » (Squire, 1909). Il semble qu'en un ou deux endroits, Xu Zhimo ait consulté voire retranscrit la traduction de Sturm (Yang Zhen, 2019). Or, ce n'est pas non plus chez Sturm (« *That ran along these tatters of life's pride / With a liquescent gleam* ») que Xu Zhimo a pu trouver cette lecture. Ce qui démontre d'ailleurs qu'il n'a pas suivi servilement l'un ou l'autre des traducteurs anglais, ni même qu'il n'en a d'ailleurs suivi qu'un seul. Cette différence ne semble pas relevée dans les études que j'ai pu consulter.

construction d'un réseau d'images dense dans tout le texte ; la reprise de mots, champ lexical identique, rimes et renvois internes. C'est un exemple de son travail sur la musicalité du poème. Ainsi les thèmes de la décomposition et dissolution (*xiao, lan, fu*) sont surreprésentés.

Au titre des ajouts remarquables, « horrible cadavre » (*chou'ede shiti* 醜惡的屍體, v. 25) est une extrapolation. Xu Zhimo par endroits donne tout de même l'impression de faire du « remplissage » pour produire un équivalent approximatif dans la longueur ou le nombre de vers¹. On relève aussi le retour de *qun* 群 (« masse, foule »), qui insiste sur le grouillement des insectes : *daqun* 大群 (litt. « grandes masses », v. 17), *ququn* 蛆群 (« masse d'asticot », v. 21) et son miroir *qunqu* 群蛆 (« asticots en masse », v. final, en partie extrapolé également)² : les masses, comme on dit les masses humaines, autre élément que Lu Xun va reprendre dans son poème en prose³. C'est également une façon de traduire « ce monde » (v. 25), dont H. Saussy relève que Xu Zhimo l'a traduit par *shijie*, alors que « monde » en français signifie aussi la « foule »⁴. On peut après tout considérer que le sens est redistribué ailleurs dans tout le poème chinois, ne serait-ce que dans le même vers, *fansheng* 繁生 (« se multiplier, se reproduire »), parfaitement adapté au contexte, pour le grouillement des insectes, et même *sheng* comme connotation de vivre, donner naissance, existence. D'ailleurs, *shijie* originellement renvoie à « monde » comme espace et les êtres qui l'occupent, pris dans leur cercle incessant de vie et mort (*samsara*)⁵... *Fanshengde shijie* traduit à sa façon « ce monde ». Dans le même ordre d'idée, à la fin du dernier vers *qunqu*, « masse de larves » (voir note *supra*). Ou encore, la présence du caractère *hua* pour transformation et

¹ Est-ce que vraiment il « sentimentalise », comme l'écrit G. Bian ? Il rend peut-être « corps » de la strophe précédente, absente de sa version. Mais *chou'e* est ajouté : élément de décadence, de laideur, de dramatisation? connote aussi *fanshengde shijie*.

² *Jishi nide rou hua qunqu* 即使你的肉化群蛆 (« même si ta chair se transforme » ou « est tournée en asticots en masses »), *qunqu* pouvant aussi être un gallicisme pour « masses d'asticots » (?), pour rendre « De mes amours décomposés ». Je ne m'explique pas la traduction que donne H. Saussy de ce dernier vers (mes italiques) : « *Even though your flesh has turned to dust!* » (Saussy, 2006, p. 116) ou « Bien que ta chair soit déjà transformée en poussière » (Saussy, 2007) : la version originale dans *Yusi* et ultérieure porte bien *qunqu* qui ne veut pas dire « poussière ». En fait, Xu Zhimo reste fidèle en esprit : « devenir masses d'asticot » renvoie bien à « décomposé », plus que « devenir poussière ». Ou encore une fois, nous ne consultons pas la même édition?

³ Lu Xun fait écho au thème de la foule et des masses, qui rejoint son propre thème de la foule silencieuse, complice du banquet cannibale. La possible métaphore humaine se file : *yingrui* désigne des personnes, comme les mouches d'ailleurs (dans le *Chuci*, *Shishuo xinyu*, puis Nietzsche).

⁴ « *that untranslatable, and by Xu mistranslated word* » (Saussy, 2006, p. 127). C'est bien vu. Mais quel autre dissyllabe employer que *shijie*?

⁵ Voir la seconde partie à propos de Huang Zunxian : *shijie* comme traduction du sanskrit pour cosmos, « monde des êtres ». Xu Zhimo est après tout fidèle au sens originel du mot chinois. Même remarque que celle faite plus haut à propos de la critique de Galik sur *verde* traduit par *bian* : il ne faut pas s'arrêter sur un mot isolé...

dissolution, repris dans différents binômes. D'ailleurs, ce composé se retrouve dans une série de verbes qui relèvent du lexique scientifique et chimique (troisième strophe), c'est-à-dire, un lexique moderne et en principe objectivant.

Les caractères chinois permettent des jeux graphiques également, comme à l'avant-dernier vers, la variante archaïsante *bao* 葆 préféré à 保, pour faire ressortir la clef de l'herbe. Enfin, parmi les références intralittéraires, plus proprement « chinoises » (avec *yitui*), relevons la traduction de « rendre [...] à la grande Nature » (v. 11) par « retourner et revenir à la nature » (*chong xiang ziran fangui* 重向自然返歸, v. 12). On ne peut s'empêcher de penser à Tao Yuanming, entre autres, pour le motif du retour à la nature. Ceci nous renvoie alors à la question de la traduction du mot et du sens de « Nature » (le thème du retour, de la transformation naturelle convoqué ici est un peu différente de celui de Baudelaire à mon avis), qui comme celui de « musique », est le plus propice aux importations créatrices et transculturelles. En conclusion, au motif que l'on ne peut exactement traduire la musique de l'original, Xu Zhimo propose une traduction transformée, avant tout prétexte à expérimentation en chinois : c'est un aspect sur lequel il faut insister.

III.3.2 La « Vengeance » de Lu Xun : une leçon d'ironie

Deux numéros plus tard, dans la même revue, Lu Xun publie « Musique? », pour critiquer Xu Zhimo et sa préface. Nous n'évoquerons pas les polémiques entre ces deux auteurs, d'ordre idéologique ou personnel, ni les attaques de Lu Xun sur le groupe « Croissant » ou de « la Nouvelle lune » (*Xinyue* 新月派, *Crescent Society*), dont il accuse les membres d'une forme de collaboration en un sens, par leur esthétisme apolitique¹. La question de la musique et du *yinjie* constitue le point de départ². Un débat similaire opposera Lu Xun encore à Zhu Guangtian³. On voit qu'il s'agit bien d'une notion centrale dans les débats poétiques d'alors, qui fixe un problème de poétique et d'écriture, et non simplement du mot pour littéralement signifier « syllabes » : il s'agit donc de la question du rapport de la « forme » et du « sens » (que l'on ne peut évidemment distinguer). Or, cette question amène finalement à celle de la question de l'engagement, avec à l'arrière-plan des controverses des années 1920 sur « l'art pour la vie » ou « pour l'art », autre distinction artificielle

¹ Davies, 2013, p. 90-91.

² Liu Yansheng, 1996, p. 54.

³ Skerratt, 2015, p. 115-116.

et purement polémique. Plus tard Lu Xun reconnaîtra avoir fait avec ce texte une « plaisanterie » pour dissuader Xu Zhimo de continuer à publier dans cette revue¹.

Ce qui importe ce sont les textes et leurs échos, moins les positions et discours des uns et des autres sur le moment. « Vengeance » (voir plus bas) est un pastiche de ce que Lu Xun accuse les « symbolistes » chinois, Xu Zhimo en tête, de faire : d’amuser la foule avec des textes obscurs, qui mêlent violence et érotisme. Cependant, le texte de Lu Xun n’est pas seulement à lire comme pastiche : de fait *il pratique à sa façon une poétique symboliste et dialogue indirectement avec Baudelaire*. C’est une lecture que je ne crois pas avoir vue déjà faite, ne serait-ce que de lire ensemble ces textes et d’en reconstituer une chaîne intertextuelle : Baudelaire, la préface et la traduction de Xu Zhimo, l’attaque de Lu Xun et son poème en prose. « Vengeance » n’est jamais associé à la discussion de cette traduction de Xu Zhimo, car il serait entendu que Lu Xun rejette le symbolisme et les thèmes que Xu Zhimo importe notamment de Baudelaire. Encore une fois, c’est parce que les textes sont plus rarement lus que les « idées ».

Dans son texte, Lu Xun se moque de la version et de la préface écrite par Xu Zhimo, mais *ni de Baudelaire ou de son poème*. Il tourne en dérision la perception que Xu Zhimo dit avoir de la musique, et son insistance sur celle-ci. Lu Xun l’attaque d’emblée sur ce point au début de son texte : il l’attribue à une hallucination auditive causée par la maladie. Il le prend au mot lorsque Xu Zhimo dit qu’il faut avoir la peau trop dure pour ne pas entendre la musique et se moque de lui, qui reprend Zhuangzi distinguant entre ceux qui peuvent écouter la musique céleste et ceux qui ne le peuvent pas.

De fait, Lu Xun suit la progression proposée par Zhuangzi de passer par différentes étapes pour écouter : avec les oreilles, l’esprit, puis le cœur, dans le « jeûne du cœur » (*xinzhai* 心齋), chapitre IV, « Affaires humaines » (Renjianshi 人間世)². On peut voir encore une autre allusion détournée et ironique au *Zhuangzi*, pour se moquer précisément de Xu qui fait référence aux flûtes célestes. Ainsi, Lu Xun adopterait éventuellement à la fin de son texte³ l’attitude de l’étourneau, qui au début du *Zhuangzi* (chapitre « Randonnées extatiques ») se moque du grand oiseau Peng pour sa grandeur et son vol en altitude, alors que lui et la cigale qui l’observent depuis le sol, se réjouissent

¹ Lu Xun, 2007, p. 2-3.

² Levi, 2010, p. 37. Lu Xun se garde de jouer d’un autre du passage (« l’arbre dans la montagne ») du *Zhuangzi*, dans lequel un hôte tue une oie qui ne sait pas chanter pour l’apprêter, préservant celle qui en est capable...

³ Lu Xun, 2007, p. 54.

de voler très bas et de ne se nourrir que de quelques vers de terre¹. Lu Xun poursuit l'ironie et transforme les différents oiseaux dont parle Xu Zhimo en « poulet » (on pense aussi au chant du coq) qu'il a envie de cuisiner le lendemain². Cette ironie de Lu Xun contre la *figure* de Zhuangzi se retrouve ailleurs dans son œuvre ; l'exemple le plus célèbre en est « Résurrection » (Qisi 起死, 1936). Mais il est évident que dans ce texte, Lu Xun caricature l'intellectuel, qui choisit de rester neutre et tient un discours d'indistinction et d'indifférence envers la vie et la mort³, plutôt que le véritable Zhuangzi historique, ce qui n'aurait aucun sens. Ainsi, Lu Xun associe dans une même cible Xu Zhimo, Baudelaire et Zhuangzi, ou encore Tao Yuanming ailleurs : il est important de garder à l'esprit que c'est dans le cas d'un texte argumentatif et polémique contre des adversaires précis désignés sous couvert de figures anciennes. Il peut en aller différemment dans des textes plus poétiques et non polémiques⁴.

Lu Xun prend le rôle de l'étourneau contre le grand Peng (Xu Zhimo) et cherche à réduire l'élévation au bas et au prosaïque (la faim, la maladie), sans la dimension « mystique » de Baudelaire et Xu Zhimo. Lu Xun présente entre les lignes ce dernier comme un esthète prétentieux

¹ Levi, 2010, p. 14-5.

² Le texte commence par une prétendue insomnie dans laquelle Lu Xun dit s'inquiéter de ce que le poulet sauté au piment qu'il compte préparer le lendemain, ne sera pas comme le dernier qu'il a mangé : c'est de façon comique, la question de la répétition et de la fidélité par rapport à un modèle (?).

³ M. Anderson cité dans Liu Jianmei, 2016, p. 78.

⁴ Sur le rapport de Lu Xun à Zhuangzi : Liu Jianmei, 2016, p. 59-83. Liu Jianmei rappelle les différentes études existantes qui portent sur le sujet, et qui pour certaines d'entre elles, reconnaissent l'importance du texte antique pour Lu Xun qui par ailleurs, marque sa distance en plusieurs endroits avec « Zhuangzi ». En fait, la contradiction s'explique facilement : plus on prend en compte les « idées politiques » et l'auteur en un sens, plus la distance est marquée ; tandis qu'au niveau littéraire, plus on va vers le texte et plus la relation d'intertextualité apparaît riche. Le problème reste évidemment de déterminer les « idées » de Zhuangzi, d'autant qu'il n'est pas certain que le *Zhuangzi* appelle réellement à se détourner de tout intérêt pour le politique par refus de tout sens des responsabilités : c'est en grande partie une idée reçue, due à la lecture qui a pu avoir largement cours, et qui mérite en tout cas d'être discutée, plutôt que d'être présentée comme une évidence, même si elle l'était pour Lu Xun (?). Si « Zhuangzi » refusait toute réflexion « politique », pourquoi se soucierait-il de se moquer de Confucius ou de donner des leçons à des figures de princes et ministres? Même remarque pour Laozi : le non-agir que certes moque Lu Xun est aussi un mode d'exercice du pouvoir politique... Par ailleurs, on retrouve dans une telle comparaison telle que celle de Liu Jianmei, le même problème que celui que nous rencontrons, qui consiste à ramener la lecture à un débat d'idées des auteurs, en ne lisant les textes que dans la perspective de l'expression de ces idées, et non dans ce qui fait leur littéarité. La littérature n'est pas uniquement l'expression d'idées et d'opinions, encore moins celles de leurs auteurs. C'est exactement le problème rencontré avec Baudelaire et le symbolisme chez Lu Xun : réfuté dans les discours, mais présent dans l'écriture littéraire. Il faut distinguer entre les « idées », qui sont des mots et des étiquettes, et ce que font les textes littéraires. Enfin sur ce point précis, « Résurrection » de Lu Xun moque une certaine image convenue, plus du « taoïsme » que de Zhuangzi, et même plus des adversaires politiques de Lu Xun que du taoïsme ; de plus, ce texte qui paraît l'année de la mort de l'auteur ne se limite pas à une satire, il serait restrictif de ne pas accorder à un tel texte, y compris sa figure de Zhuangzi, plus qu'une signification de satire politique. P. Ryckmans à la suite de C. T. Hsia a montré l'importance du thème de la mort et des « ténèbres » chez Lu Xun, malgré le fameux jugement du même sur « l'obsession » supposée des auteurs chinois modernes « avec la Chine » (cité opportunément par Liu Jianmei, 2016, p. 82). Enfin, comme Liu Jianmei le rappelle, Lu Xun admirait certains des Sept sages de la Forêt de bambous, qui se voulaient pourtant en partie « taoïstes » : il y a bien une lecture politique possible du *Zhuangzi*. Mais là n'est pas le sujet. Les « idées » des auteurs chinois modernes (comme c'est le cas hors de Chine aussi!) sont connues, et dans certains cas assez peu originales, sinon intolérantes, excessives ou étroites, souvent des postures conditionnées à des situations et des objectifs pragmatiques précis. Les textes sont souvent plus intelligents et subtils que leurs auteurs.

et mythomane, qui prétend transformer le réel banal en une musique inexistante, une forme de poésie pure, fondée sur une illusion ; tandis que Lu Xun joue les idiots et prétend ne voir que le réel. De même, il pastiche le style supposé de Xu Zhimo, en particulier dans sa traduction. Il fait mine de tendre l'oreille, après un premier échec à pouvoir entendre la « musique subtile » (*juemiaode yinyue*)¹ :

Ah oui, de la musique, il semble qu'il y en ait :

« ... la mouche dorée, miséricordieuse et cruelle, déploie les ailes jaunes d'une *angel* capiteuse, *om, jia li, mi fu di mi di*, de la mer d'incarnat, de cataire et carotte, digue dingue dongue plouf, s'élève. *Taratata tsoin tsoin*, la Xanthoxyle, svelte et gracieux esprit du Paradis de Diamant à jamais éternel, imbibée d'une demi-mesure de sang bleu de la Grande Ourse, écrit sa contrition smaragdine sur ce vorace de chien de grand oncle perruche pourri! Vous ne comprenez pas? Fi donc! Las, je me meurs! La pointe de flèche acérée à l'éclat souillé et fragrant de l'Etoile du Loup aux délicates ondulations, a mis dans le mille du crâne d'œuf glacé ébouriffé et glabre, ensorcelant, de la va-vache au museau épaté, une mante joyeuse et svelte s'envole mortifiée. Ahah, point n'ai trépassé! A jamais... »

唔，音樂，似乎有了：

「……慈悲而殘忍的金蒼蠅，展開馥郁的安琪兒的黃翅，唵，韻利，彌縛諦彌諦，從荊芥蘿蔔玳瑁溟洋的彤海裡起來。Br-rrr tatata tahi tal 無終始的金剛石天堂的嬌裊鬼茱萸，蘸著半分之一的北斗的藍血，將翠綠的懺悔寫在腐爛的鸚哥伯伯的狗肺上！你不懂麼？咄！吁，我將死矣！婀娜漣漪的天狼的香而穢惡的光明的利鏃，射中了塌鼻阿牛的妖艷光滑蓬鬆而冰冷的禿頭，一匹黯黠歡愉的瘦螳螂飛去了。哈，我不死矣！無終……」

Ce passage est un pastiche de ce que Lu Xun prétend trouver chez Xu Zhimo : ou comment la scène d'un insecte qui vient piquer une vache (?) est transformée en une obscure épopée symboliste. C'est avant tout un écho sinon une *parodie de la scène décrite dans le poème d'origine* (charogne et insectes), mais surtout de la version de Xu Zhimo, qui insiste sur le dramatique et le morbide pour produire une impression de dégoût. Au niveau stylistique ensuite : la syntaxe à l'occidentale reproduite à l'outrance en chinois (phrases longues et succession confuse de déterminants)² ; la répétition de la figure de l'oxymore, source d'obscurité.

¹ Lu Xun, 2007, p. 53-54.

² Quelques années plus tard, en 1929, il sera reproché à Lu Xun, notamment par Liang Shiqiu, l'un des membres de Xinyuepai, de pratiquer sa « traduction dure » produisant des résultats guère plus lisibles : Davies, 2013, p. 199.

Lu Xun introduit même une certaine originalité dans son pastiche. Pour rendre l'effet d'exotisme et d'étrangeté, il associe à l'occidentalisme un lexique poétique chinois précieux : des éléments qui rappellent vaguement le fonds mythologique chinois (Tianlang 天狼, l'archer Yi 羿), le lyrisme élégiaque des *Chants de Chu*, comme par exemple *antan* 黯黯 (« mortifié »), pour en dénoncer la fausseté, et des incantations dénuées de sens, transcrites du sanscrit. Ce qui rappelle d'ailleurs l'expérience initiale de la rencontre de la Chine avec l'Inde et des premières traductions faites de transcriptions incompréhensibles et *mystérieuses*. C'est aussi une façon de mettre en doute les compétences de traducteur de Xu Zhimo : le symbolisme et le lyrisme romantico-décadent qu'il importe sont accusés d'être faux et clinquants. Le recours à des transcriptions d'incantation ou d'onomatopées en lettres alphabétiques renvoie ironiquement à la prétention de Xu Zhimo de pouvoir rendre la musique de l'original sans traduire les mots, ce qui pour Lu Xun, équivaut à un esthétisme sonore et creux : on retrouve le souci de Lu Xun pour le son, la voix, le langage, que ce soit pour une création, ou une traduction, pour faire entendre une nouvelle langue chinoise¹. Mais c'est aussi le souci de Xu Zhimo et de la poésie moderne chinoise. Or, une nouvelle musique² ne se fait pas par l'imitation, ni non plus par le maintien de l'identique : il faut une vraie métamorphose (insectes!) et le résultat paraît insuffisant à Lu Xun.

La version de Xu Zhimo est identifiée à des phrases creuses et traduites littéralement, *étrangères* en fin de compte³. L'essentiel de la critique porte sur la tromperie de ce style. La musique est une illusion ; et se persuader qu'on l'entend, une façon de « se mentir à soi-même » (*zi qi zhi tan* 自欺之談)⁴. Ce serait le fait d'un Ah Q de la traduction si l'on veut. Comme la revendication de musique universelle, le style orné et étrange adopté par Xu Zhimo est une *dissimulation*. D'ailleurs Lu Xun dans ses essais privilégie un style néo-classique, forme de style Wei Jin modernisé pour entrer dans la catégorie très large du *baihua* (le *sanwen* moderne tend à s'écrire dans une langue soutenue), en nouvel exemple d'opposition des styles. Le texte finit sur une question rhétorique⁵ :

¹ Sur la surprenante ironie et sarcasme dirigé contre le dialecte, au lieu de la langue nationale : Vuilleumier, p. 380.

² Skerrat, 0215 ; Admussen, 2009.

³ Voir Saussy, 2006, p. 127.

⁴ Lu Xun, 2007, p. 54.

⁵ Lu Xun, 2007, p. 54.

Mais où est-il cet authentique son sinistre [*esheng*, « bruit sinistre », mot classique, qui peut aussi se lire littéralement dans ce contexte « son du mal »] du hibou qui d'un cri peut faire trembler la plupart des gens?!

只要一叫而人們大抵震悚的怪鷗的真的惡聲在那裡!?

L'ironie porte sur la prétention de Xu Zhimo à faire entendre la musique des « fleurs du mal » avec sa « fleur de papier » de « contrefaçon » : le résultat est inférieur à l'attente suscitée. Mais l'on peut aussi comprendre qu'elles sont mal traduites. La pique ne porte pas sur Baudelaire lui-même, ni finalement sur son *esheng*. Peut-être Lu Xun veut-il montrer que lui aussi sait faire entendre ce *esheng* : car comme nous allons voir, *il est bien plus baudelairien que Xu Zhimo* en ce qui concerne l'ironie, la parodie et la destruction des formes et clichés. Lu Xun, qui en appelle à une « poésie Mara » dans les années 1900, à comprendre comme poésie maudite expression de l'individu rebelle créateur de nouvelles valeurs, *a priori* ne craint pas le scandale poétique.

Cette hypothèse prend son sens si on lit le poème en prose « Vengeance » publié par Lu Xun deux numéros plus tard (7, le 29 décembre), toujours dans la même revue, que l'on peut lire en rapport avec les deux textes précédents et ce contre l'avis exprimé par exemple par Sun Yushi¹ :

Même si Lu Xun a été en contact avec Baudelaire, il ne manifeste aucun intérêt pour ce poète fin de siècle. Après que Lu Xun soit devenu communiste, dans [deux textes, l'un de 1930, l'autre de 1931], il critique impitoyablement la voie décadente de l'individualisme baudelairien. [s'ensuit une citation de Lu Xun, dans laquelle il lui reproche d'avoir rejeté la révolution de 1848]

儘管魯迅接觸和介紹過波特萊爾，但是他對於這個世紀末的詩人並不怎麼感興趣。魯迅成為共產主義者之後，曾經在 [...] 兩篇文章中，深刻地批判了波特萊爾個人主義者的頹廢道路。

Il n'est pas certain que l'on puisse faire de Baudelaire un « décadent », encore moins de Lu Xun un « communiste » au sens formel². Ce commentaire de Sun Yushi date certes d'une époque révolue (1981) ; il s'agit sans doute de sa part d'une forme de prudence de mise encore à ce moment de récente ouverture politique. Il faut donc éviter le procès d'intention à son encontre et ne pas le lire avec le regard de la *logica equina*. D'ailleurs, Sun Yushi n'écrit-il pas une page plus loin que Lu

¹ Sun Yushi, 2007b, p. 198.

² On sait à quel point ceci est soumis à caution, quand bien même dans les années 1930 Lu Xun traduit de la théorie littéraire soviétique et est engagé dans la Zuolian, dirigé en partie par le PC : mais les luttes internes qui s'y jouent, voir la querelle des deux slogans, montre qu'il faut avoir une vision nuancée des choses. Et il n'a jamais eu de carte de membre du Parti, d'autant qu'il a dans les années 1920 fait l'objet d'attaques politiques de la part de l'aile gauche.

Xun « a reçu une influence de la poésie en prose de Baudelaire » au plan formel, lyrique, stylistique¹, notamment le « symbolisme » et même une « coloration mystique »². Certainement, Lu Xun n'est pas un dandy décadent, mais il est question ici des textes, non de la personne.

Cependant, cette formule de Sun Yushi est aussi cohérente avec la réticence classique qui peut exister encore à penser que Lu Xun puisse être autre chose qu'un réaliste, marxiste ou révolutionnaire, même si depuis T. A. Hsia, P. Hanan ou P. Ryckmans notamment, on sait que ses œuvres littéraires sont davantage *symbolistes* tout autant qu'expressionnistes, que « réalistes » au sens propre : la présente analyse propose de le voir symboliste, voire en partie baudelairien, du moins, en dialogue avec Baudelaire. Et c'est encore un nouvel exemple du problème de méthode fondamental qui consiste à lire un texte à partir de contexte ou de textes critiques même de son propre auteur : parce que Lu Xun en 1930 accuse Baudelaire d'être contre la révolution (mais en fait, il attaque ses propres adversaires en Chine d'alors), son poème en prose de 1924 ne pourrait être lu en relation avec un poème de Baudelaire... alors même que les textes témoignent d'une relation d'intertextualité si évidente. C'est autre chose que de voir une « influence du symbolisme », sans préciser en quoi ce dialogue s'effectue. G. Bien indique un certain nombre de relations possibles entre des textes de *La Mauvaise herbe* et des poèmes de Baudelaire³. A propos de « Vengeance », elle propose notamment une lecture avec « L'Héautontimorouménos »⁴. Ce qui présente l'intérêt de compléter la référence au texte de Lu Xun systématiquement cité selon lequel il aurait décrit « un homme et une femme », ce qui en fin de compte n'ajoute pas grand chose à la compréhension du texte, sinon la confirmation du thème assez évident par ailleurs, de la lutte amoureuse et du renversement de la vie et de la mort.

Sun Yushi, s'il voit une « influence » et propose de voir « Vengeance » comme symboliste, et dit ainsi discrètement la même chose que T. C. Hsia, semble se limiter à relever que Lu Xun

¹ Sun Yushi, 2007b, p. 199. Parmi des exemples de relation directe, on présente en général « Le passant » et « L'étranger » : Sun Yushi, 2007b ; Loi, 1971 ; Bien Gloria, 2012, p. 68. Les premiers poèmes de Baudelaire sont traduits en Chine au début des années 1920. Inutile d'en refaire ici tout l'historique, les livres, thèses, articles et chapitres sur Baudelaire en Chine ne manquent pas, qui reprennent très souvent ces informations (de Sun Yushi d'ailleurs, pas toujours cité). Sur les rapports de Lu Xun et Xu Zhimo à Baudelaire, voir Gloria Bien, p. 132, sqq.

² Sun Yushi, 2007b, p. 200.

³ Bien Gloria, 2012, chapitre 5.

⁴ « *A similar sense of perpetual unresolved and unresolvable confrontation, represented in the moment frozen in eternity, is presented in the first of Lu Xun's two poems entitled [« Vengeance »]. There two figures, grasping sharp knives, face each other, neither moving to kill the other in the moment of death that would bring the "transcendent, supreme ecstasy of life." Like the figure in Baudelaire's poem, they are caught in a state that is neither the embrace of life nor the moment of death.* » Par ailleurs, le poème de Baudelaire reprend le motif de la musique et de l'autophagie du cœur, comme dans « Epitaphe » de Lu Xun.

rejette l'esprit fin de siècle et donc la décadence, en citant à nouveau d'autres textes¹. C'est sans doute vrai, mais cela ne montre pas la relation d'intertextualité entre ces différents textes, ni le fait que tout en accusant Xu Zhimo de mysticisme, il reprend des éléments de Baudelaire et dialogue avec lui, non sans ironie. Ce dernier point, de la relation littéraire entre Lu Xun et Baudelaire, n'est d'ailleurs pas si inédit, ne serait-ce que sur l'importation de la forme du poème en prose, en particulier chez Lu Xun, dont Baudelaire est l'un des modèles dans la Chine des années 1920².

La perspective que nous allons suivre est celle-ci : en quoi « Vengeance » répond-il au poème de Baudelaire, sa version en chinois et la préface de Xu Zhimo, et quel complément apporte-t-il à la critique de Lu Xun? Par ailleurs, ce dialogue s'effectue autour de l'image de l'insecte comme expression de la métamorphose ou du renversement paradoxal (vie/mort, amour/haine), et ce en relation avec la question de la musique et de la langue.

« Vengeance »³ se présente comme une scène allégorique : deux personnages à l'identité non spécifiée se font face armés chacun d'un couteau et dont on ne sait « s'ils vont s'embrasser ou se tuer ». Il ne se passe rien et une foule arrivée là qui se réjouissait par avance d'un spectacle sanglant finit par se pétrifier d'ennui, de même que les deux combattants restés immobiles. L'interprétation de ce texte est difficile, car il permet plusieurs lectures, qu'il faut en effet tenir ensemble sans séparer l'une de l'autre. Or, elles peuvent s'avérer contradictoires.

Une première lecture est très proche de celle que l'on peut faire de la « Charogne » de Baudelaire, mais également d'autres de ses poèmes : tel « Duellum » (« Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre », « Nos héros, s'étreignant méchamment »), qui développe le thème du combat amoureux, de l'amour et de la haine ; ou « Héautontimoroumenos » (« Et dans mon cœur qu'ils souleront / Tes chers sanglots retentiront »). De même, l'imaginaire du fourmillement des insectes, associé au mouvement de la vie et la rêverie morbide sur la mort renvoie directement à « Une charogne », mais aussi à la « Préface » aux *Fleurs du Mal* (« Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes ») ; le fourmillement est associé aussi au thème de *l'ennui*. Autre poème encore à associer guerre et amour, insectes, musique et chant, le poème XXIV de « Spleen et Idéal » (« Je

¹ Sun Yushi, 2007b, p. 198-206.

² Références dans Vuilleumier, 2022.

³ Pour les références au chinois et à une traduction française, voir note plus haut ; par ailleurs, abordé en partie dans ma thèse (dans la perspective du corps, et d'une lecture de l'ambiguïté du texte, à la fois écrivant un texte bataillien, à la fois le rejetant), à laquelle je me permets de renvoyer et dont je reprends certains éléments pour les compléter.

m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts, / Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux »)¹.

Le thème de l'ivresse (« Héautontimoroumenos ») rejoint celui de la foule, comme dans « Les foules » du *Spleen de Paris* ou *Petits poèmes en prose* : le poète trouve une ivresse par laquelle « communier » et se perdre dans la foule ; alors même qu'ailleurs, Baudelaire fuit la foule. Lu Xun, lui, met la foule en accusation et reproche indirectement à Xu Zhimo, ou au mauvais poète, de chercher à plaire à cette foule qu'il flatte avec la représentation de la violence et une parodie de symbolisme décadent. Et pourtant, Lu Xun reprend *de fait* ces symboles et cette scène. Comme dans la « préface » de *La Mauvaise herbe* qui reprend une telle thématique, de façon *affirmative*, de la vision dynamique d'alternance des contraires entre la naissance et la destruction, ce que C. Alber a étudié en détail². C'est l'imaginaire classique de la métamorphose et transformation des contraires, celui-là même que Xu Zhimo développe dans sa traduction de la « Charogne ».

Ainsi, « Vengeance » met en scène deux protagonistes, doubles l'un de l'autre, impuissants à dépasser le paradoxe des contraires associés (désir et mort, amour et violence), ou alors leur fascination pour celui-ci. Quelle que soit l'interprétation, l'ivresse et la pétrification sont liées dans ce texte. La « vengeance » serait alors l'expression du thème assez classique du lien entre amour et mort. Par ailleurs, le recueil de *La Mauvaise herbe* est pour une grande part l'illustration de l'esthétique du *kumen* 苦悶 (« mélancolie », « dépression »), pour qui tout art est expression symbolique d'une expérience de mélancolie due à une frustration existentielle³. Or, Kuriyagawa fait lui aussi référence à Baudelaire (ainsi qu'à Freud et Bergson). Enfin, d'un point de vue formel, le thème de la circulation et du fourmillement donne une structure et une unité au texte (C. Alber). Il est à relever toutefois que la lecture croisée avec Xu Zhimo fait apparaître de *l'ironie* dans la dimension oxymorique de « Vengeance », quasiment mystique.

Ainsi, si l'on tient compte d'une dimension critique ou ironique, et ce serait la seconde lecture, contrairement au poème en prose de Baudelaire « Les foules », la communion est refusée entre les personnages et la foule des badauds. De plus, l'ironie de Lu Xun est incisive : contre la foule (voir plus haut), mais aussi contre la thématique baudelairienne de l'association entre vie et mort déployée par son propre texte, avec une même ironie autant sur l'amour, par le motif des insectes, que le lexique mystique de la religion, avec *da huanxi* 大歡喜 (« grande joie, grande

¹ Baudelaire, 1991, p. 77.

² Alber, 1976.

³ Voir par exemple note Vuilleumier, 2022.

satisfaction »)¹ ; cette même *mystique* qu'il reproche à Xu Zhimo de revendiquer. En effet, les répétitions de certaines phrases et l'insistance sur le morbide spectaculaire finissent par produire un effet inverse d'ironie par mise à distance. Cette lecture rationalisante est d'ailleurs attestée ultérieurement par Lu Xun², qui écrit avoir voulu se « venger » des badauds, « ceux qui dans la société regardent sans rien faire ». Il est à noter que l'on retrouverait également un thème nietzschéen : la masse obéit à la morale du ressentiment, du *Schadenfreude* qui s'incarne dans l'esprit de vengeance³.

La vengeance se porte aussi contre la foule en tant qu'elle représente le lecteur en attente de nouveautés symbolistes et décadentes, comme celles que présente Xu Zhimo et son style : critique de l'esthétisme, de la poésie décadente et de la recherche de la « musique », là où elle ne se trouve pas. On peut voir aussi un écho ironique à *baochou*, l'extrapolation de Xu Zhimo dans sa traduction relevée plus haut (devenue « *fuchou* ») ; ou encore un rapprochement entre *qun*, *daqun*, les mouches, et la foule ici. Les mouches sont chez Lu Xun une image de l'importun, de la masse.

Les deux lectures sont à mener en parallèle, ce qui rejoint précisément la dimension essentiellement paradoxale du texte de Lu Xun. Les deux perspectives sont indépassables : une thématique baudelairienne assumée et en même temps, son rejet et l'affirmation d'un engagement politique. La lecture « politique » est cohérente avec son texte (« Musique? ») critique de la préface de Xu Zhimo : son style est donc associé à ce que Lu Xun rejette. Mais voyons à présent la relation possible avec la version que Xu Zhimo a donnée de « Une charogne ». Tout d'abord, au plan formel : « Vengeance » n'est pas une traduction de Baudelaire et n'est donc pas à lire uniquement en relation avec ce poème. Néanmoins, il en est une réponse ou une variation. On peut donc le lire en parallèle avec « Le cadavre » et ainsi comparer la *forme* choisie : poésie versifiée pour Xu Zhimo, poème en prose pour Lu Xun⁴. Le poème en prose à l'occidentale est un genre nouveau développé dès la fin des années 1910 par des auteurs comme Liu Bannong par exemple⁵. C'est une expérimentation,

¹ Par exemple : « Chacun est séduit, excité, attiré par cette chaleur de l'autre et cherche de toutes ses forces l'intimité, l'étreinte, l'enlacement mutuels, afin d'atteindre la grande joie de s'abandonner à la vie » (於是各以這溫熱互相蠱惑，煽動，牽引，拼命地希求偎倚，接吻，擁抱，以得生命的沈酣的大歡喜), tr. S. Veg, Lu Xun, 20015, p. 520.

² Préface à l'édition anglaise de *La Mauvaise herbe*.

³ sur le thème du sadisme : kaldis, p. 180-1. Les commentateurs présentent tous le thème de la vengeance sur la complicité dans la « société ».

⁴ Avec la réserve qu'à ses débuts, la catégorie non définie du « poème en prose » en Chine intègre des poèmes que l'on classerait plutôt dans la catégorie poésie rimée, dû en partie au fait que la dimension de la langue moderne était prise en compte : Kaldis, 2014, p. 95-124.

⁵ Pour des références à des études sur ce sujet : Vuilleumier, 2022.

mais en prose : Lu Xun lui aussi expérimente dans l'écriture littéraire. Quant au style, malgré ce que dit Lu Xun et son auto-ironie, *il présente des similitudes avec celui de Xu Zhimo* : crypté, il présente des paradoxes et des images qui se lisent comme des allégories ou des symboles.

Une différence majeure entre Xu Zhimo et Lu Xun se trouverait dans le traitement de l'ironie et le rapport à la littérature chinoise ancienne. Baudelaire s'inscrit dans une tradition littéraire et philosophique qu'il reprend sur un mode ironique en particulier dans le pastiche et la subversion des codes (« mon âme » et « infâme »). Xu Zhimo s'y inscrit à sa façon, avec le *Zhuangzi* et peut-être Tao Yuanming, mais sans les renverser : au contraire, les thèmes de la « nature », de la « transformation », des « flûtes célestes » lui permettent d'acculturer l'étrangeté baudelairienne. L'ironie est respectée, mais ne vise pas une tradition. Lu Xun quant à lui, intègre fortement l'auto-ironie (romantique?), notamment au plan stylistique, par les répétitions de mêmes propositions. Mais il introduit une ironie qui porte aussi sur la forme chinoise classique : ainsi au début, « Vengeance » introduit une rêverie de destruction de la « fine peau rose comme la pêche » (*taohongse, feibode pifu* 桃紅色, 菲薄的皮膚). Ce cliché renvoie¹ à la représentation classique littéraire chinoise du corps (« lèvres de cerise », « cheveux en aile de corbeau », etc.) et donc la représentation littéraire classique du Beau, ou son idée importée par les « romantiques » chinois, davantage que le *corps* en tant que tel. Lu Xun détruit ainsi une représentation classique et se montre au moins sur ce point bien plus baudelairien que Xu Zhimo : c'est de même veine que la rime « âme » / « infâme ». Que propose-t-il à la place? un imaginaire moderniste et importé, mais pas n'importe comment. Lu Xun donne de fait une leçon à Xu Zhimo.

Celui-ci dit que si l'on n'entend pas la musique, c'est parce que l'on a la *peau dure*... Lu Xun le prend au mot et découpe donc la peau, là où Xu Zhimo prétend toucher l'âme ! Peut-être même Lu Xun n'attaque-t-il pas la « tradition chinoise » mais simplement Xu Zhimo et certains des poètes chinois modernes, que celui-ci représenterait (point de divergence possible avec une lecture à la façon des *cultural studies*) : comme Bian Zhilin le fait dans « Insectes à la lampe ». Lu Xun adopte la même attitude ostensiblement « matérialiste » que dans « Quelle musique? ». Mais c'est aussi une ironie contre Xu Zhimo. Lu Xun découpe la représentation poétique classique chinoise (au sens de l'idéal), mais peut-être aussi avant tout *une certaine modernité littéraire* qu'il estime être de mauvaise copie de l'étranger. Comme dit plus haut, la musique doit être en *baihua* : ni en classique, ni en une langue étrange et décalquée. Dans certains textes de fiction, Lu Xun se moque de personnages qui parlent en dialecte et ne maîtrisent pas le *guoyu*. Lu Xun se montre exigeant sur

¹ Lecture de Heinrich, 2008, p. 48. Par ailleurs, dans l'un de ses poèmes en prose initiaux, « Fleurs de pêcheurs » de 1918 (voir plus loin), le motif est explicitement associé à l'ironie.

le respect de la nouvelle langue littéraire : ce faisant, il renouvelle une opposition entre le *guoyu* contre le *fangyan*, là où auparavant la variation portait sur le *wenyan* et *baihua*¹. D'ailleurs, dans « Vengeance », les insectes sont silencieux et l'ennui fait que l'on n'entend rien, en plus de l'inaction : c'est le thème du silence et le problème de l'expression, propre à Lu Xun.

Lu Xun oppose à la vision *idéalisée* du corps (et de la vie?), incarnée par l'attitude prêtée à Xu Zhimo accusé implicitement de perpétuer une « tradition » chinoise (*taohongse*), une vision *spleenétique* de la réalité, ou leur tension : c'est sur ce point qu'il est baudelairien. Cette vision est incarnée par le geste médical de *l'autopsie* qui défait et découpe froidement, dimension centrale de la modernité occidentaliste de la langue chinoise² et aspect peut-être du « bizarre » baudelairien :

Mais un couteau tranchant bien aiguisé transpercerait d'un seul coup cette frêle peau rose-pêche, et on verrait son sang rouge vif éclabousser de sa chaleur comme une flèche jaillissante l'assassin. (tr. S. Veg)³

但倘若用一柄尖銳的利刃，只一擊，穿透這套紅色的，菲薄的皮膚，將見那鮮紅的熱血激箭似的以所有溫熱直接灌溉殺戮者。⁴

Ce thème médical est important chez Lu Xun : mais il répond de fait et développe une potentialité de la traduction de Xu Zhimo, à la strophe 3 relevée plus haut, qui emploie le verbe *huayan* 化驗 (« analyser », en chimie à l'origine), en lien avec les processus de vaporisation et décantation. C'est un nouvel exemple de la façon dont Lu Xun reprend et développe un thème qu'il a pu trouver chez Xu Zhimo, après celui de la foule, de la vengeance et de la révolte, qui sont aussi des thèmes du romantisme, en particulier dans son importation en Chine.

Il faut voir sans doute un conflit de personne ou une polémique « d'école » ou de positionnement politique⁵ : car d'un point de vue littéraire, Lu Xun partage un même imaginaire poétique avec Xu Zhimo, une poétique assez proche, symboliste à sa manière et expressionniste aussi, même le thème de l'autopsie (motif littéraire moderne en Chine). De plus, l'ironie, peut-être

¹ Veg, 2016, p. 173.

² Dans sa dédicace (« A Arsène Houssaye ») en exergue du *Spleen de Paris*, Baudelaire écrit : « [...] je vous envoie un petit ouvrage [qui n'a] ni queue ni tête [...] nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture [...] enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuses fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part [...] j'ose vous dédier le serpent tout entier. » (Baudelaire, 2011, p. 103).

³ Veg, 2016, p. 520.

⁴ Lu Xun, 2006c, p. 14.

⁵ Lu Xun, 2007b, p. 2-3.

manquée par Xu Zhimo, est bien présente chez Lu Xun, et on l'a dit, authentiquement *romantique*. Il est d'ailleurs à se demander jusqu'où le discours médical n'est pas lui-même objet d'ironie : non seulement contre Xu Zhimo et son lexique pseudo-scientifique (*huayan*, etc.), mais aussi, en cohérence avec « Le journal d'un fou » qui est proprement anti-scientifique et anti-médical¹. A moins que la médecine ne devienne allégorie, ce que Peng Hsiao-yen désigne à propos de la réception de Fabre par Lu Xun, de « *science as a weapon of cultural critique* »². Sans parler du fait que « la création littéraire est un autre mode de [...] dissection » (P. Brunel)³. Comme à son habitude donc, Lu Xun allégorise la science et son lexique.

Dans « Quelle musique? », Lu Xun critique la posture de Xu Zhimo, son éthique littéraire, son usage de la littérature classique, mais aussi sa traduction. « Vengeance » est *un exemple de traduction et d'importation* qui dépasse les apparences du style barbare de Xu Zhimo, même si Lu Xun refuse de s'intéresser aux questions de prosodie et métrique nouvelles : il parviendrait ainsi à associer lucidité et symbolisme, conserver sa spécificité tout en reprenant des éléments importés. Or, si c'est le cas, il est curieux que ce soit par le recours à une forte ironie et destruction symbolique : comme si la voix propre moderne ne pouvait s'énoncer que par l'ironie ou l'auto-ironie (voir « Nuit d'automne »), comme chez Su Manshu ; ou par le dédoublement de la première personne ou de la voix de la narration (Yu Dafu, Wang Yiren). En tout cas, « Vengeance » serait une traduction plus authentique et plus fidèle de « Une charogne », débarrassée de son « étrange musique » du symbolisme décadent tel qu'importé en Chine dans les années 1920 qui permet les interprétations « mystiques » via la tradition, mais qui est *aussi* la musique de la poésie en vers et en rimes de Xu Zhimo. Lu Xun préfère la prose (disons le *sanwen*) : peut-être parce qu'elle peut se montrer poétique, tout en s'inscrivant dans la tradition chinoise renouvelée de la prose lettrée.

Lu Xun est en dialogue avec Baudelaire et Xu Zhimo : « Le cadavre » et « Vengeance » sont à lire comme des créations, des expérimentations littéraires. Ces deux textes entretiennent des relations d'intralittérarité ainsi qu'avec la littérature chinoise (« Vengeance » est aussi une parodie de Xu

¹ Vuilleumier, 2015.

² Peng Hsiao-yen, 2010, p. 146.

³ A propos de Kafka : Brunel, 2004, p. 145.

Zhimo)¹ ; mais aussi d'interlittérarité, avec Baudelaire. Ils constituent donc deux réponses, traductions ou importations de « Une charogne » ; ils se distinguent par la forme et par la relation à la tradition littéraire chinoise. Une importation ou « interférence » unique (Baudelaire et « Une charogne ») s'intègre dans un contexte particulier à chaque fois, pour ensuite dire quelque chose sur la tradition, ou servir de moyen dans un projet de modernisation littéraire chinois. Il ne s'agit donc pas pour Lu Xun d'opposer la modernité à la tradition ou la Chine à Occident, mais bien de créer du neuf, pas plus qu'il n'oppose la médecine chinoise à la médecine occidentale : il s'oppose à la première et allégorise la seconde pour en faire un motif littéraire. Il veut faire entendre une voix individuelle et qui intègre des thèmes véritablement traduits, qui accepte la « différence indépassable du propre et de l'étranger » (P. Ricœur)², le propre étant à ce moment en situation critique, car en cours de *formation* et d'invention.

Lu Xun fait ressortir davantage le thème mélancolique, le spleen de Baudelaire et le *kumen* de Kuriyagawa, qu'il conjugue à l'ironie portée sur ce que l'on garde à distance sans pouvoir s'en distancier ou s'en libérer. Ces aspects se retrouvent ultérieurement chez Bian Zhilin, comme on l'a vu à propos de « Insectes à la lampe ». C'est le même problème de la transformation de la voix et de l'intégration de l'étrangeté littéraire ; ou comment se dire avec l'autre, sans se perdre soi-même ni perdre cet autre. On relève une fois de plus l'importance du motif de l'insecte pour aborder le problème de la transformation et de la voix.

¹ Une autre pièce de *La Mauvaise herbe*, « Mon amour perdu » (Wode shilian 我的失戀), qui d'ailleurs précède « Vengeance » dans le recueil *La Mauvaise herbe*, peut se lire aussi comme un exemple de parodie, peut-être de Xu Zhimo entre autres (Sun Yushi, 1996, p. 32-35). De proposer comme nous le faisons de lire « Vengeance » aussi comme parodie permet de rendre moins suprenant l'inclusion de « Mon amour perdu » dans la collection.

² Ricœur, 2016, p. 10.

Quatrième partie : Les métamorphoses du sujet Allégories de la pierre et du miroir ou Narcisse en Chine

« ma mort est structurellement nécessaire au prononcé du *Je* »

J. Derrida¹

Nous avons rencontré plus haut plusieurs occurrences du motif des insectes en lien avec le thème de la métamorphose de soi et de la voix. Feng Zhi réactualise le motif de la cigale, comme appel à la réalisation de soi ; malgré sa mort symbolique, son chant est l'allégorie des sons de la nature transcendés par la langue poétique. Bian Zhilin reprend le motif de l'insecte à la lampe : pour se démarquer ironiquement de son usage « romantique » autant que symbolique dans la poésie chinoise des années 1920 et pour exprimer la destruction du poète par ses illusions et désirs. La métamorphose, promesse de transformation, ne fait apparaître que le vide. La chaîne intertextuelle entre Baudelaire, Xu Zhimo et Lu Xun part de la polémique sur la musique de la laideur : si celle-ci peut se transformer en beauté et se sublimer grâce à la représentation poétique, l'insecte devient symbole de l'union des contraires et d'une vitalité présente dans la mort, et de la mort dans l'amour. Bian Zhilin et Lu Xun ont par ailleurs en commun le recours ambigu à l'ironie. Nous abordons à présent une dimension complémentaire du motif de l'insecte, celui de la perception du temps² en lien avec la constitution du sujet en période de crise, autre volet du thème de la métamorphose.

IV.1 Nanxing, Lu Xun, Li Guangtian : La pierre et l'insecte, le temps et la voix

¹ Cité de *La Voix et le phénomène* : Dastur, 2007, p. 18.

² Sur ce thème chez Li Tuozi (années 1940) : Vuilleumier 2010, p. 403-406.

Nous abordons le motif de l'insecte, symbole par excellence des métamorphoses, chez l'auteur Nanxing, pseudonyme de Du Wencheng 杜文成¹, actif dans un contexte littéraire un peu différent des précédents, celui de la guerre et en particulier des « zones occupées » (*lunxianqu* 淪陷區) (avec la réserve de rigueur exprimée en introduction pour ce type de catégorisation). Cette étude permet une transition du thème de la musique et de la voix, vers celui de la transformation du sujet, deux aspects du lyrisme poétique : chez certains auteurs et poètes des années 1930 et 1940 (nous retrouvons Bian Zhilin plus loin), le sujet se maintient, se découvre vide ou s'interroge sur sa substance, entre fluidité et rigidité, soi et autrui. Des motifs privilégiés expriment cette thématique : l'espace vide, tels ceux de la cour ou la chambre (ce à quoi Nanxing va nous introduire)² ; objets concrets apparentés symboliquement entre eux, tels le fossile, la pierre, le miroir qui ouvrent paradoxalement sur un dédoublement du sujet ou un dialogue avec l'autre, ou un *alter ego*.

¹ Auteur redécouvert depuis les années 2000 (par exemple, son nom n'apparaît qu'en note chez Gunn, 1980, et à propos de poésie ; son recueil de *sanwen Songtangji* 松堂集 [Recueil de la Terrasse aux pins, 1945] est mentionné dans la chronologie de Qian Liqun, sans être présenté), sans doute suite à l'anthologie Qian Liqun, 1999, et plus généralement, le fait que cette littérature zone occupée soit étudiée. Nanxing enseigne l'anglais à Pékin pendant la guerre. Il est diplômé en anglais de l'Université de Pékin et appartient à la même génération que He Qifang, Li Guangtian, Bian Zhilin. Comme poète, il est « découvert » par Dai Wangshu, qui le publie dans *Shikan*. Il a publié plusieurs recueils de auteur de poésie sous le nom de Nanxing ou Lin Qi 林栖 (Liu Fuchun, 2018, p. 4-10). Il a édité une revue après-guerre, *Ere des arts et lettres* (*Wenyi shidai* 文艺时代) en 1946, arrêtée après six numéros. Il a co-traduit Dickens (Pan Qiujun, 2011, p. 3) et a au moins traduit un texte de William Wordsworth (? 渥德霍斯). On trouve des informations sur Nanxing de Liu Fuchun 劉福春, « Nanxing he tade shiji 南星和他的詩集 [Nanxing et ses recueils de poésie] » (http://blog.sina.com.cn/s/blog_61e72bce0100h1qn.html, consulté le 30/7/21). Il publie aussi des recueils de prose et est présenté comme l'un des auteurs de *sanwen* les plus importants de Pékin occupé pendant les années 1940, représentatif de la « prose poétique » (*shihua sanwen* 詩化散文, terme récent), et continuateur de He Qifang 何其芳 (1912-1977), notamment de son recueil de *sanwen*, *Peintures de rêves* (*Huamenglu* 畫夢錄, 1936). Il publie d'abord le recueil *Poisson d'argent* ou *Rat de bibliothèque* (*Duyuji* 蠹魚集, 1941) à Pékin sous le pseudonyme de Lin Qi, la plupart des textes étant repris dans *La Terrasse aux pins* (Wang Wending, 2014, p. 105-7). Remarquer que *Poisson d'argent* ou *Rat de bibliothèque* (*Duyuji* 蠹魚集) aussi titre d'un recueil de Su Xuelin 蘇雪林 (1897-1999) paru en 1938, qui contient des essais sur la poésie ou histoire classique. Suite à la parution de son premier recueil poétique *Élégie de la Statue de pierre* (*Shixiangci* 石像辭, 1937), il est désigné en particulier par Wu Xinghua 吳興華 (1921-1966) comme « poète bucolique » (*tianyuan shiren* 田園詩人, litt. « des jardins et des champs », utilisé notamment pour désigner Tao Yuanming) : Dans un texte paru en mai 1937 (Liu Fuchun, 1991, p. 231). Sur ses recueils, Liu Fuchun, 1991, p. 230-3. Sur Nanxing comme fondateur supposé d'une « poésie bucolique moderne » (*xiandai tianyuanshi* 現代田園詩) : Chen Zhiguo, 2008, p. 180-189. On pourrait penser à proposer un tel terme pour d'autres : Li Guangtian? Feng Zhi? c'est un phénomène des années 1930-1940? Mais il faudrait distinguer du *xiangtu* d'un Shen Congwen ou Lu Xun parmi d'autres. Est-ce une inspiration à la Tao Yuanming, comme espace de liberté au sein de l'enfermement de la guerre? La cour (*tingyuan* 庭院) est un motif dans ses poèmes (Ma Qian, 2008, p. 43-44). Sont mis en avant d'autres thèmes en opposition : réalité et idéal, ville et campagne, actuel et lointain, supposément mis en relation avec le contexte de guerre. Il faut cependant prendre de la distance avec une approche qui reste forte de chercher à catégoriser de façon stricte selon la localisation et la période historique (« *sanwen* poétique de la littérature de zone occupée »). Le petit nombre d'études existantes sur cet auteur ou la période concernée tendent à proposer de telles catégorisations : signe aussi que la recherche sur ce champ est encore à ses débuts.

² Dans la poésie des années 1930 (Zang Kejia ou Ai Qing) se rencontre le motif du sujet qui sort de soi-même pour être transformé et fusionner avec une nouvelle totalité nationale (Vuilleumier, 2009). Ce lyrisme romantique et politique disparaît ou s'estompe dans les années 1940, du moins dans les zones occupées ou sous contrôle GMD. C'est un adieu au lyrisme totalitaire, même si certains le retrouvent ensuite, moins par passion que par raison peut-être.

Nanxing porte une attention continue à la nature proche et non sauvage (*tianyuan*) ; cette nature champêtre se manifeste particulièrement par ses sonorités, produites par les animaux, oiseaux et insectes. Le motif de l'insecte se rencontre dans certains de ses poèmes, du moins dans le recueil que j'ai pu consulter, *Statue de pierre* (*Shixiangci* 石像辭), son premier, publié à Shanghai en juin 1937¹. Chez Nanxing, les insectes renvoient à la temporalité : la succession d'un temps linéaire et l'accumulation d'un passé qui ne donnent pas lieu à une sublimation ou un dépassement dialectique. Cette fonction de l'insecte comme motif temporel est cohérent avec sa connotation première : le lien se voit entre métamorphoses de l'insecte, rejet de la mue, alternance des saisons et expression de l'expérience humaine du temps. Cependant, la signification potentielle de renaissance cyclique appelée par les mues de l'insecte n'est pas actualisée : c'est plutôt le versant mélancolique de l'insecte qui est développé². Il s'agit d'un trait stylistique dans l'usage du motif de l'insecte propre à Nanxing.

Par exemple, un poème du « symboliste » Lu Yishi 路易士 (1913-2013), autre auteur de la période de guerre et d'occupation, « La cigale » (Chan 蟬), daté de juillet 1944, publié en tout cas en février 1945 à Shanghai dans son recueil *L'Été* (*Xiatian* 夏天), présente l'image classique de la cigale : le chant qui cesse à l'automne est un symbole assez conventionnel d'appel à « oublier et supporter » (*yiwang he rennai* 遺忘和忍耐) et « chanter » (*gezan* 歌贊) « le beau et l'idéal » (*yiqie meide he lixiangde* 一切美的和理想的), dans ce qui apparaît un espoir de renouvellement. C'est un exemple optimiste voire même « rétrograde » du motif, comparé à Nanxing dès juin 1937 ou à Bian Zhilin dans sa critique du symbolisme littéral (« Insectes à la lampe », juillet 1937)³. Pour rappel, le poème de Feng Zhi analysé plus haut est publié en 1942, mais présente un développement plus complexe que celui de Lu Yishi. Toutefois, si les insectes chez Nanxing n'expriment pas le thème de la métamorphose, ils restent associés fortement au son et nous allons le voir, en lien avec l'expression et l'imagination du sujet poétique.

IV.1.A « Je ne vois pas » de Nanxing : insecte, temps et étrangeté

¹ Nanxing, 1937.

² Inspiré initialement par les mues vides laissées par les insectes ou leur cadavres isolés abandonnés sans sépulture au sol? Ceci dit, Bachelard a bien montré dans sa phénoménologie de l'image, que les images ou symboles naturels ne sont pas intégralement réductibles aux impressions ou expériences extérieures : Bachelard, 2012, p. 1-21. Par ailleurs, en matière d'exemple littéraire entre lien entre insecte et mélancolique solitude, voir la description du « taciturne » scorpion languedocien : Fabre, 1989, vol. 2, p. 792.

³ Lu Yishi, 1945, p. 42.

Ainsi, dans la série intitulée « Je ne vois pas » (Bujian 不見)¹, le poète décrit une visite dans un environnement bucolique suivi d'un séjour dans un village en compagnie d'une autre personne, à qui il s'adresse à l'occasion, pour indiquer que tous deux partagent la même impression d'un paysage sonore nocturne². Voici le premier poème de la série³ :

1

Dans ce village crépusculaire, le temps est au brouillard,
J'y suis entré, sur le pas léger de l'étranger (*shengke*).
Haies et arbres à ma suite forment un chemin en serpent (*wanyan*),
Je n'arrive à distinguer de qui sont les maisons.
Je vois un vieil homme fumer devant sa porte,
Je vois une femme arranger une treille de haricots,
Je vois des enfants accourir en criant,
Laisser les étoiles que le voyageur contemple en leur prime clarté.

—

黃昏中的村莊有煙霧意，
我走進去了，用輕悄的生客之腳步。
籬樹隨著我做成蜿蜒的路子，
我分辨不出那些屋宇是誰家。
看見一個老人坐在門外吸煙，
看見一個女人在整理她的豆架，
看見孩子們呼叫著跑過去了，
遺下這行人望初明的星斗。

Le poème reprend des lieux communs de la poésie chinoise classique : un voyageur arrive dans un village, prétexte à évoquer la simplicité de vie paysanne, et surprend des enfants, le tout à la lumière

¹ Nanxing, 1937, p. 87-92.

² Nanxing, 1937, p. 88-89

³ Nanxing, 1937, p. 87-88

des étoiles¹. De même, la construction et l'esthétique, ainsi que le mode de lecture demandé au lecteur, sont classiques, implicites, dans les mouvements du regard circulaire induit par le poème. D'abord, du haut en bas : les enfants détournent le regard des étoiles vers lui. Puis de bas en haut : le regard du poète se portent des paysans et enfants aux étoiles. Ce double renversement produit une circularité spéculaire : le poète voyant est vu (voir dernier chapitre sur Bian Zhilin). Elle unit des domaines séparés et distincts de la scène : entre poète et enfants villageois, entre lui, les enfants et les étoiles, entre le haut et le bas, le ciel et la terre, voire même entre la lumière (*chumingde xingdou* « les étoiles en leur première clarté », v. 8) qui apparaît au moment où en principe il fait nuit (*huanghun* « crépuscule », v. 1) et où la « brume » (*yanwu*, v. 1) devrait encore achever d'obscurcir la nature.

Une promesse d'unité des contraires attend le poète. De fait, c'est ce que celui-ci espère rencontrer à son arrivée au village, lieu en principe bucolique qui se caractérise d'emblée par le thème de l'originelle simplicité, autre cliché attendu : retour à la nature champêtre, indistinction des éléments individuels (*fenbian buchun...shei jia* « Je n'arrive à distinguer », v. 4), simplicité on l'a dit, les enfants comme image de l'origine, et la « première clarté » (*chu ming*). La circularité associe harmonieusement les éléments et acteurs de la scène, dont l'unité est symbolisée par « les étoiles » (*xingdou*), « l'œil » du poème : tous séparés regardent les mêmes étoiles, symbole d'unité. Cette importance est exprimée indirectement, car on devine que les enfants regardaient ce que lui regarde à présent : il regarde les étoiles et eux les regardaient. Cette scène d'unité classique comme expérience ou sentiment entre le poète et le paysage s'exprime d'ailleurs par l'ambiguïté du v. 3 : « Haies et arbres à ma suite forment un chemin en serpentin » (*Lishu suizhe wo zuocheng wanyande luzi*). Ce vers est surprenant : est-ce le poète qui crée le chemin au fur et à mesure de son avancée, comme Lu Xun dans « Terre natale » (*Guxiang 故鄉*, 1921)², à laquelle la végétation se conforme? ou dessine-t-elle un chemin préexistant qui ne se révèle et prend forme qu'à son passage? Cela

¹ Très librement, on pense, exemple possible parmi tant d'autres, à un poème de Liu Yin 劉因 (1249-1293), « Les montagnards » (*Shanjia 山家*) : « Battues dans l'eau par mon cheval, les nuées scintillent à l'envi, / Ma manche ivre flotte au vent, recueillant les fleurs évanouies. / Surprise! je vois des enfants du ru sortis regarder, / Le cri de la pie m'a devancé au logis » (*馬蹄踏水亂明霞, / 醉袖迎風受落花。 / 怪見溪童出門望, / 雀聲先我到山家*) : Yuan Xingpei, 2007, vol. 3, p. 420. Les « nuées scintillantes » sont remplacées certes par le « brouillard », quoique relevé par les « étoiles lumineuses »... Le chant auspice de la pie apparaît quant à lui ailleurs dans la même série de Nanxing, sous les espèces de la « pie bleue » (*shanque 山鵲*).

² « l'espoir, en réalité, on ne peut ni dire qu'il existe, ni dire qu'il n'existe pas. Exactement comme un chemin à travers un champ ; en fait, il n'y a pas de chemin, c'est juste que, quand beaucoup de gens passent par le champ, cela devient un chemin » (tr. S. Veg, 希望本无所谓有, 无所谓无的。这正如地上的路; 其是地上本没有路, 走路的人多了, 也便成了路) : Veg, 2016, p. 98 ; Lu Xun, 2006e, p. 75. La nouvelle de Lu Xun et le poème de Nanxing ont pour point commun celui du retour au pays natal. Ce ne serait pas la seule allusion à Lu Xun chez Nanxing.

revient finalement au même et exprime l'impression d'unité et d'harmonie du poète. On peut reconnaître aussi une notation réaliste : marcher dans l'obscurité, par exemple la nuit dans un bois, avec comme repère les ombres de la végétation peut expliquer une telle illusion : les choses apparaissent et disparaissent avec la marche. Dans tous les cas, l'impression d'unité est produite par des *mouvements* : des regards, ceux du poète en marche et peut-être des enfants qui accourent. On reconnaît le motif du *vertige* (proche de celui du labyrinthe, rencontré chez Ma Junwu, Huang Kan, Yu Pingbo) et du renversement, d'où le poème de Liu Yin cité en note précédemment¹. Dans ce même vers apparaît le syntagme *wanyan* (« serpenter »), qui renvoie étymologiquement à la démarche du tigre ou au déplacement du serpent. Les deux caractères partagent la même clef de *chong* 蟲, aussi bien « l'insecte » que la « bête » ou « l'animal » : annonce de l'expression, au dernier poème de la série, de la mélancolie du voyageur errant, pour laquelle l'image de l'insecte contraste avec l'image bucolique du début (voir plus bas).

La forme, quant à elle, répond au thème de la simplicité du poème, par sa langue prosaïque et ses vers libres, malgré quelques rimes, y compris internes. Celles-ci contribuent à établir une unité car les éléments humains et naturels, terrestres et célestes renvoient l'un à l'autre : *dou* (« haricots », v. 6) et *dou* (« boisseau », v. 8 dans *douxing* « étoiles ») ; *wu* (« brouillard », v. 1), *bu* (« pas », v. 2), *lu* (« chemin », v. 3), *wu* (« maison », v. 4), *chu* (dans le verbe composé *fenbuchu* « ne pas distinguer », v. 4), *hu* (« crier, appeler », v. 7), *chu* (« premier », v. 8) ; *yan* (« brume », v. 1 et « fumée », v. 5), *yan* (« serpenter », v. 3) ; *jia* (« maison », v. 4) et *jia* (« treille », v. 6). Ces rimes ne sont pas dénuées d'un certain humour, peut-être attribuable à la rustique simplicité : de même, le poète semble plus intéressant à voir pour les enfants que les étoiles. Ce qui n'interdit pas non plus une possible et discrète ironie, annonce de l'impossibilité de la promesse d'unité : voir par exemple la rime interne entre *xingdou* (« étoiles ») et *doujia* (« treille de haricots ») ; ou entre *wu* (« brume »), *lu* (« chemin ») et *bu* (« pas »), et les autres associées, dont on ne sait trop si l'effet est mimétique (marche dans l'obscurité) ou moqueur (le poète se fourvoit).

La nature dans ce poème est champêtre (*tianyuan*) ; elle renvoie à son exemple classique par excellence chez Tao Yuanming, aussi bien pour la situation que pour l'idéal d'unité et d'harmonie. Faut-il ainsi voir dans *lishu* (« Haies et arbres », v. 3), syntagme non attesté par ailleurs, un écho à *dongli xia* (« sous la haie de chrysanthèmes ») de Tao Yuanming ? Si suite à la publication de son recueil, Nanxing reçoit bien ce qualificatif de « poète champêtre » (voir note), dont Tao Yuanming

¹ Une combinaison entre la confusion produite par le renversement et le « principe commun de divertissement », *ilinx* et *paidia* : Caillois, 1976, p. 47-8.

est dans la littérature chinoise l'archétype, on reconnaît une continuité avec le thème du « terroir » (*xiangtu* 鄉土) qui, lui, remonte aux années 1920 (voir « Terre natale » de Lu Xun mentionné plus haut). De plus, pour revenir au poème de Yu Pingbo au chapitre précédent, on relève une thématique assez proche, mais moins « politique » ou « idéologique » : est moins recherchée dans le poème de Nanxing la rencontre entre l'intellectuel moderne du 4-Mai et l'autre inconnu qu'est le paysan (thème aussi de la nouvelle de Lu Xun), que l'unité du poète avec son monde ou lui-même, dans son statut d'homme errant et perdu. Enfin, le même lieu commun du regard et du rire se retrouve. Jusqu'alors, le paysage en poésie est le lieu dont il est attendu qu'il établisse ou exprime une rencontre ou une identité. Quant à la langue, elle est assez proche dans les deux poèmes, et le vers, également libre. Par contre, Nanxing se montre encore plus classiciste dans son esthétique et sa poétique.

Le quatrième et dernier poème de la série vient mettre un terme à cette annonce d'harmonie retrouvée¹ :

4

Chaque nuit le son (*sheng*) retentissant (*xiangliang*) des insectes
Provient d'un même soubassement du mur,
Chaque nuit la lune semi-circulaire qui veille au coin du ciel,
Fait oublier la date (*riqi*).
Mais je feuillette un volume,
Subitement je trouve que des siècles et millénaires viennent de passer :
Je suis seul et différent (*yiyang*) face à ma lampe falote (*qingdeng*)
Dans l'attente que les ombres (*youling*) viennent visiter cette antique cour.

四

每夜有響亮的蟲聲，
從同一的牆腳發出來，
每夜有半圓月守在天角，
使人把日期忘記。
但我翻開一卷書冊，
恍然覺得千百年過去了：
我是一個異樣的人對著青燈
等待幽靈來訪這古庭院。

¹ Nanxing, 1937, p. 91-2

A la manière d'une évocation (*xing*) classique, ce poème s'ouvre sur les deux images parallèles et concrètes du monde naturel : les insectes et la lune. C'est l'introduction à une scène intérieure, une expérience humaine, celle du poète ; et ce dans une manière de symbolisme, car ces objets réels sont transformés en signes poétiques d'un sens qui paraît naturel¹. De plus, ils renvoient à une dimension première visuelle et sonore. L'on retrouve le thème de la musique du monde, jouée par les insectes (*chongsheng* « son des insectes »), objet de la polémique entre Lu Xun et Xu Zhimo, et par ailleurs, écho possible au début de la série (*wanyan* « serpent in »). Lune et insectes peuvent avoir une signification paradoxale : renvoi possible aussi bien à la permanence (renaissance cyclique) et l'unité, qu'à son contraire (changement et temps qui passe), comme il s'avère être le cas ici. Ce sont des figures de la transformation.

Le parallélisme d'apparence classique lui aussi, développé aux v. 1-4, celui des insectes en bas du mur et la lune à l'horizon du ciel, exprime l'idée de la permanence dans la répétition : « chaque nuit » (*meiye*, v. 1) on entend les insectes et la lune « garde » (*shou*, v. 3) l'horizon (*tianjiao* « coin du ciel ») ; au point que la « date » (*riqi*), indication du temps linéaire², est « oubliée » (*wangji*). La répétition du même suspend le temps et rassure le poète, malgré le paradoxe de la lune inchangée et le passage des jours. De plus, cette durée hors du temps linéaire se caractérise par l'unité, celle même qui est escomptée au premier poème de la série vu plus haut. Outre le parallélisme ciel-terre constitutif de l'unité cosmique, les « sons des insectes », image de la multiplicité, proviennent d'un « même » ou « identique » (*tongyi*, v. 2) lieu : « issus d'une même origine, ils portent des noms différents » (*Tong chu er yi ming* 同出而異名, *Laozi* 老子, I)³.

L'origine commune de la multiplicité est celle de la lune et surtout, du *son*. Quelle meilleure image du multiple protéiforme, que la prolifération de l'insecte qu'il faut nommer. L'homophonie de *jiao* 腳 et 角 dans *qiangjiao* (« pied », « fondement du mur », v. 2) et *tianjiao* (« coin du ciel », « horizon », v. 3) renforce cette cohérence et unité de ce qui provient d'ailleurs, du caché et du lointain. *Jiao* forme un un écho possible au « pas » (*jiaobu*) initial du poète au poème 1, voire au verbe « appeler » (*jiao* 叫), toujours dans le poème précédent, qui serait cohérent avec les « sons » (*sheng*) au v. 1. Si l'on joue avec les mots, on peut reprendre le *Laozi* et remplacer *ming*

¹ « La poésie est l'essai de représenter [...] ces choses ou cette chose [...] que semblent vouloir exprimer les objets [...] » : Valéry cité au titre de définition du « symbolisme », qui suppose une unité entre le monde intérieur et extérieur, dans Béguin, 2006, p. 149 (tronqué par moi).

² Emploi particulier (?), prosaïque, avec l'idée de terme, de durée comptable en jours de calendrier, de temps linéaire.

³ Leçon du premier verset du *Laozi* tel qu'il a été transmis depuis Wang Bi, jusqu'à la découverte récente de manuscrits anciens : Levi, 2018, p. 9, n. 4.

(« nom » ou « dénommer ») par *ming* 鳴 (« chanter » ou « produire un son ») : « On entend des sons variés qui ont même origine » (le jeu sur le nom et l'appel est à dessein, voir plus bas). En tout cas, la série de poèmes répondrait à la demande du premier poème par une expérience de complétude, en particulier poétique.

Cependant, ce point de départ apparaît comme illusoire et ouvre une brèche. Au lieu d'être pleine, lieu classique de la réunion et unité, la lune est une *demi*-lune : précisément, une « lune semi-circulaire » (*banyuan yue*), c'est-à-dire, incomplète. La lune répond aux « étoiles », signe d'harmonie du poème I, mais qu'elle vient rompre. Ce *ban* introduit, non sans une certaine ironie, la division au sein du parallélisme, malgré l'affirmation contraire du *yi* (« un ») qui précède. L'expérience et la conscience du temps linéaire vient s'y glisser.

C'est l'objet de la prise de conscience « subite » (*huangran jue*, v. 6) du poète, marquée fortement par *dan* 但 (« mais »)¹ au v. 5, qui coupe exactement le huitain en deux quatrains. La conscience est celle d'une accélération brutale du temps : l'hyperbole « des centaines et des milliers d'années » (*qianbai nian* 千百年) signifie la rapidité de la succession du temps et l'accumulation du passé (voir après, dessine comme une ombre, hanter, seconde découverte). La répétition du même, qui donne une impression de suspension, est sinon niée, du moins, plus troublant encore, elle coexiste : c'est-à-dire que ces deux régimes de temporalité sont perçus simultanément. C'est ce qui explique cet effet de vitesse et brusquerie dans le passage du distique des v. 3-4 à celui des v. 5-6. Voir, dans un contexte différent, les deux conceptions stoïciennes du temps, *Chronos* et *Aïon* (Deleuze) : « le temps du présent est donc toujours un temps limité, mais infini parce que cyclique, animant un éternel retour physique comme retour du Même » (*chronos*)², opposé à une temporalité, tout aussi infinie, où seuls subsistent passé et futur (le devenir de l'*aïon*)³. Dans ce contexte toutefois, il faut comprendre que le poète escompte que le temps soit suspendu, que le lieu qu'il a quitté reste tel quel qu'il le connaissait, ceci exprimé par un paysage plein et concret. Or, surgit la conscience de la distance créée par le temps et une distance à soi-même, qui révèle le poids du passé, le seul à subsister. En d'autres termes, l'expérience est celle d'une rupture de la durée. C'est

¹ On pourrait éventuellement reconnaître un jeu graphique entre 但 et les caractères de *ren* 人 (« homme ») et *ri* 日 (« soleil ») du vers précédent, ainsi qu'avec le *yi* 一 (un) à différents endroits, au même v. 5, mais aussi au 2 et 7. L'élément phonétique *dan* seul est le caractère pour l'aube, glosé traditionnellement comme pictogramme décrivant le soleil se levant à l'horizon au dessus du sol. Mais la signification d'un tel jeu semble assez peu précise, sinon une ironie par le fait que ce caractère *dan* marque le point de bascule (??).

² Deleuze, 1969, p. 78.

³ Deleuze, 1969, p. 77.

la conscience d'un temps entièrement tourné vers l'attente inquiète d'un passé *incorporel* (« les ombres », *youling*, v. 8) : une durée rétrograde en un sens, ou une suspension indéfinie, dans un espace *vide* (la « cour antique », *gu tingyuan*, v. 8). Cette scène est l'allégorie du sujet mélancolique.

Il peut s'agir de la conscience du temps depuis les origines de l'histoire¹, avec une signification moins impersonnelle : celle du temps passé sans s'en rendre compte, la vie du poète, ou de l'éloignement, qui est l'un des sens du cliché. C'est de ce passé dont il est question, sous l'espèce des « ombres » (*youling*, « esprit, fantôme »), dont le poète attend la visite et qu'ils viennent hanter la cour. Le fait que les *youling* sont mentionnées après la lune et que le poète se tient près d'une faible lampe (*qingdeng*, v. 7), suggère le lien entre *youling* et ombre. Ces « esprits » sont l'ombre portée par la solitude (« flamme bleutée » de la lampe à huile, cliché de *qingdeng*) et le temps : la lune qui partage le même sème lumineux que la lampe. La lumière, naturelle ou artificielle, est associée au temps présent (voir l'annihilation mystique des « insectes à la lampe ») ou suspendu à force de répétition : mais le poète perçoit brusquement l'existence de l'ombre de cette lumière², c'est-à-dire le temps linéaire et l'accumulation du passé. Cette perception transforme le poète au v. 7 : « je me trouve seul et différent » ou « et me voilà, moi, seul et différent » (*wo shi yige yiyangde ren*). *Yiyang* est un choix surprenant : le mot exprime l'idée de distinction, de différence, de mise en évidence et même d'étrangeté. La différence avec *tongyi* (v. 2) est d'autant plus mise en évidence, que *yiyang* 異樣 est homophone (à par la différence tonale sur *yi*) avec son exact antonyme *yiyang* 一樣 (« semblable », « identique »). On ne peut exprimer plus clairement l'opposition et la coexistence entre le même et l'autre.

De fait, la connotation « d'étrangeté », sens premier de *yi* 異, est activée par sa proximité avec *youling* au vers suivant. Cette relation est suggérée par les allitérations (aux v. 7, et 1, entre *yang*, *you*), et surtout, les rimes internes, qui se concentrent sur *youling* : *yang* (« apparence », v. 7),

¹ Sur la lune comme renvoyant au temps humain en général, ou l'interrogation sur le temps comme linéarité, voir Su Shi, « Depuis quand la lune est-elle là-haut ? » (*mingyue jishi you*) ou « Sur les rives du fleuve, quel homme le premier a vu la lune ? » (*Jiangpan heren chujian yue* 江畔何人初見月) de Zhang Ruoxu, voir plus bas à propos de Bian Zhilin.

² Voir poème de Deng Fulun 鄧輔綸 (1828-1893) « Sitting in the Listen-to-the-Rain Pavilion in Autumn » (*Tingyuxuan zuo qiu* 聽雨軒坐秋), méditation mélancolique sur la mort annoncée d'un lotus à la fin de la vie, et ce vers sur la lumière qui produit l'ombre : « *The rays of a setting sun produce mostly shadows* » (*Wanzhao duo wei ying* 晚照多為影, tr. Kowallis : von Kowallis, 2006, p. 24. Souvenir sombre de *fanying ru shenlin* 返影入深林 de Wang Wei? C'est un motif de la mélancolie fin-de-siècle de certains auteurs chinois, qu'ils soient « poètes de vieille école » ou romanciers réformistes (Liu E), le contexte est donc différent ; mais peut-être la mélancolie de la période de la guerre et de son adieu au romantisme entre-t-elle en écho avec la précédente. C'est un équivalent du motif de l'obscurité de la lumière en Europe.

fang (« visiter », v. 8), et même *xiangliang* (« sonore », v. 1), *qiangjiao* (« pied du mur », v. 2), *huangran* (« subit », v. 6) ; *qingdeng* (« lampe pâle »), *dengdai* (« attendre »), *tingyuan* (« cour »), et aux v. 1-2, *chongsheng* (« son des insectes »), *tongyi* (*ong* rime avec *eng* et *ing* dans la catégorie des 13 rimes). Enfin, relevons l'allitération des dentales initiales en *d*. Le *yiyang* signale tout autant la différence entre l'apparente répétition du même et la réalité de la temporalité (*riqi*) ; une temporalité qui implique une linéarité temporelle entre présent et passé, et donc une *différence* entre ce présent et ce passé, entre un soi (individuel ou non) présent et passé.

Cette « différence » est celle de l'étrangeté qu'il y a de se découvrir double ou doté d'une épaisseur faite de temps et de souvenirs (un passé), ainsi que d'attendre des « esprits » dans une cour antique : *gu* (« antique », « ancien ») confirme la nature passée de cela qui est subitement perçu par l'accélération du temps¹ et la conscience que le poète en a. La cour désigne l'espace privilégié du sujet solitaire, comme en d'autres endroits chez Nanxing (voir plus bas). Nous avons rencontré plus haut à propos de Dai Wangshu, une scène similaire de l'étrangeté découverte à la lueur d'une lampe², dont les ombres renvoient au passé et souvenirs du poète. On reconnaît le motif du double qui remonte initialement à l'ombre³ : nous verrons plus loin le motif, proche, du miroir. Le poète découvre son ombre faite d'épaisseur temporelle.

Le point de bascule qui précipite cette prise de conscience est « Mais je feuillette un volume » (*Dan wo fankai yijuan shuce*) : la lecture change la perception et le cours du temps. Cette scène de lecture nocturne à la lueur de la lune suivie d'une illumination sur le passé ne peut manquer de rappeler le « Journal d'un fou » de Lu Xun, auteur auquel d'autres textes de Nanxing renvoient (voir plus loin). Le « Journal » met en scène la naissance du diariste à lui-même comme sujet, individu opposé à un passé cyclique et ténébreux (peu importe ici qu'il soit « confucianiste » ou non) : *en ce sens, l'historicité définit la modernité de l'expérience d'un sujet, qui énonce un discours privé et neuf et se libère du signe pour l'oralité (supposée) du baihua* (voir H. Meschonnic et l'opposition sujet/individu). Ce présent est un événement⁴ : le diariste ouvre une linéarité « moderne » et téléologique, qui lui permet de se développer comme être capable d'évolution morale. Il s'agit non d'une

¹ Dans un contexte très différent, et supposant des références qui ne se trouvent pas chez Nanxing, mais développant ce contraste entre suspension et accélération (destructrice) du temps, voir la nouvelle de Dino Buzzati, « La machine à arrêter le temps » (*La macchina che fermava il tempo*, 1954?), tr. dans *L'Éroulement de la Baliverna*, p.

² Rétrospectivement, voir « Guiculai » de Han Shaogong.

³ O. Rank.

⁴ Le présent est un « événement de l'exister par lequel quelque chose vient à partir de soi », condition d'apparition de « l'existant », du « je », hors de l'impersonnalité de « l'exister » (Levinas, 2004, p. 32).

évolution physiologique et temporelle (au sens du fruit nécessaire d'une évolution linéaire)¹, mais atemporelle et non spatiale : celle de l'éthique, par la définition de valeurs nouvelles que le diariste de la modernité se donne à lui-même². C'est la rencontre entre la modernité philosophique au sens d'Habermas, la primauté du comportement éthique face à autrui du confucianisme avec la conception linéaire du temps, de l'évolutionnisme comme des eschatologies modernes (nationalisme, communisme) : le temps à venir où il n'y aura plus de cannibales, mais dont la possibilité de sa réalisation est contredite aussitôt. Car il ne peut que s'agir d'un temps hors du temps, une utopie et une uchronie (au sens étymologique). C'est une lecture possible de la structure en forme d'aporie de la nouvelle : le diariste est soit mort mangé, et la réforme est impossible ; soit est redevenu cannibale et tout espoir est perdu.

Les livres lus ne font que répéter la vérité cachée du cannibalisme et son a-historicité, contraire à toute éthique véritable : il en prend conscience en « feuilletant » (*fankai*) des textes sans date, tout comme son journal (Y. Zhang)³. « Je feuilletai l'histoire pour y jeter un coup d'œil » (*Wo fankai lishi yicha* 我翻開歷史一查) écrit le diariste : les textes d'histoire sont l'histoire passée, car il n'y a pas de différence entre le texte qui dit l'histoire et celle-ci. Comme un symbole (dans un sens non linguistique mais esthétique d'identité), le signe est la chose, qui la perpétue (histoire immobile du cannibalisme, le contraire de l'éthique) : c'est à ce symbolisme que répond l'allégorisme de Lu Xun, qui introduit la rupture entre le signe et le sens. Lire le livre, c'est prendre ainsi conscience de ce passé cyclique ; c'est-à-dire, d'un présent perpétuel, mais que le *monologue* du fou finalement perpétue.

Le poète chez Nanxing connaît une illumination, certes un peu différente de celle du diariste de Lu Xun : mais elle aboutit bien à une inscription dans un temps autre. Grâce à la lecture, le poète prend conscience de la chronologie, de la « date » (*riqi*) restée en suspens. Le livre est temporalité : l'illumination ne porte plus sur le présent perpétuel du passé ; mais sur l'accélération subite du temps et l'éloignement irrémédiable avec le passé rejeté au loin. Celui-ci revient cependant hanter le poète ; ou plutôt, le poète attend qu'il revienne le hanter, car la projection future n'est pas

¹ Puisque le passé n'avance pas et que les modèles évolutionnistes que le diariste propose sont contradictoires entre eux, nient toute possibilité d'explication réelle inscrite dans le temps. En effet, il propose deux lignées d'évolution, celle des cannibales et celle des non-cannibales ; or, visiblement, il n'y a que des cannibales, signe que selon lui, l'histoire n'a pas encore commencé. Il fallait le « dernier homme » pour que le premier homme puisse advenir.

² Habermas, Philosophie de la modernité, p.

³ Zhang Yinde, 1992, p. .

mentionnée. On relève donc un même départ d'une situation de pleine harmonie, pour une allégorie, moins « idéologique » et collective cependant que chez Lu Xun.

Lire un livre est l'allégorie du passage du temps et ce qui en fait prendre conscience : peut-être parce que le livre, même simplement « feuilleté », introduit une linéarité par la succession et la continuité¹. De plus, lire, c'est relier des signes, actualiser la langue en parole, c'est sortir du caractère cyclique et naturel d'éternel retour des insectes ou des cannibales : sur ce point d'ailleurs, depuis Lu Xun, dans la tradition de Nietzsche autant que celle de Qu Yuan, les « mouches » dans la littérature chinoise moderne sont de petites gens, parasites et autres lettrés hypocrites pleins de ressentiment, c'est-à-dire, des cannibales.

Ce poème fait apparaître un contraste avec le premier de la série et son évocation initiale d'harmonie première : le poète s'attendait à retrouver l'identité entre le souvenir et l'actuel dans son retour, pour finalement se retrouver isolé face au poids du passé et au constat d'une rupture (voir plus bas sur « Soleil du froid hiver », Hanri 寒日). Dans un contexte européen, la scène de la lecture à l'ombre d'une lampe rappellerait une figure de la mélancolie pensive (pour autant que cette dernière ne porte pas uniquement sur le futur) et le motif du lourd passé ou du temps infini : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » (Baudelaire). Cependant, la lecture croisée avec Lu Xun suggère aussi que le livre, l'écrit, incarne un passé collectif, culturel ou littéraire, en plus de la dimension subjective évidente. En ce cas, ce que le poète découvre en feuilletant le volume (*juan*, « rouleau », même étymologie qu'en français), c'est que la circularité harmonieuse attendue n'a pas lieu. Il est difficile de savoir si cette expérience littéraire provient de la littérature classique ou étrangère.

Cette méditation est induite au v. 1 en premier lieu par le son des insectes. Nous avons relevé plus haut les rimes internes et allitérations qui ramènent les différents éléments de la cour sous le thème de l'étrangeté (*youling* et *yiyang*) et accompagnent ce surgissement du temps. Elles produisent également un effet sonore mimétique. Le *son* est avec la *lumière* imparfaite (demi-lune et lampe falote) ce qui fait naître cette expérience du poète : celle du *bruit* du temps, qui comme la lune, donne l'illusion de la répétition, avant d'ouvrir à son contraire et sur l'inconnu des *ombres*.

Ce rapport entre le motif de l'insecte et le temps qui passe, outre le lien général indiqué plus haut (saisons, métamorphoses, cycle de vie et mort, avec l'ambiguïté de la répétition éternelle et de

¹ Même la lecture est de fait aussi « verticale ».

la mort de l'individu) est un usage idiosyncrasique de Nanxing, comme en attestent d'autres de ses textes. D'autant que cet auteur témoigne d'une attention notable aux sons dans son écriture, notamment comme signe du souvenir et du passé ; en tout cas, comme indice d'intériorisation de la scène ou de l'évocation de faits évanouis. Ainsi, dans la série de poèmes « Soleil du froid hiver » ou « Jours d'hiver » (Hanri)¹, au premier vers du deuxième : « Personne ne dit que l'appel des cigales lui manque » (*Meiyou ren shuo xiangnian chanjiao 沒有人說想念蟬叫*)². Le chant est directement associé dans le contexte à « l'histoire » (litt. « faits anciens », *gushi* 古事) passée du poète retourné en un lieu où il est à présent rendu étranger par les personnes et les sons qui ne lui « parlent plus » ; car plus aucun son local ne vient, comme une voix, « [lui] parler des vestiges anciens du passé » (*Meiyou shengyin yu wo hushuo gulaode shiji 沒有聲音與我互說古老的事跡*)³. C'est le développement moderne d'un poème classique⁴ dans lequel le poète de retour au pays natal n'est plus reconnu par les enfants, ni ne comprend leur dialecte. Il s'agit littéralement de *topolecte*, les sons *naturels* du lieu : ils ne portent plus les souvenirs du poète, il n'y a plus de communauté entre eux et lui. Le poète se retrouve ainsi à nouveau dans une « antique cour » (*gu tingyuan*)⁵. Plus loin, au quatrième poème, le poète semble retrouver, toujours en silence, une personne non spécifiée, puis décrit les signes du temps passé : avec des fleurs fânées et des « fissures » (*liehen* 裂痕) sur les troncs, « au coin de la pièce, il y a un phalène mort de plus » (*wujiaoli duole yiju si'e* 屋角里多了一具死蛾)⁶. C'est un emblème ou une allégorie quasi baudelairien du passage du temps, qui vide le sujet : la « voix d'insecte » de « L'Horloge »⁷. On pourrait donner d'autres exemples du motif de l'insecte ou la cour de chez Nanxing.

Le motif de l'insecte se rencontre dans la littérature chinoise d'avant le XX^e siècle. Dans la Nouvelle littérature toutefois, il devient peut-être plus complexe : il ne se limite plus à une connotation codée (clichés, allégories) et se développe en partie, comme pour d'autres aspects de cette littérature, au travers de l'interférence avec la littérature étrangère. La description des insectes,

¹ Nanxing, 1937, p. 93-99.

² Nanxing, 1937, p. 95.

³ Nanxing, 1937, p. 94.

⁴ Nanxing, 1937, p. 94.

⁵ Nanxing, 1937, p. 96.

⁶ Nanxing, 1937, p. 98.

⁷ Baudelaire, 1991, p. 122. Bian Zhilin a traduit le poème en prose éponyme de Baudelaire.

comme de tout être (*wu*), est fondamentalement une activité *poétique* destinée à nommer le réel dans sa diversité, d'inventer, trouver ou retrouver des noms. La dénomination classe les choses entre particulier et général, mais aussi les mots : il existe de différents noms ou caractères, savants ou populaires, pour un même être (insecte, animal, plante), compris localement ou universellement dans un système linguistique. Tout comme dans le cas de la gastronomie littéraire, l'inventivité onomastique est aussi réflexion sur le rapport entre nom et chose¹ : l'interrogation sur le monde des insectes consiste à demander s'il est ou non signifiant pour l'homme, semblable ou différent, s'il peut donner lieu à une allégorie ou si l'un des deux mondes peut décrire l'autre.

A l'époque moderne l'œuvre de l'entomologiste Fabre, parfaite illustration de ces questions, est introduite en Chine via le Japon² : ce qui rappelle le contexte toujours présent et implicite de la traduction et interculturalité dans la littérature chinoise moderne. Cette introduction donne lieu en Chine à une chaîne de discussions ou de références dans la littérature. Peng Hsiao-yen en étudie la réception dans un essai de Lu Xun et une nouvelle néo-sensationniste chinoise des années 1930. Le texte de Nanxing que nous abordons plus loin entre en écho avec cette réception, mais également d'autres textes chinois qui lui sont contemporains, partagés entre un usage allégorique ou poétique du motif de l'insecte.

En effet, le motif de la mouche par exemple, de la fourmi et divers insectes ou parasites, est une allégorie voire un cliché pour désigner profiteurs, hypocrites et surtout, elle est l'incarnation du ressentiment. C'est notamment le cas du motif de la foule chez Lu Xun qui importe le thème moderne du ressentiment nietzschéen : dans « Après la mort » (Sihou 死後, juillet 1925, et plus bas sur la guêpe)³, il emprunte au *Zarathoustra* la mouche qui représente le sous-homme plein de ressentiment. Mais il s'inscrit aussi dans diverses œuvres de la littérature chinoise classique, par exemple dans les *Chants de Chu*, les *Nouveaux propos mondains* (*Shishuo xinyu* 世說新語) ou la « Rhapsodie sur ma détestation des mouches » (Zeng cangying fu 憎蒼蠅賦) de Ouyang Xiu, qui l'utilise comme comparant de mauvais ministres⁴. Ce motif est repris par d'autres auteurs modernes

¹ Sur le nom, l'animal et la nourriture : outre « Laike », voir Yun Su 芸蘇, « A propos du poisson-globe » (Jiu hetun er yan 就河豚而言, 1940) : Qian Liqun, 1999, p. 401-4.

² Sur la traduction et réception de Fabre en Chine et au Japon dans les années 1920-1930 : Peng Hsiao-yen, 2010, p. 131-162.

³ Voir S. Veg Lu Xun, 2015, p. 601.

⁴ Huang Tsokan, 1998, p. 44. Lu Xun fait écho ici au thème de la foule et des masses, qui rejoint son propre motif de la foule silencieuse, complice du banquet cannibale.

qui se placent dans la lignée critique et polémique de Lu Xun, héritier du « Style Wei Jin », comme par exemple Li Tuo zhi 李拓之 (1914-1983).

C'est dans cette perspective que Lu Xun rend compte de sa lecture de Fabre en traduction japonaise, en particulier du célèbre épisode de la « guêpe fousseuse » et de sa connaissance anatomique innée¹, prétexte à allégorie. Comme à son habitude, Lu Xun allégorise la science² avec ironie. Il reprend le thème de la léthargie et de l'exploitation ou manipulation politique : le politique interdit de parler, faute de trouver une injection aussi efficace que celle de la guêpe. « Libres propos à la fin du printemps » (Chunmo xiantan 春末閒談, avril 1925)³, essai de Lu Xun, débute sur l'évocation du terroir, des coutumes paysannes et de la description des insectes. Très vite, l'auteur porte son ironie sur le savoir populaire, qui ne fait qu'accompagner la domination que subissent ceux qui la partagent. Ce savoir, en fait une superstition, refuse la science moderne, qui permettrait de mieux connaître les insectes : c'est à ce point qu'il reprend les observations de Fabre⁴. Puis il passe au développement allégorique. Cette dimension allégorique cependant n'exclut pas une ouverture poétique, comme on a pu le voir avec Feng Zhi.

IV.1.B « Les cigales » de Li Guangtian : prose poétique et entomologie

Un texte de Li Guangtian, dans le genre du *sanwen* de terroir, « Les cigales » (Chan 蟬, 1936)⁵, donne un autre exemple, moins politique ou allégorique qu'entomologique et ethnographique. Li Guangtian développe ce que Zhou Zuoren fait avec la mouche et part de souvenirs d'enfance qu'il lie à des réminiscences littéraires classiques chinoises. Par contre, à l'inverse de Lu Xun, il donne une présentation sympathique des croyances et savoirs ou pratiques populaires associées à la cigale (notamment sur son cycle de vie, reproduction et métamorphose), malgré l'ignorance paysanne du

¹ Fabre ailleurs, à propos d'un autre insecte, le Carabe, offre sa comparaison avec les abattoirs de Chicago (1989, vol. 2, p. 991), qui aurait tout aussi bien pu inspirer ses lecteurs chinois et japonais, si l'on pense à *The Jungle* d'Upton Sinclair (1906), qui décrit les conditions des travailleurs européens immigrés, traduit par Guo Moruo. Quant à l'évocation de cette « tuerie » s'effectuant dans un « monde muet », peut-être Dino Buzzati s'en est-il souvenu dans « Douce nuit » (Dolce notte, 1966) : Buzzati, 1967, p. 160-165.

² Peng Hsia-yen rappelle la polémique entre Fabre et Darwin sur la théorie de l'évolution, que Fabre rejette. A sa façon, Lu Xun qui n'en a sans doute pas conscience, ne s'intéresse pas non plus dans l'usage qu'il fait de Fabre, de ce débat scientifique.

³ Lu Xun, 2006d, p. 212-219.

⁴ Peng Hsiao-yen, 2010, p. 144.

⁵ Dans le recueil *La Galerie peinte ou Pæcile* (Hualangji 画廊集, 1936) : Li Guangtian, 2001, p. 80-4. Li Guangtian fait explicitement référence à la *Stoa poikilè* dans la préface à son recueil.

savoir scientifique moderne. C'est un texte en dialogue avec le thème de la métamorphose dans la littérature moderne et celui de la *musique*. En voici le début¹ :

Tout est trop calme, d'un calme bien trop étrange (*guguai*), comme si l'on était hors de ce monde. On entend le roucoulement fortuit d'une colombe [litt. « flûte de la colombe »]. Mais non, ce n'est que le son de la nature sous le ciel bleu. Même lorsqu'on l'entend, on continue d'éprouver une impression de calme et de silence.

Il fait aujourd'hui un beau temps,

On entend les instruments à vent et les cigales.

Cet état (*jingjie*) est appréciable. « Emus par ceux sous les cyprès... », par contre ne me dit trop rien. Mais dans un tel calme d'entendre le roucoulement de la colombe me rappelle le chant des cigales.

太寂靜，靜得古怪，好像人已不在這個天地間了。偶爾聽到一陣鴿笛，但並非鴿笛，只是碧落之下的一發自然之聲罷了，人聽了，依然感到寂靜。「今日天氣好，清吹與蟬鳴。」這個境界很可愛。「感彼柏下人，……」則與我無干。但在這麼一個寂靜中，聽了鴿笛，我卻真在懷念著鳴蟬。

Le son de la nature constitue un point de départ. Une fausse impression de roucoulement, qui est le son de la nature, ramène à la mémoire du narrateur Tao Yuanming ; le souvenir est tronqué, à moins que les cordes dont il parle ne soient bien les cigales, ce qui serait cohérent. Puis le narrateur évoque le chant des cigales. La citation est fautive, ou adaptée, d'un poème de Tao Yuanming à la tonalité épicurienne : « *On this day the weather is fair ; / There are shrill pipes and sounding lutes.* » (*Jinri tianqi jia, Qingchui yu mingtan* 今日天氣佳 / 清吹與鳴彈)². Au dernier vers de ce poème, le poète se réjouit d'avoir pu exprimer pleinement ce qu'il avait à exprimer, auprès d'une tombe. C'est une image du lien, ou contiguïté, entre les morts muets sous terre (« Emus par ceux sous les cyprès », vers qui suit le précédent cité, toujours dans le poème de Tao Yuanming) et la voix poétique des vivants : « *what's in our [ou « mon »] hearts has truly been expressed* » (*Yu jinliang yi dan* 余襟良已殫). Littéralement, « *dan* » signifie « épuiser » ; il rime manifestement avec « corde » (*tan*), « s'éjouir » (*huan* 歡) et les « visages » (*yan* 顏) égayés par le vin. En position finale du poème, ce mot devient polysémique : au moment où le poète peut « épuiser » ce qu'il a dans son cœur, dans une forme donc de parachèvement de la réponse à la mort, le poème prend fin, ainsi que la musique,

¹ Li Guangtian, 2001, p. 80. Traduction complète du texte en annexe.

² « We all enjoy ourselves together beneath the cypresses at the tombs of the Chou family » (*Zhuren gongyou Zhoujia mubaixia* 諸人共游周家墓柏下) : Davis, 1983, vol. 1, p. 56-7 ; vol. 2, p. 47.

les rires et l'ivresse. La poésie apparaît comme expression de la vie et de la voix des vivants, qui vivent à côté des morts silencieux, « émus » par eux, « en réponse » (*gan*)¹ à eux.

Même si le narrateur prétend ne pas s'intéresser à cette dimension, elle n'en est pas moins convoquée par la citation, et se montre cohérente avec l'imaginaire de la métamorphose et du temps, qui est au centre du texte. Peut-être Feng Zhi, qui compose plus tard le sonnet vu plus haut, a-t-il à l'esprit ce texte de Li Guangtian : les thèmes sont communs et l'essai de Li Guangtian reprend un certain nombre de représentations populaires folkloriques attachées à la cigale, notamment son surnom « d'immortelle ». Quant à la musique, « voix » ou « son de la nature » (*ziran zhi sheng*), Li Guangtian problématise ce thème explicitement, et peut-être non sans référence à Xu Zhimo, à qui quelques années plus tôt, on l'a vu, Lu Xun s'était opposé. Voici ce qui suit de près la citation donnée plus haut² :

Certains disent « les sons de la nature sont de la poésie. » C'est une parole certes enrobée de mystère, mais qui me plaît bien, justement parce que j'aime tous les sons de la nature.

有人說，「自然之聲便是詩。」這話固然有些神秘，但我卻很喜歡這話，因為我真喜歡一切的自然之聲。

La concession du « mystère » suivie de l'adversatif « mais » laisserait entendre un lien avec Xu Zhimo. Cependant, à l'inverse de la musique exotique et symboliste moquée par Lu Xun, Li Guangtian choisit une musique du terroir, voire même assez classique : non seulement par les citations (Tao Yuanming, Han Yu), mais aussi par la référence implicite aux « flûtes célestes » du *Zhuangzi*.

Un autre sous-thème lié au motif de l'insecte est celui de « l'étrangeté » (*guguai*), bien que peu développé chez Li Guangtian, si ce n'est le processus de métamorphose en tant que tel évoqué dans l'essai. L'ouverture du texte « Tout est trop calme, d'un calme bien trop étrange, comme si l'on (*ren*) se trouvait hors de ce monde » n'est pas sans rappeler un leitmotiv qui participe à structurer le poème en prose « Nuit d'automne » (Qiuye 秋夜, 1924) de Lu Xun³ :

¹ Davis, 1983, vol. 1, p. 56-7 ; vol. 2, p. 47.

² Li Guangtian, 2001, p. 80.

³ Lu Xun, 2006c, p. 5.

Ce ciel nocturne au-dessus, étrangement (*qiguai*) haut, de ma vie je n'ai vu un tel ciel étrangement haut. Comme s'il allait quitter le monde des hommes (*likai renjian er qu*).

這上面的夜的天空，奇怪而高，我生平沒有見過這樣的奇怪而高的天空。彷彿要離開人間而去。

De même, la mention de la « jujube » (*zao 棗*)¹ donné comme comparant naïf au bousier, le géniteur supposé de la cigale dans le savoir populaire des campagnes, peut se lire comme clin d'œil au texte de Lu Xun, dans lequel les « jujubiers » (*zaoshu 棗樹*) jouent un rôle crucial. En ce cas, ce serait pour à la fois renvoyer à « Nuit d'automne » et s'en distinguer. Alors que chez Lu Xun le ciel s'éloigne des hommes, chez Li Guangtian, c'est l'homme qui semble être transporté ailleurs, mais de façon bien plus pacifique et apaisée. C'est « l'état » (*jingjie*) « appréciable », poétique en un sens, qui creuse un monde paisible dans l'environnement ; il est source d'une « étrangeté » (comme dédoublement inquiétant, *unheimlich*) différente du sentiment d'aliénation qui traverse « Nuit d'automne ». Ce dernier lui aussi établit une relation entre voix, mort des insectes et isolement dans une cour, face à la répétition du même dans le monde. La musique dont rend compte Li Guangtian, bien que s'achevant sur la mort de la cigale, ne décrit pas de scène ou état de division, comme le fait Nanxing dans son poème.

Cette dimension d'étrangeté qui l'accompagne montre que le motif de l'insecte² ne se limite pas à une signification « politique », ni même ethnologique ou entomologique. Elle témoigne d'une signification subjective inhérente au motif, même chez des auteurs d'apparence allégoriste, tels Lu Xun ou Li Tuozhi : l'inquiétude face au temps et la mort, sous forme particulièrement du « fourmillement », comme rappel d'une forme de vie aveugle et obscure, étrange, de matérialité organique et temporelle bornée et fermée sur soi, cachée à la lumière du connaître et source d'angoisse. S'il s'agit de « l'exister » (au sens de Levinas), la métamorphose permet une ouverture.

IV.1.C Lu Xun et le complexe de Jonas

La « Préface de l'auteur » (*Zixu 自序*, 1923) de Lu Xun à son recueil *Cris* (*Nahan 呐喊*, 1923), qui contient le « Journal d'un fou », présente en un endroit l'ensemble de ce dont il est question à

¹ Li Guangtian, 2001, p. 81.

² Voir « Douce nuit » de Buzzati : l'inquiétante étrangeté s'y explique par la révélation d'une dimension cachée (refoulée en un sens) du monde quotidien et connu (le jardin, équivalent de la cour de son habitation chez Lu Xun ou Nanxing), celui de la violence permanente, et qui fait apparaître sous un jour (ou plutôt une nuit...) différent le monde que l'on croyait connaître.

propos de la transformation : le motif de l'insecte, les thèmes de la voix et du silence, de la solitude du sujet et de l'étrangeté, ainsi que la représentation de l'écriture. Voici l'extrait (tr. S. Veg)¹ :

L'auberge de S possède un appartement de trois chambres, et la tradition veut que jadis une femme se soit pendue au sophora de la cour : maintenant les branches du sophora sont hors de portée mais l'appartement est toujours vide ; pendant de longues années j'y ai habité et transcrit des inscriptions stélaires. Loin de mon pays, je recevais peu de visites ; plongé dans les stèles, je ne rencontrais ni problèmes ni -ismes et petit à petit mon existence se consommait dans le silence [*an'ande xiaoqu*, voir note], ce qui était justement ma seule aspiration. Pendant les soirées d'été aux nombreux moustiques, assis sous l'arbre avec un éventail de jonc, j'observais les quelques points de ciel bleu qui perçaient à travers l'épais feuillage et les vers à soie nocturnes du sophora me tombaient, glacés, dans le cou.

S會館裡有三間屋，相傳是往昔曾在院子裡的槐樹上縊死過一個女人的，現在槐樹已經高不可攀了，而這屋還沒有人住；許多年，我便寓在這屋裡鈔古碑。客中少有人來，古碑中也遇不到什麼問題和主義，而我的生命卻居然暗暗的消去了，這也是我惟一的願望。夏夜，蚊子多了，便搖著蒲扇坐在槐樹下，從密葉縫里看那一點一點的青天，晚出的槐蠶又每每冰冷的落在頭頸上。

Cet épisode suit l'évocation des échecs littéraires et d'engagement du jeune Lu Xun au Japon, notamment celui du projet de lancement du magazine *Vita Nova* (titre à lire littéralement dans ce passage, come appel à une renaissance, d'où l'emprunt du titre à Dante), ainsi que diverses désillusions, l'expérience exprimée de la solitude et du repli. C'est précisément après ce passage que survient la visite de Qian Xuantong 錢玄同 (1887-1939), venu lui proposer d'écrire pour *Nouvelle jeunesse* ; s'ensuit la métaphore de la maison de fer (motif de la prison à l'origine chez Andreiev d'où provient l'image, et donc de la tombe), puis vient l'écriture des nouvelles dites en *baihua* de Lu Xun, et en tout premier lieu, le « Journal d'un fou ». Ce récit dramatique est à relever : il représente ce qui serait l'entrée de Lu Xun dans la littérature moderne, sous l'apparence d'un renouveau, une renaissance : de fait, Lu Xun publie déjà avant cette date, mais en langue classique.

Or, ce récit suit l'épisode de l'insecte, du silence, de la mort. Cette préface appelle une lecture littéraire et poétique, et non uniquement historique ou biographique, c'est-à-dire contextuelle : cette juxtaposition est signifiante et nourrit un motif de la littérature moderne. Ce passage ne constitue pas nécessairement le point de départ de ces associations que nous étudions. Mais il est exemplaire de l'écriture de Lu Xun et de la représentation qu'il en donne. Il marque au

¹ Lu Xun, 2015, p. 23. Lu Xun, 2006c, p. 4.

moins une étape dans cette thématique de la nouvelle littérature chinoise ; et on peut lire par rapport à lui, un texte tel que « Les visiteurs » de Nanxing (voir plus bas).

Dans ce contexte, le motif de la stèle (nous y revenons plus loin) renvoie au texte et l'écriture anciens, au passé et à la situation du narrateur. D'ailleurs, le parallélisme syntaxique « Loin de mon pays » (*kezhong*, litt. « séjourner loin de chez soi ou à l'étranger ») et « dans les stèles » (*gubeizhong*, litt. « dans les stèles antiques ») associe ces thèmes à celui de l'exil. Il ne s'agit pas nécessairement de stèle funéraire (voir « Epitaphe ») ; mais la situation est celle d'une mort symbolique, ou plutôt, d'une vie fantomatique. Le narrateur vit dans le passé : pour « anesthésier son âme » (*mamu zijide linghun* 麻木自己的靈魂)¹, il « retourne à l'antiquité » (*huidao gudai qu* 回到古代去)², hors du monde humain. La stèle est associée à la mort car figure de l'exil, au fait de se tenir hors du temps présent (comme une stèle funéraire). Elle partage les attributs du lieu hanté avec les autres éléments du passage : légende de la femme pendue, appartement vide et inhabité. C'est après ce moment que le narrateur va dire pouvoir commencer à écrire.

Le motif de l'insecte, en l'occurrence la chute du « ver » et son contact glacé et répété (*mei mei*), se charge de ces différentes connotations : sentiments et situation du narrateur, problématique du silence³ et l'écriture ou expression, face au texte ancien. Or, ces « vers à soie nocturnes » (*wanchude huaican*) désignent un vers à soie (*can*) certes, mais une espèce particulière : la « chenille arpeuteuse » (*chihuo* 尺蠖) du sophora⁴. Elle est appelée donc à se transformer en cocon ou chrysalide, pour devenir ensuite phalène (appelée à se brûler?...). Il est à relever que ce

¹ Il s'applique à lui-même le traitement de la guêpe. Nouvel exemple du fait que les allégories de Lu Xun, visant la Chine, la tradition, les ténèbres, et autres, souvent fait aussi référence à lui-même. Lu Xun ne commence à faire l'acquisition d'une traduction japonaise (publiée de 1922 à 1931) de Fabre qu'à partir de 1924 (Peng Hsiao-yen, 2010, p. 139, 142), soit un an après la publication de cette préface. Il ne s'agit donc pas de supposer un lien rétrospectivement avec Fabre, mais de suggérer la permanence d'un certain nombre de thèmes chez Lu Xun, qui trouvent à s'exprimer notamment par le motif de l'insecte.

² Lu Xun, 2006e, p. 4.

³ Indirectement : car « silence » traduit dans la version reprise ici l'expression *an'ande xiaoqu* 暗暗的消去 : litt. « s'effaçait furtivement », en silence donc dans ce sens. Mais de fait, le narrateur est silencieux en ce qu'il n'arrive pas à trouver une expression nouvelle pour retourner vers le monde humain.

⁴ <https://www.zdic.net/hans/%E6%A7%90%E8%9A%95>, consulté le 23/8/21 ; l'édition de *La Mauvaise herbe* glose *huaican* comme « larve d'une espèce de phalène qui croît dans les sophoras » (*yizhong shengzhangzai huaishushang de eleide youchong* 一種生長在槐樹上的蛾類的幼蟲) : Lu Xun, 2006c, p. 15, n. 2. Toutefois, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une simple paraphrase de l'expression non attestée ailleurs... un hapax?

motif du *huaican*, manifestement invention poétique de Lu Xun¹, reparaît au cours de l'année suivante en 1924 dans son poème en prose « Vengeance » (voir plus haut la discussion sur Baudelaire et Xu Zhimo). Il agit comme image ironique contre la représentation du Beau, de l'esthétique classique (« peau de pêche »), et contre le symbolisme à la Xu Zhimo ; mais il est aussi symbole de l'intrication de la vie et de la mort.

Précisément, cette chenille, future cocon, est un motif de la métamorphose. Le narrateur mène une vie ralentie, comme une chenille en attente de se transformer ; il partage avec les chenilles ou larves le même arbre, qui les réunit, avec la femme pendue d'ailleurs... Cela en est presque humoristique : il est quasiment sorti de la vie présente (voir « La statue de pierre » de Nanxing plus bas), car il s'identifie au passé, figuré par les stèles antiques qu'il déchiffre. De même, il ne fréquente plus les humains (voir « Les visiteurs ») : il n'a pour compagnie que fantômes et insectes. Il est devenu insecte, et en un sens, *stèle*, à force de les fréquenter : autre exemple de cette proximité symbolique entre la pierre et l'insecte, le motif de la gestation et de la métamorphose, qui débouche sur la prise de parole écrite *neuve*, après avoir lu l'ancien et être mort. Lu Xun se représente ainsi comme étant devenu de pierre (voir plus bas sur la pierre), puis après l'évocation de la maison de fer, il écrit, en une langue dite nouvelle. Ce réseau thématique présente une grande cohérence chez Lu Xun, entre lui et ces autres auteurs évoqués.

On reconnaît dans ce passage un « complexe de Jonas » (Bachelard) : la chute est à comprendre d'ailleurs comme mouvement vers le sol, dans un mouvement d'attraction chthonien, synonyme de mort au vu de la proximité avec la référence à la pendue (décès par gravitation...). Cette chute est d'autant plus mise en évidence par deux mentions : la « hauteur inatteignable de l'arbre » (*gao buke pan*), qui peut suggérer que la pensée de se pendre lui aura aussi traversé l'esprit, mais les branches trop hautes, il se voit obligé d'abandonner son projet, autre trait d'humour et d'ironie dans ce texte ; et la distance d'un ciel invisible (*yidian yidiande qingtian*) et lointain (même motif d'éloignement du ciel loin de la terre et des hommes dans « Nuit d'automne »). Le narrateur suit les étapes de transformation de la larve, chenille puis cocon et chrysalide du papillon : il végète, tombe (meurt), et cherche à s'élever... A ce point, Lu Xun, comme le poète dans certains poèmes de Tao Yuanming, parle depuis le monde des morts. Cette vie végétative, qui trouve son acmé dans la chute répétée de *huaican* accompagne une attente de renaissance (*Vita Nova*), d'éveil (voir le « Journal d'un fou » et

¹ *Huaican* ne semble pas apparaître en poésie classique ni en prose? une recherche sur *Souyun* montre une association par contiguïté de *can* (comme vers à soie et saison de récolte de la soie) et *huai*, où les hirondelles reviennent à leur nid : c'est plutôt un marqueur de saison qui ne concerne pas les chenilles du sophora : <https://sou-yun.cn/QueryPoem.aspx>, consulté le 23/8/21.

la maison de fer), quand bien même l'éveil n'est pas assuré. Ce qui amène à voir dans d'autres textes de Lu Xun un similaire thème du désir d'éveil ou de transformation porté par la problématique de l'expression (« Epitaphe », « Après la mort »), ou une certaine communauté thématique avec des textes qui associent motif de l'insecte, musique ou voix : ils reposent sur un imaginaire littéraire commun de métamorphose (Nanxing, Feng Zhi).

Ceci signifierait donc une élaboration poétique, assez classique d'ailleurs dans son esthétique indirecte, mais nouvelle dans les images et leur agencement : il faut lire la préface, et notamment ce passage, comme une *prose poétique* et aucunement comme un récit *réaliste*. Cet extrait est une mise en scène mythologique sur la mort et l'éveil, tout aussi fantasmatique que celle de la diapositive, censée expliquer le choix dramatique de Lu Xun pour les humanités contre la science, alors même que cette dernière, longtemps lue comme réaliste, s'avère tout aussi mythologique. En ce sens, la « Préface » n'est pas *réellement* autobiographique... ou alors une autobiographie mythopoétique, fortement emblématique et allégorique (maison de fer, mais aussi parcours de l'écrivain moderne), qu'elle soit romantique, symboliste, voire expressionniste. Ce texte serait le récit de la préparation d'une naissance littéraire, là où selon M. Lee, *La Mauvaise herbe* marquerait à l'inverse le deuil du « sujet créateur » (*creative self*)¹.

Ce motif de l'insecte renvoie ainsi à l'écriture ou l'expression : dans « Nuit d'automne », le motif de l'insecte à la lampe survient après l'étrange dédoublement du narrateur d'avec lui-même et sa propre voix (motif du double). « Après la mort », comme d'autres textes de Lu Xun, représente l'écrivain, en situation de mort ou de demi-mort, associé au moins par contiguïté, à l'insecte (voir après « Nuit d'automne » et « Les visiteurs »). S. Veg relève très justement que le narrateur en est réduit au même stade que les larves victimes de la guêpe fouisseuse : il est immobile mais conscient². « Après la mort » est d'ailleurs relativement proche de « Libres propos à la fin du printemps », car publié trois mois après celui-ci.

Cette comparaison de l'insecte et de l'écrivain apparaît curieusement chez le quasi contemporain Proust qui à la fin de sa vie se compare explicitement à cette même guêpe fouisseuse (situation inverse donc de celle de Lu Xun) : « recroquevillé » comme elle³, pour laisser après lui ses livres, comme l'insecte, ses œufs. L'écrivain et tout artiste est comme l'insecte : il pond des œufs, qui expriment le destin et la survie espérés de l'œuvre après leur mort. Il « dépose » ses idées,

¹ Lee Mabel, 2014.

² Veg, 2015, p. 601.

³ Tout comme Gregor Samsa! mais aussi la situation du narrateur dans la « Préface ».

qu'il ne fait que transmettre, le livre-œuf rendant son « corps translucide » et témoignant pour son « âme »¹ :

Mais en tant [que les poètes] sont eux-mêmes, je veux dire quand ils ne sont pas exilés, quand ils sont leur âme intérieure, ils agissent en vertu d'une sorte d'instinct qui, comme celui des insectes, est doublé d'un secret pressentiment de la grandeur de leur tâche et de la brièveté de leur vie.

Cette « métamorphose » de l'écrivain « en pure littérature » s'exprime aussi par la métaphore de la transformation en pierre ; notamment chez Kafka, pour qui, selon P. Brunel, la métamorphose en insecte serait l'image de ce qu'est l'écrivain vu de l'extérieur, entièrement replié sur lui ou son œuvre. Le motif de la pierre est alors conjuration (Starobinski sur le regard des statues). Ce motif est probablement un écho à l'imaginaire de la transformation incarné par l'insecte : devenir livre, devenir œuvre, mais aussi renaître ou perdurer à soi-même sous une forme affinée, comme l'insecte qui passe par différentes vies chacune correspondant à une métamorphose. L'écrivain, lui-même d'ailleurs initialement simple réceptacle passager, deviendrait ainsi pierre, comme l'insecte devient chrysalide, finalement rejetée, pour renaître œuvre. J. Rousset comme J. Starobinski disent de l'écrivain qu'il advient à lui-même par son œuvre ; l'auteur en son livre n'est jamais exactement biographique, mais déjà devenu autre. Le thème de l'écriture comme réponse à, ou pressée par, la mort, s'exprime indirectement dans des textes de Lu Xun comme méditation sur l'expression, l'écriture, le signe, la postérité de l'écrit (« Epitaphe », « Feuille séchée »). Dans sa préface à *La Mauvaise herbe* d'ailleurs, les mauvaises herbes, ses textes, sont dits se nourrir de la mort, probablement la sienne propre :

Les mauvaises herbes (herbes sauvages) ont des racines peu profondes, des fleurs et un feuillage qui n'est pas beau, mais elles absorbent la rosée, elles absorbent la chair et le sang des vieux morts [*chensiren*, litt. « trépassés du temps jadis », voir note], chacune luttant pour son existence.

野草，根本不深，花葉不美，然而吸取露，吸取陳死人的血和肉，各各奪取它的生命。²

¹ Voir Le Roux, 2000. Citations de Proust données dans cet article.

² Lu Xun, 2006c, p. 1. L'expression « *chen siren* » comme l'indique l'édition, vient des *Dix-neuf poèmes anciens* (*Gushi shijiu shou* 古詩十九首). J.-P. Diény traduit « trépassés du temps jadis » (Diény, 2010, p. 14), lexique poétique, qui détone ici avec les mauvaises herbes. Voir le commentaire de S. Veg sur la dimension métopoétique de la « Dédicace », de la « poésie capable de fabriquer la vie en se nourrissant de la mort », que l'on peut rattacher de « l'esthétique de Baudelaire », et en un sens plus restreint, lire comme renvoyant à la langue moderne se nourrissant de la culture classique (Lu Xun, 2015, p. 572).

Le fait d'écrire témoigne par ailleurs qu'il n'est pas « encore mort », forme d'optimisme typiquement luxunien. Cet imaginaire est certainement universel et ne se réduit pas à cette réception de Fabre qui a pu les réunir¹. La question reste ouverte, de la nouveauté ou modernité de cette représentation en Chine de l'insecte. Néanmoins, la dimension d'occidentalité est indéniable dans ces descriptions modernes de la vie des insectes : de leur montrer de l'intérêt ou de raconter des souvenirs qui leur son liés, dont Zhou Zuoren donne peut-être l'un des premiers exemples dans la littérature moderne². Même Li Guangtian, qui reprend des références chinoises, s'inscrit dans cette tradition moderne par le simple fait d'écrire un tel texte, de par sa dimension « ethnographique » autant que « entomologique ». Quant à la pierre pour l'écriture, il en existe des antécédents en Chine (voir plus bas).

IV.1.D « Les visiteurs » de Nanxing : *minima lirica*

« les maisons / que nous habitons, elles existent encore. Nous seuls / passons »

Rilke, tr. J.-P. Lefebvre et M. Regnaut³

Ce détour par les thèmes du temps, de l'exil (voir le scarabée ou la chenille), de l'étrangeté et de l'expression médiatisés par le motif de l'insecte, est nécessaire pour saisir les implications et connotations du texte que nous abordons à présent. Il s'agit des « Hôtes » ou « Les visiteurs » (Laïke 來客, 1945 ou 1941?)⁴ de Nanxing, autre exemple de description du quotidien mais selon la perspective de l'expérience d'être en marge de l'existence (voir plus bas *yi yang*). Le narrateur à la première personne se met en scène. Solitaire dans sa pièce, il décrit les différents visiteurs qui lui rendent visite, à savoir les insectes de la maison et du jardin, à défaut d'être humains. C'est un exemple remarquable d'écriture entomologique dans la littérature moderne.

¹ Kafka, Proust et Lu Xun ne se sont pas lus, et pourtant, ils partagent des thèmes en commun.

² Cas de Zhou Zuoren par exemple, qui montre un lien entre description d'insecte et réinvention d'une mémoire, par la mise en rapport entre souvenirs personnels et imaginaire importé, dans « La mouche » (蒼蠅 Cangying, 1924) : Zhou Zuoren, 2009, p. 110-115.

³ Rilke, 2004, p. 39.

⁴ Nanxing, 1945, p. 51-4 ; Qian Liqun, 1999, p. 429-431. Dans la table du recueil précédent *Poisson d'argent* donnée par Jia Zhifang, 1993, figure un texte portant un titre homonyme 来宾 Laibin (« Les hôtes ») — vu que *La Terrasse des pins* reprend plusieurs textes publiés en 1941, il est possible que ce soit le même, mais je n'ai pu consulter l'ouvrage. Traduction complète en annexe.

Selon la terminologie courante, ce texte relève du genre du *sanwen* et plus précisément, à son sous-genre du « bref texte » ou « essai en prose » (*xiaopinwen* 小品文) ou « bref essai au fil du pinceau » (*suibi xiaopin* 隨筆小品). Cette dénomination permet de distinguer avec ce qui est considéré comme deux autres genres proches ou relevant de la catégorie générale du *sanwen* moderne : d'une part « l'essai » *zawen* 雜文 (litt. « texte varié ») ou *zagan* 雜感 (« billet d'humeur », « impressions mélangées ») à la façon des textes dont Lu Xun s'était fait une spécialité dans les années 1930, et ayant donné lieu quelques années après sa mort (1936) au « style Lu Xun » (Lu Xun *feng* 魯迅風) jusqu'au début des années 1940, une forme d'essai incisif, polémique ou politique ; et d'autre part, la « littérature de reportage » (*baogao wenxue* 報告文學)¹.

Un texte tel que celui de Nanxing est de fait une prose poétique au sens large (ou presque de « récit poétique » au sens de J.-Y. Tadié, avec la dimension narrative moins développée dans le cas présent), quel que soit le terme employé à son propos². « Les visiteurs » s'inscrit dans cette tradition moderne du *sanwenshi* (poème en prose), notamment illustrée par *La Mauvaise herbe* de Lu Xun. Il sera question plus loin d'autres rapports entre la poésie de Nanxing et ce recueil de Lu Xun. Cependant « Les visiteurs » est en relation comme nous allons voir avec l'un des poèmes en prose de *La Mauvaise herbe* : « Nuit d'automne » (Qiuye 秋夜), voire certains textes de Lu Xun à propos des animaux³ ou encore d'autres de ses *zawen*. C'est toutefois surtout avec « Nuit d'automne » que dialogue « Les visiteurs », alors même qu'au moment de sa publication (1945), les continuateurs qui se revendiquent le plus explicitement de l'héritage en prose de Lu Xun sont les auteurs du « style Lu Xun » qui est contextualisé, ironique et argumentatif. Or, ce *sanwen* de Nanxing témoigne de la *potentialité lyrique* et introspective⁴ de l'écriture de Lu Xun⁵ et la développe : nouvel exemple de la nécessité de lire les textes entre eux et laisser de côté les poncifs de l'histoire littéraire, qui les séparent.

¹ Voir Gunn, 1980, p. 57 sqq ; Qian Liqun, *Zhongguo sanshinian*, p. 467.

² Dans les quelques études récentes à aborder cette question brièvement à propos de Nanxing, le terme employé, d'aujourd'hui, est celui de *shihua sanwen* 詩化散文 (« essai poétique »), qui dit à peu près la même chose

³ Ces textes toutefois ont en général une « morale ». Nanxing montre un intérêt pour les insectes et les animaux ; et a écrit un texte sur l'auteur anglais Lucas, où il est question aussi d'animaux.

⁴ Voir Gunn, 1980, p. 65.

⁵ Dans *La Mauvaise herbe*, mais également dans un autre de ses recueils, tel *Fleurs du matin cueillies le soir* (*Zhao hua xi shi* 朝花夕拾, 1932).

Les autres poèmes de Nanxing abordés plus haut, tout comme d'autres de ses *sanwen*, présentent le poète dans une contexte champêtre (*tianyuan*), pour opposer réalité et idéal, ville et campagne, actuel et lointain¹. Ces thèmes se recourent dans « Les visiteurs », dans la mesure où le narrateur est séparé du monde humain. La scène est intérieure et permet une distanciation sur le lieu même de la résidence : le fait que le narrateur se tienne à *l'intérieur* est rappelé avec insistance. C'est donc un espace qui figure l'intériorité du narrateur, un paysage du dedans. De nuit, le narrateur est seul face à sa lampe, situation qui attire ses « visiteurs », comme lui l'est en un sens, ce qui renforce leur communauté d'existence et d'expérience. Nul insecte ne vient se brûler, mais le motif implicite de l'insecte à la flamme ouvre le texte (lampe)² :

La nuit. J'ai une lampe pas trop forte, une chaise qui a des années, je peux ainsi rester assis un long moment dans ma chambre. Un ciel tout constellé à l'extérieur ou une cour tapissée de la lumière de la lune, ne peuvent m'attirer. Et si d'aventure je sortais un moment flâner, il me faudrait une fois de retour, prendre un long moment avant de retrouver mon calme initial. Mais ce qui est inattendu, c'est qu'il suffit que je me rapproche seul de la lampe, pour que mes hôtes s'en viennent tranquillement, comme bien souvent ce petit insecte noir au corps long.

夜了。有一個不很亮的燈，一隻多年的椅子，我就可以在屋裡久坐了。外面多星辰的天，或鋪著月光的院子，都不能引動我。如果偶然出去閒走一會，回來後又需要耽擱好久才會恢復原有的安靜。但出乎意料的是只要我一個人挨近燈光的時候，我的客人就從容地來了，常常是那長身子的黑色小蟲。

Le narrateur apparaît d'emblée comme doté d'un caractère qui le rapproche des insectes qu'il s'apprête à décrire : prudent, hésitant, casanier, inquiet. S'ensuit une description entomologique des insectes, qui porte sur leur apparence et habitudes. La typologie des hôtes suit la fréquence des visites, la distance parcourue, la proximité ou le rejet que le narrateur éprouve à leur égard. C'est dire que ces insectes apparaissent comme des personnes qui semblent même doués de sensibilité et d'un caractère propre. Cette anthropomorphisation a pour conséquence que le narrateur à son tour se rapproche des insectes, au point de ne plus s'en distinguer : ils partagent les mêmes lieux, les mêmes habitudes, la même existence menée dans l'ombre. Cette comparaison implicite entre humain et insecte est une nouvelle variation sur le thème de la communauté sonore (langagière?) des êtres (voir Ouyang Xiu et Feng Zhi). Un autre point commun en est leur condition d'hôte et d'étranger : même ceux des insectes qui semblent installés, ne le sont visiblement que de façon accidentelle, car tous sont des *laike*, des visiteurs de passage qui viennent d'ailleurs. Le narrateur

¹ Spleen et idéal?

² Qian Liqun, 1999, p. 429.

pour montrer sa condition de voyageur ou d'exilé, figure du *ke* 客 dans la poésie classique, se représente ainsi de façon inversée : les insectes qui lui rendent visite sont le miroir de son exil dans cette maison. Peut-être même rend-il visite à ces insectes qui semblent davantage installés que lui.

On retrouve une certaine forme d'auto-ironie : on ne sait qui rend visite à qui. De plus, le narrateur mène une vie *a minima*, guère différente de celle de l'insecte, avec qui il en est réduit à devoir sympathiser. Cette ironie recourt au lieu commun qui consiste à donner de l'importance ou de la valeur, par la description littéraire, à ce qui est insignifiant : l'insecte. Le narrateur décrit les insectes comme autant de personnes, ce qui leur donne de l'importance, et se montre ainsi accommodant vis-à-vis de ses commensaux. Cette ironie d'ailleurs fait écho à celle de Lu Xun dans « Nuit d'automne », auquel il est fait référence ici¹ :

Malheureusement une fois parce qu'il y en avait plusieurs venus me harceler en formation et qui ne se laissaient pas disperser, j'en ai tué quelques-uns, et cette poudre argentée sur leurs ailes a été frottée et emportée. Après cela, ils ont disparu sans laisser de trace et ne sont plus revenus. Jusqu'à maintenant, je n'en ai toujours rencontré aucun ; quand j'y repense, je trouve toujours que je dois des excuses à ces morts, parce que ce sont mes hôtes les plus petits.

不幸一次因為有許多只結隊地來擾亂我，又不受我的驅趕，我打死了幾個，那翅上的銀粉也剝落下來。其後它們絕跡不來了，直到現在，我仍沒有遇到過一次，想來總覺得對那幾個死者有些歉意，因為它們是我的最小的客人。

Le narrateur éprouve la même sympathie et remords vis-à-vis d'eux, que celui de « Nuit d'automne » pour les insectes brûlés à la flamme. A une différence près cependant : le narrateur effectivement a tué quelques-uns de ces insectes et en éprouve du remords. Dans « Nuit d'automne », les insectes en question, ces « héros », sont venus se jeter eux-mêmes dans le feu. Les associations restent par contre identiques : repli, solitude, étrangeté.

Cette typologie sympathique suppose par ailleurs un exercice de dénomination, autre point commun avec l'interrogation sur le nom des choses (les fleurs dans le cas de « Nuit d'automne »). La description particulière précède le nom général pour désigner l'individu rencontré. Encore que le narrateur doute de la justesse du nom ou de son universalité, à savoir s'il est compréhensible de tous. C'est le problème de la communication et des dialectes, langue populaire et langue nationale,

¹ Qian Liqun, 1999, p. 429.

qui remonte aux débats des réformistes. Le narrateur peut même ignorer ou douter de l'appellation existante, confrontée à l'observation directe¹ :

Je tends un doigt : je sens que cette tête et ce corps sont solides, la tête surtout ; lorsqu'il l'élève haut puis la relâche avec force, il y a un son que l'on presque dire cristallin. Je le connais ; c'est « l'insecte qui fait *koutou* [se prosterne en frappant la tête au sol] » [taupin] que j'ai déjà vu, je n'éprouve pour lui pas la moindre répulsion, son maintien et son sont louables. [...]

我伸出一個手指，覺到那頭與身子都是堅硬的，尤其是頭，當它高高地拾起又用力放下去時就有一種幾乎可以說是清脆的聲音。我認識它，它是我所見過的「叩頭蟲」，我對它沒有絲毫的厭惡，它的體態與聲音都是可讚美的。 [...]

Il y a aussi un insecte volant encore plus petit, les deux ailes couvertes d'une poudre argentée, qui renvoie un éclat d'argent. Je ne connais pas son nom. Certains disent qu'il s'appelle « moucheron blanc » [*bailing*, hématophage], qu'il pique la nuit ; mais je n'en suis pas très convaincu. Je ne vois rien qui saurait lui faire office de bouche. [...]

又有一種更小的飛蟲，雙翅上滿敷著銀色的粉，閃耀出銀色的光輝。我不知道它的名字。有人說叫做「白蛉」，夜間咬人的，但我並不十分相信。我看不出它的嘴一類的東西。 [...]

Un si grand nombre de pattes suffisent bien à rendre mal à l'aise qui les regarde ; cependant, comparé au scolopendre, il est bien plus affable. Je l'appelle « ligature de sapèques » [*qianchuanzi*, scutigène], ce qui bien sûr n'est pas un nom qui a cours partout. Lorsqu'il voit quelqu'un ou la lumière de la lampe, il ne se détourne absolument pas, comme s'il fixait quelque chose, jusqu'à ce que je frappe d'une baguette sur le mur. [...]

那麼多的腿很足以讓人的眼睛不舒服，不過，與蚣蜈比起來，又是溫和得多了。我叫它「錢串子」，這自然不是各地通行的名字。當它見了人或燈光時，並不轉動身子，彷彿在注視什麼，直到我用一根小棍敲著牆的時候。 [...]

Une même enquête entomologique, ethnographique et linguistique sur l'adéquation du nom (*ming*) et de la chose (*wu*), pour reprendre les termes classiques du problème, se rencontre dans « Les cigales » de Li Guangtian. La musique par ailleurs est associée à la dénomination comme activité poétique, comme le montrent les deux extraits ci-dessus, et la fin des « Visiteurs »² :

¹ Qian Liqun, 1999, p. 429-430.

² Qian Liqun, 1999, p. 430-431.

Quant aux autres insectes, ils sont rares à entrer dans la maison. Les quelques espèces dont j'ai parlé plus haut et moi-même nous rencontrons souvent ; ils n'en peuvent néanmoins pas troubler le silence de chaque nuit. Je pense avec affection au criquet des fourneaux [*zaochong*, criquet cavernicole?], au chant mélodieux et puissant ; à chaque fois que tombe le soir, il commence à chanter, presque toute la nuit durant sans cesser. Son timbre (*shengdiao*) ne varie (*bianhua*) ni en hauteur ni en longueur ; je ne m'ennuie pas du tout à l'écouter, il m'amène à me plonger dans mes pensées (*chensi*), m'apporte une légère sensation de fraîcheur, qui me donne l'illusion d'être déjà à l'automne ; et il ne me fait éprouver ni peine (*shanggan*) ni amertume (*qiliang*), mais seulement une paix inhabituelle (*yiyang*). Il aime le vent et la rosée de la cour ; c'est pourquoi cette pièce n'a pas l'heur de lui plaire comme résidence. Je peux voir de différents insectes ; mais aucun ne peut jouer de sérénade (*yede yinyue*), à part cet insecte qui fait *koutou* et qui tape [bat la mesure?] sur la table, en faisant tic-tac, dont le son est si mélancolique (*chenmen*) et morne (*kusuo*). Naturellement, des hôtes qui viennent me rendre visite, il est déjà des plus distingués.

別的蟲少有到這屋裡來。上面說過幾種，雖然也常常相見，卻不能破除每夜的寂靜。我想念著那灶蟲，那柔和的有力的歌者，它沒到天黑時就開始唱起來，幾乎可以整夜不息。那聲調雖沒有高低長短的變化，我聽著決不覺得厭煩，它會引領著我的沈思，給我以微涼的感覺，讓我幻想著已經到了秋天的日子；它也不讓我的心裡淒涼或傷感，只有異樣的安寧。它喜好庭院中的風露，所以這屋裡得不到做它的住處的光榮了。我見得到不同的蟲，但它們都奏不出夜的聲音，除了敲擊著這桌子的叩頭蟲，叮叮的，聲音是那樣沈悶，枯索。自然，在我的來客中它已是很高貴的了。

Ce criquet, classique en ce qu'il évoque l'automne, n'est pas sans rappeler la cigale rencontrée chez Feng Zhi : il produit de la musique et mène une vie éthérée et noble, car il se nourrit de rosée. Trois êtres produisent des sons : le criquet, le taupin et le narrateur lui-même qui bat la mesure et surtout, *écrit*. Le son du criquet signale l'introspection du narrateur et l'irruption d'un stade d'étrangeté : non celle de l'aliénation inquiète (« Nuit d'automne »), mais du détachement « inhabituel » (*yiyang*, voir le poème de Nanxing). La « sérénade » répond à la « musique mystique » de Xu Zhimo et au « rire » auto-ironique de Lu Xun, dont elle se rapproche le plus.

Le narrateur à la première personne des « Visiteurs » fait l'expérience d'un complexe de Jonas comme Lu Xun : comme un insecte, il vit dans son antre, observe. A la différence qu'il est à la recherche non de lumière, mais de musique. Dans des exemples rencontrés plus haut, le poète est pierre ou figé, et cherche à s'animer pour prendre la parole. En voici un où par dérivation il *devient insecte*, par contiguïté la figure du poète. Le narrateur incarne la figure du poète comme lecteur et insecte-livre :

Il y a quelques temps de cela, je feuilletai une pile de vieux livres de ma bibliothèque ; sous un livre, je découvris deux poissons d'argent de différente taille, qui sans attendre que je ne les attrape, avaient déjà filé vers un endroit d'où je ne pouvais plus les apercevoir.

許多日子以前，我在書架上翻一堆舊書，在一本下面，發現兩個大小不同的蠹魚，沒有等到我捉，它們就鑽到看不見的地方去了。¹

En chinois, « poisson d'argent » (*duyu*) signifie aussi « rat de bibliothèque », qui d'ailleurs peut aussi se traduire par *shuchong* 書蟲 (« insecte rongeur de livres »)... Rappelons l'expression « ciseler des figures d'insectes » (*diaochong* 雕蟲), pour désigner le fait de s'appliquer à des activités de petite envergure. Bien différent donc que de « graver des dragons » (*diaolong* 雕龍), à savoir composer des textes poétiques recherchés, mais inférieurs à des textes plus sérieux et nobles ; expression qui en vient ensuite à signifier le fait de composer de la littérature et de la poésie. Nanxing « grave des insectes » : il s'adonne à une écriture égotiste, ni mystique ou engagée, pas davantage esthète ou maniériste, certaines des postures les plus courantes dans la littérature moderne. C'est ce qui lui *reste* à écrire de littérature lyrique en temps de guerre et d'occupation : ses visiteurs. L'auto-ironie, décidément l'une des caractéristiques de la littérature chinoise moderne, porte sur l'association établie entre la poésie ou l'activité d'écriture du narrateur et la musique des insectes : il prend à la lettre l'expression *diaochong*. Dans un contexte différent, J. Svenbro a montré que les fourmis sont « l'allégorie des signes alphabétiques »² d'un poème, en opposition à la voix vive (la cigale), rappel que le texte est un « tombeau » (et signe, *sèma*) qui tue tout en maintenant le souvenir (?) de la voix (voir le développement plus haut sur la stèle et « Epitaphe » de Lu Xun) : il y a peut-être, jusqu'à un certain point, un imaginaire commun entre motif de l'insecte rampant, figure de l'écriture et thème du temps cyclique, qui tue et fait renaître par le chant ou la musique (« Elégie de la statue » mais aussi « Une charogne »).

Nous avons rencontré plus haut cette association entre le livre et le bruit des insectes. L'insecte rampant est à l'image de l'être qui vit dans un espace resserré, reclus, doté d'un champ de perspective restreint : de même, le narrateur centré sur son être se réduit-il à l'état d'observateur des insectes mais aussi de son moi, car l'espace décrit et ses acteurs forment un même paysage intérieur. Dans un mouvement spéculaire, le narrateur se décrit en train d'observer les insectes qui sont la métaphore de sa situation. Cette musique nocturne est ce que l'on pourrait appeler *minima lirica*,

¹ Qian Liqun, 1999, p. 430.

² Svenbro, 2021, p. 44-45.

forme d'expression d'exil mélancolique, loin de tout romantisme ou héroïsme, auquel sans doute le contexte de guerre et d'occupation n'est pas étranger : c'est peut-être la seule contextualisation que l'on puisse trouver dans ce texte, et encore, de façon implicite, sous la forme d'une non-contextualisation, d'un non-dit. Le poète, attentif aux sons, se représente comme chef d'orchestre improvisé de ce monde marginal.

Nanxing développe un parallélisme entre le monde des insectes et des hommes, dimension que certains auteurs chinois, tels Zhou Zuoren, ont reconnu chez Fabre¹ ; il associe à cette allégorie la dimension poétique et lyrique de Lu Xun. Par comparaison d'ailleurs avec les « Libres propos à la fin du printemps » de ce dernier, la différence apparaît entre ce que l'on pourrait vraiment appeler un essai (*zagan* ou *zawen*), et du poème en prose (*sanwenshi*, *shihua sanwen* ou *xiaopin wen*), tout imprécis que soient les termes génériques. Dans d'autres textes de Nanxing, le narrateur ou le poète s'observe en train de s'observer plus directement, notamment les métamorphoses et changements (temps, durée, souvenir, changements, espaces, visites), qui renvoient et construisent finalement une forme d'existence et durée de soi. Les êtres et choses, qui parfois émettent des sons, sont le témoin du passé et de la durée problématique du narrateur, et de son étonnement ou perplexité devant celle-ci. On peut parler de métamorphose au sens de construction d'un sujet lyrique, littéraire, moderne, en crise et en retrait, à l'image de cette contemplation nocturne. L'écriture de Nanxing et d'un certain nombre de textes modernes chinois, se disent dans cet espace ou fêlure (voir « La statue de pierre » plus bas). On trouve de tels exemples dans d'autres textes du même recueil de Nanxing.

IV.1.E « Elégie de la statue de pierre » de Nanxing : la pierre qui parle, allégorie de la voix dans le temps

Nous avons jusqu'à ce point rencontré des exemples du motif de l'insecte qui exprime le thème de la répétition du temps (son, bruit, vacarme) ou sa perte, le passé (mue, cadavre, restes). Un autre poème de Nanxing développe le thème de l'opposition entre répétition du temps et volonté de s'en libérer, ou entre les insectes et le temps, la musique qu'ils ne comprennent pas (voir infra). Il s'agit de « Chant » ou « Elégie de la statue de pierre » (Shixiangci, 1937)² :

¹ Voir Peng Hsiao-yen, 2010, p. 159-60.

² Nanxing, 1937, p. 37-39. Poème éponyme du recueil.

Elégie de la statue de pierre

Combien de fois es-tu venu je ne m'en souviens pas clairement,
Mais je me souviens du nombre de traces de tes pas,
Qu'ils se soient posés sur les herbes et feuilles ou la terre,
Parce que quand ce jardin t'accueille
Je m'efforce de baisser la tête.

Comment donc vas-tu t'y prendre pour imaginer ma vie passée?
Tu me crois peut-être nouveau venu (*xinke*),
Qui ne vaut de loin pas l'érable incarnat (*chifeng*) ou le peuplier blanc,
Peut-être que ta pensée ou ta mémoire
Ne vont se porter sur ma personne, (à) jamais (*yongyuan*).

Si naissent (*shengchu*) en moi des doutes sur le passé,
Je me remémore les jours de pluie ininterrompue,
Les jours où de lourds flocons scellent la terre entière.
J'ai vu la transition de l'automne à l'hiver,
J'ai entendu le vent chanter comme un berger.

Ne viens pas me voir de près (*Mo jinqian lai kan wo ba*),
Ces taches sur tout mon corps
Peuvent témoigner de ce que je dis plus haut.
La première fois tu es déjà en retard,
Si dans ce jardin il n'y a pas de jeune végétation (*huacao*).

Peut-être mon espérance (*xiyi*) est-elle indue :
Puisse la chaleur outre la lumière du soleil (*yangguang*)
Ou le regard (*yan'guang*) d'un vivant (*shengren*)
Ou la voix (*shengyin*) que ces petits insectes ne comprennent pas
Me faire oublier passé et présent.

石像辭

你來過幾次我記不清楚了，
但我記得你足跡的數目，
無論留在草葉上或土地上的，
因為當這園林歡迎你的時候
我就要用力地低頭了。

你將怎樣猜想我的經歷呢？
也許你以為我是一個新客，
遠不如一株赤楓或一株白楊，
也許你的思想或記憶
不會來到我的身上，永遠地。

如果我對過去生出疑問了，
我回想一些連綿雨的日子，
一些沈重的雪花封住全地的日子。
我曾看見秋冬的轉移，
曾聽見風歌唱著像一個牧者。

莫近前來看我吧，
這全身上的斑痕
會為我上面的話作證。
你第一次已是來遲了，
如果這園裡沒有年輕的花草。

我的希冀也許是非分的：
願陽光以外的溫暖
或一個生人的眼光
或蟲兒們所不瞭解的聲音
使我忘記自己的過去現在。

Le poème présente un apparent monologue ou dialogue que l'on devine, grâce au titre, être celui d'une statue dans un jardin : elle s'adresse à un interlocuteur dont on ne sait s'il est présent ou absent, qui du moins ne répond ni ne parle, un visiteur habitué des lieux. La scène est une allégorie de « l'expérience » ou « vie » (*jingli*, v. 6) du sujet dans le temps. C'est la représentation spatiale, moins de la durée et de l'unité du sujet, que d'une forme de simultanéité de deux formes de temporalité en tension que le sujet entretient avec lui-même, symbolisée chacune par une voix ou une personne différenciée. Cette diphonie (et dia-phonie, comme suite de parole inscrite et divisée dans la linéarité temporelle) explique aussi la possible indétermination entre les voix, notamment parce que les deux pronoms sont indiqués à dessein et insistants, répétés¹. Le poème dans son entier peut se lire comme un discours indirect libre attribuable à une unique entité constituée des deux

¹ Ou est-ce un dialogue? peut-on renverser?

voix, de la statue et du visiteur, voire du jardin ; ce jardin d'ailleurs, comme dans le *Rêve dans le Pavillon rouge*, est un huis clos microcosmique allégorique de l'existence, de l'expérience humaine dans le temps, livré à la vie et à la mort, plutôt que lieu édénique¹.

Cette disposition de la voix introduit également un renversement entre présent et passé, vie et mort. La statue insérée dans une scène mélancolique « est indicatrice de rapports temporels » (J. Starobinski)². La voix à la première personne, attribuable à la statue, est celle du présent ; mais un présent indissociable du passé, c'est un *présent passé*, figé et usé. La statue se distingue d'ailleurs explicitement de ce qui serait un *shengren* (v. 23) « inconnu », « étranger », mais qui signifie aussi « vivant ». La statue, qui ne connaît que l'accumulation du passé, attend du *shengren* (vivant étranger, vie étrangère?) qu'il lui apporte de l'inédit, une *ouverture*. La statue est donc morte, et pourtant parle. Si la seconde personne à qui elle s'adresse personnifie et évoque un passé qui est à chaque fois un instant vivant, celui-ci devient un *passé présent* ; mais sous forme de trace qui ne répond pas à la statue, qui par accréation s'est formée de ces visites de l'instant. En ce cas, c'est le présent qui est donc mort, et le passé semble plus vivant que lui. On s'attendrait à ce que la voix à la première personne, en principe au présent, soit la voix du vivant ; et à ce que l'interlocuteur, désigné comme itération passée du sujet, la seconde personne, celle d'un temps mort, puisque passé. Or, c'est le contraire. Le temps de la statue est arrêté : il est la somme des passés qui forme un présent et en attente d'un futur. Ce futur est d'ailleurs non nommé ou mentionné, car la statue ne connaît que la répétition du passé et son fantôme de présent. Ce futur lui permettrait d'être animé par un instant hors du temps, à s'ouvrir, pour « oublier présent et passé » (*guoqu xianzai*, v. 25), qui pour elle ne présentent aucune différence, puisqu'ils s'annulent dans un présent qui n'est que remémoration du passé.

« Tu » représente le passé d'un instant disparu. Il ne peut s'exprimer et n'être qu'évoqué indirectement (traces) par le « je » de la statue, qui est accréation présente et témoin du passé. Les « traces » (*zuji*, v. 2), que seul le regard rétrospectif de la statue connaît, se confondent avec les « taches » (*banhen* litt. « maculatures », v. 17), marques du temps passé dans le jardin. Elles sont la preuve par ailleurs que la statue n'est pas « nouvelle venue » (*xinke*, v. 7) ni un élément de paysage accidentel et inerte (v. 8), ou qu'elle est sans rapport avec le visiteur ; elle est là et témoigne. Le

¹ Ceci dit, le jardin d'Eden est aussi un lieu où l'on ne peut demeurer

² Dans « Le regard des statues » (1994) : Starobinski, 2016, p. 490. Dans un contexte différent : dans le film *Interview with the Vampire* (1994) de N. Jordan, le rôle tout juste devenu vampire, c'est-à-dire immortel à la recherche désespérée de l'intensité du présent (désespoir de l'infini selon la nomenclature de Kierkegaard?), regarde une statue de pierre s'animer pour ouvrir et cligner comiquement des yeux dans sa direction. Par ailleurs, dans le film *Tous les matins du monde* (1991) d'A. Corneau, le rôle du compositeur ne peut saisir la main tendue de sa femme morte : seule la musique, jouée pour une absence et des émotions ou regrets maintenus vivants, permet de les unir, c'est-à-dire de créer une autre temporalité et se libérer de l'opposition du passé et présent, hors du temps linéaire (?).

visiteur (« tu ») croit la statue aussi éphémère que lui, car il ne peut en concevoir la durée mélancolique (v. 7). D'où la question de la statue au visiteur, s'il peut concevoir son « expérience » ou sa « vie » (v. 6) ; quoique l'on puisse renverser l'ordre et supposer que c'est elle qui est interrogée, car tous deux ont une expérience différente. La statue est une durée ; « tu » renvoie à des instants passés, sans vision totalisante. De plus, le visiteur n'a d'autre conscience que celle d'un présent toujours renouvelé : il ne voit pas la statue qui, elle, voit et est témoin de la répétition, le retour du même. C'est une connaissance que ne possède pas le promeneur. Mais on peut renverser : « Tu » est l'équivalent du « passé »¹ (*guoqu*), de la voix à la première personne² ; et « je », celui du « présent » (*xianzai*).

De fait, l'instance du poème, le « soi-même » (*ziji*), un autre « je », est l'union de « je » et « tu » ; il s'adresse donc à un autre « tu », celui du nouvel instant hors du temps qui va venir animer ce présent du passé, qui ne vit que par le « souvenir » (*ji*) de la « trace » (*zuj*, v. 2) de l'instant révolu. La statue se souvient des traces du présent vivant d'avant, de même qu'elle se représente une durée indéterminée, abstraite ou vague, ne pouvant distinguer les détails vifs : « Combien de fois es-tu venu je ne m'en souviens pas clairement, / Mais je me souviens du nombre de traces de tes pas » (*Ni laiguo jici wo jibuqing le, Dan wo jide zujide shum*, v. 1-2). C'est pourquoi à la troisième strophe, elle s'interroge sur le passé et soi-même : cette adresse à la *seconde personne absente* est tout l'objet du poème. La statue cherche à connaître des détails, des particularités, car les événements passés dont elle peut se souvenir sont indistincts, comme le suggère la métaphore *in absentia* de la pluie et de la neige (v. 12, 13). De même, elle ne reconnaît que la transition de l'automne à l'hiver (« J'ai vu la transition de l'automne à l'hiver » *Wo ceng kanjian qiu dongde zhuanyi*, v. 14), et non celle du printemps à l'été, saisons de la chaleur et du vivant, ce que la statue n'est pas : elle vit dans les limbes, comme si sa vision ou perception se limitait à un spectre vague unique sans couleur ni variation (pluie et neige). Voix, chaleur et regard sont les attributs du vivant (*shengren*), homophone d'ailleurs de *sheng*, « voix », dont est privée la statue (le visiteur ne l'entend pas) : elle est le double passé du promeneur présent, dont elle aimerait s'appropriier les qualités, comme si le reflet passé du miroir cherchait à se saisir ou être reconnu de qui s'y regarde

¹ Le promeneur ou *marcheur* (ou serait-ce une promeneuse et la statue plutôt un homme? le féminin de statut en français induit peut-être en erreur ; l'indistinction de genres est certainement voulue, comme « Vengeance » ou « Fossile de poisson ») est une manière de *Gradiva*, caractérisé notamment indirectement par ses pieds (traces), et lui aussi, comme *Zoé*, apporte à qui en attend le contact, la vie (Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, PUF, 2010, p. 18, 20.), d'un autre temps mais actualisable, qui cependant ne parvient pas à rencontrer ni voir le présent : ne pas être vu est le propre du fantôme et le sujet chez Nanxing semble condamné à ne pas se rencontrer. C'est la différence peut-être entre ces deux situations. Sur les figures de la pétrification ou de la vivification et prise de parole de la statue en Europe, voir J. Starobinski, « Le regard des statues ».

² Voir Wang Rongmei, 2014, p. 76.

sans voir son reflet. Dans un renversement original de perspective, ce n'est pas l'original, le promeneur, qui regarde la statue : mais la statue, son double, qui s'adresse à qui ne la regarde pas.

Ce soi exprime par la voie de la statue cette « attente » ou « espérance » (*xiyi*, v. 21), mot central du poème, vers l'autre et le futur, attendu comme temps hors du temps (dernière strophe) et de sa chronologie pétrifiante. C'est l'espoir d'une authentique réunion des contraires du sujet entier et non l'apparente union du passé et présent qui forment un présent imparfait et divisé. En ce sens, cette scène entière (statue, visiteur, jardin), plus qu'une allégorie, est un « mandala » jungien (symbole archétypique du soi). La scène décrite dans ce poème se situe hors de toute narration : on peut le lire comme une prise de parole inédite de la statue, qui attend et espère l'arrivée future du vivant qui modifiera son existence. On peut aussi lire une allégorie de l'atemporalité : chaque visite réchauffe (voir la « chaleur », *wennuan*, v. 22) la statue, mais ensuite se réduit à une trace au sol, et une marque sur la pierre, pour se fondre dans la mémoire indistincte, jusqu'au prochain retour. Or, à chaque fois, le visiteur est « déjà en retard » : « La première fois tu es déjà en retard, / Si dans ce jardin il n'y a pas de jeune végétation » (*Ni diyici yi shi laichi le, Ruguo zhei yuanli meiyounianqingde huacao*, v. 19-20). Le visiteur, l'instant, arrive toujours en retard ou a déjà fui, insaisissable. Le décalage est insurmontable, en l'absence du moins de « fleurs » ou « jeune végétation » (présent vivant) : l'unité (voir Yu Pingbo) avec soi-même ou l'autre échappe au sujet.

C'est l'ambiguïté du poème : est-ce un acte de parole unique ou la répétition mélancolique d'un même monologue, qui transforme toute rencontre avec le vivant en pierre, comme une statue de sel tournée vers le passé mais qui resterait douée de parole, certes prisonnière. Une telle figure allégorique fondée sur le paradoxe (voir plus loin, sur Bian Zhilin, et eau dans la pierre, autre motif du *miroir*) peut aussi bien témoigner d'une ouverture que d'une fermeture, moment unique ou répétition. C'est le temps du poème, de l'écriture, en décalage ontologique avec son objet, le sujet en l'occurrence, qu'elle fonde sans pouvoir le saisir ni jamais le rencontrer ; car s'ils partagent un même système de référence et de signes, ils n'en demeurent pas moins chacun dans une réalité ou dimension différente. La statue est le signe à la recherche du lecteur, qui saura le lire et l'interpréter.

Toutefois, la parole de la statue est une solution ou ouverture. La voix est au centre du poème, elle en constitue le paradoxe central, qui prépare les suivants : celui de *la pierre qui parle* (voir plus loin Bian Zhilin), capable de *se mouvoir*, du moins, qui « [fait] de [son] mieux pour baisser la tête » (*Wo jiu yao yonglide ditou le*, v. 5). Elle entend le « chant » du berger (« J'ai entendu le vent chanter comme un berger » *Ceng tingjian feng gechangzhe xiang yige muzhe*, v. 15), qui a valeur d'appel,

aura réveillé la statue qui à son tour interroge l'instant vivant, pour qu'il régénère l'expérience continue.

Le poème en définitive n'oppose pas passé et présent, car ils renvoient l'un à l'autre, ils forment une même unité : cette indistinction est indirectement signifiée par un sème commun implicite, du moins potentiel, de blancheur, transparence et indistinction entre la pluie, la neige et la statue, associant de façon paradoxale le solide et liquide ou fluide (voir plus bas). Le poème distingue de fait entre d'une part la *voix*, celle de la statue, du poème, ou le chant du berger ; et d'autre part le *silence* du visiteur, mais aussi le « bruitage » (Deleuze) cyclique de la nature, celui du temps linéaire de ces mêmes insectes, qui ne peuvent entendre le *chant*. Le poème distingue entre parole de la statue et non-réponse à son adresse, entre instant transcendant et linéarité.

Comme le temps de l'écrit, la parole présente ce paradoxe : elle s'inscrit dans un présent qui ne peut qu'être séparé et décalé de l'instant vivant¹ (voir plus bas à propos de « Epitaphe » de Lu Xun), là où le présent de l'instant ne peut se dire, ce qui explique le silence du visiteur. Ces deux instances, ces deux présents forment des parallèles, qui à la fois se croisent et ne se croisent pas, car elles se situent dans de différentes dimensions : le visiteur du jardin à la recherche des fleurs (*carpe diem*), c'est l'expérience immédiate de l'instant présent, autant qu'il est possible ; la voix de la statue est la parole qui organise et institue une continuité, une ligne directrice, dans le présent duquel elle s'installe. Le temps de la parole est un présent d'énonciation *hors du temps*, un acte de conscience créateur de temporalité par sa simple énonciation et qui n'appartient pas à l'ordre de l'événement, car elle l'institue (Deleuze?). Elle est trace et organisation de trace. L'instant du visiteur est aussi un présent hors d'atteinte et du temps, car il ne se *situe* pas dans cette succession instituée. Différentes temporalités, ou *perspectives temporelles*, coexistent donc au sein de cette entité unique statue-visiteur-jardin.

Ce paradoxe est illustré par l'interdit « Ne t'approche pas pour me regarder », « Ne viens pas me voir de près » (*Mo jinqian lai kan wo ba*, v. 16), dans une manière de *noli me tangere!* visuel, qui ajoute d'ailleurs au caractère hiératique de l'allégorisme. Cependant, en place de corps transfiguré ou glorieux, il s'agit de matérialisation du passé, de *matérialité*, sous les espèces d'un corps figé et

¹ Voir la nouvelle de Borges, « Funes ou la mémoire » (Funes el memorioso, 1942) : Borges, 2006, p. 109-118.

maculé, marqué par la pesanteur de la matière par excellence qu'est la pierre inerte¹, désireuse d'être réunie avec son présent insaisissable. De plus, cette injonction est une antiphrase : le visiteur ne regarde pas la statue, il n'éprouve pour elle nulle fascination. C'est de la part de la statue autant une coquetterie par crainte que ses taches (stigmates?) ne soient vues, qu'un appel à voir. L'interdit d'approcher (*jinqian*) exprime l'attente d'être touché et regardé, d'entendre une parole (v. 22-24) : le souhait en paronomase d'un *yan'guang* (« regard ») comme un *yangguang* (« soleil »), car la statue se sent immatérielle. C'est l'illustration de la nature paradoxale du contact, en un sens impossible, et de la parole qui nécessite une distance. La statue est condamnée à attendre dans cette distance qui permet l'espace de sa parole ; car si elle était réunie avec le visiteur, elle n'aurait pas à parler. La statue est dans l'espoir d'une « caresse », qui est « attente de [l']avenir pur, sans contenu » (Levinas)², l'ouverture apportée par l'autre. Le sujet ne peut s'approprier ni connaître cet avenir, mais peut le rencontrer sans se perdre et restant lui-même : le visiteur *présent* qui vient visiter la voix figée dans son passé répété est ainsi promesse du temps futur. Cette rencontre attendue semble impossible, du moins inquiète le poète-statue : car cet « événement même de l'avenir »³, expérience future de l'altérité qui « se dérobe » au sujet, c'est aussi la mort, du moins, c'est ainsi qu'elle lui apparaît. La sculpture est après tout « l'ouvrage d'un désir détourné [...] qui souhaite se réaliser sans avoir à connaître l'effroi de rencontrer le désir d'un être différent de soi » (J. Starobinski sur le mythe de Pygmalion)⁴.

Il est dit de Nanxing qu'il s'est intéressé au christianisme sans pour autant être chrétien⁵. Fait-il référence au passage concerné de l'*Évangile de Jean* (*noli me tangere*, version de la Vulgate)? Quoi qu'il en soit, on est en droit de croiser les textes. Les rôles dans « La statue de pierre » sont renversés : la statue serait Marie-Madeleine et Jésus, le visiteur⁶ (ou l'inverse?), à qui elle demanderait de l'approcher en prétendant le contraire, à lui qui ne la verrait pas. Autre

¹ Seul le titre informe le lecteur de cette identité de la voix, qui autrement se présente comme pure voix dans une tentative de se présenter comme vivante. La statue n'est pas décrite et cherche à ne pas être une statue : elle est une figure. De même que le visiteur ne la regarde pas, elle n'est pas donnée à voir au lecteur : ce n'est pas une statue donnant lieu à une exphrasis, ni comme idéal du Beau. Elle est tout entière voix, et la représentation que cette voix donne d'elle-même, est celle d'une entité cherchant à être vivante, elle prétend parler, bouger, être douée de mémoire, et être regardée : c'est une allégorie du poème, comme le visiteur est un lecteur.

² Levinas, 2004, p. 82.

³ Levinas, 2004, p. 83.

⁴ Starobinski, 2016, p. 492.

⁵ Voir.

⁶ Celui-ci d'ailleurs sort de sa tombe, qu'elle veille, thématique similaire entre une vie présente apparente et une mort censément plus vivante, et du témoignage de la statue de la vie du visiteur au jardin.

renversement, puisque c'est elle qui dans un premier temps ne reconnaît pas le ressuscité... Dans les deux cas toutefois, la distance est requise pour une véritable rencontre : dans le poème de Nanxing, celle du présent et de l'instant, de la poésie et de l'existence, qui n'est pas possible dans le présent de la statue (car elle vit dans le passé et la répétition du même). C'est précisément ce contact possible ou attendu, non dénué d'une certaine dimension érotique, qui constitue un autre présent : celui du moment où le « vivant » anime la statue douée de parole mais non-vive. La mélancolie exprimée par la statue est celle de la voix poétique.

Il semblerait donc, en un sens proche de ce qu'écrit Kafka cité par Blanchot¹, que pour parler, il faille devenir pierre ou alors cesser de l'être (mais après l'avoir été?) : ou alors, que la conséquence d'une vie d'écriture soit une forme sociale de pétrification². La figure de la pétrification en serait la mise à distance. Il est bien question chez Nanxing d'une pierre qui cherche à ne plus être de pierre, mais vive et parlante. C'est l'allégorie de la lecture qui anime le texte, comme on peut le voir, dans un autre contexte, exprimé dans certaines des *Stèles* (1912-1914) de Segalen : « Qu'on me touche : toutes ces *voix* vivent dans ma pierre musicale » (« Pierre musicale », mes italiques)³ ; « ce déduit [...], enjambant l'espace et dansant sur ses cadences ; ce poème, ce don et ce désir [...] s'écorchera de ta pierre morte [...] pour s'abandonner à sa vie » (« Stèle provisoire »)⁴. Ces stèles de pierre, cette forêt de stèles, sont par ailleurs métaphoriquement des *corps* et des personnes, des langues en attente de devenir paroles.

L'on reconnaît une représentation ou un symbolisme universels : voir le motif de la « pierre que les bâtisseurs ont rejetée » devenue « tête d'angle », choisie et confortée (Ps 118, 22)⁵ ou la « pierre vivante, rejetée par les hommes » (I Pierre 2,5)⁶, qui transforme à son tour ses auditeurs, pierres vivifiées, voire les sort de la pierre, comme Hercule tire Thésée du roc auquel il était attaché, symbole du « salut de l'âme morte » (P. Diel)⁷ ; ou Rabelais, qui associe la « pierre » au pouvoir de transformation de son « livre de vie » sur ses lecteurs (« Je ne bastis que pierres

¹ Blanchot, 1988, p. 71 ; cité par Brunel, 2004, p. 143.

² C'est ce que suggère P. Brunel, 2004, p. 143. Voir aussi Starobinski, 2016, p. 508-9 sur la pétrification du poète baudelairien.

³ Segalen, 1995, vol. 2, p. 78.

⁴ Segalen, 1995, vol. 2, p. 81.

⁵ Chouraqui, 1995, p. 1209.

⁶ Chouraqui, 1995, p. 2356.

⁷ Diel, 1994, p. 108. Je ne peux m'empêcher de référer à la séquence de *Star Wars*, dans lequel on voit le rôle de Han Solo pétrifié dans son bloc (sa stèle...) de « *carbonite* » noire (le corps et la matière sont faits de carbone, la *matera prima*) revenir à la vie, après ce passage par une manière d'*opus nigrum high-tech*.

vives, ce sont hommes »)¹. Dans un cas, le texte prend vie grâce au lecteur, dans l'autre, c'est l'inverse. La pierre peut se comprendre comme image de la « matérialité » du sujet : de cet « existant », « maître de l'exister » qu'il a « contracté », mais clos sur lui pour ne pas avoir encore rencontré son « mystère », celui de l'autre².

Revenons au contexte littéraire chinois, pour de tels exemples : la pierre cosmique dans la *Pérégrination vers l'ouest* (*Xiyouji* 西遊記), transformée magiquement en la personne du singe Sun Wukong 孫悟空, maître des transformations. Le rocher abandonné par la déesse Nüwa (naissance et passage à l'existant) lors de la réparation du ciel, devient dans le *Rêve dans le Pavillon rouge*, appelé aussi *Dit* ou *Récit de la Pierre* (*Shitouji* 石頭記, litt. « ce qui est inscrit dans la pierre », R. Lanselle)³, une pierre animée de conscience. Celle-ci porte gravée sur elle l'histoire du roman, ce qui fait d'elle le roman et l'image de celui-ci⁴, dans un mythe d'identité à soi-même : dans le rapport de connaissance que le sujet de la pierre entretient avec les êtres, ceux-ci renvoient tous à lui-même, car il ne s'est pas ouvert à l'altérité qui échappe à la lumière de la connaissance. Cette parfaite et illusoire adéquation avec soi-même cependant, dont l'impossibilité permet à la statue de parler, est passagère, *provisoire* : car Jia Baoyu 賈寶玉 est pierre ou esprit tombé du ciel par *désir* de *connaître* l'existence incarnée et mondaine⁵. Il retourne ensuite au vide après ses vicissitudes terrestres ; son temps accompli est donc nié car présenté comme temporalité déterminée par un ensemble de conditions⁶ et destinée à se résorber. Or, comme l'écrit J. Levi, c'est dans « cette béance, ce vide »⁷, que s'écrit le roman.

La pierre parlante ou écrite représente une totalité qui est d'abord signe de soi-même (texte ou lecteur et locuteur, ou les deux), avant de pouvoir venir à la conscience et se transformer (singe) ou

¹ Rabelais, 1995, p. 79. Qui donne les références bibliques plus haut.

² Curieusement, sur ce point, l'obsession de Segalen pour l'exotisme que l'on dirait aujourd'hui en grande partie « orientaliste » et le féminin, rencontre la philosophie de Levinas

³ Lanselle, 2008, p. 86.

⁴ Voir Levi, 1995, p. 89. De fait, il s'agit du Jade racontant à son insu l'histoire de la pierre, qui la précède : Lanselle, 2008, p. 94.

⁵ Deux mythes de « l'incarnation du sujet » : l'un pour présenter la causalité du désir pour le monde ; l'autre, celle de l'affinité, obligation ou rétribution intersubjectives (la dette de Lin Daiyu pour Jia Baoyu). De même, le narrateur raconte une histoire édifiante et veut rendre justice à la mémoire de personnages. L'histoire est achevée avant d'avoir commencé.

⁶ Voir Levi, 1995, p. 90 ; Lanselle, 2008, p. 89-90, 99, 105 pour la double lecture lacanienne et bouddhique de la nature vide ou inatteignable de ce désir dont la pierre finalement prend conscience.

⁷ Levi, 1995, p. 89.

parler (Jia Baoyu et la statue de Nanxing)¹. C'est aussi le mystère de la matière animée et parlante qu'est le corps humain. J. Hay propose en effet que la pierre et le rocher aient dans l'imaginaire littéraire et pictural chinois une importance équivalente à celle du corps en Occident : la pierre est un corps capable de désir, de transformation et de parole. Le rocher est aussi « concentration d'énergie » (Y. Escande) qui circule et crée le monde et les choses². La pierre sous une forme donnée est perçue d'emblée comme l'actualisation d'une capacité de métamorphose, peut-être un sujet ou esprit inséparable de sa matière, ou un signe de cette nature.

Le rapport entre la pierre et la parole est central dans le motif littéraire. La pierre est « figure métaphorique » du sujet parlant divisé par le langage (R. Lanselle), qui amène à signifier autre chose que ce qui est dit³. C'est la métaphore de la fonction métaphorique du langage et du « sujet de la langue, inscrit dès sa naissance dans le signifiant : en entrant dans le langage, [il] s'aliène lui-même »⁴. La pierre renvoie à un autre que soi-même, insaisissable : dans « Elégie de la statue », il s'agit de son propre double vivant, le présent passé ou inversément. Sur ce point d'ailleurs, on pourrait proposer une pareille lecture du motif de l'insecte à la flamme dans le poème « Insectes à la lampe » : le formalisme dans lequel le poète-insecte (autre rapprochement du poète et de l'insecte par métaphore chez lui, contiguïté dans « Les visiteurs ») s'abîme, représente l'altérité poétique occidentale dont l'imitation ou importation est recherchée. Perspective un peu différente peut-être, mais le lien entre pierre, langage, division est commun.

De façon *a priori* surprenante, ce motif paradoxal de la « pierre vivante » présente avec le motif de l'insecte⁵ des points en commun : métamorphose et transformation du signe et de la parole, formes du désir (variations sur le feu chez Bian Zhilin), attente de l'insecte chthonien. L'insecte est alors une pierre qui veut devenir feu (les moucheron dans « Insectes à la lampe ») ; il est la matérialité (pierre) qui se transforme, un mystère autant que la pierre qui parle. Peut-être Bian Zhilin ou quelqu'autre auteur chinois moderne aura-t-il lu ce vers de Baudelaire sur le « sphinx »,

¹ Voire s'enflammer?

² Escande, 2013, p. 59.

³ Lanselle, 2008, p. 84.

⁴ Lanselle, 2008, p. 87.

⁵ L'insecte est une mue ou chrysalide animée, symbole vivant des transformations, comme le végétal après tout. La mue de l'insecte ou du serpent sont des ombres, des doubles, que l'on peut prendre à tort pour l'être vivant, vrai ; de plus, la chrysalide, exemplaire de l'existence de l'insecte, qui connaît plusieurs étapes ascendantes et affinées d'existence, est promesse dans l'imaginaire de résurrection (voir Bachelard, 2020, p. 201-4.). La pierre est aussi la matière brute, ni organique, ni inorganique, ou simplement végétative, devenue vive par la parole.

statue de pierre qui « Ne *chante* qu'aux rayons du soleil qui se couche » (LXXVI, « Spleen », mes italiques)¹.

C'est un processus de transformation permanent, de l'un à l'autre, exprimé par l'allégorie de la figure paradoxale (statue qui parle), comme recherche de la forme signifiante (voir les recherches des poètes chinois modernes sur la forme libre et la prosodie), de la voix subjective (qui soit expression de l'individu moderne et prenant position face au passé). Au dernier chapitre, nous abordons le motif de l'eau et de la pierre (deux contraires réunis dans le miroir), qui développe la question de l'identité et du sujet, lieu aussi d'une métamorphose constante.

En ce qu'il représente le problème de la voix et de l'expression, et ce dans son rapport au passé, ce poème de Nanxing se lit en rapport avec le poème en prose de Lu Xun « Epitaphe » (Mujiewen 墓碣文, 1925)², qui présente le paradoxe de l'expression de soi par l'allégorie suivante : un serpent déclare que pour se « connaître » soi-même, sa vraie nature ou « goût authentique » (*yu zhi ben wei* 欲知本味)³, il faut manger son propre « cœur » (*xin*), alors même que la douleur empêche cette connaissance ; mais la douleur passée, le cœur pouvant être mangé a déjà « rassis » (*chenjiu* 陳舊, voir *chenside ren*, cité plus haut à propos de la préface au recueil)⁴ et ne permet donc pas la connaissance immédiate. La stèle sur laquelle cette sentence est écrite en *wenyan*, peut exprimer par le paradoxe et sur un mode négatif, ce qu'est la connaissance de soi ; elle appelle en *baihua* le passant soit à lui « répondre » (*da wo* 答我), soit à « s'en aller » (*likai* 離開)⁵.

On peut voir dans ce texte une représentation de la langue classique devant être transcrite ou énoncée en « *baihua* ». S. Veg rappelle que le motif du serpent vénéneux est repris du *Zarathoustra*, dont Lu Xun était familier pour l'avoir partiellement traduit, avec le sens de « l'éternel retour » ; et renvoyant à G. Davies, qu'il porte la poétique de la langue « transparente »⁶. Le motif du cœur mangé est tout aussi important. Or, et j'ignore si cela a déjà été proposé ou non, mais il pourrait se lire en rapport avec une section de la *Vita Nuova* de Dante, dont Lu Xun avait connaissance (voir le

¹ Baudelaire, 1991, p. 116.

² Voir dans ce texte le motif du serpent (autre image de la transformation) qui se mord et de la pierre (stèle) qui parle, à la différence d'une forme de dialogue ici. Sur ce texte et différentes lectures qui en ont été faites voir S. Veg (Lu Xun, 2015, p. 595-598).

³ Lu Xun, 2006c, p. 45.

⁴ Lu Xun, 2006c, p. 46.

⁵ Lu Xun, 2006c, p. 46.

⁶ Lu Xun, 2015, p. 597.

projet de revue durant ses études au Japon, mentionné plus haut). Au chapitre III, le narrateur raconte que les « paroles » (*parole*)¹ entendue pour la première fois d'une « merveilleuse dame » (*mirabile donna*) qu'il rencontre, le marquent tellement que rentré pour s'isoler il lui vient un rêve. Dans celui-ci, un personnage « effrayant » (*parauso*) donne à manger à la dame (qu'il voit endormie) le cœur du rêveur ; pris d'angoisse, le narrateur s'éveille et compose un sonnet afin de soumettre sa vision à l'interprétation de ses lecteurs. Dans « Epitaphe », Lu Xun importe à sa façon le motif amoureux du cœur mangé de la littérature médiévale et renaissante européenne. Toutefois, le chapitre de Dante présente des éléments structurels, qui trouveraient un écho dans le poème en prose chinois : la dimension allégorique ; le récit de rêve en tant que tel (de nombreuses pièces de *La Mauvaise herbe* présentent des récits de rêve), assez inquiétant pour provoquer le réveil du narrateur ; l'élément *déclencheur* de la voix vive et désirable. Mais surtout, la problématique de la forme et de la langue. Le chapitre de Dante se présente comme une narration en prose dans le style nouveau, dans lequel s'insèrent deux phrases latines adressées par le personnage inquiétant du rêve (Amour) au rêveur : « *ego dominus tuus* » (je suis ton maître) et « *vide cor tuum* » (vois ton cœur) au moment de le donner à manger. C'est la voix de l'autorité terrible qui apparaît. Puis vient le sonnet, pour l'expression lyrique, qui réduplique et reformule la scène du rêve.

Lu Xun aurait retransposé cette opposition entre latin de l'autorité et nouveau vernaculaire du narrateur, en celle du *wenyan* et *baihua* de part et d'autre de la stèle, et comiquement remplacé Amour par un cadavre qui s'éveille : nouvel exemple possible d'ironie baudelairienne. Fondamentalement, on voit repris cette tension entre deux langues et deux genres d'expression, prose et poésie, récit et stèle, par le procédé de la reformulation. Le motif du coup de foudre² fatal, pour le narrateur et la dame, devient dans « Epitaphe » une interrogation grotesque (encore une parodie comme dans « Mon amour perdu »?) sur l'expression, une allégorie sur le signe (stèle) en attente de réinterprétation actuelle : comment donner voix au signe du passé, qui interpelle le sujet lyrique moderne. Enfin, le corps éventré (vide) qui se lève de la tombe et redouble le discours de la pierre tombale, s'apparente au motif de la statue animée : on relève à nouveau cette curieuse dimension érotique (thème implicite de l'étreinte et de la recherche de proximité) de la stèle comme pierre inscrite (chez Lu Xun, ce serait indirectement via Dante)³. C'est après tout une figure de la lecture.

¹ Tr. G. Luciani : Dante, 2003, p. 53.

² Sur la réécriture de cette scène du coup de foudre dans « Une passante » de Baudelaire en association avec la figure de la statue : Starobinski, 2016, p. 504.

³ De même, Su Manshu, « L'Oie sauvage isolée » : comparaison entre la cousine du narrateur, Suziko, et la reproduction de la statue Sappho animée (voir extrait en annexe).

Revenons à « Elégie de la statue de pierre », qui présente de mêmes éléments structuraux que « Epitaphe » : la tombe, la pierre qui indirectement parle (épitaphe), le paradoxe de l'expression de soi, représentée comme impossible car en décalage inévitable avec l'expérience. L'expérience, comme le rêve, ne peut se connaître autrement que par l'expression ou le récit qui en sont donnés *a posteriori*. A moins de considérer que le temps dans lequel cette transmutation s'effectue et qui introduit une temporalité, est lui-même hors du temps ou suspendu. « Epitaphe » de Lu Xun se présente précisément comme un récit de rêve, dans lequel le narrateur rapporte qu'après avoir lu deux épitaphes, il prend la fuite devant un corps ressuscité (transformation de la matière inerte) ; celui-ci est à comprendre comme réveil grotesque de ce qui serait le signe vide ayant manqué l'expérience ou l'expérience rassise ratée par la connaissance, qui partagent de fait une même nature.

Or, le fait que dans « Epitaphe », l'expression comme condition à l'expérience et la connaissance, à la vie du « cœur » est représenté par un *récit de rêve*¹, est essentiel. Le *récit de rêve* et l'expression constituante du sujet par lui-même partagent cette double nature d'être impossible et pourtant de se créer soi-même, en ce que le signe *est* le sens (le récit de rêve constitué après coup est tout ce que l'on peut connaître du rêve) et ne peut référer à rien « d'extérieur » à soi. En un sens, tous deux sont des récits de *rêve*, mais non dénués d'une certaine forme de réalité : l'expression de soi est une fiction performative et donc toujours en décalage. Le récit de rêve intervient après coup : il est une fiction qui permet d'organiser le soi, comme le récit de soi. Ecrire et se dire, c'est être.

Par contre, dans « Elégie de la statue de pierre » de Nanxing, l'indétermination de l'identité de l'énonciation est plus grande encore que celle des deux épitaphes lues par le narrateur chez Lu Xun². Malgré ces points communs donc, la signification diffère entre les deux textes : pour Lu Xun, la problématique est celle du rapport au passé classique, dont il chercherait à se libérer, afin de créer une langue nouvelle, visant l'identité du mot et de la chose, ce que l'écriture classique et ancienne interdirait. Il est possible de suivre jusqu'à un certain point une telle lecture luxunienne de la thématique du passé collectif, littéraire et collectif chez Nanxing, mais plutôt à propos du poème « Sans voir », lu plus haut en relation avec le « Journal d'un fou ». De fait, un autre poème de

¹ Sur le rêve qui n'existe pas hors de son récit postérieur : Vuilleumier, 2022.

² Sur l'indétermination de la voix, voir S. Veg : Lu Xun, 2015, p. 596

Nanxing, « Le gardien du tombeau » (Shoumuren 守墓人)¹ s'inscrit parfaitement dans ces thématiques et constitue un exact parallèle à « La statue de pierre » : il en développe les mêmes thèmes, mais la voix est celle du gardien de la tombe qui conserve son passé, qui présente des qualités communes avec la statue. Cette « poésie des tombeaux » (Tieghem)² est un motif littéraire importé (chapitre à écrire...).

« La statue de pierre » est un exemple de l'inquiétude dont témoigne la littérature chinoise moderne, notamment la poésie, quant à ses conditions de possibilité et l'expression. Il ne s'agit pas de voir dans tout poème en langue moderne une exemplification ou mise en abyme, du fait d'écrire en langue moderne, comme c'est le cas dans « Epitaphe » ou, toujours de Lu Xun, « Feuille séchée » (Xiye 臘葉, 1925)³. Toutefois, cette *inquiétude réflexive et métapoétique* est une dimension présente de façon plus ou moins explicite dans un certain nombre de poèmes et textes chinois *modernes*, aussi bien en *baihua* qu'en *wenyan*⁴. Cette problématisation de l'expression accompagne la coexistence de différentes langues. Mais aussi un rapport au passé et au temps, comme dans ce cas et les précédents : le poète et auteur modernes sont des « passants » (*guoke* 過客)⁵ qui « errent » (*panghuang* 徬徨). L'errance est un motif bien connu de la Nouvelle littérature et surtout chez Lu Xun, mais qui comme J. Kowalis le relève, est déjà présent par exemple chez Wang Kaiyun : « *I pound my pillow, then arise, pacing back and forth alone* » (*Fu zhen du panghuang* 拊枕獨旁皇, tr. J. Kowalis, mes italiques)⁶. Associé au thème de l'errance, du naufrage.

¹ Partiellement cité dans Wang Rongmei, 2014, p. 76 ; le texte peut se trouver en ligne sur différents sites, notamment <http://www.shigeku.com/shiku/xs/nanxing.htm>, consulté le 16/8/21. Ce poème mérite d'être analysé, le problème étant que je ne trouve pas l'information de sa date ni de son lieu de publication, ni dans cet article, ni dans ceux d'un autre chercheur qui se contente de citer le titre du poème. Je n'ai pas accès non plus à d'autres recueils de Nanxing.

² Voir mon inédit sur Guo Moruo.

³ Ce texte se présente comme une méditation sur le passé, la marque et l'écriture, comme « préservation de la réalité dans la poésie » (S. Veg) : Lu Xun, 2015, p. 607.

⁴ Huang Zunxian, mais aussi entre autres exemples, voir Wang Kaiyun, « Sur la Xiang I » (Xiangshang 湘上, 1849, 1900) : mon « chant à pleine voix est goûté de peu, / Pour qui traverse-t-il [traversé-je] ce fleuve » (*Changyao xian suo huan, She jiang dang wei shei* 長謠鮮所歡, 涉江當為誰) : Wang Kaiyun, 1996, p. 1147. Ce même poème d'ailleurs introduit un traitement original de la perspective spatiale, comme expression de la confusion ou de l'isolement. Traduction en annexe.

⁵ Lu Xun, « Le passant » (*Guoke* 過客, 1925) dans *La Mauvaise herbe*.

⁶ Von Kowallis, 2006, p. 36.

De tels textes sont le signe d'une réelle réflexion, attention et souci à la voix et à son caractère moderne. Cette dimension est à prendre en compte dans l'interprétation de cette littérature ; on peut supposer qu'elle soit *entendue* par le lecteur à qui ils sont destinés à l'origine.

Ce souci moderne de la langue et de la forme est apparent dans « La statue de pierre » : la voix de cette statue qui s'exprime en langue prosaïque moderne est fortement occidentaliste, à un niveau sémantique autant que syntaxique. Ainsi de certaines tournures étranges, qui permettent d'ailleurs une lecture double, une certaine ambiguïté signifiante : « Peut-être que ta pensée ou ta mémoire / Ne vont se porter sur ma personne, (à) jamais » (*Yexu nide xisiang huo jiyi / Buhui laidao wode shenshang, yongyuande*, v. 9-10). Le v. 10 renverse la syntaxe attendue du chinois qui serait plutôt : « Jamais ne viendront se poser sur moi » (*Yongyuan [ye] buhui laidao wo shenshang* 永遠[也]不會來到我的身上). Le barbarisme de la postposition de *yongyuan*, complétée de la particule enclitique adverbiale *de*, est un marqueur du style typiquement symboliste chinois occidentaliste, celui-là même que Lu Xun moque chez Xu Zhimo (voir partie précédente). Il produit de plus un effet de mise en évidence par le rejet de *yongyuan* en position finale du vers, qui renforce la dimension de paradoxe, cette fois dans la modalisation du discours (autre marqueur symboliste chinois moderne) : « éternellement », « à jamais » (*yongyuan*) entre en principe en contradiction avec « *peut-être* ta pensée ou ta mémoire ne vont-ils pas se porter sur moi » et exprime alors le désir de la statue que ce regard se porte éternellement, et son état d'être éternellement figée.

Autre exemple d'occidentalisme et d'expression ambiguë : « la chaleur » ou « douceur outre la lumière du soleil » (*Yangguang yiwaide wenuan*, v. 22). S'agit-il de la « chaleur en plus du soleil »? mais la paronomase *yangguang* et *yan'guang* suggère que c'est surtout le *regard* que la statue attend et non la lumière du soleil. Ou est-ce la « chaleur qui n'est pas celle du soleil »? ce qui insiste davantage sur la dimension utopique et atemporelle de l'attente, car le soleil, c'est le jour et la course du temps. Ainsi cette attente utopique reprend le mot *yongyuan* : « l'éternité » (*yong*, « toujours », rime d'ailleurs avec *yang* « soleil »), rejetée *hors* de la phrase comme elle est rejetée hors du cours naturel des choses. On ne sait si la situation de la statue ou l'objet de son attente se trouve dans le temps ou hors de celui-ci : cette ambiguïté est due à la condition limbique de la statue. C'est ce qu'exprime le hiératisme marqué de la voix de la statue, en réponse au « chant du berger ».

La critique et l'histoire littéraire présentent Nanxing comme « moderniste », ce qui ne veut pas dire grand chose : tel article le cite comme exemple de la réception de l'imagisme en Chine, Nanxing ayant publié en 1935 un article pour présenter D. H. Lawrence (1885-1930)¹. Mais il est difficile de ne retenir qu'un exemple. Toutefois, Nanxing était angliciste, sans doute trouverait-on de similaires poèmes avec statue dont il aurait eu connaissance, outre la « poésie des tombeaux » issue notamment du romantisme anglais (« *Elegy Written in a Country Churchyard* » de T. Gray par exemple, traduit d'ailleurs par Guo Moruo²) : c'est une recherche qu'il me reste encore à mener. Cette dimension antiquisante ou classicienne apportée par la statue, l'allégorie et la prosopopée, se trouve par ailleurs bien dans le style de certains poèmes imagistes : voir les marbres, fontaines et statues diverses dans *Des imagistes* (1914), édité par E. Pound, une référence poétique au moment du 4-Mai, en particulier pour Hu Shi. Mais le motif de la statue, dans le cadre de la poésie occidentale, pourrait tout aussi bien être parnassien et symboliste ou tout simplement antiquisant.

Cette allégorie du temps, du souvenir et de la voix est la marque la plus évidente de l'occidentalisme de Nanxing : il faut se représenter une statue à la façon antique d'un jardin *occidental*. Cette scène comporte d'autres éléments « d'importation » : l'allégorie symboliste ; le monologue ; la figure du double (ombres). Ce double que sont l'un pour l'autre la statue et le visiteur est la représentation de l'inscription simultanée de soi dans le présent et dans le passé, double expérience contradictoire du temps, qui paradoxalement permet au sujet de se saisir, sans jamais vraiment le pouvoir, et donc de s'exprimer tout en se trouvant toujours en défaut. Cette expérience renouvelée du sujet lyrique s'exprime par la figure de la pierre qui cherche à s'animer, de la statue, à parler. On la trouve en partie chez Lu Xun, notamment dans « Tremblement au bord de l'abîme » ou de « la décadence » (Tuibaixian de chandong 頹敗線的顫動, 1925), mais débarrassée chez Nanxing de toute connotation collective ou politique plus ou moins explicite, plus encore que dans *La Mauvaise herbe*, dont de nombreux textes présentent de l'ambiguïté sur ce sujet.

Cette statue, à concevoir donc comme statue occidentale, exemplaire de l'art réaliste et *mimétique*, est fondamentalement une figure du double : elle introduit, de par son origine européenne, le problème du vrai et du faux, du réel et de l'imitation. Le double relève d'une telle catégorie, en tant qu'alter ego. Nanxing le développe dans la perspective de la dimension *temporelle* du sujet : passé et présent, renversant le vif et le mort. La problématique vrai / faux (similitude)

¹ « A propos de la poésie de Lawrence » (Tan Laolunsi de shi 談勞倫絲的詩) : Chen Xi, 2009, p. 50. On ne trouve pas vraiment dans ce poème le lyrisme et la recherche de rythme de Lawrence (?).

² Communication inédite en chinois sur ce sujet qui aurait dû être développée dans un autre chapitre.

d'origine européenne s'actualise ici dans le thème de la recherche de l'authenticité propre : se saisir dans sa durée, son temps propre, hors de l'écoulement des choses, pour se découvrir fondamentalement divisé. Mais le motif de l'ombre et la mue du serpent dans le *Zhuangzi* présente déjà ce thème du vrai et du faux : prendre l'apparence du double pour l'authentique. De même dans la littérature de fiction au moins depuis les Ming, autour du thème de la sincérité du *qing* sans parler du *Rêve dans le Pavillon rouge* (*zhen* et *jia* voir plus haut).

A titre d'exemple du motif moderne européen du double et de la statue, précisément dans la poésie symboliste ou parnassienne française, mentionnons « Contralto » (1849)¹ de Gautier : pour cette valeur d'ambiguïté du motif de la statue entre illusion et réel, de la pierre comme espace de transformation (de l'inerte au vivant, d'une forme à l'autre), d'objet de désir et d'association imaginaire avec la voix. Cette voix de plus se caractérise par sa dualité ou capacité d'indistinction quant à l'identité de qui parle (voir plus bas « Fossile » de Bian Zhilin), la dimension temporelle de Nanxing en moins. Ce motif de l'association paradoxale de la motilité et de la rigidité, du fluide et du solide, est l'héritière d'une tradition poétique européenne qui remonte à l'Antiquité, comme le montre P. Laurens². On pourrait évidemment mentionner Pégase amoureux de sa statue qui prend vie, et de différentes œuvres qui reprennent ce thème³ : mais cette question de la création n'est pas perceptible chez Nanxing, si ce n'est le désir de la *statue* de prendre vie et d'être regardée ou touchée par un visiteur qui est moins son créateur que son original, du moins son double. De

¹ Dans *Emaux et Camées* (1852-1872) : « Mais seulement il [caprice du poète contemplant la statue de l'hermaphrodite] se transpose, / Et, passant de la forme au son, / Trouve dans sa métamorphose / La jeune fille et le garçon. / Que tu me plais, ô timbre étrange! / Son double [...] » (Gautier, 1981, p. 52).

² Pour un exemple chez Claudien et Caillois : Laurens, 2008.

³ A l'époque moderne, de la « Statue de marbre » (Das Marmorbild, 1819) de Eichendorff, à la *Gradiva* (1903), parmi tant d'exemples. Il est à remarquer que l'on trouve dans la littérature chinoise le thème de la *peinture* qui prend vie, ou plutôt, dans laquelle un spectateur peut entrer pour rencontrer une jeune fille, à lire également comme allégorie du désir et de l'imagination : Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715), « La peinture murale » (Huabi 画壁). La statue prenant vie, ou la confusion entre une statue et une personne qui en semble l'incarnation, semblerait plus difficile à trouver dans la littérature chinoise ancienne (?), non seulement pour raison évidente, de la quasi absence de sculpture à la façon européenne (abstraction faite de l'art bouddhique ou de l'architecture introduite par les jésuites), mais aussi parce que les évocations de la beauté prennent pour référent en général des images suggérant l'indistinction entre apparition et disparition, et non la rigide statue. Par définition donc, le motif de la statue et son double sont importés. On en trouverait l'une des premières occurrences probablement chez Su Manshu, dans « Le récit de l'oie sauvage isolée » : la cousine du narrateur lui semble comme la gravure représentant Sappho (représentation de bas-relief ou statue? ou gravure certainement classicienne imitant l'art sculptural) revenue à la vie — importation d'origine romantique chez lui. Ce type de récit, dans une perspective jungienne, s'apparenterait à la confrontation avec des archétypes (voir une autre variante, celle de la confrontation de Don Juan à la statue de pierre, masculine, du Commandeur), ou un passé aveuglant, et une prise de conscience qui en découle (voir autrement le commentaire de Freud sur la *Gradiva*) — difficile de dire s'il en va ainsi dans le poème de Nanxing, qui reste particulier pour cette énonciation de la statue et non d'un spectateur de celle-ci. Ce motif est à distinguer de ce que l'on trouve dans la littérature chinoise classique, théâtre notamment, de tomber amoureux d'une personne représentée sur portrait (Mudanting par exemple), ou photographie (Su Manshu) — motif par ailleurs qui existe dans la littérature médiévale française par exemple.

plus, l'unité, possible chez Gautier¹, ne l'est pas chez Nanxing. Enfin, ce motif rejoint le mythe de Narcisse, dont il sera question plus loin, entre autres dans ses références à Valéry.

Un autre caractère occidentaliste à l'œuvre dans ce poème, probablement associé dans le contexte d'importation chinois à l'imagisme anglo-américain et au romantisme (voir « La statue de marbre ») est celui du « paysage mental » (M. Raymond) ou « paysage d'âme », « l'une des créations les plus spécifiques du symbolisme » (L. Nissim)², dont le caractère allégorique se rencontre chez Nanxing. Ce « paysage » désigne dans le contexte européen une forme convenue et codée d'allégorie³, dont la généalogie moderne remonte à Baudelaire, repris par les auteurs symbolistes et fin-de-siècle. Sa « fonction principale » consiste en ceci⁴ :

généraliser et universaliser ce qui est individuel, [...] dématérialiser et spiritualiser ce qui est matériel ; le paysage d'âme — du moins à son origine — est une manière esthétique d'ordonner le chaos du réel en une sorte de cosmos revenu à l'harmonie de l'unité première.

Le propre de l'allégorie à l'europpéenne et dans ces poèmes serait de supposer un « élan métaphysique vers l'idéal, vers l'inconnu »⁵. Par contre, toujours selon L. Nissim, les poèmes qui recourent à ce lieu tendent à décrire des paysages de descente, d'approfondissement⁶ :

[car] C'est dans l'âme que l'infini est désormais confiné ; il n'y a plus vraiment à découvrir des analogies mystérieuses avec l'univers ; c'est l'âme elle-même qui est un univers mystérieux, et c'est en elle, en elle seulement, qu'il faut plonger.

L'élan vers l'idéal, la rupture de l'harmonie et la recherche de l'absorption dans les tréfonds d'une âme dotée d'absolu sont des thèmes assez propres à cette littérature européenne. Certains d'entre eux, au moment d'être introduits en Chine, répondent au système littéraire d'arrivée : la fascination et le poids du passé classique que le poète chinois moderne dit ressentir, pour devoir toujours se mesurer aux modèles et œuvres anciens, en même temps qu'il se confronte aux paradigmes

¹ Motif littéraire de son temps : Gautier, 1981, p. 237.

² Nissim, 2012, p. 394. Je m'appuie sur cet article dans ce qui suit sur la présentation de ce type de paysage et ses implications.

³ Comme le montre L. Nissim, bien des poèmes commencent par « Mon âme est », « Mon cœur est », et si la formule est absente, la métaphore est *in absentia*.

⁴ Nissim, 2012, p. 406-7.

⁵ Nissim, 2012, p. 408.

⁶ Nissim, 2012, p. 407.

occidentaux, agit sans doute dans la crise de l'identité du sujet poétique qui appelle à une réinvention de soi. D'où le thème de la pesanteur, de la mort, les motifs de la pierre et du double (miroir, statue), de la tombe, motifs décadents et transformés dans la pratique chinoise. Un autre thème à prendre une signification particulière en Chine, est celui de la rupture, notamment avec le paysage et le monde naturel : les poètes chinois modernes adoptent l'allégorie, en tant qu'elle « dématérialise » les référents naturels, entre autres pour répondre à leur rapport critique avec le paysage naturel, comme on a pu le voir à propos de Yu Pingbo ou Feng Zhi.

De même Lu Xun, avec qui Nanxing dialogue, présente certains des premiers exemples modernes de l'usage en Chine de la figure allégorique, de la prosopopée ou du dialogue indéterminé, notamment sur le temps ou avec le jardin, qui est décidément un problème important de la littérature moderne, Nouvelle ou non. C'est le cas de la série de poèmes en vers libres, à considérer dans le contexte littéraire du moment comme « poèmes en prose », que Lu Xun publie en mai et juillet 1918 dans *Nouvelle jeunesse*¹ : « Rêves » ou « Rêve » (Meng 夢), allégorie du temps linéaire et de la modernité qui présente un dialogue entre deux rêves, celui du présent qui chasse le précédent devenu passé, avant d'être à son tour désavoué ; « Le dieu de l'amour » (Ai zhi shen 愛之神), poème burlesque qui introduit la figure de Cupidon (curieux et insistant tropisme de Lu Xun que de parodier le discours amoureux) ; « Fleur de pêcher » (Taohua 桃花), burlesque également, parodie de la poésie classique et de la description de fleurs dans un jardin ; « Leur jardin » (Tamende huayuan 他們的花園), allégorie d'un enfant qui brise les « portes » qui l'enferment pour rapporter des « fleurs » d'un jardin voisin qui lui était interdit ; « L'homme et le temps » (Ren yu shi 人與時), dialogue allégorique sur la valeur du présent contre les adeptes de la supériorité du passé ou du futur, ce qui annonce « Les Adieux de l'âme » (Yingde gaobie 影的告別, 1924). La temporalité, ou rapport au temps, est l'une des dimensions à être radicalement transformée dans la littérature moderne chinoise.

Sun Yushi présente ces poèmes comme les premières expérimentations de Lu Xun dans l'écriture du poème en prose qui préparent ceux repris quelques années plus tard dans *La Mauvaise herbe*. De fait, on retrouve dans « Les adieux de l'ombre » un tel monologue allégorique du sujet isolé à l'existence incertaine, qui repose sur la nécessaire coexistence de l'ombre et la lumière. Ou encore, dans « Tremblement au bord de la dévastation », dont le thème principal est celui de la recherche de « l'expression » (*biaoxian* 表現), le motif du personnage féminin comparé à une *statue*

¹ Repris dans le recueil *La Tombe* (Fen 墳, 1935) : Lu Xun, 2006e, p. 29-33.

qui n'arrive pas à prononcer une parole et qui en conséquence de quoi, à force de trembler, fait vibrer l'univers entier¹. On a déjà mentionné le « Feu mort », comme autre exemple d'allégorie. Nanxing est bien en dialogue avec les poèmes en prose de Lu Xun, l'allégorie politique ou toujours possible signification idéologique en moins.

Cette forme de « paysage de l'âme », et plus généralement l'allégorie issus de la poésie symboliste au sens large, interfère avec la « fusion de la scène et de l'émotion » (*qingjing jiaorong* 情景交融) de la poésie classique chinoise de paysage. Les modernes chinois ont été les premiers à établir un dialogue entre traditions poétiques chinois et européenne, tel Su Manshu l'un des premiers peut-être à « comparer » des poètes chinois et occidentaux et de ce fait, à leur reconnaître une dignité commune, dans sa lecture croisée entre des poètes Tang et ses romantiques anglais favoris, Shelley et Byron (voir plus haut) ; puis viennent particulièrement les Wang Guowei, Zong Baihua, Zhu Guangtian ou Qian Zhongshu.

Pour retourner à la discussion du poème de Nanxing, il est à retenir donc que ce lieu du paysage de l'âme est codifié et suppose une tension entre idéal d'unité et conscience de son impossibilité. L'allégorie quant à elle repose sur des éléments structuraux distincts, tels la description d'une scène statique et « irréaliste », les personnifications d'idées, principes, soit un fort degré d'abstraction : il s'agit de représenter plus qu'une idée, l'*âme*. Les paysages chinois poétiques comme picturaux ne sont pas moins abstraits dans la mesure où ils peuvent être imaginaires et portent toujours une signification. Mais il s'agit peut-être davantage de la signification des choses pour le poète en particulier, et plus généralement, son lecteur ou ses contemporains : les images, certes des clichés, ne sont pas des personnifications, et s'ils portent des connotations assez bien établies, il ne s'agit pas d'idées qui se définissent en une *proposition* comme l'allégorie². De plus, le paysage naturel porte un paysage du cœur et des émotions³, plus que la vision abstraite ou mentale d'une idée comme le fait l'allégorie. Et lorsque regard il y a, c'est un regard de l'intérieur comme de l'extérieur. En ce sens, si l'on voulait risquer, dans le cadre de notre discussion, une comparaison sommaire avec l'Europe, la poésie classique chinoise de *paysage* tendrait davantage vers le *romantisme* plutôt que le symbolisme ou la décadence, à de notables exceptions près, comme peut-

¹ Sur ces deux textes, voir respectivement Vuilleumier, 2006 et 2022.

² Exception faite peut-être de certaines pièces des *Chants de Chu*, tel l'« Eloge de l'oranger » (Ju song 橘頌) ou de cette nature (?).

³ D'ailleurs, encore dans les discours chinois modernes sur la littérature, les termes désignant une réalité subjective (idéal, lyrisme) ne s'opposent pas à ceux désignant ce qui relèverait de l'objectivité (Rabut, 2014, p. 204), malgré les transformations dans la poésie de paysage par exemple.

être Li He ou Li Shangyin (?). De plus, « romantisme » est à comprendre ici dans un sens différent de celui qu'il a pris dans le contexte chinois moderne : comme I. Rabut¹ le montre, la compréhension du « romantisme » en Chine, parfois identifié à « l'idéalisme », suppose essentiellement la connotation d'une « révolte » de l'individu contre la réalité telle qu'elle est, d'une « libération », y compris politique, et d'une « projection dans le futur »², sans qu'il n'y ait nécessairement d'opposition au « réalisme », ou l'engagement : la dimension « prométhéenne » du romantisme l'emporterait dans la Chine moderne sur celle du « werthérisme ».

Une réserve à émettre parmi d'autres quant à cette comparaison que nous proposons, est qu'il serait probablement moins question, dans l'esthétique classique chinoise, d'un « Verbe » qui unit le dedans et le dehors dans un appel à retrouver une unité perdue³, que d'un « cœur-esprit » (*xin*) qui fondamentalement englobe toute chose, quand bien même le résultat en est aussi une forme d'unité entre soi et les êtres (voir chapitre sur Feng Zhi). Ceci demanderait évidemment à être étudié et démontré.

Il a été question plus haut à propos de Tao Yuanming et Feng Zhi de ce changement de paradigme, du passage de la vision silencieuse dedans-dehors, à la parole du poète relativement coupé de la nature. De plus, cette absence d'unité originelle d'un Verbe unique expliquerait la multiplicité des voix et sons dont il a été question. Cependant, il est vrai, comme on l'a vu à propos de Ouyang Xiu, que si l'homme se distingue par sa capacité à écrire et faire perdurer ainsi plus longtemps sa parole et son chant, il partage fondamentalement une caractéristique commune avec les êtres, celui de produire un son. Faut-il alors distinguer entre d'un côté un son unique et créateur d'autre chose, et de l'autre, une multitude de sons créateurs d'eux-mêmes? Dans ce genre de larges comparaisons, on peut découvrir aussi bien des différences que des similitudes fondamentales...

Mais c'est bien là le propre du champ d'étude de la littérature chinoise moderne, que d'être confronté à ces croisements, interférences et coexistence d'éléments potentiellement contradictoires

¹ Rabut, 2014, p. 201-223. Le poème de Nanxing présente une forme « d'anti-romantisme », pour prendre l'expression d'E. Gunn, de par l'abandon d'un moi tout puissant et l'orientation vers un futur qui en assurerait la pleine expansion et émancipation, selon la définition donnée dans Gunn, 1980 du « romantisme » en Chine : enthousiasme du sujet pour l'individualisme et le collectivisme, optimisme dans l'émancipation de soi par sa propre affirmation. Il est bien question du déclin de ce romantisme au sens de Gunn (p. 57), mais pas en tant que tel de rejet du « *self* », sinon sous sa forme emphatique et totalisatrice : le sujet est redéfini, exprimé et expérimenté différemment.

² Point de divergence selon les chercheurs chinois qui distinguent les « romantiques » chinois modernes des anciens, celle du *qing*, d'avant la rencontre avec la modernité occidentale.

³ A titre d'exemple d'un « moment fondamental de la pensée romantique », A. Béguin écrit à propos de G.-H. von Schubert qu'il « affirme l'identité fondamentale du monde intérieur et du monde extérieur » ; car « la nature et l'homme sont deux émanations, deux formes du Verbe divin, qu'il est faux de tracer une frontière absolue entre le spectacle intérieur, le déroulement des mondes imaginaires et le spectacle des formes extérieures », et à l'origine, avant la rupture, « le monde des formes comme celui des idées constituait une seule et même parole » (Béguin, 2006, p. 152).

ou complémentaires, sans l'être jamais complètement puisqu'ils prennent leur sens dans le contexte du système cible : notre objectif premier est de lire des textes particuliers pour en saisir au mieux les implications et non de proposer de fragiles considérations sur l'ensemble de traditions. Le travail du critique dans l'interprétation de textes particuliers ne peut aller au-delà peut-être que de proposer de telles perspectives ou lignes de force, toujours dans la perspective de l'interprétation de textes particuliers.

Ainsi, le paysage poétique chinois classique est-il aussi bien « abstrait » que « concret », car il implique toujours une relation entre le poète et la nature. Il ne semble pas *a priori* (?) être question d'un monde à racheter, d'une âme coupée des choses comme seul objet du poème et référence unique du paysage. Le poète solitaire et seul face à lui-même, qui évoque une suite d'images sans autre référentialité que son « âme », est propre à la nouvelle représentation d'un sujet poétique lyrique et créateur, abstrait du monde naturel. C'est précisément un tel changement que connaît la poésie chinoise moderne, Nouvelle comme d'école ancienne (?). Toutefois, il est à rappeler que la poésie chinoise ne reproduit pas exactement les références européennes et la différence reste variable selon les textes.

« La statue de pierre » de Nanxing témoigne d'une expérience du temps dont la généalogie en Chine remonte au moins à Lu Xun, notamment dans « Rêves » ou « Le Journal d'un fou ». Les prémisses en sont cependant plus généralement à retrouver chez Yan Fu, puis repris par le 4-Mai dans son opposition mythologique entre passé obscur et lumière future : il se dessine ainsi un imaginaire du temps pour lequel le passé représente un poids et un obstacle, ou qui du moins montre problématique et demande *a minima* d'être réformé. Mais ce monde régi par un temps linéaire et téléologique n'inspire pas une confiance absolue à tous les auteurs modernes.

C'est le cas notamment dans « Les adieux de l'ombre » de Lu Xun dans *La Mauvaise herbe*, et même auparavant dans « Le journal d'un fou » : le diariste en tant qu'individu éveillé s'inscrit certes dans le temps de la modernité, celui de l'évolutionnisme contre la répétition inconsciente (*fahun* 發昏) du même et celui de la création par l'individu de ses propres valeurs. Et pourtant, même dans cette nouvelle, ce temps « scientifique » n'est pas accepté tel quel : il est « moralisé » et modifié en évolution éthique. Nanxing reprend de cette expérience le thème du vide ou de la pesanteur du présent (la statue) et du passé (fantômes et ombres), dont il attend la vivification ; à moins qu'il ne porte qu'un présent inatteignable et perdu. C'est une appropriation littéraire de

paradigmes de la modernité occidentale telle qu'importée en Chine. Il est tentant à ce point de convoquer la scène *allégorique* de l'*angelus novus* de Benjamin. En voici le résumé par S. Mosès¹ :

l'Ange de l'Histoire entraîné vers l'avenir à son corps défendant (alors que son visage est tourné vers le passé) ; quant à la tempête [qui emporte l'ange à reculons] « c'est ce que nous nommons le Progrès ». La scène représente donc un mouvement irrésistible, que Benjamin déchiffre comme l'image de l'humanité emportée malgré elle vers un avenir qui lui fait horreur.

Le doute sur la foi en un progrès continu selon une temporalité linéaire tendue vers un point d'achèvement futur est explicite chez Lu Xun ; l'inquiétude sur le futur dans « La statue de pierre » en est une autre allégorie. La vision de « l'ange de l'histoire » de Benjamin suppose, entre autres grâce à la réinterprétation du passé transmis², la possibilité d'un salut dans le présent, un « réveil », l'actualisation d'une potentialité utopique contre la répétition du même³ :

l'histoire, loin de témoigner d'un mouvement irréversible de progrès, est le lieu, à chaque instant du temps, d'une lutte toujours recommencée entre une tendance obsessionnelle [...] à l'incessant retour du Même et le surgissement, du sein de l'infini des possibles, de cet absolument nouveau que Benjamin dénomme Rédemption.

Il n'est pas certain que cette ouverture soit affirmée par Nanxing, mais elle est malgré tout attendue par la statue de pierre, comme c'est le cas dans « Le journal d'un fou » : la « confucianisation » ou réinterprétation éthique du paradigme scientifique évolutionniste apparaît comme possibilité de changement. L'éveil n'est pourtant jamais assuré, comme en témoignent les ambiguïtés relevées à propos de « La statue » ou la contradiction dans la nouvelle de Lu Xun sur le destin du diariste fou, finalement rentré dans le rang ou mangé.

La statue est tournée vers un passé. Or, celui-ci se situe hors du temps, car c'est une possibilité d'instant présent toujours actualisable : d'où la lecture faite plus haut du visiteur comme instant présent, qui constitue toujours déjà le futur de la statue. Voir aussi les insectes, associés à la répétition du même, et le « chant », l'appel qu'ils ne comprennent pas. Ce présent est différent du présent d'énonciation de la statue morte. Celle-ci espère de ce passé qu'il vienne l'animer et lui ouvrir ainsi son avenir. Cependant, son passé ne se tourne pas vers elle pour la regarder : elle lui

¹ Mosès, 2006, p. 237. Convoquer le texte de Benjamin sur l'*angelus novus* de Klee n'a rien d'original dans le cas de la Chine moderne : je crois l'avoir vu déjà chez D. D. Wang (ou Wang Ban?), mais je ne retrouve pas la référence. Le poème de Nanxing se prête particulièrement à ce rapprochement.

² Mosès, 2006, p. 212.

³ Mosès, 2006, p. 213-4.

demeure invisible. On voit ici certains des thèmes du 4-Mai toujours actifs (ombre, double, lumière/obscurité), l'effusion « romantique » en moins : cette dimension dépassionnée, comme l'écrit E. Gunn¹, est propre à la littérature des années 1940 notamment des « zones occupées ». De même, la rupture de la Nouvelle littérature avec la circularité ou harmonie classiques se retrouvent. Toutefois, J. Levi a montré dans le roman chinois pré-moderne dirions-nous, notamment le *Rêve dans le Pavillon rouge*, le thème de la fuite du temps, qu'aucune structure narrative ne parvient ou ne cherche à contenir : ainsi, il n'est pas certain que la rupture ou la crise dans la construction du sujet dans son rapport au temps soit une expérience réductible à la seule modernité et à sa mélancolique « conscience de l'inachèvement de l'histoire » (A. Compagnon)². C'est une question qui nécessiterait de plus longs développements.

Un tel sujet lyrique chinois moderne ne s'abstrait pas de l'expérience globale de la modernité occidentale dans cette déclinaison de la pratique littéraire chinoise moderne : c'est ce qui explique la validité que l'on peut trouver jusqu'à un certain point dans tel ou tel rapprochement fait avec des auteurs ou penseurs européens modernes. Le monde littéraire moderne est globalisé, transculturel de fait, et concrètement, par les lectures et traductions de ces mêmes auteurs en Chine. Toutefois, ce sujet lyrique n'est pas exclusivement occidentaliste : il s'exprime à des degrés divers, on l'a vu, avec des restes de poésie ou tradition classique, ou du moins, les contemple.

Ainsi, dans « La statue », on relève des éléments stylistiques classiques, en plus de ceux esthétiques parallèle mentionnés plus haut (« Sans voir »). Plusieurs syntagmes sont attestés en poésie classique, ou constituent des classicismes : *xinke* (« étranger, voyageur nouveau venu », v. 7) ; *caoye* (litt. « herbes et feuilles », v. 3), *huacao* (litt. « fleurs et herbes », v. 20) ; *yiyang* (attesté en poésie : idée de se distinguer, particulier, étrange) ; *tianjiao* (« horizon ») ; *qingdeng* (« faible lumière », « lampe bleuâtre »), cliché poétique pour une vie solitaire et difficile. Par ailleurs, certains autres syntagmes de Nanxing ne semblent pas attestés, du moins sont renversés (ce qui est certes courant en chinois) ou rassemblent des mots que l'on trouve disséminés dans un même poème classique sans y être accolés³. Ainsi, *banyuan yue* 半圓月 (litt. « lune demi-circulaire ») ressemble à ce que l'on trouve en poésie classique (*yue banyuan*) ou alors en moderne (*yuanyue* ou *banyue*), mais sans être identique : on peut y voir un effet de nouveauté ou renouvellement. Quant à

¹ Voir plus haut la note sur le « romantisme » en Chine.

² Compagnon, 2015, p. 25.

³ Toujours d'après les exemples présentés par *Souyun*.

gu tingyuan (litt. « antique » ou « vieille cour »), c'est une crase de *tingyuan* et *gu*, qui sont bien associés dans des poèmes classiques, mais par contiguïté, distribués sur différents vers ; il s'agit d'ailleurs de poèmes dont certains décrivent une scène dans laquelle un air de musique entendu par le poète solitaire ou malade déclenche une rêverie ou une remémoration. En ce sens, le syntagme *gu tingyuan* convoque un lieu poétique classique. De même, il n'est peut-être pas anodin que les tours classiques *caoye* ou *huacao* soient employés pour désigner les fleurs ou la végétation : la fleur est le présent que le visiteur vient rechercher. Or, le recours aux syntagmes classiques, à des clichés, fait davantage ressortir le lien paradoxal de ce présent avec le passé, dans la perspective de la statue (voir l'Ange de l'histoire). Enfin, *xinke* renvoie au statut d'étranger, de voyageur errant et exilé, l'une des *personæ* classiques du poète en Chine (*ke*).

C'est bien la situation de Nanxing qui médite dans la cour, contiguë au thème du passé, de l'écrit, de la maladie, de la nostalgie et de la musique ou du chant : la poésie classique présente cette association entre ruine, méditation dans une cour ou sur un palais vide et froid (thème du Hangong qiu 漢宮秋) ou un sterculier par exemple (Wutong yu 梧桐雨), ou la musique entendue d'une cour (chapitre XXIII mentionné plus haut du *Rêve dans le Pavillon rouge*). Une telle scène poétique est reprise mais renouvelée par le sentiment autre du temps et de l'harmonie divisés. Il n'est pas certain que Nanxing ait lu ces poèmes particuliers dont certains apparaissent aujourd'hui par une recherche sur le site Souyun ; mais ils sont exemplaires des connotations de tels signes et codes dans la poésie classique encore actifs dans la mémoire littéraire de cet auteur des années 1940. L'imaginaire poétique de Nanxing est préformé par des ressources et échos classiques : ce sont les « ombres » classiques.

Dans le champ du récit de fiction, l'allégorie est évidemment présente en Chine ancienne¹, de même que le thème du temps insaisissable. J. Levi montre ainsi comment le *Rêve dans le Pavillon rouge* peut se lire comme une tension entre d'une part la volonté *romanesque* d'écrire une fiction, avec une inscription et élaboration psychologique des personnages, donc une individuation, historicité et particularisation de ceux-ci² qui ne soient plus de simples figures allégoriques, et ce afin de développer une histoire se déroulant dans le temps ; et d'autre part, la dimension et structure *allégorique*, et donc atemporelle du roman, reste forte. Ce qui aboutit à une aporie, du moins dans la perspective du roman européen moderne :

¹ Voir Plaks, 1976.

² Au moment du 4-Mai, ce roman est présenté comme exemple de littérature chinoise psychologique et pré-freudienne avant l'heure : perspective qui à sa façon cherche à établir une forme de modernité littéraire parallèle.

L'hétérogénéité de la trame narrative et des éléments allégoriques trahit plutôt l'impossibilité pour le romancier d'aboutir à l'enfermement spatial de la temporalité.¹

Ce qui n'empêche pas que les « personnages », eux, soient « pris par le temps » et finissent par s'effacer². Une même tension se trouve par exemple dans la tentative de Liang Qichao d'écrire un roman politique, allégorique de fait : il abandonne après quelques chapitres la rédaction de son *Récit de la Chine future* (*Xin Zhongguo weilai ji* 新中國未來記, 1902). De même, certains romans qui s'inscrivent dans la lignée de la « Nouvelle fiction », tels *Les Pérégrinations de Vieux-Débris* (*Lao Can youji* 老殘遊記, 1903-1906) de Liu E 劉鶚 (1857-1909), les *Fleurs dans un Océan de péchés* (*Niehai hua* 孽海花, (1903-1930) de Zeng Pu 曾樸 (1872-1935) ou d'autres de Wu Woyao, conservent une telle dimension d'allégorie : ils s'ouvrent d'ailleurs sur un prologue allégorique et ne parviennent à s'écrire que parce qu'ils introduisent un fil narratif, qui tend de plus en plus à se « rationaliser », à la suite d'une narration itinérante, dont Chen Pingyuan a montré qu'elle était un caractère littéraire nouveau de la littérature chinoise moderne. Cette dimension de l'entrée dans le temps se trouve ensuite chez un Su Manshu associé à l'expression lyrique et subjective.

A la période républicaine, le contexte littéraire et intellectuel est bien différent, comme on vient d'en donner des pistes au-dessus, tout comme les thématiques, après la rencontre ou confrontation avec la modernité. Certes, on a affaire à de la poésie. Cependant, le caractère prosaïque de « L'Élégie de la statue de pierre », sa langue et sinon la dramatisation, du moins la longueur, lui donne une dimension narrative, malgré l'importance relative des scènes (pauses du récit) et dialogues. Ainsi, l'allégorie chez Nanxing du sujet divisé dans le temps, s'il diffère du *Rêve*, fait écho jusqu'à un certain point à cette tension entre d'une part le désir de s'exprimer et de s'inscrire dans le temps ; et d'autre part, la nature allégorique du texte qui appelle à la pétrification. C'est une particularité, du moins dans les deux poèmes de Nanxing et chez Lu Xun (« Tremblement ») : la tension entre immobilité et mouvement, le désir de motion associé à celui de l'expression.

Il s'agit, comme dans « Épitaphe », d'une forme de « complexe » littéraire qui porte sur le rapport entre écrit et parole³, si important à l'époque moderne, à partir au moins des différents projets de réformes de l'écriture et de la langue de la fin des Qing : jusqu'à un certain point, cette

¹ Levi, 1995, p. 115.

² Levi, 1995, p. 114.

³ Voir Lanselle, 2008, p. 103.

nature du signe écrit chinois et les débats sur la modernisation de la l'écriture et de la langue conditionnent les représentations du sujet poétique chinois moderne. En tout cas, c'est un contexte et un horizon à prendre en compte.

Le sujet lyrique chinois moderne se confronte au paradigme moderne du temps, que ce soit pour l'accepter, le rejeter ou l'associer avec une autre perception du temps (voir Ma Junwu). C'est un exemple de l'expérience de la modernité dans le contexte particulier de la littérature chinoise : ce paradigme nouveau du temps représente la confrontation ou l'importation de l'Occident, tout autant que la crise chinoise. La Chine appelée à se transformer importe des éléments de littérature occidentale, invente une langue et une littérature nouvelles et s'interroge sur le rôle et la fonction de son passé, que ce soit pour l'affirmer face à l'Occident, le « réformer », le réinventer pour une renaissance culturelle et le transformer irrémédiablement, quand il n'est pas question de le rejeter purement et simplement. En d'autres termes, c'est aussi la question de la « réception » des thèmes occidentaux dans « l'horizon » des auteurs chinois.

Chez Nanxing, cette expérience du temps, de la crise du sujet poétique, du poète exilé métaphorisé entre autres par le motif de la cour vide, sont indissociables de la question de la voix et de la parole : le fait qu'un des motifs privilégiés qui introduisent ces thèmes soit l'insecte et le son qu'il produit, signale qu'ils sont l'objet sur lequel porte l'imaginaire de la métamorphose. Par ailleurs l'attention portée au son rejoint la problématique explicite de la voix et de l'expression dans la littérature moderne et, depuis Huang Zunxian, en poésie. Cette attention à la *parole* est une attention au *temps* : conséquence partielle sans doute de l'introduction du paradigme évolutionniste du temps à l'âge moderne. Cette voix s'oppose au *silence* supposé du *caractère* d'écriture perçu comme atemporel. De même, une *langue* nationale commune et sa prononciation unifiée sont-elles reçues comme le moyen du renouvellement collectif.

IV.2 Bian Zhilin et l'espace poétique : fragments et dialogues en miroir

« Avoir conscience de l'univers, c'est donc avoir conscience de soi-même comme le point vivant et conscient à partir duquel l'univers devient objet intérieur de la conscience. L'univers intériorisé se révèle à la pensée
comme un pur état de celle-ci »
George Poulet¹

« L'homme qui s'est endormi est entouré de l'enfilade des heures, de la série des années et des
chiliocosmes »
Proust traduit par Bian Zhilin²

« — Mais enfin, pouviez-vous les voir les yeux ouverts, au dehors, ou les yeux fermés, en vous? »
Henri Michaux³

Le point de départ du chapitre qui suit est ce constat, en particulier dans « Elégie de la statue », d'une conscience spéculaire qui s'adresse à un « tu ». Nanxing présente un imaginaire de la permanence du sujet qui cherche à se replier ou s'approfondir sur lui-même, malgré sa division interne. Dans une forme d'allégorie parnassienne, voire même d'inspiration de l'antiquité européenne, la statue apparaît comme motif du paradoxe et du double qui recherche sa propre unité.

De façon quelque peu différente, Bian Zhilin présente le motif de la pierre qui parle, mais sous la forme du miroir qui partage des sèmes communs. Le motif du miroir développe une réflexion sur les transformations de je et tu au cours de leur dialogue réfléchi. C'est une méditation sur les limites labiles du dedans et dehors et l'existence problématique du sujet : sa continuité, sa définition dans le temps et dans son rapport à l'autre. Je et tu se créent l'un l'autre dans un processus de métamorphose constant mi-réel mi-fictif. D'une façon sinon proustienne du moins moderniste, Bian Zhilin présente les mutations des personnes (je et tu) au sein du sujet : non seulement parce qu'il change, mais aussi parce que se pose la question de sa nature comme rêve

¹ Georges Poulet, « Amiel et la conscience de soi », p. 50. sur la « pensée sympathisante » d'Amiel

² *Yigeren shuizhaole, tade zhouwei bian huanraozhe chengchuande shichen, chengtaode liunian yu daqian shijie* 一個人睡著了，他的周圍便環繞著成串的時辰、成套的流年與大千世界 : Bian Zhilin, 2007b, p. 116. Le lecteur aura reconnu : « Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » au début de *La Recherche*. Quant aux « chiliocosmes », ou « mondes de Bouddha », on les a rencontrés chez Huang Zunxian.

³ Michaux, 1997, p. 73.

permanent d'un autre ou d'une même substance. L'existence problématique du sujet, propre et autre, je et tu, est le symptôme d'une crise du sujet lyrique et du moins, de son interrogation sur lui-même, sur sa définition, ce qu'il est. Nous retrouvons notre interrogation initiale sur la métamorphose.

Cette interrogation poétique actualise des ressources classiques chinoises (Zhuangzi, Conscience-seulement), mais entre en interférence avec l'actualité littéraire et philosophique du modernisme occidental, les deux sources se réinterprétant mutuellement. Les principaux thèmes ou questions en sont celles du solipsisme du sujet, de la possibilité de l'ouverture de la conscience, de la possibilité de la connaissance d'une totalité. Cette double réflexion sur le sujet et la connaissance ou création poétique s'incarne dans le motif littéraire de Narcisse, présent au moins en filigrane chez Bian Zhilin. Enfin, cette interrogation sur soi-même est aussi celle de la poésie chinoise moderne dans son rapport à l'autre occidental (voir « Insectes à la lampe »).

Cette réflexion littéraire sur le sujet, le soi et l'autre, se fait dans le contexte du modernisme transculturel ou mondialisé, comme on parle des déclinaisons mondiales des avant-gardes dans les différents systèmes littéraires. Ainsi, nous commençons par présenter certains aspects modernistes auxquels Bian Zhilin se confronte dans sa lecture des auteurs étrangers, Valéry le premier d'entre eux.

IV.2.A Poésie et espace, esprit et sensation : l'expérience moderne

Dans son essai « Poésie et sensation » (Shi yu ganjue 詩與感覺, 1943), Zhu Ziqing écrit :

Davantage peut-être que d'autres formes artistiques, la poésie s'appuie sur l'imagination (*xiangxiang*). Ce que l'on appelle lointain, profond, proche ou subtil, se dit de catégories et de niveaux imaginaires. Le matériau brut de l'imagination, c'est la sensation (*ganjue*) ; toute pure et éthérée qu'elle soit, [l'imagination] reste fondée sur la sensation.

詩也許比別的文藝形式更依靠想像。所謂遠，所謂深，所謂近，所謂妙，都是就想像的範圍和程度而言。想像的素材是感覺，怎樣玲瓏縹緲的空中樓閣都建築在感覺上。¹

Pour distinguer les choses et se situer parmi elles, se repérer dans le monde ou la lecture, et pour reconnaître ce qui est représenté par un texte, on recrée un espace fondé sur des catégories

¹ Zhu Ziqing, 2004, p. 7.

« imaginaires » fondées sur la mémoire de sensations et de mouvements, porteuses de sentiment et d'émotions. C'est une façon de transformer la « valeur »¹ des choses concrètes « extérieures » pour en faire des éléments de son monde « intérieur » : ce qui abolit de fait la distinction entre intérieur et extérieur. Il s'agit en fait non d'un passage d'un dehors à un dedans, car l'on ne peut qu'objectiver le monde, on ne sort pas de soi : c'est un changement de signification ou valeur (de valence? de fonction *yong?*), c'est-à-dire, de *regard* ou perspective sur les choses. La construction d'un monde objectif est une opération mentale, et en retour, le monde objectif extérieur forme l'imagination intérieure. Il s'agit du même esprit, jamais coupé de la sensation toutefois : « Le monde extérieur, le monde des excitants, s'objective ainsi toujours davantage pour devenir l'espace rempli d'objets, discernés par la vue, mais réunis par la pensée et sa recherche des causalités » (P. Diel)². La sensation, et le désir, est bien l'expérience commune et initiale. Elle est ainsi plus qu'une simple sensation dans laquelle la subjectivité ou l'affectivité n'aurait aucune part : c'est ce que porte le mot chinois, néologisme moderne, de *ganjue*³. J.-P. Richard retient la leçon bachelardienne des rêveries de la matière ou de G. Poulet sur le temps, lorsqu'il rappelle ceci :

Telle obscure rêverie de l'imagination dynamique ou matérielle rejoint en profondeur la spéculation la plus abstraitement conceptuelle. Et c'est dans les choses, parmi les hommes, au cœur de la sensation, du désir ou de la rencontre, que se vérifient les quelques thèmes essentiels qui orchestrent aussi la vie la plus secrète, la méditation du temps et de la mort.⁴

L'image poétique reprend la mémoire d'un objet perçu et d'une sensation, pour représenter une émotion ou une « spéculation » : une signification liée à l'expérience du sujet dans la durée et l'espace. Valéry, qui est avec Mallarmé ou Eliot l'un des auteurs de référence de Bian Zhilin, relève que de croire que les « variations » des « deux mondes » de la pensée et du sensible soient comparables « permet d'exprimer *grosso modo* le monde psychique proprement dit par des métaphores empruntées au monde sensible »⁵. Sur cette proximité, différente peut-être de celle impliquée par la conception classique d'un parallélisme entre corps et âme, citons encore Valéry :

¹ Voir plus bas Valéry sur la façon dont les mots d'usage courant changent de valeur lorsqu'ils sont coupés de cet usage.

² Diel, 2018, p. 68.

³ Le vocabulaire philosophique chinois moderne distingue selon le modèle occidental entre *ganjue* (« sensation ») et *zhijue* 知覺 (« perception »), à distinguer de son homophone *zhijue* 直覺 (« intuition », litt. « perception directe »).

⁴ Richard, 1954, p. 13-14.

⁵ « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1895), dans *Variété I* (1924) : Valéry, 2016, vol. 1, p. 873.

C'est avec notre propre substance [le *ti* 體 chinois?] que nous imaginons et que nous formons une pierre, une plante, un mouvement, un *objet* : une image quelconque n'est peut-être qu'un commencement de nous-mêmes...¹

Cet énoncé n'est pas dénué d'une forme d'idéalisme qui ne serait pas sans lien avec la philosophie de la nature romantique (voir plus haut références à A. Béguin). Il n'est pas surprenant que Valéry ait fait l'objet en Chine de lectures comparées, car dans cet extrait comme en d'autres endroits, nombreux sont les échos possibles que l'on peut entendre, confucianistes tout autant que taoïstes (voir la formule passe-partout, « je forme une unité avec les dix mille êtres » *wanwu yiti* 萬物一體) ou bouddhistes ; notamment dans ce dernier cas, sous les espèces du courant « conscience-seulement » (*Weishilun*, voir première partie à propos de Liang Qichao), introduit en Chine au VI^e siècle et qui connaît un renouveau au début du XX^e siècle en Chine et au Japon, en particulier pour sa dimension épistémologique. Pour cette école, la « conscience » ne perçoit rien d'autre que ses propres transformations, qu'elle prend à tort pour des réalités extérieures à elle-même. Elle s'imagine ensuite qu'il existe un sujet indépendant et différent de celles-ci et d'elle-même, pour les percevoir² dans une forme de spécularité au carré. « Le monde est ma représentation » écrit Schopenhauer, exemple de la réception européenne des « philosophies orientales », lui-même introduit en Chine à l'ère moderne par Wang Guowei. Toutefois, malgré cet idéalisme, comme Liang Shuming le précise avec soin dans la présentation qu'il donne du *weishilun*, phénoménologue à sa façon, la *sensation* est première³.

Le lien entre espace du monde, du texte ou du sujet et image poétique repose sur le fait que le poème représente des objets, décrit une scène, un paysage qui sont une expérience subjective. Une certaine expérience, mémoire ou sens de l'espace fonde les images poétiques, qui à leur tour

¹ « Note et digression » (1919), *Variété I* : Valéry, 2016, vol. 1, p. 863.

² Le *jianfen* 見分 (fonction qui perçoit les images mentales après discrimination) et *xiangfen* 相分 (objet en tant qu'image mentale perçue par la fonction *jianfen*) sont deux transformations imaginaires du « cœur-esprit » (*xin* 心), ou « conscience » (*shi* 識), sans aborder les distinctions entre différentes « consciences » (en nombre variable d'ailleurs selon les commentateurs ou sous-catégories du *Weishilun*). Le cœur-esprit ne peut se percevoir lui-même directement autrement que par ses transformations, qui lui apparaissent comme ses propres projections. C'est un miroir qui prend ses propres reflets pour la réalité, ou qui prend une chose et son reflet en elle pour deux entités réelles et distinctes d'elle-même.

³ Liang Shuming, *Principes du bouddhisme Conscience-seulement* (*Weishi shuyi* 唯識述義, 1920) : Liang Shuming, 2005, vol. 1, p. 286-7, 290. Selon lui, « il n'y que de la sensation » (*weiyou ganjue* 唯有感覺), qu'il identifie à la « conscience » (*shi*) et le *xin*. On peut comprendre que la sensation est le moment d'avant la distinction entre *jianfen* 見分 et *xiangfen* 相分 et aussi ce qui les distingue. En tout cas, par définition, on ne peut rien percevoir qui ne soit sensation.

recréent un sens spatial ; elle sert de fondement à la vie mentale avec laquelle elle se confond en un paysage intérieur et extérieur. Un même sujet, à partir de son inscription spatiale et sensuelle, tout comme l'univers, crée son propre espace, qui n'est donc plus ni « réel » ou « fictif », intérieur ni extérieur. De même, le poète fait-il apparaître un « univers poétique » au sein de ce monde, de par un certain usage du langage : nous revenons ainsi à la question poétique, aux liens entre poésie, rêve et combinaison de paroles.

Pour Valéry, dans « Poésie et pensée abstraite » (1939), le travail du poète consiste à produire une « émotion » par « certaines combinaisons de paroles »¹ : la poésie est un « langage dans le langage », une « transformation » de la pensée et des discours en un discours « *autre* » que « d'ordinaire »². Lorsque le mot devient « son », il se détache de son usage et de sa « signification finie »³ : c'est le début de la poésie⁴, la sortie du monde des fins pour entrer dans un « *état* » (voir *jingjie*). Ce passage est comparable à la différence entre « bruit » et « son »⁵ : c'est une forme d'autotélisme de la substance sonore qui permet de créer ou *délimiter* (*jingjie* initialement a le sens de délimitation, voir troisième partie) un monde distinct, sans être hors du monde. C'est bien une *transformation* de la signification que les mots et le monde prennent pour le sujet lecteur.

L'attention que Nanxing porte aux sons se comprend ainsi comme attente de l'apparition d'un monde propre au milieu de la répétition brute de la nature. Et l'étrangeté éprouvée à l'audition d'un son ou de sa propre voix qui sonne comme autre ou étrangère (« Nuit d'automne » de Lu Xun ; « Les visiteurs » ou la « Terrasse aux pins »⁶ de Nanxing), est peut-être aussi produit par l'apparition de cette « merveille » : la conscience que le monde environnant se transforme et devient autre parce qu'il répond à soi-même ou exprime le sujet, à moins que ce ne soit un autre que soi-même qui se révèle parmi les choses familières. Une telle compréhension esthétique ou poétique de cette apparition d'un autre qui échappe à ou est inconnu de soi, et de ce sentiment d'étrangeté qui l'accompagne, n'est pas exclusive de l'explication freudienne de « l'inquiétante étrangeté » comme projection sur le monde habituel qui révèle un contenu refoulé. Dans tous les cas, quelque chose

¹ Valéry, 2016, vol. 3, p. 826. Je remercie Yves Ouallet de m'avoir indiqué ce texte et la question de la substance sonore.

² Valéry, 2016, vol. 3, p. 830.

³ Yan Yu 嚴羽 (1191-1241) repris par Wang Guowei, cité dans Pohl, 2007, p. 422 : « *Die Worte haben ein Ende, doch ihre Bedeutung ist unerschöpflich* » (« Les mots sont finis, mais leur signification est inépuisable »), ce qui s'appelle « le son divin » ou « mystérieux », comparé à un « écho dans une pièce vide » : dimension quasi-mallarméenne (?).

⁴ Valéry, 2016, vol. 3, p. 831.

⁵ Valéry, 2016, vol. 3, p. 833.

⁶ Nanxing, 1945, p. 1-4.

d'*autre* est à la manœuvre qui vient à se faire *entendre*. C'est ce que l'on peut comprendre par « voix ».

Pour Valéry, toujours dans « Poésie et pensée abstraite », cet « univers poétique » provient de la rencontre entre une « idée », une émotion, une expérience au monde et une parole, à quoi il faudrait ajouter la question essentielle du rythme (au sens de Meschonnic) :

Je la [« l'émotion poétique » créée par la *combinaison* de paroles] connais en moi à ce caractère que tous les objets possibles du monde ordinaire, extérieur ou intérieur, les êtres, les événements, les sentiments et les actes, demeurant ce qu'ils sont d'ordinaire quant à leur apparences, se trouvent tout à coup dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale. C'est dire que ces choses et ces êtres connus — ou plutôt les idées qui les représentent — changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que selon les modes ordinaires ; ils se trouvent [...] *musicalisés*, devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l'univers du rêve [Valéry s'empresse ensuite de préciser qu'il ne faut pas pour autant confondre poésie et rêve, celui-ci n'étant pas nécessairement poétique au sens propre].¹

Les choses comme les mots changent de sens ou plutôt prennent une *signification* (cf. Ricœur) pour et par rapport au sujet : ceci suggère que même si les mots sont choisis par « l'idée » qui se fait jour, il s'agit avant tout, dans le cas de cette constitution du monde, d'une affaire de langage². C'est une musique créée par les associations entre des mots et objets par ailleurs mondains et banals.

A ce propos, l'on serait tenté de rapprocher, du moins, de faire dialoguer entre elles, ces deux notions : « univers poétique » au sens de Valéry et « état » (*jingjie*, originairement terme du

¹ « Poésie et pensée abstraite » (1939), *Variété V* (1944) : Valéry, 2016, vol. 3, p. 826.

² Auquel il faut revenir, Valéry, 2016, vol. 3, p. 821.

bouddhisme)¹ en poésie chinoise, ce dernier à comprendre comme « monde poétique ». Toutes deux désignent un *monde* induit par la scène du poème comme *espace* d'une certaine qualité ou tonalité esthétique ou affective et d'une compréhension de l'expérience. Ils indiquent l'état, degré ou *tonalité de conscience*, d'émotion, d'intelligence des choses et de signification qui correspondent à ce monde. Ce monde et cette conscience sont miroirs l'un de l'autre². Ils forment de plus une totalité avec le *poème* qui crée un tel espace ; celui-ci à son tour s'identifie aux deux autres. Cet ensemble constitue en ce monde un univers ou microcosme poétique.

Valéry poursuit sa métaphore musicale et propose que le *son*³ ouvre la constitution de ce monde et atmosphère différents. Sur ce point, on peut interroger un éventuel lien de Valéry au romantisme (?), sous les espèces notamment de la notion de *Stimmung* (« ambiance », « atmosphère », « humeur », « tonalité affective »)⁴. Cette dernière à son tour serait à lire en parallèle à celle de *qing* 情 (« sentiment », « situation », voire « atmosphère ») ou encore celle de

¹ La notion de *jingjie* apparaît sous les Tang, importée du bouddhisme, puis connaît un renouveau et une rédefinition interculturelle à l'époque moderne, notamment avec Wang Guowei (qui établit la paire de notions *jingjie* et *yijing*), aux croisements de la tradition esthétique classique, du bouddhisme, mais aussi de l'esthétique et philosophie allemande (Schopenhauer, Kant) ; au point que certains commentateurs proposent de voir une traduction, ou disons peut-être, une importation, de notions de Schopenhauer ou Kant, ceux-ci étant alors lus à travers le prisme du bouddhisme Weishilun (sur ce point, voir Pohl, 2007, p. 415). Voir la présentation de cette notion, ainsi que celle de *yijing*, plus haut, dans le chapitre sur Feng Zhi. Sur *jingjie* : Pohl, 2007, p. 414-419. Equivalents proposés en allemand par celui-ci : « *ästetisch Bewußtseinszustand* » (état de conscience esthétique, p. 4), « *Vorstellungswelt/Bewußtseinszustand* » (représentation, monde de la représentation, p. 14), « *ästhetische Welt* » (monde, domaine esthétique, Pohl, 2007, p. 388, n. 90). En effet, employé dans le domaine poétique, il ne s'agit pas uniquement de représentation (le monde comme ma représentation, ou projection subjective), mais de définir ce qui est l'espace propre de la poésie et du monde qu'elle produit et constitue tout à la fois. C'est bien un « univers poétique » (pour emprunter un terme à Valéry), associé à la conception du *qingjing jiaorong*. Wang Guowei par ailleurs oppose sa notion à celles plus classiques de *shenyun* et *xingqu*, les trouvant inférieures à celle de *jingjie* qu'il développe (Pohl, 2007, p. 422) : peut-être parce qu'il estime qu'elles ne prennent en compte que la dimension esthétique de l'œuvre (fonctionnement sur le lecteur) et la dimension subjective, pas assez celle de représentation et indistinction supposée entre objectif et subjectif dirions-nous. Par ailleurs, autre dimension encore de la notion de *jingjie*, telle que redéfinie par Wang Guowei à partir de notions importées : elle se glisse dans la distinction qu'il établit entre « description » (*xiejing* 寫境) et « création » (*zaojing* 造境), ce qu'il appelle « réalisme » (*xieshi*) et « idéalisme » (*lixiang*) (Pohl, 2007, p. 419 ; Wang Guowei, 2006, p. 1). Il semble donc que le *jingjie* soit aussi associé en ce sens à l'idéal (pas comme perfection, mais comme création de l'esprit, ou état mental??).

² Le monde est faussement perçu comme extérieur et de fait projection de la conscience individuelle, cette conception du weishilun est à l'origine de cette notion de *jingjie* — traduit comme représentation *vorstellung*, pour le lien entre image subjective et scène objective — mais il me semble que c'est un problème de chercher à distinguer subjectif/objectif, d'autant qu'il faut insister sur la dimension esthétique, et du poème comme monde dans le monde qui crée cette expérience — mais c'est aussi cette notion que l'on trouve chez Liang Qichao, « roman et masses ».

³ Valéry, 2016, p. 833. Voir à propos de Nanxing sur le son plus haut.

⁴ Définition parmi d'autres de la *Stimmung* dans la philosophie moderne : « tonalité affective » pour Heidegger, et à propos de Maldiney, « Au-dessous de l'expérience structurée en Sujet/Objet, elle est, 'moment inobjectif des formes', ce mode pathique de l'être-avec-le-monde, sorte de basse continue qui décide du style de présence au monde » (Jousset, 2009, p. 17, n. 29), voir d'ailleurs le *ganjue* (à comprendre aussi comme « sentiment ») chez Liang Shuming lecteur du Weishilun (note plus haut). Voir aussi l'atmosphère ou musicalité chez Valéry (?).

shenyun 神韻 (« écho », son, « résonnance spirituelle », litt. « rime divine »)¹. On se demanderait en ce cas si « L'univers poétique » défini par Valéry n'accorderait pas davantage d'attention *explicite* à la fonction du langage² que ne semble le faire la notion de *jingjie* (?). En effet, il semble essentiellement envisager la façon dont le monde, uni par une même conscience, intérieur et extérieur, prend une signification (valeur) déterminée et identifiée à l'émotion poétique, elle-même créée par le langage, la combinatoire du poème³.

Ces croisements demanderaient à être précisés. Toutefois, ils sont fidèles à l'esprit de la Chine moderne : Valéry est lu, traduit et discuté en Chine dès la période républicaine⁴, et lui-même avait une certaine connaissance de la poésie chinoise classique. Bian Zhilin, que nous abordons plus bas, est à ce titre un cas exemplaire pour la poésie chinoise moderne, car il se place clairement dans cette double tradition ou perspective, chinoise classique et moderniste occidentale. Sa poésie remet en question la réalité d'une spatialité ou temporalité objectives et unifiées, autant que la possibilité d'en faire l'expérience : Bian Zhilin importe et adapte une telle poétique.

La construction de l'espace dans la poésie et peinture classiques chinoises ne sont pas équivalentes à la vision de la perspective européenne : elles procèdent par une certaine forme de

¹ *Stimmung* n'est pas exactement un équivalent de *jingjie*, malgré une certaine relation de sens. Il peut traduire, avec « *Gefühl* » (sensation, sentiment, intuition), la notion de *qing*, sur lequel la poésie se fonde, et ce qui suppose l'idée de réaction et participation au monde (Pohl, 2007, p. 94, n. 14), entre le dedans et le dehors mais dans une perspective différente que celle de « monde poétique » : ce n'est pas la qualité de cet état ou monde poétique qui est envisagé en tant que créé par le poème, ni leur nature commune, mais la question de la participation subjective ou condition de création, d'inspiration du poème, de la naissance de l'émotion face au monde (?). Par ailleurs, *qing* est à comprendre dans sa relation au « principe » (*li* 理) ou à « l'esprit » (*xin* 心), les éléments de rationalité : il s'agit d'une autre discussion, d'une autre paire de notions. *Stimmung* (ou « *inspierte Stimmung* ») traduit aussi *xingqu* 興趣 (« intérêt, goût, plaisir ») utilisé pour définir le *qingjing jiaorong* : « *Dazu kommen die Vorgaben einer strukturellen Entfaltung der Thematik sowie die Tradition, Gefühl (oder eine Idee) in eine Szenerie einzubetten bzw. sie mit dieser zu verschmelzen und dabei eine suggestive Bildlichkeit und Stimmung (xingqu) zu erzielen* » (« A cela s'ajoutent les contraintes d'un déploiement structurel de la thématique ainsi que la tradition d'intégrer un sentiment (ou une idée) dans un décor ou de le fusionner avec celui-ci, pour obtenir une imagerie et une ambiance (*xingqu*) suggestives. », Pohl, 2007, p. 164). La notion de *shenyun*, traduite par *Klang* (« son », « timbre ») ou *Nachklang* (« écho ») ou *unergründlicher Nachklang* (« écho mystérieux », Pohl, 2007, p. 422), contient aussi cette multiple dimension : qualité de perfection du poème, de la compréhension de la réalité (qu'elle crée et suppose), unissant ce qui serait compréhension du monde objectif et signification subjective qu'il produit ou qu'il évoque (discussion à propos de Wang Shizhen, Pohl, 2007, p. 387-8). Mais l'on voit que de parler d'objectif et subjectif, pas plus que d'intérieur ou d'extérieur n'a de sens. Sur ce point, l'attention au *son* de Valéry rejoindrait le *shenyun*, mais dans une perspective plus « technique », la notion de mystère, perfection, degré de compréhension atteinte et produite, en moins (?).

² Proust (art comme œuvre de l'esprit) et Mallarmé (sonnet en -ixe) sont passés par là.

³ Mais Valéry insiste-t-il davantage sur le rôle des paroles que la notion chinoise? Mallarmé associé au Weishilun? cela demanderait une discussion plus approfondie, qui n'est pas l'objet ici.

⁴ Sur Bian Zhilin et Valéry, outre ce qu'il en dit dans « Préface à *Chronique de mes petites gravures d'insectes* » ainsi que L. Haft : Chen Xi et He Haiwei, 2005, p. 18-22. Liang Zongdai 梁宗岱 (1903-1983) publie en 1927 une traduction de Valéry, « Chant » ou « Elégie du Narcisse » (Shuixianci 水仙辭), sans doute *Etudes pour Narcisse* (1927)? Liang Zongdai était par ailleurs en relation épistolaire avec Valéry. Voir aussi Chen Taisheng, 2005, p. 148.

juxtaposition ou coexistence de perspectives différentes, et ce au moins jusqu'au début du XX^e siècle¹, similaires en un sens à ce qu'introduisent les avant-gardes artistiques et littéraires européennes² que Bian Zhilin reprend en partie. A tel point qu'il est parfois difficile de distinguer si une forme d'esthétique classique se retrouve dans le modernisme qu'elle importe ; si celle-ci n'a pas elle-même importé des éléments chinois ; ou si l'importation de ce même modernisme ne rappelle pas à la mémoire des techniques chinoises classiques, qui se chargent alors d'une signification nouvelle ou renouvelée, au prisme de l'Occident et médiatisées par la façon dont celui-ci est importé... Toutefois, on l'a vu plus haut à propos de la temporalité, cette remise en cause s'oppose bien au paradigme évolutionniste adopté par une certaine modernité chinoise et avec lui, une vision « scientifique », objectivante et rationaliste du réel. Ainsi, le sens de l'espace et sa représentation chez Bian Zhilin obéissent-ils à la même fragmentation ou juxtaposition que la « *disjunctive imagery* » (M. Yeh)³ dont témoigne sa poésie ; et non de la rationalisation de l'espace dont on a relevé des aspects chez Huang Zunxian et Ma Junwu.

Cette question recoupe celle de la division ou crise du sujet poétique, présentée plus haut à propos de l'expérience du temps : un même changement structurel intervient dans la représentation de l'espace et la construction de l'image poétique. Ce constat d'une certaine identité entre la conscience et l'espace construit par celle-ci pose la question de la possibilité d'une communication au lieu du solipsisme : notamment au vu de l'affirmation du moi dans une certaine poésie chinoise moderne et de la relation entre un je et un tu devenus problématiques. Le statut du moi ou sujet lyrique et de son autre (le moi qui se découvre une dimension inquiétante ou inconnue ; un interlocuteur ; les autres, tels les paysans ; la nature) est incertain : sont-ils fondamentalement différents, ou identiques? existent-ils indépendamment l'un de l'autre? sont-ils posés l'un par l'autre? sont-ils destinés à fusionner? Peuvent-ils se connaître l'un l'autre? Cette problématique est centrale dans la littérature et la poésie chinoises modernes ; ce questionnement est caractéristique d'une certaine forme de modernisme que reprend Bian Zhilin et qui accompagne son « relativisme ». C'est aussi le problème de ce que peut devenir la poésie chinoise moderne (soi) face au passé et à la littérature étrangère (autre).

¹ Voir l'exemple chez Wang Kaiyun « Sur la Xiang » mentionné plus haut pour un traitement original du thème de la distance et la représentation de l'espace associé au chant isolé dans un monde perdu. Sur les perspectives de la peinture classique, voir F. Cheng.

² Vuilleumier, 2019.

³ Yeh Michelle, 1991, p. 79 : qu'elle associe au modernisme poétique et philosophique importé en Chine p. 79-80 (cite plusieurs noms).

Le problème qui se pose pour Bian Zhilin, nous allons le voir, est celui d'un sujet qui s'avère non unifié, changeant ou inconstant (« intermittent » dirait Proust?), dans une poésie dont les images et sensations renvoient à un espace fragmenté qui rend impossible en principe toute totalité. Toutefois, plusieurs poèmes de Bian Zhilin prennent la forme d'un dialogue, aux interlocuteurs indéfinis, ou s'adressent simplement à un « tu », ce à quoi d'ailleurs « La statue de pierre » de Nanxing répond (notes plus haut) : l'espace est-il ouvert ou clos, c'est-à-dire, le sujet est-il ouvert ou clos? En d'autres termes : le langage et le texte sont-ils clos ou ouvrent-ils hors d'eux-mêmes malgré leur relative autonomie? à qui s'adresse le sujet dans la poésie?

IV.2.B « Fragment » : miroirs du sujet

Nous avons mentionné plus haut (III.2.B) à propos de « Je pense » de Dai Wangshu paru deux ans plus tard, le poème « Fragment » (Duanzhang 斷章)¹ ou « Quatrain » de Bian Zhilin, tiré de son recueil *L'Œil du poisson* (Yumuji 魚目集, 1935), qui concentre ces questions. Il donne un exemple de la façon dont une représentation relativiste de l'espace, tout autant moderniste que (néo-)classique (voir plus haut à propos de la perspective), implique d'emblée une problématique, plus moderne elle, sur la nature, la constitution du sujet et ce qui fonde la coexistence, tout aussi relative, d'un je et d'un tu. Ce qui donne à ce poème son esthétique tout à la fois *très classique* et *très moderniste* :

Fragment

Tu te tiens sur le pont à regarder le paysage,

¹ Il existe plusieurs traductions de ce poème (non exhaustif) : Mathieu, 2015, p. 1133 ; Yeh Michelle, 1992, p. 51 ; Haft, 1983, p. 49, qui cite la version de l'anthologie historique de R. Payne (*Contemporary Chinese Poetry*, 1947) ; Kubin, 2005, p. 170. J. Lin ne parle pas du tout de Bian Zhilin (?). Le poème n'est pas traduit non plus dans Hsu Kai-you, 1963.

Regardant le paysage du pavillon¹ on te regarde.

La pleine lune orne ta croisée,

Tu ornes d'autrui le rêve.

Le ? d'octobre

斷章

你站在橋上看風景，

看風景人在樓上看你。

明月裝飾了你的窗子，

你裝飾了別人的夢。²

Ni / zhanzai / qiaoshang // kan fengjing

Kan / fengjing ren // zai loushang / kan ni

Mingyue / zhuangshi le // nide / chuangzi /

Ni / zhuangshi le // bierende / meng/

8 syl. (5/3) Rime A [-ing, eng]

9 syl. (4/5 ou 3/5) Rime B [-i, ü, i]

9 syl. (5/4) Rime B

8 syl. (4/4) Rime A

Bian Zhilin réécrit la tradition classique chinoise, sous les espèces de la forme brisée du quatrain classique, dit *duanju* 斷句 (litt. « vers brisés » ou « interrompus ») : c'est-à-dire, un demi-huitain, forme par excellence de la poésie classique régulière (*shi*), qui s'illustre particulièrement à partir des Tang. Et il en reprend la matière emblématique, à savoir le poème de paysage. Des commentateurs, tels Sun Yushi³, citent des vers de la tradition classique auxquels Bian Zhilin ferait

¹ *Loushang* : peut se comprendre « à l'étage », comme dans la version française (Mathieu, 2015, p. 1133), sans doute sur l'exemple de M. Yeh « *from a balcony* », elle-même quasi à l'identique de R. Payne cité par L. Haft, « *from the balcony* ». En chinois moderne, le syntagme très courant, *prosaïque*, *loushang* se comprend en effet naturellement comme « à l'étage », « en haut ». Mais je propose « depuis le pavillon », lecture volontairement archaïsante, pour lire *lou* à la façon d'un poème classique, car il me semble que Bian Zhilin joue avec les éléments classiques du paysage (pont, paysage, pagode, promeneurs) : sa poésie est moderniste et en *baihua*, mais fait entendre des échos classiques. De plus, le propre de la poésie, surtout pour Bian Zhilin lecteur de Mallarmé et Valéry, c'est de transformer la valeur des mots courants. Même si cette traduction peut se discuter, elle est au moins cohérente avec la démonstration que je propose à la suite. A la relecture, je m'aperçois que W. Kubin fait un choix proche « *von einem Turm* » (« depuis une tour » : Kubin, 2005, p. 170). On pourrait reprocher au choix de « pagode » de ne pas forcément rendre explicite la dimension de hauteur qui contribue à construire la multiplicité des perspectives spatiales (haut/bas) en plus de subjectives, comme on va le voir. Mais il semble défendable de ne pas traduire spontanément par « étage », car l'on risque de perdre la dimension intralittéraire et cette tonalité classique dans le modernisme de Bian Zhilin.

² Bian Zhilin, 2007, p. 24.

³ Voir Sun Yushi, 2008, p. 213-234.

directement ou indirectement référence, notamment en ce qui concerne les thèmes et images : « Fragment » reprend en effet des clichés qui sont autant de signes poétiques. Parmi différents poèmes proposés, nous en retenons deux : « Sur le fleuve au printemps, nuit de fleurs et de lune » (Chunjiang huayue ye 春江花月夜) de Zhang Ruoxu 張若虛 (660-720) et « Sur l'air 'Papillon amoureux des fleurs' » (Die lian hua 蝶戀花) de Feng Yansi 馮延巳 (903-960). Voici le distique tiré de Zhang Ruoxu¹ :

Sur les rives du fleuve, qui (*ren*) le premier a vu la lune?
La lune dans le fleuve quand a-t-elle pour la première fois éclairé quelqu'un (*ren*)?

江畔何人初見月
江月何年初照人²

Le poème de Zhang décrit un paysage nocturne au printemps et évoque le contraste entre les cycles éternels de la nature et la brièveté de l'existence humaine, par ailleurs faite de séparations. La *lune* est investie de plusieurs significations codées dont certaines sont présentes dans le poème : la non-distinction, car elle unifie le monde (tout est blanc) ; la constance (fictive?) de l'éclat lunaire dans le flux incessant (tout aussi illusoire?) de l'eau, image de l'immuabilité et de la durée propre à l'image de la lune. D'ailleurs, la circularité et spécularité de l'image sont remarquables dans le poème. En effet, « lune » (*yue*) et « homme » (*ren*) se reflètent l'un l'autre comme en suspension dans une eau qui en principe s'écoule, de même qu'ils sont inversés dans leur fonction syntaxique (ce que l'on retrouve chez Bian Zhilin) : le langage, en l'occurrence dans sa dimension paradigmatique, est un miroir. Ceci introduit un paradoxe ou forme de relativisme, de renversement, dans l'expérience du temps : une apparente suspension dans un flux linéaire³ (voir plus loin « Postface à 'Fossile de poisson' » sur les nuages arrêtés dans l'eau). Enfin, relevons le thème de l'éloignement des amants ou des proches, dont chacun regarde de loin la lune d'un endroit différent, notamment d'un *pavillon* : ils se retrouvent ainsi *réunis* malgré la distance. Le motif de la lune est susceptible d'introduire le thème d'une forme de relativisme spatial et temporel, du moins, de tension entre l'unique et l'itératif, le vertical et l'horizontal, le passé et le présent.

¹ Il existe une traduction par F. Hu-Sterk (Mathieu, 2015, p. 332) ; je propose une traduction littérale pour l'analyse.

² Xiao Difei, 2004, p. 56.

³ Expression paradoxale d'un présent immuable, ou une suspension, donc une absence de temporalité, de temps écoulé : il y a très longtemps, mais finalement, aucun temps n'a passé. Voir plus haut Nanxing ; ici c'est différent, le temps n'a pas passé. C'est l'expérience du temps qui contraste entre l'évocation d'un temps infini, qui n'avance pas à force de se répéter (*chronos*?) à la surprise du poète.

Dans cette perspective, le *pont* de « Fragment », comme la voie lactée qui dans la mythologie chinoise réunit une fois par an le Bouvier et la Tisserande¹, établit un passage entre deux entités séparées : c'est la possibilité d'une discrète signification sentimentale ou amoureuse, comme c'est le cas pour « Les insectes à la lampe ». Le problème proposé par le poème est celui du constat de la distance et la condition de son franchissement², ce qui implique la présence d'autrui.

Quant aux vers de Feng Yansi, ils présentent ainsi la situation du poète :

Sur le pont solitaire, le vent emplit mes manches sous la lune (la lune pleine sous le vent, tout plein de la lune et du vent),

Je ne rentre qu'après que le lever de la lune nouvelle sur la forêt en plaine

獨立小橋風滿月

平林新月人歸後

Ces vers associent d'une façon similaire les motifs du pont et de la lune mais introduisent par contre une ellipse temporelle : le poète, ou une personne indéfinie, passe un long moment perdu dans ses pensées sur un pont, avant de rentrer la nuit tombée. Les deux exemples donnés font apparaître indirectement dans le poème de Bian Zhilin une dimension sentimentale, tout au moins « pensive » : de même que l'interlocuteur (« tu ») du poète regarde la lune, il est littéralement dans les pensées de quelqu'un d'autre (le poète? mais aussi tout autre personne), qui lui-même est certainement aussi dans celles de ce « tu ». Ne retenons de ces lieux littéraires que les éléments suivants pour revenir à « Fragment » : le thème de l'absence comme présence négative d'un autre, d'où le pont (distance et passage) et la lune (distance et témoin) ; le recours aux clichés ; une forme de relativisme ou de réversibilité et réciprocité.

Cette réversibilité chez Zhang Ruoxu ou Bian Zhilin constitue le cas particulier d'une caractéristique de la poésie classique chinoise : d'être littéralement une machine à produire des poèmes à partir de grilles, parallélismes, clichés et associations pré-définis, ce que d'ailleurs les modernes lui reprochent. Ainsi, le distique de Zhang Ruoxu présente-t-il une telle combinatoire et réversibilité : par l'effet de miroir entre la lune et homme en fin de vers ; et l'anaphore du « fleuve » (*jiang*) qui signifie la communauté d'émotion.

¹ Le motif se trouve dans un autre de ses poèmes, « La boîte à bijoux ronde » (Yuan baohe 圓寶盒), traduit et présenté : Haft, 1983, p. 45-49.

² Sur l'image du pont et de la distance entre je et tu : Nietzsche, *Gai savoir*, p.

Cet effet de réversibilité se rencontre dans « Fragment » : la fonction d'enchâssement de « tu » (*ni*) produit un effet de specularité qui correspond au thème du poème. La réversibilité syntaxique du sujet et de l'objet autour de l'acte du regarder, rappelle la réciprocité du penser. Le distique de Bian Zhilin reprend donc cette figure de renversement paradigmatique, et aussi au niveau du vers. Ainsi, « *Kan fengjing ren zai loushang kan ni* » (v. 2) peut se lire de différentes façons, selon que l'on place la césure (4/5 ou 3/5) avant ou après *ren* (« on », « homme », « une personne ») : « Tandis que (tu) regardes le paysage, on te voit du pavillon » (*[Ni] kan fengjing / ren* etc.), la césure en 3/5 justifie cette lecture, en ce qu'elle présente l'inverse de celle du v. 1 (5/3). Ou, « Les » ou « la personnes regardant le paysage te voi(en)t depuis le pavillon » (*kan fengjing(de) ren*, etc.) ; la césure en 4/5 justifie tout autant cette lecture, car elle est l'inverse de celle du v. 3 (5/4). Voire encore, une troisième lecture possible avec la même césure : « La » ou « les personnes du paysage que tu vois te regarde(nt) depuis le pavillon (*[Ni] kan fengjing(de) ren* etc.), ce qui a pour effet de supposer implicitement « tu », pour le rendre encore plus implicite et évanescent.

On ne sait qui regarde qui, car chacun se regarde, semble n'exister que comme regard : que chacun dépende du regard d'un autre, confère à sa propre existence une dimension d'apparence, de surface, réversible et incertaine. Il n'existe que cet acte du regard, du regarder, ou plutôt d'une *vision* provisoire et interchangeable : car le regard apparaît comme indistinct de la nature du rêve. En chinois *qiao* 橋 (« pont ») est homophone de *qiao* 瞧 (« regarder ») : le regard, acte réversible et unique du poème permet tout comme le pont, un passage possible d'un lieu à l'autre.

Dans ce vers toujours, *ren* introduit un point de bascule, qui se marque d'ailleurs rythmiquement : *ren* est mis comme en exergue à la lecture, par une légère pause, par la cadence. *Ren* permet ce renversement de perspective et le relativisme qui s'ensuit, quant à l'identité de la *personne* (*ren*). Ce *ren* dans le poème est fondamentalement un autre, un « tu » : ou un je qui se découvre implicitement le tu ou l'autre, d'un autre. Ce qui explique l'absence du pronom « je » dans le poème, de sa mention explicite du moins : car la seconde personne est présente (tu), la troisième aussi (*ren*), dont on sait d'ailleurs qu'elle est une « non-personne » (Benveniste). Cette ellipse suggère l'absence d'un je indépendant : il n'est pas définissable autrement que comme rêve, et relativement à un regard autre. « Tu » quant à lui semble l'objet de toutes les attentions : il est aussi rédupliqué puisque le « tu » est voyant et vu.

Le spectateur en effet n'est pas le seul à regarder le paysage, ce qui introduit dans la scène une multitude possible de perspectives renversées : le spectateur auquel le poète s'adresse, situé

dans un paysage aménagé typique d'un jardin chinois ou d'une peinture de paysage classique, est à son tour observé. Cependant, si *ren* est l'objet de l'interrogation, « tu » l'est tout autant, comme le montre cette réduplication qui aboutit à le remettre en question. Quant au « je », non mentionné, on l'a vu, il est aussi remis en question. Or, dans ce poème, je étant tu et inversement, tu est tout aussi fluctuant. Ce jeu entre le je absent et le tu présent mais réversible, est la réponse à la question de ce qu'est une *personne (ren)*...

Chez Bian Zhilin, s'ajoute donc à la réversibilité mimétique et paradoxale de Zhang Ruoxu, le thème du relativisme des perspectives et même de la nature du sujet, puisque celui-ci est métamorphose ou transformation permanente : ce qui le rapproche de la nature du rêve. Ce qui à un autre niveau suggère une forme d'unité, voire d'identité ou communauté de nature onirique, du je et du tu : sans que l'on sache s'il s'agisse d'unité d'un seul je à chaque fois ; ou d'un rêve impersonnel qui rêve ensemble je et tu qui eux-mêmes se rêvent l'un l'autre dans l'ignorance de leur nature d'*être rêvé*. Ce serait le fait d'un rêve impersonnel, que l'on ne pourrait alors attribuer ou identifier à rien ni personne de défini. Sur ce thème précis du rêve comme unité, citons A. Béguin sur Troxler¹ :

Le Rêve est un autre nom de l'unité indivise, non encore séparée en existences individuelles. Il désigne cette réalité par rapport à l'homme. Le Rêve, c'est le centre même de toute réalité, physique et spirituelle ; en l'homme, c'est le tréfonds originel, éternel, « l'acte même de la vie ». [...] Seuls, des instants insaisissables lui font percevoir, dès maintenant, son unité profonde [...]. Ces moments sont surtout ceux où, s'éveillant ou s'endormant, il est, pendant une seconde, entre les deux psychés, qui le régissent dans tout le reste de son existence. Sans perdre pourtant la notion de lui-même, il entrevoit là *son véritable centre, où âme et corps ne font qu'un*.

Je ne sais si une telle citation permettrait de lire un aspect de l'apologue du rêve du papillon de Zhuangzi ; mais toute la différence avec Bian Zhilin, définitivement moderne, apparaît. Ce qui l'intéresse, n'est pas le problème de l'unité entre corps et esprit ou du dualisme de l'individu : le sujet et son monde sont non seulement divisés, mais foncièrement inconnaissables car l'idée même de totalité semble impossible. De plus, la question porte autant sur le tu que le je, et donc, sur leur communication. Il n'est plus question d'un moi défini uniquement comme sujet créateur et qui cherche à exprimer ou atteindre sa propre totalité : c'est là un paradigme « romantique » (au sens chinois) de la *modernité*, en ce que le sujet lyrique est obligé de se détruire et reformuler toujours

¹ Béguin, 2006, p. 128-9.

pour chercher à s'atteindre sans jamais le pouvoir, comme dans « Chien céleste » de Guo Moruo. Mais ce n'est pas le sujet *moderniste*, qui chez Bian Zhilin rencontre d'ailleurs le *weishilun*. L'abandon du romantisme littéraire chinois des années 1920 (que l'on retrouve cependant chez certains auteurs de gauche notamment des années 1930, tel Ai Qing, « conservateur » en ce sens, voir après) est l'abandon d'un sujet créateur total pour un monde et un sujet fragmentés.

Ce passage d'une « pensée » ou poétique du moi au questionnement sur *le rapport entre je et tu* et la place laissée à celui-ci montre aussi la différence avec une certaine poésie au sujet lyrique total, qui se développe en Chine dans les années 1920 et 1930¹. Sur ce plan, voir dans la partie précédente, la discussion du rapport du poème de Dai Wangshu « Je pense donc je suis un papillon » à « Fragment ». On voit d'ailleurs, s'il était encore besoin de le démontrer, que les différentes poétiques et esthétiques dans la littérature moderne chinoise ne suivent pas une progression chronologique ou téléologique : car le poème de Dai Wangshu, plus « romantique » que « moderniste » en ce qui concerne l'expérience du sujet (pas nécessairement au plan formel), est postérieur de deux ans à celui de Bian Zhilin. Le même Bian Zhilin d'ailleurs rejoint après ces poèmes que nous lisons Yan'an et son romantisme révolutionnaire au sujet collectif tout aussi totaliste que dans « Chien céleste » (années Vingt).

« Fragment » est à lire aussi en regard d'autres poèmes chinois modernes. C'est en particulier le cas de quelques-uns de Zong Baihua du genre du « petit poème » (*xiaoshi* 小詩) des années 1920. Ils présentent des thèmes et motifs avec lesquels Bian Zhilin dialogue manifestement : le miroir, le regard, le rapport entre le dedans et le dehors, le monde et le cœur, la réversibilité. Ces poèmes figurent dans son recueil *Nuages flottants*. Le premier que nous abordons est « Quatrain » ou « Poème coupé », voire Haiku (Duanju 斷句, 1923)², titre identique au poème de Bian Zhilin :

Quatrain

L'univers dans mon cœur

Ombres des monts et fleuves dans le miroir de la pleine lune.

¹ Levinas distingue la pensée de l'autre, d'une tradition qu'il voit encore chez Bergson, de définir le sujet comme créateur, sans s'interroger sur le temps comme irruption de l'altérité. Bian Zhilin n'est bien sûr pas dans une approche lévinassienne avant l'heure, mais il est l'exemple d'un modernisme sensible au problème du solipsisme, à la différence des romantiques chinois, plus ou moins révolutionnaires et totalistes.

² Zong Baihua, 2006, p. 36. Le titre de « Duanju » date de l'édition du recueil de 1923. Le poème paraît initialement en 1922 sous le titre « Nuages flottants » (Liuyun 流雲) et est long de onze vers : Zong Baihua, 2008, vol. 1, p. 386. Tr. anglaise Shiu-Pang Almberg : Haft, 1989, p. 288.

斷章

心中的宇宙

明月鏡中的山河影。

Dans une inspiration assez classique, ce poème évoque un paysage extérieur et intérieur en miroir l'un de l'autre, suggérant une unité entre les deux, qui est celle du « cœur-esprit ». Le motif du miroir est développé dans le suivant, auquel s'ajoute celui du miroir, « Nuit de lune sur la mer » (Yueye haishang 月夜海上, 1923)¹ :

Nuit de lune sur la mer

Le clair de lune comme un miroir

Illumine la surface de la mer comme un miroir.

Le clair éclat [ou « reflet d'un miroir », « miroir »] du ciel océanique [ciel vaste, litt. « ciel-mer »] tout autour

Reflète mon cœur [et ses émotions : *cunxin*] comme un miroir.

月夜海上

月天如鏡

照著海平如鏡。

四面天海的鏡光

映著寸心如鏡。

Ce poème présente de façon exemplaire le motif du renversement. Le « miroir » (*jing*) renvoie d'abord à la « lune » (v. 1) puis à la « mer » (v. 2) : le comparant commun par le même mot pose l'unité de l'une et l'autre réalité, qui deviennent mutuellement reflet l'un de l'autre. La réversibilité se poursuit : au v. 2, on ne sait si *jing* réfère à *ping* « plat, calme » pour la mer plane comme un miroir, ou à *zhao* « refléter » comme un miroir. Bian Zhilin s'en souvient peut-être dans l'ambiguïté syntaxique de ses vers, qui est un cas particulier du motif de la réversibilité thématique et syntaxique. De même *tianhai*, « le vaste ciel », est à lire littéralement (« ciel-mer ») : le ciel se reflète dans l'océan, rédupliqué à son tour comme miroir. Enfin, à nouveau « cœur » (*cunxin*) et monde sont reflets l'un de l'autre, avec une dimension aussi bien baudelairienne (« la mer est ton

¹ Zong Baihua, 2006, p. 41.

miroir ; tu contemples ton âme », vers miroir par l'hémistiche dans « L'homme et la mer »), puisque *cunxin* désigne le cœur comme siège des émotions ; mais aussi classique, par le thème idéaliste de l'unité. La connotation occidentaliste (Baudelaire) de ce paysage-miroir¹ se confirme dans le poème suivant, « L'âme du monde » (Yuzhoude linghun 宇宙的靈魂, 1922)², motif européen on ne peut plus romantique :

L'âme du monde

Âme du monde

Je t'ai reconnue,

Rêve d'étoiles dans le bleu du ciel de la nuit passée,

Fleurs par milliers dans mes yeux ce matin.

宇宙的靈魂

宇宙的靈魂

我知道你了，

昨夜藍空的星夢，

今朝眼底的萬花。

Wanhua, « dix mille fleurs », exprime le sens de la « fantasmagorie », du mirage, et plus généralement, de la transformation, par l'homophonie entre *hua*, « fleur » et *hua* « transformation » (voir plus bas « Postface à 'Fossile de poisson' ») ; or, *wanhuatong* 萬花筒 est un « kaléidoscope ». Il n'est pas question dans ce poème de télescope, mais le regard reste le motif central. Les « fleurs dans mes yeux » (litt. « à ou devant mes yeux ») reprennent le même thème de l'identité du rêve et de la veille, des étoiles et fleurs, du monde naturel et de l'homme : cette unité et identité est « l'âme du monde », une même substance qui se métamorphose. Cette âme unique est finalement le *regard*, miroir du ciel et kaléidoscope dans et par lequel les choses se transforment et changent de figure.

¹ Si l'on suit J. D. Frodsham, de concevoir « l'esprit » comme « lampe » ou « miroir » serait particulier aux poètes européens, là où les poètes chinois se représenteraient celui-ci comme un voile qui obstrue la vraie connaissance du vide du sujet (Frodsham, 1967b, p. 204). Je pense que cette affirmation pourrait se discuter ou demanderait à être précisée, aussi bien pour le miroir que pour le voile (le voile d'Isis est un motif européen), qu'il soit d'ailleurs question de l'esprit comme de la nature. Ceci dit, il semble bien ici que ce motif *explicite* du miroir soit d'importation et romantique, quand bien même le motif du miroir pour le thème de l'unité foncière des choses se rencontre évidemment en poésie chinoise classique : Hu-Sterk, 1987.

² Zong Baihua, 2006, p. 31. Paru initialement en 1922 : Zong Baihua, 2008, vol. 1, p. 390. Mention « Berlin 26 août » (quelle édition suivie?).

C'est un autre thème que Bian Zhilin reprend probablement et qu'il associe à celui de « l'ornement » de Valéry (voir plus bas sur le rêve et le papier peint). Ainsi, « Fragment » présente le rêve unique du je et du tu, dont l'un est peut-être l'ornement de l'autre : mais à la différence de Zong Baihua, l'idée d'une unité et le sens de la totalité sont plus difficilement perceptibles. Le « tu » auquel le poète de Zong Baihua s'adresse est l'âme impersonnelle du monde, là où dans « Fragment » il semble plus humain et appelle à un dialogue.

Le « petit » ou « court poème » de la Nouvelle poésie des années Vingt se donne comme principales références le *haiku* 俳句 (*paiju*) japonais et le vers libre de Tagore ; ces principaux thèmes sont ceux du romantisme chinois de la période, « panthéisme », introspection, vague mysticisme, dans lequel un auteur tel que Goethe est souvent présent. De même que Bian Zhilin s'inscrit de façon critique dans la tradition romantique et symboliste chinoise moderne (voir à propos des « Insectes à la lampe »), il dialogue avec le *xiaoshi* et le *paiju* pour en reprendre la forme et les motifs, mais avec distance. Le *xiaoshi* malgré ses emprunts à l'Occident, l'Inde et au Japon poursuit une esthétique assez classique sous une forme modernisée et une langue très simple.

Revenons à la réversibilité dans « Fragment ». La combinatoire définit une structure présente à tous les niveaux du poème (syntaxe, thème, rimes, prosodie, vers). Elle exprime le thème de la specularité et de l'onirisme, comme réversibilité et relativisme des visions. Les distiques s'organisent en un miroir, qui rend équivalente la vision du paysage, monde de la veille et de la réalité, à la vision du rêve. Ces deux modes de vision qui portent sur des objets qui devraient être différents (veille/rêve, réalité/rêve, extérieur/intérieur) et sont en fait ramenés à un même mode : celui du regard qui crée un objet interchangeable. Le point commun est le mode d'apparaître de « tu » par et pour autrui.

« *Meng* » (« rêve », « rêver ») est ainsi le mot final du poème. Il est d'ailleurs mis en évidence dans un effet de surprise, par le rythme de la cadence (que l'on découpe en 4-3-1 ou 1-3-3-1), mais aussi parce que l'on s'attend à une répétition selon la « règle » de renversement syntaxique du distique 1 : le sujet du v. 1 devient objet d'une même action impersonnalisée au v. 2, *ni* étant en première et dernière position du distique. Or, au second distique, *meng* est en position finale au lieu de *mingyue* (« pleine lune ») ou éventuellement *chuangzi* (« fenêtre ») ; *ming* (« clair ») et *meng* (« rêve ») sont rapprochés par la paronomase d'apparence antiphrastique, mais de façon à suggérer l'identité entre « clarté » et « rêve ».

Les rimes (ABBA) sont essentiels dans ce poème à la construction du sens. Aux v. 1 et 4, *jing* (« paysage ») et *meng* (« rêve », « rêver ») suggèrent l'identité des deux mondes du réel et du rêve, illustrés chacun par un distique (« réel » pour le distique 1, « rêve » pour le 2) : l'apparente différence se résorbe. Aux v. 2 et 3, *ni* (« toi ») et (*chuang*)*zi* (« fenêtre », ou simplement *zi*, suffixe vide de sens, pour l'impersonnalité de la troisième personne) : la fenêtre est une ouverture, ce qui reprend le thème du passage illustré par le pont (v.1). La fenêtre est aussi ce par quoi l'on regarde autre chose, d'où l'idée de transparence, regard, *traversée*. Une fenêtre permet de voir et se voit sans être regardée, elle est métaphore de l'œil et du regard. *Chuangzi* est aussi pris comme synonyme de « paysage » (*fengjing*) : ce que l'on voit, la scène (sens de *jing*) vue de la fenêtre. Ce qui explique d'ailleurs le sens de la phrase : comment autrement la lune peut-elle « décorer une fenêtre ».

A nouveau ce spectacle est identifié au rêve, par le parallélisme syntaxique. Quel que soit l'élément du poème envisagé, il est réversible : *in fine*, tout retourne au « rêve » (*meng*). De même, les rimes internes reprennent ces renvois de sens qui construisent le thème de l'indistinction ou de l'équivalence : *ming* (« clair » et donc la lune), *meng* (« rêve ») et *jing* (« scène ») ; *zhuangshi* (« ornement ») et *chuangzi* (« fenêtre »), ce qui abolit la différence entre l'ornement et ce qui est orné, c'est-à-dire, entre surface et profondeur, accessoire et essentiel. On peut même établir une relation *chuangzi*, *zhuangshi* et *Zhuangzi*, pour le rêve du papillon... Par ailleurs, *chuangzi* rappelle également le titre (*Xichuangji*) du recueil de Bian Zhilin *La Fenêtre d'Occident* qui contient des traductions de littérature occidentale : l'autre rêvé du poète est aussi cet Occident littéraire, comme on parlerait de l'Orient pour un poète occidental.

Enfin, nous avons évoqué les effets mimétiques spéculaires produit par les renversements de césure, qui complètent une fonction similaire d'encadrement produit par la longueur des vers (8/9/9/8) avec la surprise finale sur *meng*. Le vers final a comme particularité de présenter une césure en 4/4, qui reprend mimétiquement l'équilibre ou le renvoi équidistant entre tu (« *Ni zhuangshi le* », « tu ornés ») et autrui (« *bierende meng* », « rêve d'autrui »), pour affirmer comme conclusion indépassable ce parallélisme, ou égalité (*qiwu*) : et ce même vers s'achève précisément sur *meng*, mot ultime du poème.

Quant au rêve et au relativisme des perspectives, qui n'est pas une nouveauté dans la littérature chinoise, peut-être Bian Zhilin répond-il à un autre texte de Valéry, « Etudes » (1909, 1925, 1929), qui porte sur le rêve¹ :

Le faux ou l'arbitraire est la fonction naturelle de la pensée toute seule. La notion de vrai, de réel, implique un dédoublement. [...]

Si je regarde (éveillé) ce papier de mur à fleurs, je ne vois, au lieu d'un semis isotrope de roses, qu'un ensemble de diagonales parallèles, et *je m'éveille* littéralement de cette figure de choix, en remarquant qu'il y a d'autres figures également possibles dans le champ, à l'aide des mêmes éléments.

Chacune de ces figures est comparable à un rêve ; chacune est un système complet et fermé, qui suffit à recouvrir entièrement ou masquer la multiplicité réelle. La vision de l'un de ces systèmes exclut celle des autres.

Valéry montre la différence entre veille et rêve. La pensée peut remplacer, par réorganisation de mêmes éléments donnés, une chose par une autre, ce que fait le rêve ; mais elle est consciente (« éveil ») de cette distinction, de même que de celle entre la chose et son image ou souvenir, et donc entre une chose « vraie » ou « fausse ». Comme il l'écrit en conclusion de ce même texte, dans le rêve, la pensée colle à son objet, au « vivre » : le « connaître » ne se distingue pas encore de « l'être »². C'est en ce sens que la pensée, durant la veille, dédouble le réel, pour introduire la différence entre vrai et faux, pour connaître (voir plus bas sur le ceci et cela dans le *Zhuangzi*). Dans le réel, cette distinction n'existe pas.

Bian Zhilin donne une vision onirique du réel qui prend place avant cette différence. Par ailleurs, cependant, « l'attention et le sommeil ne sont pas si éloignés »³ : une perspective donnée constitue un « système » qui en exclut d'autres, tous autant possibles à partir de l'interprétation des mêmes « figures » : on pense sur ce point à « l'ornement » (*zhuangshi*). La formation de ces figures, ou perspectives, sont similaires au processus du rêve, de par cette nature de métamorphose de l'esprit (en termes *weishilun*?) ou du regard : dans « Fragment », « je » et « tu » sont de telles figures, des « ornements ». De même, les « éléments » sont comme la combinatoire du poème, qui imite celle de la pensée et des figures ou ornements qu'elle produit comme un kaléidoscope⁴ (voir plus haut à propos de Zong Baihua). C'est une façon de comprendre le titre du poème : le

¹ « Etudes », in *Variété II* (1929) : Valéry, 2016, vol. 1, p. 1242. Ce texte est initialement publié en 1909 : Valéry, 2016, vol. 1, p. 253.

² « Etudes », in *Variété II* (1929) : Valéry, 2016, vol. 1, p. 1246 — développement et précision de 1929 qui n'apparaît pas dans la version de 1909.

³ « Etudes », in *Variété II* (1929) : Valéry, 2016, vol. 1, p. 1242.

⁴ En Chine, une plus classique serait celle de l'ombre chinoise qui tourne autour de la bougie?

« fragment » (*duan*) est l'élément combinatoire qui crée de différentes perspectives, fragmentaires, à partir du moment où l'on fragmente le réel en opérant des distinctions ; distinctions par ailleurs nécessaires, car elles permettent de reconnaître un « tu », et de vouloir franchir le pont ou ouvrir une fenêtre. Enfin, le fragment, le « fini » (limité et sens de net, Valéry) de la vision de veille, est susceptible de se multiplier, de s'agréger ; c'est ainsi qu'une connaissance du réel est possible, sur le mode du cercle herméneutique. Quant à la dimension kaléidoscopique mentionnée à l'instant : Bian Zhilin, comme on l'a dit, traduit dans *La Fenêtre d'Occident* le début du premier chapitre de *Du côté de chez Swann*, celui qui contient les images du « kaléidoscope », de la « lanterne magique » et de la « madeleine », qui ont en commun de suggérer la mutabilité et condensation potentielle non seulement du souvenir, mais du monde que l'on recrée autour de soi comme une projection interne et susceptible à tout moment de se modifier et retransformer à partir de mêmes éléments. De façon significative, cette traduction s'intitule initialement « Le sommeil et la mémoire » (*Shuimian yu jiyi* 睡眠與記憶)¹, autant dire, la veille et le rêve, le rêve et la conscience, à la lumière des thèmes abordés ici. La dimension kaléidoscopique moderniste des perceptions² et le relativisme qu'elle peut impliquer, donc la question de la connaissance, semble plus intéresser Bian Zhilin que la question de la mémoire en tant que telle.

Chez Bian Zhilin, cette dimension « épistémologique » porte sur la problématique de la crise du sujet et de son statut : si « tu » es(t) pour moi comme un rêve, ne suis-je moi aussi que le rêve, le regard d'un autre? et comment le connaître et l'approcher? C'est la question de la possibilité de l'existence et de la connaissance : si tout ce que je perçois n'est qu'un rêve, si je mène cette existence fragmentée, comment ne suis-je pas enfermé en moi-même, d'où vient le pont et la fenêtre? Ou est-ce cette nature de rêve, d'indistinction et de relativisme, qui constitue en tant que telle une communauté, par lequel le franchissement, le passage, l'ouverture se fait : ce que l'apologue du rêve du papillon appelle la « transformation des choses », ou le poème de Zong Baihua, « l'âme du monde ». Mais pour le moderniste Bian Zhilin, la nouvelle expérience poétique du temps et de l'espace fragmentés interdisent un tel idéal de totalité monadique : « Est dès lors

¹ Bian Zhilin, 1934/1936, p. 125-134. L'édition 2007 indique platement « Première section (page?) de *Du côté de chez Swann* » (*Shiwanjia yibian* diyiduan 史萬家一邊第一段). La section correspondante dans l'original part du début (« Longtemps je me suis couché de bonne heure ») jusque « je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté. » La traduction s'arrête donc juste avant le passage avec la « lanterne magique » mentionné plus haut. Bian Zhilin a traduit aussi le poème en prose (non le poème des *Fleurs*) de Baudelaire « L'horloge ».

² Voir à propos de la fiction des années 1930 à Shanghai Zhang Yinde, 2014. Et plus bas.

exclue l'autarcie de l'âme qui confond son commerce rêveur avec elle-même avec le vrai dialogue » (M. Buber)¹. C'est la lecture que l'on propose ici de Bian Zhilin.

Le poème de Bian Zhilin se donne à voir comme une constellation de signes, un jeu formel ayant l'apparence d'une nécessité mécanique par le « *sens combinatoire* » (A. Thibaudet)² qu'elle met en action à partir d'un nombre limité d'éléments repris à des positions différentes, pour réaliser une vision théorique explorant toutes les situations possibles : ce n'est pas « Cent mille milliards de poèmes » mais « Cent mille milliards de perspectives ». Il en résulte que leur signification dans l'ordre syntagmatique semble accidentel, provisoire et mutable, comme le fleuve sous l'axe paradigmatique de la lune : le sujet de « orner » est en même temps son objet ; un substantif, l'adjectif d'un autre. Ou encore, le premier distique est une modification de l'action de regarder un paysage. Cette action a lieu : il y a un regarder qui se décline comme un paradigme dont les agents et objets importent peu. L'agent est réversible : toi tu regardes, ou les autres te regardent, et moi je te regarde regarder et les autres te regarder. Ou alors, c'est le poème qui s'adresse au lecteur qui le lit ; le poème se rapproche d'un miroir, de nature assez proche des stèles, statues et pierres évoquées au chapitre précédent. L'agent devient subordonné, impliqué dans l'action qui constitue le réel : il en devient impersonnel, et le lecteur avec lui est appelé à s'élever, à se situer à un tel degré d'abstraction, « d'éveil » : à son tour il devient lui aussi *impersonnel*, mais non à la façon inhumaine de Zong Baihua. L'impersonnalité est tout autant recherchée par Valéry que Eliot (voir « Tradition and the Individual Talent » que Bian Zhilin traduit), auxquels Bian Zhilin se réfère³. Cette impersonnalité va de pair avec un formalisme poétique à la Valéry, sur ce point disciple de Mallarmé.

Cet espace du regarder, du vu-voyant (voir plus bas Merleau-Ponty), ou de se voir voyant comme Narcisse dans « La jeune Parque »⁴ (sur Narcisse et l'acte poétique voir plus bas), est-il celui du monde ou d'un sujet, d'une conscience et si oui laquelle? On penserait avoir à faire à un « cas » (*gong'an* 公案) du *chan* : « Ce n'est ni le vent ni le fanion, mais votre esprit qui s'agite »⁵, à condition de remplacer le vent par une vision, tout aussi unique ou impersonnelle et supposée en-deça des distinctions. En tout cas, selon Valéry, pour l'esprit « *tout cela est égal...* Toutes choses se

¹ Phrase tirée d'un contexte assez différent, mais à la formulation appropriée ici : Buber, 2022, p. 20.

² Thibaudet, 1923, p. 12.

³ Voir Sun Yushi, 2008, p. 234 ; Chen taisheng, 2005, p. 150.

⁴ « Je me voyais me voir » (v. 35) : Valéry, 2016, vol. 1, p. 401.

⁵ Suzuki, 1972, vol. 1, p. 249. Bien que l'on se demande comment l'esprit puisse bouger?

substituent, — ne serait-ce pas la définition des *choses*? », car l'esprit demeure au centre des choses : « Tous les phénomènes (...) apparaissent dans une certaine équivalence »¹. Le réel, tel qu'on peut le connaître, est cette combinatoire créée par les consciences et les perspectives, ou le langage et les signes. « L'esprit », toujours pour Valéry, établit des structures entre les choses par la combinaison analogique : les choses ont ainsi l'esprit pour « lieu »², pour espace. Ce qui pose le problème de la coexistence de plusieurs perspectives, temporalités et espaces entre eux³ :

le problème le plus étrange que l'on puisse jamais se proposer, et que nous proposent nos semblables, et qui consiste simplement dans la possibilité des autres intelligences, dans la pluralité du singulier, dans la coexistence contradictoire de durées indépendantes entre elles [...].

C'est l'objet de la méditation du Narcisse de Valéry. Le narrateur de *La Recherche* pose le même problème. Dans « Fragment », la question est posée selon une perspective spatiale, l'espace de l'esprit précisément, plus que temporelle. Ce croisement des perspectives, malgré l'impersonnalité qui en résulte, n'induit ni aliénation, ni conflit ou mise en danger (?) du sujet par ce qui serait son objectivation par l'autre, comme dans un jardin sartrien⁴, ni de hiérarchisation dans les perspectives ou les êtres, proche en cela du *Zhuangzi* qui voit toute chose comme égale. Il est question de distanciation envers soi-même, car je s'adresse à lui-même comme à un autre, tu ; mais il s'agit surtout de relativisme, ce que Bian Zhilin retiendrait de Valéry. Si chacun dit « je » quel est le statut de ce « je »? et lorsque tout « je » devient le « tu » d'un autre et le « il » d'autrui indifférent? C'est une métamorphose : l'est-ce d'une même chose? est-ce quelque chose de réel? Toutefois, Bian Zhilin ne reprend pas nécessairement tel quel le solipsisme inquiet propre à un certain modernisme occidental (Proust, Eliot voir plus bas). Car à la façon du *Zhuangzi* (Qi wu lun), tout est mis au même niveau : choses, regards, spectateurs, action, sujet et objet de l'action.

¹ Valéry, 2016, vol. 1, p. 853-4

² Valéry, 2016, vol. 1, p. 873.

³ Valéry, 2016, vol. 1, p. 858.

⁴ Ce que R. Laing résume ainsi « si l'on considère l'autre comme un être doté de libre arbitre, on s'ouvre à la possibilité de se considérer soi-même comme un *objet* de l'expérience de cet autre et dès lors de se sentir privé de sa propre subjectivité » (Laing, 1979, p. 52). Cette problématique est absente de « Fragment ». Le regard de l'autre décentre certes mon monde : mais il révèle moins un danger qu'un relativisme commun (je et tu se fondent l'un l'autre) et qui permet ainsi une ouverture. Ce n'est pas une expérience schizoïde qui cherche à nier la réalité du tu, pas davantage que celle du je ; il n'y a pas non plus de thématique de la désincarnation du sujet, de vrai ou faux moi. Par contre, il est vrai que « Retour » (Gui) exprime une forme d'angoisse : mais nous allons voir, l'angoisse du sujet qui ne se libère pas du solipsisme.

Le paysage *apparaît* comme une *expérience globale*, qui crée et est créée par son propre espace : ni multiple (car il y a un unique regard impersonnel) ni unique (car il y a plusieurs perspectives différentes et de multiples agents), et l'un et l'autre à la fois. Il est à la fois fragment (différentes perspectives) et finalement une certaine totalité (celle du regard). Cette expérience se poursuit à un niveau métatextuel, puisque ce paysage est produit par la combinaison de signes abstraits : le poème forme un monde à part entière délimité par l'espace textuel fictif qu'il ouvre (*jingjie*).

Coexistent différentes perspectives d'une même réalité supposée, celle du paysage, lui-même réduit à des éléments modulables et abstraits : motifs classiques du pont, pavillon, lune et du *promeneur* ; motif classique et moderniste de la fenêtre (possible référence à Mallarmé ou Rilke voir plus bas) ; les « pieds » (*dun*), propre à la prosodie moderne. Le paysage et le monde décrit se forment à partir de ces éléments qui n'entrent en relation les uns avec les autres que par le *regard* du ou des spectateurs (et du lecteur). Or le regard lui-même entre dans la composition du paysage, du monde vu ; il n'en est pas abstrait ou extérieur. On contemple donc le spectateur, le paysage, mais ce que l'on contemple c'est aussi la scène vue par autrui, son regard : donc soi-même. On trouve dans *L'Œuvre au noir* de Yourcenar, roman évidemment inconnu de Bian Zhilin, un passage assez proche qui peut nous aider à comprendre de quoi il est question¹ :

C'était un miroir florentin [...], formé d'un assemblage d'une vingtaine de petits miroirs bombés, pareils aux cellules hexagonales des ruches d'abeilles, chacun enfermé à son tour dans sa mince bordure qui avait autrefois été la carapace d'une bête vivante. [...] Zénon s'y regarda. [...] Cet homme en fuite, enfermé dans un monde bien à soi, séparé de ses semblables qui fuyaient aussi dans des mondes parallèles, lui rappela l'hypothèse du Grec Démocrite, une série infinie d'univers identiques où vivent et meurent une série de philosophes prisonniers. Cette fantaisie le fit amèrement sourire. Les vingt petits personnages du miroir sourirent aussi, chacun pour soi.

Les références de Yourcenar sont différentes². Cependant, elle a lu des traductions d'auteurs chinois et japonais³, et d'autres bouddhistes ; on connaît aussi son « Comment Wang-fô fut sauvé des eaux ». Ce passage cité présente une autre variante sur le thème de la démultiplication des perspectives autant que celle du sujet. Il pose le problème de l'existence d'une unité dans la multiplicité et celui du regard : celui-ci est partie prenante de ce qui est vu, de la vision, et ne peut

¹ Yourcenar, 1982, p. 670-1.

² Sur les références européennes : « Miroir et œil », et <http://oic.uqam.ca/fr/publications/la-fiction-au-carrefour-des-disciplines-loeuvre-au-noir-de-marguerite-yourcenar-et-le>.

³ Wang Yangming notamment, que nous avons mentionné à propos de Yu Pingbo. Mishima évidemment. Sur le thème de la prison et du solipsisme, voir « Le Cerveau noir de Piranèse » (Yourcenar, 1991, p. 75-108).

se tenir à l'extérieur. C'est le problème du statut de réalité et d'identité du monde vu et de celui qui le voit. Cette interrogation amène le motif de l'enfermement et de la prison : celui des miroirs individuels dans le grand miroir florentin, le même qui fascine Mallarmé (lu par Bian Zhilin voir plus bas), et celui du spectateur. Dans « Retour » de Bian Zhilin (voir plus bas), le thème est abordé.

Bian Zhilin ne traite pas de la problématique du corps conscient, ce dont le miroir est l'allégorie dans cet extrait de Yourcenar. Mais le motif de la « carapace » vide pour aborder la question du sujet se retrouve dans d'autres de ses poèmes, notamment « Coquillage blanc » (Bailuoke 白螺殼, traduit en annexe). Le miroir, comme une personne, l'esprit ou un texte, est une *Pierre animée*, qui voit et réfléchit les mots et les choses ; et qui parle.

« Fragment » pose l'unité entre la scène telle qu'elle est vue et la conscience de qui la regarde, pour former un flux spéculaire montré par le poème. Les objets et éléments de ce flux, celui de la conscience, de la scène, des perspectives, spectateur et regard compris, sont l'un de l'autre des *ornements* : d'objets concrets, ils sont transformés en signes pour constituer, dans les termes de Valéry, des « portions finies », des *fragments*¹. Pour citer Thibaudet citant Valéry :

Les différentes réalités matérielles, personnelles, idéales, logiques, dit [Valéry] dans *l'Introduction [à la méthode de Léonard de Vinci]* « peuvent se considérer comme des portions finies d'espace ou de temps contenant diverses variations, qui sont parfois des objets caractérisés et connus, mais dont la signification et l'usage ordinaire sont négligés pour que n'en subsiste que l'ordre et les réactions mutuelles. L'effet est le *tout ornemental*, et l'œuvre prend ainsi le caractère d'un mécanisme à impressionner un public, à faire surgir les émotions et se répandre les images ».²

Les perspectives chez Bian Zhilin constituent de tels ornements. Le spectateur, vu par d'autres, notamment le poète (lui-même vu), est à son tour transformé en un signe : il reçoit un statut ontologique fictif, du moins impersonnel, car identique aux autres éléments du poème. Le regard est réversible et la personne qui en est à l'origine au centre donc de son propre monde, est elle-même un élément de ce paysage en même temps que sa perspective : sa présence comme un « tu » ajoute encore à cet effet de distanciation. Ce « tu » est tout aussi bien le poète qui s'adresse à lui-même, ce qui est cohérent avec le thème du regard et de la surface, propre à Narcisse (voir plus bas), que Bian Zhilin a pu trouver donc chez Mallarmé ou Valéry : c'est alors le problème de la création et du rapport du créateur à cette autre altérité qui se pose.

¹ Valéry, 2016, vol. 1, p. 901-904.

² Thibaudet, 1923, p. 43.

Il est question plus haut des « figures » qui se composent et se présentent différemment à notre « esprit » à partir de mêmes éléments, ce qu'exprime l'image choisie par Valéry du papier peint. Nous avons proposé de rapprocher ce texte du poème de Bian Zhilin qui serait comme un « papier peint » poétique, capable de figurer diverses réalités construites par une perspective changeante. Le papier peint, élément décoratif par excellence, et ses motifs forment une unité, comme l'ornement et ce sur quoi il vient se poser. « L'ornement » (*zhuangshi*) présente un faisceau de sens chez Bian Zhilin.

Celui-ci, en réponse à un critique qui reconnaît la place centrale de ce même mot dans ce poème mais estime qu'il exprime une vision « tragique » de l'existence, écrit qu'il n'y porte pas d'attention particulière. Il met plutôt en avant le « relativisme » de ce même distique : « La pleine lune orne ta croisée, / Tu ornes d'autrui le rêve »¹. Bian Zhilin pointe donc lui-même un lien entre *zhuangshi* et relativisme. L'ornement renvoie certes à l'existence relative et extérieure du tu : « *The identity of 'you' in 'Fragment' is as unstable and arbitrary as the moon* », écrit M. Yeh, qui fait référence à un autre poème, « Coiffeuse » (*Zhuangtai 妝臺*, voir annexe), qui associe aussi ornementation et perte de son identité². Mais il faut ajouter : l'identité du moi est tout autant instable, comme nous l'avons montré.

Le mot *zhuangshi*, on l'a vu, apparaît dans *Zhuangshi ji (Fenêtre d'Occident)*, titre de la série inclus dans le recueil *Dix ans de poésie*, dont nous avons parlé à propos de « Insectes à la lampe » (1937). Ce poème et ce recueil sont postérieurs à « Fragment », cependant ce dernier est repris ensuite dans *Dix ans de poésie*, dans la série « Traces » ou « Nouvelles » (*Yinchen ji 音塵集*, qui regroupe des poèmes datés de 1930-1935, du nom du dernier poème de la série), ce qui autorise ce rapprochement. On l'a vu à propos des « Insectes à la lampe », Bian Zhilin adapte au contexte littéraire chinois la critique mallarméenne du symbolisme : « ornement » se lit donc comme adieu à l'esthétisme et poésie pure (L. Haft), présentés comme vanité littéraire ou fascination pour une poésie exotique que l'on chercherait vainement à importer ou imiter. C'est aussi la poursuite d'un rêve qui s'avère n'être qu'un ornement de son propre rêve, un désir vide. « Ornement » renvoie donc à la surface, au rêver lui-même. Enfin, il peut renvoyer à Valéry : chez celui-ci, nous l'avons vu, il désigne la transformation de l'objet en signe, et le relativisme des figures qui peuvent se former de ces mêmes éléments, selon la perspective. Bref, tout ceci apparaît comme pure surface qui renvoie au poète son image de sujet créateur : c'est la figure importée du poète comme Narcisse.

¹ Cité par Sun Yushi, 2008, p. 231.

² Voir Yeh Michelle, 1991, p. 123.

Considérons à présent le titre du poème, « Fragment ». Un « fragment »¹ appelle *in absentia* une « totalité », antithétique par définition. Il est question du rapport de la partie (les « portions finies » des perspectives sur l'espace paysager) au tout, c'est-à-dire la possibilité de percevoir la totalité et de la représenter (dans un poème fini). Le problème du fragment, du poème, est le suivant : le poème n'est que dans la mesure où il renvoie à ce qu'il n'est pas, la totalité ou le réel. Cette totalité, de l'autre, du monde ou de soi, est l'absence dont il était question plus haut : c'est une signification possible de « tu ». La totalité devrait être constituée d'un nombre infini de fragments. Or, comme dans l'aporie de la flèche de Zénon, elle est impossible à trouver : un espace infini suppose une limite pour le définir, ou une infinité de fragments qui se définissent à leur tour par une totalité qui renvoie à eux. C'est une aporie et un cercle logique qui pose le problème de la connaissance². Et il en va ainsi du je par rapport aux autres je : chacun définit l'autre par sa limite et donc, aucun d'eux n'est réel ou absolu. Mais le tu n'est pas un pur reflet du je (voir « Retour » plus bas).

C'est le paradoxe que Bradley, connu de Bian Zhilin³ au moins via Eliot, relève sur la nature de l'espace et du temps dans la perspective d'une expérience, qui oppose totalité et partie, continu et discontinu. La notion d'espace apparaît en ce cas comme une contradiction : comme une *appearance* (sens de *zhuangshi*?). « *These necessitate the conclusion that space is endless, while an end is essential to its being* »⁴ : je perçois les choses sous forme fragmentaire que j'oppose à une totalité. Ce fragment de mon expérience devrait être fragment de cette totalité qui m'échappe. Or, le fragment naît par définition de mon expérience d'un réel, chose en soi, en principe libre de toute opposition entre fragment et totalité, adjectif et substantif, ou de point de vue :

Immediate reality is an experience either containing both self and not-self, or containing as yet neither.
And ultimate reality, on the other hand, would be the total universe.⁵

¹ Les historiens de la littérature rappellent que Bian Zhilin aurait d'abord écrit, ou projeté d'écrire, un texte plus long, pour en extraire seulement ce « fragment ». Mais cela importe peu pour la lecture du poème en tant que tel, puisqu'il se présente sous sa forme actuelle et ce titre. Et l'on se demande si ce n'est pas simplement un essai d'explication littéral et « factuel », qui passe à côté du sens.

² Valéry : « mon fragment se comporta comme un fragment vivant, puisque, plongé dans le milieu (sans doute nutritif) que lui offraient le désir et l'attente de ma pensée, il proliféra et engendra tout ce qui lui manquait : quelques vers au-dessus de lui, et beaucoup de vers au-dessous » (Valéry, 2016, vol. 3, p. 846).

³ Je crois avoir vu une référence précise à Bradley chez Sun Yushi (ou Haft?) à propos de Bian Zhilin, mais je ne la retrouve plus. M. Yeh en tout cas liste Bradley parmi les auteurs et philosophes modernistes et la disjonction. Autrement, voir plus bas, le lien entre Bradley et Eliot est plus documenté.

⁴ Bradley, 1893, ch. IV, p. 36.

⁵ Bradley, 1893, ch. XXVII, p. 526.

The immediate unity, in which facts come to us, has been broken up by experience, and later by reflection. [...] The distinctions taken in the thing are to be held only, it may be urged, as the ways in which we regard it. The thing itself maintains its unity, and the aspect of adjective and substantive are only our points of view. Hence they do not injury the real.¹

Le poème de Bian Zhilin proposerait une solution à cette aporie de la perception et de la représentation. Il se présente comme un fragment, mais qui permet une extension infinie et une permutation constante : je lis le poème du poète, qui décrit un spectateur, qui regarde un spectateur, qui regarde le paysage, qui lui-même est l'ensemble des perspectives qui peuvent exister, et qui finalement se regardent et renvoient toutes l'une l'autre. Cette possibilité de mutation ou de transformation lui permettrait de ne plus tout à fait être un fragment et donc de renvoyer potentiellement à une forme de totalité, un absolu. D'ailleurs, la forme volontairement close et rigoureuse du poème lui donne un caractère d'autonomie inflexible qui *contredit* le titre. En un certain sens, c'est ce qu'écrit Merleau-Ponty à propos de la peinture : « le monde du peintre est un monde *visible*, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est *complet* n'étant cependant que *partiel* » (mes italiques)².

« Fragment » est une totalité textuelle *purement fictive et poétique* dont l'ambition est de représenter l'absolu inaccessible à l'expérience *et aussi* le caractère fondamentalement spéculaire de cette expérience : et ce n'est possible que virtuellement par la fragmentation. C'est précisément en cela que consiste la *réalité* de l'expérience : jeu qui n'est pas sans rappeler la rhétorique paradoxale qu'affectionne le bouddhisme Mahayana, qui consiste à poser la perception et la proposition qui s'y rapporte, comme fictive et illusoire, donc irréalité, tout en concédant que cette irréalité est précisément la réalité, ne serait-ce que parce qu'elle est ce que l'on perçoit et la connaissance que l'on en a...

D'où le relativisme, la permutabilité et l'impersonnalité impliquées par l'expérience du regarder ; mais aussi les thèmes classiques en littérature chinoise, de l'opposition entre réel et fiction, rêve et réalité. Une seule réalité finalement a lieu et se révèle, celle de la *transformation* d'une chose unique. Je redonne l'apologue du papillon (cité dans la partie précédente) en clôture du chapitre « Discours sur l'identité des choses » (Qi wu lun) du *Zhuangzi* (tr. Liou Kia-hway) :

Jadis, Tchouang Tcheou rêva qu'il était un papillon voltigeant et satisfait de son sort et ignorant qu'il était Tchouang Tcheou lui-même. Brusquement il s'éveilla et s'aperçut avec étonnement qu'il était Tcheou. Il ne sut

¹ Bradley, 1893, ch. II, p. 23.

² Merleau-Ponty, 2006, p. 19.

plus si c'était Tcheou rêvant qu'il était un papillon, ou un papillon rêvant qu'il était Tcheou. Entre lui et le papillon il [devait bien y avoir une distinction à établir]. C'est là ce que l'on appelle [la transformation des choses].¹

On peut comprendre que le papillon ou Zhuangzi sont des mises en opération (*yong*), des fonctions de la transformation, du devenir ou de l'activité de l'esprit, du regarder (*ti?*). Ils sont réversibles et donc indistincts pour la connaissance limitée, car le regard reprend la même syntaxe réversible que l'apologue du *Zhuangzi*, entre spectateur et paysage, entre de diverses perspectives. Toutefois, Bian Zhilin ne reprend pas le thème de la liberté (*xiaoyaoyou*) et joie (*le*). C'est cet espace à la location indéfinie que « Fragment » construit : *un miroir de l'esprit* ou *du cœur-esprit* dont l'activité consiste à (se) voir.

Dans les sources classiques mentionnées plus haut, la scène de contemplation d'un paysage avec lune se passe au printemps : à rebours de l'usage classique, « Fragment » ne donne aucune indication spécifique saisonnière. On reconnaît toutefois une ellipse temporelle (comme dans l'un des poèmes classiques cités) : d'abord on regarde le paysage depuis le pont de jour, puis dans une seconde scène, une fois rentré la nuit. On peut comprendre aussi que le premier distique est un rêve fait par le dormeur, qui ensuite s'est éveillé et contemple la lune de sa fenêtre : dispositif similaire alors à « Insectes à la lampe ».

Le mot final du poème est *meng* (« rêve », « rêver »), mis en évidence on l'a dit par la cadence qui rejette ce caractère qui rime avec *jing* (« paysage » litt., « scène ») : cet effet de miroir attribue au paysage la nature du rêve. Si l'on renverse la perspective, cela signifie que le rêve a la même réalité que le paysage. Il s'agit d'une seule et même chose : la scène est le rêve de qui la regarde. Tout s'abîme dans le rêve, qui serait *in fine* ce à quoi tout ne peut que renvoyer : le rêve est fragmentaire, associatif, irréel, et la connaissance que l'on a du monde ne peut guère se distinguer d'un rêve. Le monde dans notre conscience n'est qu'un rêve, ce qui ne veut pas dire qu'il est inexistant. *Nous sommes invités à dépasser cette opposition entre rêve et veille, ainsi que celle de l'opposition de la partie au tout* : il ne s'agit donc pas d'une affirmation du monadisme ou du solipsisme, mais plutôt d'une leçon qui cherche à faire prendre au lecteur de la distance avec son mode de perception et d'expérience habituelle du quotidien. Peut-être une forme d'intégration. En tout cas, la scène a la nature d'une apparition, d'une apparence, comme chez Tao Yuanming : « Le Mont Nan *apparaît* en même temps que je le vois » (xian *Nanshan*) dans l'indifférenciation du voir.

¹ Grynepas et Lou Kia-hway, 2004, p. 45.

On a parlé plus haut de « l'ornement » comme transformation de l'objet en signe. L'ornement est ce qui décore ; il a les apparences d'une chose superflue, peut-être vaine et illusoire aussi, en tout cas fictive. « Tu ornes d'autrui le rêve » : le rêve renvoie au plus intime et personnel, à savoir la subjectivité avec ses désirs et émotions, le monde de l'âme. Or l'autre, que ce soit le paysage, « tu » ou la lune, s'y trouve, comme décor, comme ornement du rêve d'un autre : c'est-à-dire, l'autre est signe du jeu intime et mental qui constitue l'intériorité prêtée au poète, à celui qui dit je. Si mon rêve, c'est moi, d'autant que le fil des pensées se déroule comme en un rêve¹, mon monde intérieur est tout aussi relatif et composé d'éléments combinés que mon monde extérieur : celui-là même que je crois voir au-dehors. Dans le miroir de l'esprit ou de la conscience, dans le *regard* en fait, *il n'y a ni intérieur ni extérieur*. En ce sens, la fenêtre est tout autant l'objet transparent, l'œil (le corps cristallin voyant, déclinaison de la pierre si la fenêtre est de verre) ou l'image mentale, que ce que l'on voit à travers elle.

Il est licite de rapprocher la « *croisée* » de Bian Zhilin de celle que l'on trouve dans le « Sonnet allégorique de lui-même » (« Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx ») de Mallarmé, connu de Bian Zhilin, par laquelle se reflète la Grande ourse dans le vide du poème, symbolisé par le miroir² :

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor

Zhuangshi fait aussi écho à ce « décor » symboliste, mise en abîme du poème. La fenêtre dans « Fragment » est tout aussi bien un *miroir* (voir plus bas, à propos de « Fossile de poisson », les rapports à d'autres poèmes de Mallarmé) : la surface c'est le fond, et je et tu sont « ornements » l'un de l'autre de cette surface.

Et pourtant, quand bien même le poète ne s'adresserait qu'à lui-même, il s'adresse à ce tu, dont le statut est problématique : et pourtant il se trouve là. De même, un pont doit permettre une traversée. Le monde de signes du poème, miroir de la conscience solipsiste du poète sous forme d'idéalisme clos, est ainsi toujours implicitement ouvert sur le monde et hors de soi-même, comme le langage.

¹ Voir « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1895), dans *Variété I* (1924) : Valéry, 2016, vol. 1, p. 876.

² Mallarmé, 1998, p. 37, 1189-1192.

IV.2.C « Retour » : Narcisse enfermé, Narcisse libéré

Faisons un détour par un autre poème, que je propose de lire comme mise à distance du sujet solipsiste et abandon d'une certaine forme de solitude idéaliste. C'est le poème « Retour » (歸)¹, qui suit immédiatement le précédent dans le recueil *L'Œil* ou *Yeux de poisson*², ce qui suggère donc de les lire en regard l'un de l'autre :

Comme un astronome abandonnant son télescope,
J'entends le bruit de mes propres pas hors du brouhaha.
Serais-je [ou : le bruit de mes pas serait-il] à l'extérieur du cercle extérieur de mon cercle?
La route s'étirant vers le crépuscule a l'air abattue (*huixin*).
Le ? de janvier³

歸

像一個天文家離開瞭望遠鏡，
從熱鬧中出來聞自己的足音。
莫非在自己圈子外的圈子外？
伸向黃昏去的路像一段灰心。

12 syl. (6/6) — 3/3//3/3

12 syl. (6/6) — 4/2//4/2 — Rime A yin

12 syl. (9/3? 5/8?) — 2/3/4//3 — Rime B

12 syl. (7/5) — 2/4/1//3/2 — Rime A xin

Le poète connaît une crise, consécutive au décalage entre la vision lointaine et l'audition proche. On peut imaginer une expérience sensible de *vertige* à l'origine du poème : la coexistence pour le sujet de la contemplation idéale de l'ordre immuable des astres dans leur course aux trajectoires circulaires et invariables, et du rappel de sa propre recherche d'un chemin indéfini à l'issue néanmoins déterminée (le crépuscule), rappelle une opposition baudelairienne entre spleen et idéal.

Cette dualité se poursuit par le dédoublement causé par le bruit et l'agitation du monde. Le brouhaha naît quand la conscience « abandonne » (*likai*) la sphère des idées, la calme contemplation des astres pour la prose du monde dans laquelle il croit se perdre lui-même. Bian Zhilin se souvient

¹ Voir Haft, 1983, p. 51.

² Déplacé cependant dans une section distincte, « Hors traces » *Yinchenji wai* 音塵集外 dans *Dix ans de poésie*.

³ Bian Zhilin, 2000b, p. 9.

peut-être du vers de Baudelaire : « Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! », dans « Le Gouffre », poème qui fait rimer « Etres » avec « fenêtres »¹. « Retour » est d'ailleurs écrit en alexandrins, mètre importé par Bian Zhilin, lecteur attentif de Baudelaire autant que de Valéry.

Le poète inquiet et confus, hors de lui-même, aliéné en ce qu'il n'entend pas le son de ses propres pas (L. Haft)², est *dérouté* (comme il est dit d'un navire) d'un centre devenu impossible à garder ou perdu, dont il fait le deuil et auquel il souhaiterait « retourner » (*gui*) : un cercle et un espace défini isolé dans un plan séparé des autres cercles, du monde, du bruit, peut-être la sécurité d'un monde euclidien. L'hypallage de la route « abattue » (le poète est abattu) fait écho à ce sentiment et suggère de plus la dépossession du poète : même le sentiment d'abattement (*yiduan huixin*) au référent en principe humain échappe au poète et est attribué à un être inanimé et extérieur à lui³. Dans ce poème, à la différence d'autres de Bian Zhilin, il n'y a pas de dialogue et l'autre est absent. Pour rendre plus explicite cette dimension d'adieu au solipsisme, du moins sa problématisation, je cite un extrait de *The Waste Land* (V, 411-416) à mon avis impliqué⁴ :

Dayadhvam [« compassion »] : I have heard the key
Turn in the door once and turn once only
We think of the key, each in his prison
Thinking of the key, each confirms a prison
Only at nightfall, aethereal rumours
Revive for a moment a broken Coriolanus [« *image of isolation* », éd. M. North]

Et voici la citation de *Appearance and Reality* de Bradsley, que Eliot indique lui-même en note pour le v. 411 (je passe la citation de Dante, ayant trait à l'enfer et la porte *fermée*)⁵ :

My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls within my own circle, a circle closed on the outside ; and, with its elements alike, every sphere is opaque to the others which surrounds it.... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole world for each is peculiar and private to that soul.

¹ Baudelaire, 1991, p. 237.

² « *This is a picture of ego-consciousness which has become so alienated that the subject can no longer even localize the sound of his own footsteps* » : Haft, 1983, p. 51.

³ On peut aussi considérer qu'il s'agit d'une métaphore *in absentia* ; l'ambivalence est entretenue par le spécificatif *yiduan* qui peut être employé pour un chemin (litt. « bout » de chemin).

⁴ Eliot, 2001, p. 19.

⁵ Eliot, 2001, p. 26.

La référence se justifie par de possibles renvois : « *circle* » (pour « à l'extérieur du cercle extérieur de mon cercle », *quanzi waide quanzi wai*), « *aethereous rumours* » (voir le v. 2 de Bian Zhilin), et surtout, par la question du solipsisme. Comme le démontre J. Brooker¹, Bradley et avec lui Eliot qui le cite, *rejetent* le solipsisme et non l'inverse. Le poète dans « Retour » à mon sens lui aussi est sorti de ce cercle clos, ce qui produit une inquiétude, pour se mettre à la recherche d'une communication, en prenant acte de ce décentrement, de cette multiplicité d'apparences et de perspectives fragmentées qui constituent le monde de l'expérience (« Fragment ») : le sujet est pour eux une « abstraction ». De même, pour Valéry, le « moi [est] comme le centre vide d'un système planétaire »² : la métaphore astronomique et le motif du télescope, marque de modernité de l'imagerie, inspire les poètes (voir Huang Zunxian). Toutefois, ce thème de la prison déjà mentionné plus haut à propos de Yourcenar et qui n'est pas sans connotation platonicienne, s'il est partiellement repris par Bian Zhilin, semble maintenu à la marge ou moins explicite dans son cas (?).

Dans sa démonstration du relativisme des oppositions, Bian Zhilin suit Zhuangzi pour qui il n'y a pas de « ceci » sans « cela » (toute définition ou affirmation suppose une négation), dans le chapitre « Discours sur l'identité des choses » (tr. J. Levi) :

Il n'y a pas de chose qui ne soit un « cela » ; mais en même temps il n'est chose qui ne soit un « ceci ». Mais je ne puis concevoir le point de vue du « cela » ; je ne connais qu'à partir du « ceci ». C'est pourquoi je dis que tout « cela » naît du « ceci » et que tout « ceci » suppose un « cela ». De là découle la théorie de l'engendrement réciproque du « ceci » et du « cela ».³

物無非彼，物無非是。自彼則不見，自知則知之。故曰：彼出於是，是亦因彼。彼是方生之說也。

Une même chose peut être vue sous différentes perspectives, de même que l'on ne peut connaître la chose que sous une seule perspective, dont on est alors prisonnier ; ce relativisme s'explique fondamentalement par le fait que toute affirmation est exclusive d'une autre, et est ainsi conditionnée par celle-ci, ne serait-ce qu'implicitement. Et pourtant, de reconnaître ce conditionnement relativiste est en soi une forme de libération de la *vision*.

¹ Brooker, 1979, p. 146-157.

² « Note et digression » (1919), *Variété I* : Valéry, 2016, vol. 1, p. 858.

³ tr. Levi, 2010, p. 22. Sur Bian Zhilin et Zhuangzi, cf. Michelle Yeh et Lloyd Haft. *Zhuangzi qianzhu*, p. 22

De même, « Fragment » présente le relativisme ou la réversibilité des perspectives. Mais ce faisant, il propose une perspective qui se veut émancipée de ces limitations. De plus, le poète s'adresse à un « tu » qui est bien un autre que soi, quand bien même celui-ci peut se comprendre aussi comme double et miroir du poète en retrait *in absentia*, ou comme lecteur abstrait dans le texte. En effet, dans « Fragment », *ni* (« tu ») apparaît à chaque vers, avec insistance, et sous différentes fonctions : sujet (v. 1 et 4), anaphore qui encadre le quatrain ; objet (v. 2), en position finale, position possiblement redoublée, si on lit *zi* au v. 3 comme son substitut, ce qui serait alors l'inverse de l'anaphore aux v. 1 et 4 ; adjectif (v. 3).

M. Buber, d'ailleurs lecteur du *Zhuangzi*, écrit en 1923 : « L'homme devient un *Je* au contact du *Tu* » (*Der Mensch wird am Du zum Ich*, tr. G. Bianquis)¹. C'est ce qui permet de sortir de l'aporie du ceci renvoyant indéfiniment à un même cela, qui ne renvoie finalement qu'aux choses posées par un Je seul (tr. G. Bianquis)² :

Dire *Tu*, c'est n'avoir aucune autre chose pour objet. Car où il y a une chose, il y a une autre chose, chaque *Cela* confine à un autre *Cela*. *Cela* n'existe que parce qu'il est limité par d'autres *Cela*. Mais dès qu'on dit *Tu*, on n'a en vue aucune chose. *Tu* ne confine à rien.

Wer Du spricht, hat kein Etwas zum Gegenstand. Denn wo Etwas ist, ist anderes Etwas, jedes Es grenzt an andere Es, Es ist nur dadurch, daß es an andere grenzt. Wo aber Du gesprochen wird, ist kein Etwas. Du grenzt nicht.

Ce n'est que lorsque la perspective relativiste, réversible ou « chosifiante », est abandonnée ou contournée, que la rencontre avec un « tu » est possible. Ou inversement, l'autre permet de ne plus être pris dans le flux des choses finies ou sa perspective. Je ne sais si la problématique de l'autre est propre à Buber ou si elle est présente dans le *Zhuangzi* : en tout cas, ce qui permet de franchir le pont, c'est une vision ou dimension commune hors de cette perspective utilitaire et biaisée sur les choses. Le monde du « ceci » et « cela » (*bi, shi*) évoqué dans le *Zhuangzi* est devenu celui de la « chose » et du « cela » (*Etwas* et *Es*) dont se distingue la perspective de je et tu : soit une pensée de la rencontre, qui sort du relativisme des relations établies parmi, et qui établit, les choses mondaines (*wu*). Un tel monde dans lequel toute perspective peut se renverser l'une dans l'autre, car chacune n'est que miroir de l'autre, est un monde sinon de « Cela », du moins de *wu*, interchangeables et transformables l'un dans l'autre. C'est le monde « rêvé » de « l'ornement » évoqué par Bian Zhilin.

¹ Buber, 2012, p. 61 ; Buber, 1995, p. 28.

² Buber, 2012, p. 37 ; Buber, 1995, p. 4.

La dimension de dialogue entre un je et un tu indifférenciés, donc certes réversibles, est présent dans plusieurs des poèmes de Bian Zhilin et signale un thème particulier à cet auteur. Cet appel dans « Fragment » à l'ouverture de la communication, à « tu », est peut-être ce qui permet de sortir de ce flux de conscience solipsiste, qui ne donne accès qu'à un monde relatif clos et spéculaire de lui-même : chaque perspective se définit par rapport à d'autres, chacune étant barrière de l'autre, mais à l'existence toute relative et onirique. Ainsi, le je non nommé du poème chercherait à établir une relation avec le monde, les êtres, autrui : il ne se contente pas du jeu de miroir, pour en avoir précisément démontré la nature onirique et irréaliste. C'est aussi la problématique mallarméenne du rapport entre la transcendance du monde et l'immanence du poème. Toutefois, « Fragment » n'est pas le sonnet en yx, et en ce sens, Bian Zhilin *n'est ni symboliste ni adepte de « poésie pure »*, malgré son apparent formalisme (« l'ornement ») : voir l'adieu ultérieur à la poésie pure que l'on peut lire dans « Insectes à la lampe ».

On l'a vu plus haut, « Tu » (*ni*) rime avec « fenêtre » (suffixe *zi*) : la fenêtre est une trouée, un « pont », une *ouverture*. Nous avons mentionné plus haut à propos de Yu Pingbo le pont de la joie des poissons qui suppose aussi une communication. Dans cette scène spéculaire de l'expérience enfermée et limitée dans la *fragmentation* d'une multitude de perspectives refermées sur elles-mêmes, *c'est cette réversibilité productrice de relativisme, cette permutation qui paradoxalement permettrait une telle traversée vers un nouvel espace, et une ouverture* : car elle ne peut se faire dans un autre monde ou une autre conscience, ils restent tels qu'ils sont, il n'existe qu'un seul monde (ou conscience?) ou espace, capable d'ouverture. Le poète ne peut sortir de lui, il demeure une conscience : la différence porte sur le changement de perspective ou le changement de regard sur lui-même. Le miroir du « fragment » ne peut cesser d'être fragment, mais il peut s'ouvrir.

Le paysage fragmentaire exprime les relations créées entre les choses par un sujet vide (voir le sujet comme centre vide chez Valéry), qui n'existe pas en dehors de ces objets, ni eux en dehors de lui, ni en dehors du paysage ; le monde lui-même n'existe pas pour le poète hors de la perspective qui le construit, ou plutôt, de la multitude de perspectives. Mais le poème ne s'arrête pas à ce constat : montrer l'aporie n'est pas une fin en soi, car le poème le dépasse. L'espace créé ici, celui du poème, est non un espace objectif, ni de fait un espace fragmenté (fragment du modernisme), ni une totalité, mais ouverture, vide et transformation : un passage. C'est une dimension de la métamorphose montrée par Bian Zhilin : c'est une réponse peut-être à la question de savoir comment le même peut devenir autre.

Bian Zhilin avait connaissance de Rilke¹. A propos de l'ouverture, citons un poème en particulier, « Presque tout le réel invite à la rencontre » (Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen, 1923), quand bien même il n'aura pu le lire² (tr. J.-P. Lefebvre)³ :

Presque tout le réel [litt. les « choses », *wu* en chinois...] invite à la rencontre,
[...]
Un *même* espace unit tous les êtres : espace
intérieur au monde. En silence l'oiseau
vole au travers de nous [...]

Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen,
[...]
Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum :
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. [...]

Cet « espace intérieur au monde » est « la totalité corrélatrice, donc subjective, du monde extérieur et du monde intérieur » (K. Hamburger)⁴, bien proche en cela de la scène onirique évoquée par « Fragment », comme une totalité du je, du tu et du paysage. Il s'agit bien d'un « même espace » qui « unit » (*reicht*, litt. « touche », « atteint » ou « s'étend ») « tous les êtres », littéralement, en les traversant : comme si ceux-ci étaient transparents, à l'image de l'oiseau qui *traverse* le poète, l'espace et la vision.

Une même intuition poétique d'ailleurs que l'on reconnaît dans « En contemplant le Mont Tai » (Wang yue 望岳) de Du Fu 杜甫 (ca. 712-770) : « Des oiseaux de retour entrent dans mes regards tendus » (*Jue zi ru guiniao* 決皆入歸鳥, tr. F. Hu-Sterk)⁵. Tous sont finalement indissociables de ce seul espace qui existe, formé par *l'œil*. Il n'y en a pas d'autres : « l'ouverture » ne peut survenir qu'en celui-ci, car de plus, étant subjectif et objectif, et même intersubjectif, il possède par nature cette étrange capacité de communication. Voilà pourquoi les « choses » (*Dinge*)

¹ Il a notamment traduit sous le titre de « Cornette » (Qishou 旗手) (*Xichuangji*, (1936?), p. 33-43) le *Chant de l'amour et de la mort du cornette* Christophe Rilke (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, 1904), sur une version française par « Sussane Kra » (*sic*) : il s'agit en fait de *La Chanson de l'amour et de la mort du cornette* Christophe Rilke, transcrite par Suzanne Kra, Paris, Kra, 1927.

² Fait partie des *Elégies de Duino*, qui sont publiées en 1923 ; mais « Presque tout », prévu comme *Elégies à Duino II* mais non publié à ce moment (il l'est en 1923 mais séparément dans une revue). Difficile de savoir s'il a peu en avoir connaissance, à l'inverse de la Seconde Elégie qui pourrait l'avoir été (?).

³ Rilke, 1997, p. 568 ; Rilke, 2010, p. 221. Je remercie Carlos Lobo de m'avoir mentionné ce poème.

⁴ Cité dans Rilke, 1997, p. 1594

⁵ Mathieu, 2015, p. 392 ; Xiao Difei, 2004, p. 421.

« font signe » ou « invitent » (*winkeln*) à la « rencontre » : le regard est aussi bien celui de qui voit, les choses vues elles-mêmes, que l'espace de ce regard. C'est une « fenêtre », une « croisée ».

« Fragment » est l'adresse à un autre, même muet, par un je ou sujet qui s'est reconnu impersonnel, vide et dénué de qualité et de réalité, mais non inexistant ; c'est ce que lui permet de ne plus être uniquement centre de choses qu'il constitue par la combinatoire hallucinée de sa conscience ou de sa connaissance, comme la figure de l'astronome qui tient l'objet de son savoir au loin. C'est la sortie du solipsisme de la raison¹. Cette relation intersubjective dans le temps² (si elle a lieu car dans « Fragment » le temps n'est pas explicitement problématisé), serait une issue au dilemme ultérieur de la statue de Nanxing : prise entre le présent et l'avenir insaisissable, celle-ci est l'allégorie de la non-coïncidence dans la « dia-chronie du temps »³. L'identité à soi-même n'ouvre pas⁴ : « Fragment » montrerait la situation initiale d'êtres interchangeable et réciproques, des alter-ego, ce qui empêche toute relation à un autre que soi.

Toutefois, l'on doit se demander si cet autre est non-réciproque et non-contemporain, au sens de Levinas⁵. Car plus simplement, le sujet dans « Fragment » est l'objet (je) de son objet (tu), et inversement, autre forme de *métamorphose* (on peut devenir ainsi papillon) : le « masculin » et « féminin » au sens de Levinas, à savoir celui qui veut connaître et l'autre qui échappe à la connaissance, alternent-ils aussi? dans « Fragment », il semble que chacun demeure le rêve de l'autre, et que la connaissance reste illusoire. Dans « Fossile de poisson », l'alternative semble évoquée. Encore une fois, il est difficile de dire si pour Bian Zhilin l'autre est *dans* le même monde, donc assimilable, ou s'il reste fondamentalement différent. Bian Zhilin n'est pas un philosophe, mais un poète : retenons surtout le motif du pont, qui signale le passage et le tu au sein de l'espace et de la conscience du poète. Le poète peut se lamenter seul devant un pont ou à sa fenêtre (voir les poèmes classiques cités plus haut), « inconsolable enclos » (Rilke)⁶, pour rester fasciné par un jeu de miroir indéfini ; ou chercher à le franchir.

¹ Voir Levinas, 2004, p. 48.

² Voir Levinas, 2004, p. 69.

³ Levinas, 2004, p. 10

⁴ Levinas, 2004, p. 72.

⁵ Levinas, 2004, p. 75

⁶ Poèmes français de Rilke, « Les Fenêtres » (1927), I (Rilke, 1997, p. 1139).

Nous avons mentionné plus haut le rejet du solipsisme chez Eliot et Bradley. Le poète de Bian Zhilin à mon sens lui aussi est sorti de ce cercle clos, non sans désir peut-être d'y retourner, ce qui est impossible, pour se mettre à la recherche d'une voie de communication gardant le fait de ce décentrement, de cette multiplicité d'apparences et de perspectives qui constituent le monde habituel : si le sujet est une « abstraction » pour le philosophe anglais et le poète moderniste américain, qu'en est-il chez Bian Zhilin? Le poème suivant peut se lire en réponse à cette aporie, et à nouveau à partir de l'imagination d'un objet concret, presque une imagination de la matière sur le fossile de poisson.

Nous arrivons à un tel dialogue entre je et tu, appelé ou préparé par « Fragment » et « Retour », ce qui pose la question de leur relation ou relativité. Il s'agit d'une interrogation sur la connaissance, portant sur la totalité, le monde, l'autre et soi-même. Cette réflexion sur l'unité dans le multiple (double), la continuité dans le flux rencontre le mythe littéraire de Narcisse, que Bian Zhilin a pu trouver chez Mallarmé, Valéry, Gide et Rilke.

La fenêtre est un motif proche de celui du miroir. Le miroir est l'expérience que fait celui qui s'y regarde d'un alter ego, de son double *étrange* qui peut s'avérer inquiétant, ou alors appeler à une ouverture, notamment celle de la création¹. La création c'est l'esprit, autant que le texte et le signe : comment la langue et le texte créent-ils le monde et renvoient-ils à celui-ci malgré leur autotélisme. Narcisse représente l'interrogation sur la création poétique et le rapport du créateur à celui-ci, comme le mythe de Pygmalion en rapport avec la statue. Ainsi, le Narcisse de Gide met-il en scène le moi et l'autre, le monde qui renvoie à la conscience *son* image. Il est le poète à la recherche de l'essence, de l'idéal : la contemplation de la nature a pour fin de retrouver l'idée, sa propre forme, donc soi-même (« Traité du Narcisse » et symbolisme).

Les « Fragments du Narcisse » de Valéry expriment une recherche similaire de l'idée, dans un « dédoublement de soi à soi » (M. Jarrety)², causé par le langage qui fait aussi l'objet de la réflexion. Il se penche sur l'acte créateur de l'artiste qui se saisit créateur et projette son moi sur le monde³. Chez Valéry, le mythe de Narcisse est celui de la connaissance de soi d'un poète autarcique, « penché sur l'exercice de sa pensée » (A. Goulet)⁴.

¹ « il [Mallarmé] avait à l'instar de Gautier éprouvé l'ambiguïté du miroir. Au rêve centré sur l'Ego et stérile, s'oppose le rêve centré sur l'Autre et créateur » (Cellier, 1959, p. 133).

² A propos de « La Jeune Parque » : Valéry, 2016, vol. 3, p. 390. Il me semblait que c'était une citation de Valéry mais apparemment non.

³ Goulet, 2003, p. 27.

⁴ Goulet, 2003, p. 38

Bian Zhilin part de ce solipsisme relatif, mais cherche à s'en éloigner ou pose une autre question. Il introduit les motifs suivants : tu, pont, fenêtre. « Fragment » offre au regard la surface du même miroir que Narcisse : mais il appelle une ouverture au-delà ou au sein de « l'ornement ». Le tu n'est pas exactement moi, même si le miroir rêve/paysage et toi dans mon rêve, s'inscrit clairement dans ce formalisme de la « Jeune Parque ». Par ailleurs, Bian Zhilin ne reprend pas la réflexion sur le passage d'une pensée ou idée à une parole et une forme, en tout cas pas explicitement.

Chez Bian Zhilin Narcisse n'est pas le sujet créateur qui trouve son unité dans l'acte de création et qui fait du monde le reflet de lui-même, de son unité retrouvée : il est devenu l'interrogation sur le reflet de moi qu'est l'autre et inversement, sur une unité et une réversibilité de voix et d'apparence qui néanmoins permet la rencontre ou l'ouverture au « tu ». C'est avec ces différences que l'on peut parler d'une rencontre de Bian Zhilin avec le motif moderne européen du Narcisse, qui vient s'associer avec le motif du *miroir* ayant en Chine, comme ailleurs, une longue histoire¹, ainsi qu'avec la crise du sujet poétique chinois moderne.

IV.2.D « Poisson pétrifié » : je et tu ou la pierre et le mouvant

C'est ce que montre le poème suivant, initialement publié en 1936², un an avant « Elégie de la statue de pierre », avant d'être repris en seconde place de la série « Ornaments » (*Dix ans de poèmes*) : le « Poisson pétrifié » ou « Fossile de poisson » (Yuhuashi 魚化石). Il est originellement sous-titré « Un poisson ou une femme parle » (*Yitiao yu huo yige nüzi shuo* 一條魚或一個女子說, mention abandonnée ensuite dans les éditions ultérieures)³ et accompagné d'un « Post-scriptum à 'Poisson pétrifié' » (Yuhuashi houji 魚化石後記, donné plus bas)⁴ :

Le poisson pétrifié

J'aurais [Si j'avais] la forme de ton embrassement,

¹ Voir Demiéville, 1973 ; Hu-Sterk, 1987 ; Wang Eugene Y, 2005.

² Paru initialement en novembre 1936 dans *Poésie nouvelle (Xinshi)* 2, accompagné d'une « Postface » (voir plus bas)

³ Sun Yushi, 2008, p. 259.

⁴ Bian Zhilin, 2007, p. 118-119 ; Sun Yushi, 2008, p. 259, pour le texte de l'édition originale.

Je me fondrais dans la ligne de l'eau.
Toi m'aimes-tu vraiment comme un miroir.
Toi et moi (nous) sommes éloignés mais il y a ce poisson pétrifié.

魚化石

我/要有/你的/懷抱的/形狀/，

Wo / yao you | nide / huai baode / xing zhuang /

x/x/-x/-x/-x/ 5

我/往往/溶化於/水的/線條/。

Wo / wang wang | rong hua yu / shui de / xian tiao. /

x/x/-x/-x/-x/ 5

你/真像/鏡子/一樣地/愛/我呢/。

Ni / zhen xiang / jing zi / yi yang de / ai / wo ne. /

x/-x/x/-x/-x/x/-x/ 6

你/我/都遠了/乃有了/魚化石/。

Ni / wo / dou yuan le / nai you le / yu huashi. /

x/x/-x/-x/-x/-x/ 5

Le fossile en question est emprunté aux sciences naturelles ; c'est l'illustration d'un phénomène de détournement littéraire que l'on retrouve dans d'autres des poèmes de Bian Zhilin, comme « Le coquillage blanc » (Bailuoke 白螺殼, juillet 1937, voir annexe), aussi en dialogue avec Valéry¹, ou encore « Le problème de la migration des oiseaux » (Houniao wenti 候鳥問題, voir annexe) ; on a rencontré d'autres exemples, avec le motif du télescope ou la réinterprétation du darwinisme par Lu Xun.

Le fossile de poisson est un objet oxymorique ; il permet une rêverie sur cet objet minéral *vide* (un moulage, un simulacre, d'où le titre du recueil « yeux de poissons » par opposition aux perles authentiques), mi-pierre et mi-vivant. L'eau fluide est devenue pierre, et le poisson vif, squelette figé (renversant d'ailleurs l'extérieur et l'intérieur). La science sait que la pierre ne vient pas de l'eau et que ce qui est conservé, le squelette, est déjà minéral. La rêverie par contre se plaît à reconnaître un emblème, tel un bestiaire d'Apollinaire, de deux choses, dans un paradoxe du même et de l'autre² : la transmutation du fluide et du vivant en une matière solide et inerte ; la fusion de deux êtres ou individus, distincts mais associés, l'eau et le poisson, précisément par ce processus de minéralisation. Ce poème s'inscrit dans la tradition du motif du miroir dans la poésie chinoise

¹ Valéry sur le coquillage.

² Voir Laurens, 2008.

classique (souvenir, renversement) : il y aurait un certain nombre de références possibles à étudier ici en rapport avec « Fossile de poisson », anciennes mais aussi modernes, avec Yu Dafu par exemple (voir annexes).

Le chinois encourage cette rêverie : le syntagme *huashi* (litt. « pétrification », « devenir pierre », titre et v. 4), pour « fossile », contient le caractère *hua* qui évoque les thèmes de la transformation, du changement, de la création. Il apparaît encore dans *ronghua* (« fondre », « fusionner », v. 2). *Hua* porte les deux objets de la rêverie : le dynamique (*hua*) et le statique (*shi*), le vivant et le mort. Cette imagination de la transformation qui a des sources chinoises comme on l'a vu en divers endroits, pourrait aussi répondre¹ à ce vers du poème déjà mentionné plus haut des *Sonnets à Orphée* (« Veux la métamorphose », II, XII) : « Ce qui s'enclot dans l'immuable est déjà pétrifié » (*Was sich ins Bleiben verschliesst, schon ists das Erstarrte*, tr. J-P Lefebvre)².

Cette méditation sur le fluide et le solide est propre à un certain modernisme littéraire et philosophique mondialisé : l'on pense en premier lieu à Bergson, l'une des principales références philosophique en Chine et au Japon au début du XX^e siècle. Un auteur comme Liang Shuming 梁漱溟 (1893-1988), lecteur notamment de Bergson, oppose dans une manière assez proche le « moi actuel » (*xianzaide wo* 現在的我) au « moi achevé » (*yichengde wo* 已成的我), réalisé et passé, « matérialisé »³, contre lequel il lutte pour rester vivant. Le contexte est différent de celui de la poésie ; mais si l'on se rappelle par exemple la traduction du *Symbole de la mélancolie* par Lu Xun, qui présente une vision dialectique et dynamique de la vie du sujet et de sa conscience, on reconnaît au moins les thématiques générales d'une époque qui trouvent un écho dans ce poème de Bian Zhilin (voir plus bas sa « Postface »).

La matière minérale du poisson pétrifié est bien celle d'un « miroir » (v. 3), l'image d'une totalité composée d'éléments contraires : ce qui se reflète dans le miroir et son reflet. C'est l'emblème paradoxal de la différence et de la non-différence : l'esprit reflète dans son vide le monde, sa vision, dans une impersonnalité totale, en une allégorie du non-dualisme entre qui regarde et ce qui est vu, la conscience et son objet (car il n'y a pas l'un sans l'autre), le mouvement et l'immobilité.

¹ Pour rappel, certains des sonnets, dont celui-ci, paraissent d'abord en 1922, puis le recueil complet en 1923 ; une première traduction anglaise des *Sonnets* paraît en 1936 (Rilke, 1997, p. 1604).

² Rilke, 2004, p. 210, 211.

³ Par exemple dans *Les Cultures d'Orient et d'Occident et leurs philosophies* (*Dongxi wenhua ji qi zhexue* 東西文化及其哲學, 1921) : Liang Shuming, 2005, vol. 1, p. 377. Voir Vuilleumier, 2013, p. 168.

Le fossile est le *miroir* d'un passé *actuel* ou *rêvé* : il garde la mémoire désirée de la forme (une potentialité), elle-même intriquée et indissociée (« j'aurais » ou « j'avais » « la forme de ton embrassement », *nide huaibaode xingzhuang*), d'une situation révolue (« nous sommes éloignés », *women dou yuanle*), qui vit de sa propre existence. Il symbolise le devenir du sujet, des relations intersubjectives et un devenir universel propre à tout sujet, par ailleurs réversible. Il est, avec l'allégorie de la statue de Nanxing, une autre représentation du temps humain, celui de l'histoire d'une relation, composé de différentes étapes, d'un « éloignement ». Cette *durée* est comparée au temps *matériel* et inhumain du fossile, de la pierre inerte. Cette comparaison toutefois loin de « relativiser » cette durée humaine, la met en valeur et en montre le paradoxe (être passé et présent, réversible), tout en répondant à cet autre paradoxe : la représentation du temps vécu ou des catégories habituelles (temps, espace, sujet, changement) par un objet, sans les spatialiser (voir les critiques de Bergson et Bradley). La représentation est possible par l'évocation ambivalente et en boustrophédon d'un objet oxymorique, contradictoire, qui empêche la représentation unilatérale, pour exprimer l'expérience de ce paradoxe. Le fossile, c'est un temps figé et passé, la mort d'une certaine façon, mais qui conserve par la rêverie suscitée, la trace fluide de la vie ; et c'est l'image ou allégorie qui permet de représenter cette idée paradoxale du sujet vivant (comme « Fragment » exprime finalement une totalité). C'est une figure du poème.

Or, cette contemplation oxymorique, concrète et philosophique, impersonnelle et amoureuse, se fait sous la forme d'un *dialogue* (voir le sous-titre initial) : entre un « homme » et une « femme », entre le « poisson » et « l'eau » ou le fossile. Il s'agit d'un dialogue avec l'objet des sciences naturelles devenu « objet parlant »¹ (voir d'ailleurs le serré réseau de rimes internes, qui confèrent à ce poème une grande musicalité), tout comme le sont les artefacts de la stèle funéraire de Lu Xun et la statue de Nanxing. Ce dialogue devant un miroir porte sur les deux états du *sujet*, passé et actuel, leur coïncidence impossible et malgré tout la possibilité étrange de sa propre durée et de la conscience de celle-ci. Enfin, c'est un dialogue entre un « je » et un « tu », qui après plusieurs transformations, aboutit à la réunion entre « toi et moi » (*Ni wo*, v. 4). Le sous-titre initial, ainsi que la fin de la « Postface » (voir plus bas) suggère que c'est là le processus universel de la transformation, qui régit et constitue la condition de l'apparition de tout sujet, de tout « moi », par le rêve, la réflexion, le dialogue et « l'embrassement » (*huaibao*) : c'est un paradigme du je et tu qui peut se décliner

¹ « objet parlant » : Svenbro, 2021, p. 9. Ici il ne s'agit pas de la représentation de la voix (comme dans « Epitaphe »), mais on peut voir celle de la lecture et de l'écriture (identité avec soi-même). Voir plus bas la « Postface » de Bian Zhilin et la mention explicite de « l'encre sur le papier ».

dans des situations particulières. Ces différents éléments ont en commun de renvoyer à des situations paradoxales, qui se caractérisent par leur caractère réversible et indéfini, dont l'existence repose sur une parole créatrice de son propre espace.

Cet embrassement du vide est condition à la transformation ou fusion paradoxale de l'espace et donc du temps en une profondeur ou intériorité commune (une ouverture), qu'évoque Rilke dans la première des « Elégies de Duino »¹ (tr. J.-P. Lefebvre)² :

[...] Jette, ajoute de tes bras le vide
aux espaces que nous respirons ; et les oiseaux peut-être
sentiront d'un vol plus intérieur (*innig*, litt. « profond ») l'air agrandi.

[...] Wirf aus den Armen die Leere
zu den Räumen hinzu, die wir atmen ; vielleicht dass die Vögel
die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.

« Fossile de poisson » présente par ailleurs une dimension érotique implicite³. L'opposition entre le fluide et le figé rejoint le thème paradoxal de la rencontre entre le passager et la durée par la caresse (*huaibao*) (voir plus haut Levinas à propos de la « Statue »). Mais il s'agit bien, malgré l'éloignement permanent de l'instant présent qui est toujours déjà éloigné, de la promesse d'une durée, notamment par le souvenir d'une chose qui n'est pas nécessairement avérée.

¹ Bian Zhilin a-t-il lu les « Elégies de Duino »? première traduction française en 1936 ; premières traductions françaises de choix de poèmes en 1937 et 1938. En anglais : traductions des « Elégies » et « Sonnets » dès 1925 et 1931, et quelques autres éditions non complètes de Duino entre 1931 et 1937. S'il en a jamais lu une traduction, du moins avant la composition de « Fragment » (1935) et « Poisson pétrifié » (1936), ce peut être la version anglaise de 1925 ou 1931 (ou la version française de 1936??). La question se pose aussi pour « Le problème des oiseaux migrateurs » (Houniao wenti 候鸟问题) et l'oiseau qui traverse l'espace intérieur. On peut compter aussi sur la grande notoriété de Rilke, même sans référence à celui-ci dans sa « Postface ». Mais en plus de la traduction du *Cornette*, on sait que Bian Zhilin « was specially interested in Yeats, Rilke, and Valéry » à la toute fin de la période d'avant-guerre (Haft, 1983, p. 28), 1937 précise L. Haft, mais probablement un peu avant, à voir les échos possibles avec Rilke.

² Rilke, 2004, p. 30, 31.

³ On ne peut exclure un point de départ autobiographique, comme pour les « Insectes à la lampe », mais toujours avec la distance qui rend exemplaire (Eliot) et qui est celle du passage au texte. Sur le motif de la rêverie érotique, voir le miroir de Venise de Mallarmé dans la « Postface » de Bian Zhilin.

Pour poursuivre la lecture possible croisée avec Rilke, sur des motifs tels que le fluide, le miroir¹, la fenêtre ou le jardin, liés à celui de l’embrassement, citons encore un extrait de la deuxième des « Elégies » (tr. J.-P. Lefebvre)² :

[...] Ainsi vous promettez-vous presque
de l’étreinte l’éternité. Et cependant, quand vous surmontez les effrois
des premiers regards et le désir nostalgique à la fenêtre,
et la première promenade ensemble, *une* seule fois, dans le jardin :
amoureux *êtes*-vous encore aimants? [...]
[...] — quand vos philtres (*Getränk*) se touchent :
ô comme étrangement alors le buveur échappe à l’action.

[...] so versprecht ihr euch Ewigkeit fast
von der Umarmung. Und doch wenn ihr der ersten
Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster,
und der ersten gemeinsamen Gang, *ein* Mal durch den Garten :
Liebende, *seid* ihrs dann noch? [...]
[...] — Getränk an Getränk :
o wie entgeht dann der Trinkende seltsam der Handlung.

Comme dans « Fragment », le « jardin » (éden originel et hors du temps?) est un lieu de rencontre et d’exil, par la présence de la « fenêtre », qui symbolise ce que l’on ne peut atteindre et toujours en décalage bien qu’à portée de vue. De même, comme dans « Fossile », se pose la question de l’unité et de la durée : le « philtre » ou « boisson » (*Getränk*), soit l’instant de la réunion (« Je me fondrais dans la ligne de l’eau »), « échappe » à qui y goûte, comme un présent toujours fuyant. Le fossile du poisson pris dans l’eau devenue pierre concentre des thèmes très proches, rencontrés par ailleurs dans la « Statue » de Nanxing ou « Epitaphe » de Lu Xun, dans la perspective de la connaissance du sujet (impossibilité de goûter le présent et l’expérience symbolisé par le « cœur » mangé). A défaut d’un rapport direct à Rilke, toujours possible, on voit des motifs et une interrogation proche, ce qui s’explique par la connaissance que Bian Zhilin a d’autres auteurs modernes européens.

¹ Voir la deuxième des *Elégies de Duino* : « miroirs : en leur [« anges », « oiseaux quasi mortels de l’âme »] propre visage reversant / la beauté qui s’était d’eux-mêmes répandue » (Spiegel : *die die enströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz*, tr. Lefebvre : Rilke, 2004, p. 36-7). L’ange symbole d’unité chez Rilke, et le Beau (qui permet cette unité), *puiser* et *s’écouler*, même oxymore, et visage ; ou totalité de l’œuvre mallarméenne — ceci, lien avec le sujet poétique du Narcisse. Motif des oiseaux et des *guiniao* (« oiseaux de retour ») qui chantent, traversent l’espace, retournent à leur foyer ou à l’origine.

² Rilke, 2004, p. 40-41

Bian Zhilin, tout comme Eliot dans *La Terre vaine*, révèle à l'occasion certaines des références cryptées de ses poèmes. C'est ainsi le cas de son « Post-scriptum » à « Fossile de poisson », publiés initialement ensemble :

« Post-scriptum à Fossile de poisson »

Les lettres noires ont besoin de la feuille blanche. En considérant ce petit poème de quatre vers tout juste écrit, je trouve qu'il pourrait figurer avec une estampe de fossile de poisson, sur la couverture d'un *album*¹ [en français dans le texte ; *album* : « tableau peint en *blanc* sur lequel écrire »].

Je me rappelle le vers de Paul Eluard [« P. Eluard » dans le texte] : « Elle a la forme [*xingzhuang*, voir v. 1 de « Fossile »] de ma main, elle a la couleur de ma pupille »². Nous avons « la femme se pare pour ceux qui la réjouissent/qui se réjouissent d'elle » de Sima Qian³.

Le moi révèle une pupille qui ne peut se passer de l'autre. Il y a quelques jours j'ai écrit un texte (*sanwen*) intitulé « Croissance [Chengzhang 成長, daté du 31 mai 1936]⁴ », dans lequel il y a cette phrase : « Si tu étais comme le professeur d'un de mes amis, ayant rêvé qu'il était une fleur de chrysanthème, ne dirais-tu pas : 'Tu vas voir, je vais éclore [car il ne distingue pas le rêve de la réalité ; *hua*, fleur, série de noms donnés avec *hua*, qui est aussi la transformation], Jihua (nom écrit au hasard, en fait, comme X, représentant le premier prénom qui vous passe par la tête⁵ [Jéhovah, Lénine, *Seyatelisti*⁶, M. W. H, Nathanaël, le prénom de votre petite sœur (votre amoureuse?) ou celui de votre grand frère (votre amoureux?)]⁷)' ».

¹ Voir peut-être Valéry, *Les Merveilles de la mer*, Paris, Plon, 1936, série de planches représentant des coquillages, accompagné d'un texte de Valéry, dont la couverture représente une estampe colorée à sa façon d'un coquillage. « Album » peut évoquer aussi *L'Album de vers et proses* (1887) de Mallarmé, dans lequel figure notamment « Frisson d'hiver », cité plus bas et que Bian Zhilin traduit.

² « L'amoureuse » : « Elle a la forme de mes mains, / Elle a la couleur de mes yeux » (*Capitale de la douleur*, 1926) : Eluard, 1966, p. 56. Le distique suivant est à citer (et l'est certainement implicitement par Bian Zhilin) : « Elle s'engloutit dans mon ombre / Comme une pierre sur le ciel » (mes italiques). Accentue la connotation de fusion de l'image du fossile, ainsi que d'oxymore (pierre, ciel), de double (ombre) propre au miroir, et toujours avec le lexique aquatique, liquide. Voir aussi éventuellement « Poisson » (*Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*, 1920) : Eluard, 1971, p. 60.

³ *Zhanguoce*, repris par Sima Qian.

⁴ Bian Zhilin, *Textes en prose recopiés (1934-2000)* (*Sanwen chao* 散文鈔, 1934-2000) : Bian Zhilin, 2002, vol. 2, p. 18-23.

⁵ Bian Zhilin, 2002, vol. 2, p. 23. Quelques lignes plus haut, Bian Zhilin cite trois vers du « Cimetière marin » : « Comme le fruit se *fond* en jouissance, / Comme en délice il *change* son absence / Dans une bouche où la *forme se meurt!* » (mes italiques).

⁶ ? « 瑟亚忒丽思 ».

⁷ Dans l'édition originale de 1936 : Sun Yushi, 2008, p. 259. Cette énumération vise ici sans doute à accentuer le thème de la transformation, de la multiplicité, le divers, se résolvant en un même processus de transformation, le constant, comme le papillon de Zhuangzi. L'idée apparaît plus bas avec le motif du reflet des nuages dans l'eau.

En regardant des pierres multicolores [*yuhuashi*, litt. « pierres d'eau colorées », « coloré » *hua* signifie aussi « fleur », homonyme de *hua* « transformation » ; *yu* « eau », homonyme de *yu* « poisson » ; *shi*, « pierre » ; exact homophone de *yuhuashi*, « fossile de poisson »] dans un bassin d'eau, les rides à la surface pures et limpides, tout comme les veines des pierres, je me rappelle « Le bain » de Valéry¹.

Je me rappelle le « miroir » de Mallarmé, non pas « O miroir!... » de « Herodiade » [les deux en français dans le texte]², mais dans « Frisson d'hiver »³, « Ce tien miroir de Venise » qui est « profond comme une source claire et froide, bordée par l'étreinte de bêtes à nageoires et une rive de dorure écaillée ; que s'y reflète-t-il? Ah, je crois bien, ce n'est certainement pas une seule femme qui a lavé le péché de sa beauté dans cette eau stagnante ; peut-être pourrais-je encore apercevoir un fantôme tout nu, si je continuais à regarder un moment »⁴.

On grave sur la falaise des sites célèbres « L'eau s'écoule et les nuages restent » [le reflet apparemment *fixe* des nuages dans l'eau *courante*], ce qui est très intéressant. Quand le poisson s'est pétrifié, le poisson n'est plus le poisson d'origine, ni la pierre, celle du début. C'est aussi « La production sans fin des êtres, c'est la mutation »⁵. Plus précisément, mon moi passé n'est pas mon moi présent, nous chérissons alors ces traces de l'oie sauvage dans la neige ou la boue, qui sont précisément les souvenirs.

Le « toi » du poème représente-t-il la pierre? ou représente-t-il son lui à elle⁶? il semblerait que ce ne soit pas simplement cela. Et quoi d'autre? Attendez voir que j'y pense ; non, c'est fini, cela est bien assez.

《魚化石》後記

黑字需要白紙。把這四行小詩寫出來一看，覺得很可以拿去題一本封面有魚化石圖案的Album吧。

¹ Paru en 1930 dans la revue *Le Journal du médecin*, et repris dans le recueil *Morceaux choisis* de la même année : Valéry, 2016, vol. 2, p. 1053-4. Cette pièce compose le recueil inachevé de poèmes en prose, *Alphabet*, qui porte notamment sur les « relations de l'Esprit et du Corps » (M. Jarrety : Valéry, 2016, vol. 2, p. 1038).

² Voir « Hérodias. Scène » : Mallarmé, 1998, p. 19 : « Ô miroir! / Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée / Que de fois et pendant les heures, désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs [...] ».

³ Mallarmé, 1998, p. 415-6. Poème en prose que Bian Zhilin traduit sous le titre, le même que celui qui apparaît ici dans le « Post-scriptum », de Dongtiande chandou 冬天的顫抖 : Bian Zhilin, 2007b, p. 17-8.

⁴ « Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré ? Ah ! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté ; et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps. » : Mallarmé, 1998, p. 415. Voir aussi le serpent dans « Ebauche d'un serpent » ou « La Jeune Parque » de Valéry. De plus, le serpent est l'image classique du changement et de la transformation en Chine, lié au double, à l'illusion (Zhuangzi) : le fossile de poisson est un miroir, et un serpent — lien avec Mallarmé.

⁵ *Yijing*.

⁶ Voir le sous-titre au poème dans l'édition originale.

我想起愛呂亞 (P. Eluard) 的：「她有我的手掌的形狀，她有我的眸子的顏色。」 我們有司馬遷的「女為悅己者容」。

自我表現少不了對方的瞳子。前幾天我寫了一篇散文，題為《成長》，其中有一句：「假如你像我的一位朋友的老師那樣，夢為菊花，你會不會說呢：‘我開給你看，紀華（隨便擬的名字，其實等於X，代表你第一個想到的名字[耶和華、列寧、瑟亞忒麗思、Mr. W. H、拿撻拿哀、你的妹妹的名字或者你的哥哥的名字]）。’」

從盆水里看雨花石，水紋溶溶，花紋也溶溶，我想起瓦雷里（梵樂希）的《浴》。

我想起馬拉美的「鏡子」，不是「Herodiade」里的「O miroir!...」而是《冬天的顫抖》里的「你那面威尼斯鏡子」，那是「深得像一泓冷冷的清泉，圍著翼獸拱抱、金漆剝落的邊岸；裡頭映著什麼呢？啊，我相信，一定不止一個女人在這一片止水里洗過她美的罪孽了；也許我還可以看見一個赤裸裸的幻想呢，如果多看一會兒」。

名勝地方壁上刻一個「水流雲在」，很有意思。魚成化石的時候，魚肥原來的魚，石也非原來的石了。這也是「生生之謂易」。近一點說，往日之我已非今日之我，我們乃珍惜雪泥上的鴻爪，就是紀念。

詩中的「你」就代表石嗎？就代表她的他嗎？似不僅如此。還有什麼呢？待我想想看。不想了。這樣也夠了。

6月4日（1936年）

Ce post-scriptum se veut explicatif. Il développe le thème de la transformation et de la succession d'étapes qui aboutissent à une compréhension restée implicite. Ce processus suit le changement des deux acteurs du dialogue, un soi et son autre : le même et le changeant, le sujet et l'objet, le moi et le monde, la perception et l'objet perçu. Il s'agit, comme indiqué plus haut à propos du dialogue dans « Fossile », des deux termes de toute expérience nécessairement construite sur une apparente opposition appelée à être perçue précisément dans sa nature duelle. Cette méditation prend donc la forme d'un dialogue, comme dans « Frisson d'automne » de Mallarmé ou dans *Waste Land*. Ce dialogue chez Bian Zhilin est implicite, car il se poursuit entre le sujet et lui-même ; mais aussi parce que ce dialogue constitue un seul monde, à la fois ni moi ni autre, moi et autre.

Dans un premier temps, l'autre, selon « Post-scriptum », c'est moi : il me renvoie mon regard, se modèle sur celui-ci, et prend mon « apparence » (*rong*, litt. « se parer » mais aussi « contenir »), ce qui reprend le thème de « l'ornement » dans « Fragment ». « La femme se pare pour ceux qui la réjouissent/qui se réjouissent d'elle » (*nü wei yue ji zhe rong*) : le rapport est celui de l'apparence, de la séduction. Le monde que je vois, c'est moi. Je ne peux me passer de l'autre, car il est dans mon regard, il est mon regard. L'un est indissociable de l'autre : moi, le monde que je

vois me remplit tout entier. Il en résulte paradoxalement une suspension du sujet, une dissolution et indifférenciation universelle avec l'environnement et les choses : « la durée sans contacts s'affaiblit. L'esprit s'ouvre les veines dans un rêve » (Valéry). L'image est reprise dans « Fossile » par celle du poisson qui se fond dans l'eau. Le monde et moi ne se distinguent plus l'un de l'autre : c'est même un suicide du sujet (Valéry), sa disparition par dissolution dans son environnement. Voici des extraits de la lettre « D », mentionné par Bian Zhilin, de *L'Abécédaire* de Valéry :

Dans le pur et brillant sarcophage, douce est l'eau qui repose, tiède et parfaite épouse de la forme du corps.

[...] Une personne se mélange à la plénitude indéfinie qui l'entourne ; quelqu'un se sent dissoudre doucement. Tout le corps à présent n'est plus qu'un songe agréable que fait vaguement la pensée.

[...] Il y a peut-être dans l'air fade et vaporeux un parfum dont la fleur [!!] complexe interroge les souvenirs, caresse ou colore les désirs indistincts de l'être nu. [...] La durée sans contacts s'affaiblit. L'esprit s'ouvre les veines dans un rêve.¹

On identifie une série de motifs avec lesquels le poème de Bian Zhilin et son « Post-scriptum » entrent en écho : le sarcophage (solide, mort, « dévoreur » du corps) pourtant liquide (eau, vie, mouvement) ; l'unité entre ce qui entoure et est entouré, le fait de se « dissoudre » même peut se lire comme *hua* ; la fleur ; le souvenir (l'œuvre qui avale et fige les souvenirs et le poète, comme un *sarcophage*? voir la pétrification de l'écrivain mentionné plus haut à propos de Kafka), thème par ailleurs trouvé dans « Hérodiade » ; la suspension hors du temps ; et encore, Narcisse, autre fleur. A ce propos, la « fleur » permet un jeu de mots trans- ou interlinguistique, bien dans l'esprit de ce réseau très dense d'échos inter- et intralittéraires : *hua*, homonyme de « fleur » et « transformer », trouve un écho en « *Jihua* », symbole de la métamorphose et fluctuation du sujet dans « Post-scriptum ». Narcisse est une *fleur (hua)* : le motif du Narcisse chez Bian Zhilin est intégré au thème de la transformation (*hua*), preuve en est donnée par la rime interne.

Chez Valéry, ce « bain » porte essentiellement sur le thème de la relation entre esprit et corps, individu et environnement. La dimension érotique qui se devine chez Bian Zhilin, si elle n'apparaît pas vraiment dans ce texte de Valéry, apparaît très clairement par le thème de l'embrassement et à nouveau de la pierre, à la lettre « V » de *L'Abécédaire*, dont voici le début :

¹ Valéry, 2016, vol. 2, p. 1053-4.

Tu es belle comme une pierre ; et ta forme se ferme si parfaitement qu'elle appelle les deux mains à l'épouser et à la suivre ; à la reprendre et la refaire, selon ses pentes et ses masses [...]. Tu es si belle que je te crée. Ô [...] que la créature engendre le créateur...¹

Ce texte, rédigé probablement en 1938, est resté inédit à la mort de Valéry : Bian Zhilin n'a pu le lire. Toutefois, cet extrait montre la dimension proprement *érotique* possible de l'image que Bian Zhilin reprend mais sans s'y restreindre. Cette connotation est celle du Narcisse, dont on peut imaginer qu'elle porte aussi sur l'œuvre (voir plus haut, figure du poète créateur), sur la forme *close* (paronomase « forme » et « ferme »), ce que suggère « Post-scriptum » : « Les lettres noires ont besoin de la feuille blanche », « On grave », etc. De plus, par rapport à l'extrait précédent tiré de « Bain », le thème de l'altérité apparaît davantage, avec l'ambiguïté qui se retrouve dans « Fragment » et « Le poisson pétrifié » : l'autre que je forme par mon regard, ma main et mon esprit est moi sans l'être. Ce serait un second temps : la reconnaissance que cet autre est différent de moi. C'est surtout cette question de l'identité et de la distinction, de l'unité et de la différence, que retient Bian Zhilin : il reprend la tradition chinoise d'une méditation sur les *transformations* (voir le papillon de Zhuangzi), là où dans le contexte européen moderne, s'il est question de création, d'altérité et de double, il s'agit moins de transformation et transmutation à proprement parler. Ce qui signale peut-être aussi le poids des ressources chinoises.

La citation de Mallarmé sur le « miroir de Venise » développe ces thèmes de l'apparence et la séduction, le passé et les forme révolues ; « Frisson d'hiver », que pour rappel Bian Zhilin traduit dans *Fenêtre d'Occident*, introduit un dialogue sur le temps. La subjectivité, caractérisée par le souvenir, cherche le reflet de l'apparence de ce qu'elle a été et qui n'est plus, ou de ce qu'elle pourrait être : je ne suis plus et je cherche ce que j'ai été (ou de ce que nous avons été), je cherche les reflets des traces de ce que j'ai perçu et qui n'est plus que dans un souvenir fantomatique. On est tenté de compléter ses références par une autre non mentionnée, le « Sonnet en -yx », « Elle, défunte nue en le miroir, encor » : est-ce le langage qui crée cette illusion, est-il ce miroir dans lequel je me reflète, comment celui-ci reflète le monde? Le début du « Post-scriptum » signale la mise en abîme possible, confortée par le motif omniprésent du Narcisse créateur de son monde, image de lui-même : « MOI » est d'ailleurs le « premier mot du Verbe » du serpent dans « Ebauche du serpent »² et dans la « Jeune Parque », ce même animal qui se retrouve sur le miroir de Mallarmé. Le serpent, associé à la métamorphose et à la confusion dans le *Zhuangzi*, incarne de par

¹ Valéry, 2016, vol. 2, p. 1075.

² Valéry, 2016, vol. 1, p. 662.

son origine biblique le motif de la conscience et connaissance réflexive (il fait manger du fruit de l'arbre de la connaissance, il apprend à distinguer), que l'on retrouve d'ailleurs dans « Epitaphe » de Lu Xun via Nietzsche (serpent qui se mord). Le fossile du poisson piégé dans l'eau pétrifiée c'est alors l'écriture et le papier, le texte et la réalité, le lecteur et le poème, miroirs l'un de l'autre (voir discussion sur la pierre plus haut).

La troisième et ultime étape du processus de transformation évoqué dans « Post-scriptum » (pour autant que l'on puisse distinguer de façon aussi précise), plus « chinoise » et indigène peut-être dans son inspiration d'origine, est celle de la perception non discriminante et paradoxale. La conscience dépasse l'opposition entre apparence et non-apparence, relatif et absolu, une apparence approfondie et décloisonnée. « Les nuages demeurent dans l'eau qui s'écoule » (*shui liu yun zai*) : l'eau s'écoule, image du devenir, et le reflet à sa surface, illusion de stabilité du nuage, est permise par l'impermanence de l'eau ; les nuages sont eux-mêmes condensation volatile de *vapeur* d'eau et soufflés par le vent. C'est une même image doublement paradoxale, la même que le poisson fossilisé, mais classique. Ces images et motifs chinois et européens se rencontrent chez Bian Zhilin : la durée est constituée de changement et celui-ci est le miroir de la première, dont on ne sait si elle existe autrement que sous cette apparence (question de l'être et du devenir). Le fait que la sentence citée (« Les nuages » etc.) est liée au *paysage* indique bien qu'il est question non d'un couple, d'un sujet particulier, ou de choses, mais de la conscience ou esprit qui forme un ensemble (sujet, paysage, autre).

Peut-être Bian Zhilin réinterprète-t-il la célèbre formule, qui résume les différentes étapes ou « mondes » (*jingjie*) de la compréhension dans le *chan* : au début on ne voit que « eaux » et « montagnes » (*jian shan shi shan jian shui shi shui* 見山是山見水是水), mais sans s'apercevoir qu'ils sont perçus dans une perspective dualiste (on divise le paysage *shanshui* entre ses parties *shan* et *shui*, qui sont la marque d'une subjectivité inconsciente de sa nature) ; puis on s'aperçoit dans un moment de négation que « eaux » et « montagnes » perçus sont une construction mentale vide et ne sont pas ce que la connaissance relative en dit (*jian shan bu shi shan* 見山不是山 etc.) ; avant enfin de percevoir l'unité des choses et de soi, de l'absolu et du relatif en voyant monts et eaux pour ce qu'ils sont (*jian shan zhishi shan* 見山只是山 etc.)¹. La transformation en tout cas évoquée par Bian Zhilin est précisément cette mutabilité constante des choses, en tant qu'elles sont le monde du sujet, à la fois identique et différent.

¹ Voir Wu Yansheng, 2001, p. 259-266.

En définitive, le « Fossile de poisson » exprime la durée, le souvenir et la continuité (voir « Elégie de la statue » de Nanxing). Le paradoxe en est que le souvenir n'existe que lorsque la vie actuelle n'est plus, que du mouvement et de l'embrassement du monde par le sujet ne demeure que le fossile. Le souvenir ne peut être connu que sous cette forme, car il est la preuve qu'une chose (le sujet, l'autre, leur rencontre, tout être) a eu lieu, et qu'il exprime l'unité du « tu » des choses et du « je » de la conscience bien plus clairement (unité fondamentale des deux) que sur le moment, alors que l'on voit des différences, c'est-à-dire, les apparences. A nouveau, Bian Zhilin, Nanxing, Lu Xun entre autres, posent chacun le problème de l'expression et du changement de soi : de la littérature, de la Nouvelle littérature et de soi.

Si l'espace régulier et la perspective unique, ou en d'autres termes, l'astre lointain au cercle éternel observé à travers le monoculaire du télescope de la pensée (« Retour ») signifient le solipsisme, le fossile comme capsule spatio-temporelle paradoxale exprime cette existence paradoxale du sujet : il se reconnaît dans ce qu'il n'est plus, et qui est et n'est pas autre. Il est sorti de son « cercle » pour se fondre avec son environnement, tout en conservant sa forme initiale : figure de l'autre dans le même, du passé dans le présent.

La double question au départ de ce chapitre portait sur l'identité et la représentation du sujet, sachant que la représentation et l'image poétique sont spatiaux. Dans « Fragment », Bian Zhilin construit une scène constituée de perspectives différentes, fragmentaires, d'un réel fait d'apparences réversibles. Ou dans « Fossile de poisson », il recourt à la description d'un objet concret pour exprimer l'expérience du temps humain, de la durée, en une spatialisation paradoxale¹ de l'expérience vivante, qui correspond à sa nature même. Le « Coquillage blanc », *artefact naturel*, minéral et organique, mort et vivant, donne par son dialogue rêvé une autre image de soi, vide, comme une traverse, un lieu de transformation.

La pierre (miroir, statue, fossile) qui parle, c'est la conscience qui se reflète elle-même en sa parole, dans le miroir du poème et qui médite sur son double, la matière, le corps et la lettre. Ce qui se reflète, ce sont les métamorphoses de soi-même et de l'esprit, fictives et pourtant bien réelles, qui cherchent à se dire. Est-ce la pierre qui est parole et conscience ; ou la conscience, une pierre inerte

¹ Voir dans le film *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan, la représentation impossible du temps par un espace, un couloir, non représentable, à diverses dimensions, reliant le passé au présent à travers le temps et l'espace : ce film n'est pas une vulgarisation scientifique, mais une méditation sur le temps. Voir ce que dit Hulin de *2001 : A Space Odyssey* (1968) de S. Kubrick.

parcourue de signes vides? Ces auteurs chinois modernes interrogent cette étrange capacité à se transformer, s'exprimer et s'adresse à un autre ou un alter-ego.

Associées à ce motif du double, l'ironie et l'auto-ironie, la division ou démultiplication de la voix narrative, le sujet problématique, sont caractéristiques de la littérature chinoise moderne, et ce dès au moins la « Nouvelle fiction » des années 1900 ou encore dans les nouvelles classiques de Su Manshu. Les motifs de la specularité s'expliquent aussi en partie comme prise en compte consciente de ces thématiques, à laquelle s'ajoute une dimension métalittéraire, comme réflexion sur le langage (notamment « nouveau »), l'écrit, la littérature. Un exemple antérieur en est Lu Xun, dans le « Tremblement » : « je rêvais que je rêvais » ; le changement apporté à la référence russe, témoigne de cet intérêt pour la specularité et l'inquiétude qui porte sur le sujet et l'affirmation de l'unité du moi¹. Enfin, ces interrogations portent fondamentalement sur l'expérience du regard immergé dans le monde : les motifs du télescope (voir déjà Ruan Yuan), du miroir ou de la fenêtre, ou même de Narcisse adapté, sont des variantes de l'œil qui se voit voyant.

On a évoqué plus haut la possibilité d'un réseau de rime ou homophonie translinguistique, entre « fleur », Narcisse et *hua* (transformer et fleur). Cette hypothèse de lecture est à prendre au sérieux, Bian Zhilin est assez méticuleux pour cela, d'autant que c'est signifiant : appropriation du motif importé du Narcisse symboliste signifié par *hua*. Enfin, on a vu des précédents, notamment à propos de « Insectes à la lampe » : reprise de rimes de Baudelaire ; de même que dans « Coquillage blanc » par exemple, Bian reprend le système de la rime de poèmes de Valéry. A un niveau de poétique et d'intertextualité, c'est la fusion avec le modernisme poétique importé, jusque dans la *voix propre* (rime, prosodie) du sujet lyrique. Il faut bien se rendre compte de cette dimension de dialogisme extrêmement poussé, dans la voix poétique chinoise moderne. Bian Zhilin, comme dans la mythologie grecque, fait entendre l'*Echo* de la voix du *Narcisse* européen. Mais Narcisse se noie, comme l'insecte qui se brûle aux flammes du formalisme, dans les « Insectes ».

La pierre partage une nature commune avec ce que nous avons vu plus haut des transformations de de l'esprit et de la conscience (*weishilun*) ou des motifs entomologiques. La pierre est le lieu des métamorphoses de l'âme (Jung), de la voix du sujet dans le temps. En tant que motif, elle reprend autant la tradition de la pierre écrite du *Rêve dans le Pavillon rouge*, que celle, étrangère, de la *vox lapidum* emblématique², importée dans le contexte chinois via Mallarmé notamment, ou celle des

¹ Voir Vuilleumier, 2022.

² Merci à Florence Vuilleumier-Laurens pour cette indication.

figures de la mélancolie et de l'ironie modernes, pour représenter le texte et le corps parlant. Mais il ne faut pas oublier que la pierre dans la peinture ou l'art en Chine est équivalente du corps humain ; elle est douée de la capacité à se transformer, plus que de pesanteur mélancolique. Cette cristallisation de thèmes et de motifs répond au problème de l'expression dans la littérature chinoise moderne : c'est-à-dire, de la langue, de la forme, de la voix, du temps, du sujet.

Conclusion

« La parole est l'homme même. »

(O. Paz)¹

Récapitulatif

Nous avons suivi le fil de la transformation de la voix poétique à partir de multiples ressources, comme perspective concrète sur ce moment de *la modernité littéraire chinoise* ou de *la littérature dans la Chine moderne* et qui en révèle le processus. Le plan affiche une progression volontairement « dramatique », selon les quatre parties indiquées en introduction, pour marquer les aspects de ces changements dans la langue et sa conception, la forme, le paysage et le sujet poétique. Ce sont fondamentalement des changements de l'imagination et de la voix : c'est-à-dire, la transformation d'une *parole* et d'un *regard*.

« Les changements dans la langue » (partie I) présente le système du chinois écrit au moment où ces transformations se mettent en place ; ces langues écrites constituent les ressources linguistiques à disposition des auteurs modernes. Si la voix du sujet repose sur la langue littéraire, il est indispensable de se placer dans cet horizon. De plus, certains des intellectuels qui appellent à réformer la langue et repensent le rapport entre écrit et parlé, sont parfois ceux-là mêmes qui traduisent voire composent des œuvres littéraires introductrices de nouveaux éléments. « L'expérience du paysage interculturel » (partie II) rappelle que le paysage est le versant extérieur des transformations du sujet poétique et de son expérience du temps, de l'espace, d'autrui. Or, ce paysage porte la marque d'une négociation autour de représentations discursives modernes (science, nationalisme) mêlées à des formes poétiques parfois encore classiques, qui reprennent par endroits des codes du lyrisme le plus archaïsant, tout en interrogeant ces mêmes codes. Les parties III et IV, « Un lyrisme critique » et « Les métamorphoses du sujet », abordent la question du sujet, qui se réinvente ainsi par la langue et une nouvelle imagination paysagère et ce sous deux aspects : le lyrisme hybride entre ressources classiques et importées ; la réflexion du sujet poétique sur ses propres transformations et sur ce qui fait sa nature profonde.

¹ Paz, 2009, p. 33.

L'œil au miroir

Notre plan dessine le *trajet* (Starobinski)¹ d'une « conscience critique » en réponse à la sollicitation des textes chinois. Toute herméneutique est inévitablement spéculaire et subjective : mais si elle suit un *sens* (Ricœur) auquel les textes invitent, elle peut proposer une interprétation objective qui recrée et retrouve une expérience littéraire et humaine.

L'expérience en question dans ces textes est celle d'un sujet lyrique en crise qui découvre le vide et la relativité du langage ou des signes, des formes et du monde, ainsi que sa division ou duplicité fondamentale, ce qui s'exprime notamment dans une perception contradictoire du temps. Finalement, comme chez Bian Zhilin, la compréhension de la relativité des choses et de la clôture du monde permet, dans un ultime paradoxe, de saisir que la capacité de transformation est à la fois ce qui cause le relativisme et ce qui permet de s'en libérer. De plus, la confrontation avec une altérité accentue encore cette crise : autrui, le paysage, le langage et la modernité poétique occidentale. Le sujet se transforme et se redéfinit, lui et sa voix, à partir de ressources classiques aussi bien qu'importées. Il s'agit autant d'une expérience humaine universelle qu'inédite, due au contexte particulier de ce moment de réinvention en profondeur du sens du temps, du paysage, du sujet : c'est une expérience de la modernité en Chine.

Cette transformation de la langue et de l'imaginaire littéraires est aussi celle d'un *regard* et d'un *voir*. Le poète modifie sa vision : que ce soit celle du regard abstrait et vertical non dénué de références classiques (Huang Zunxian), du regard darwino-géologique (Ma Junwu), de la prise en compte d'une rupture avec le passé (Huang Kan) et le « peuple » (Yu Pingbo), d'une nouvelle perspective temporelle divisée (Huang Kan) ou d'une attente ouverte sur un *avenir* ou une espérance (Feng Zhi, Nanxing). Le regard métamorphosé par l'élargissement moderne et relativiste des perspectives introduit une distance critique (4-Mai) avec un monde, des textes et une langue devenus en partie étrangers au poète et qui lui renvoient l'image de sa propre division. Mais il permet aussi une mise à *distance* de soi-même, propice à une connaissance de soi.

Cette distance rejoint d'ailleurs la dimension *ironique* et surtout auto-ironique qui caractérise non seulement ces textes poétiques analysés, mais aussi une bonne partie des textes littéraires de cette période, nouvelle et roman compris. C'est en partie l'expression mélancolique du sujet lyrique

¹ Starobinski, 1970.

inquiet devant le kaléidoscope des choses, ses propres transformations et l'interrogation sur son devenir, la nature problématique de sa parole. Cette importance de l'ironie, et probablement de l'allégorie, dans la littérature chinoise de la fin des Qing et de la République serait certainement à ramener, mais pas exclusivement, au contexte de la modernité, dont elle est « l'une des composantes essentielles » (A. Compagnon)¹. Cette piste est à poursuivre, notamment en relation avec le développement du récit à la première personne autour des années 1890-1920 : une narration devenue plus complexe n'est pas sans incidence sur ce positionnement critique et ironique du sujet littéraire, condition au renouvellement et à la transformation de soi. Le sujet problématise sa propre situation entre ces références qu'il se donne, chinoises et étrangères, anciennes et modernes. C'est un autre aspect encore de ce nouveau regard de la connaissance, celui de la *distance* et de la *spécularité*. Le miroir et ses dérivés (lune, télescope, pierre, eau) est ainsi un motif essentiel qui traverse nos textes : classique, il est associé à des éléments nouveaux importés. Il est à relever que cette dimension métapoétique et métalinguistique, donc une source possible de cette ironie, est aussi, indépendamment de tout modernisme, une caractéristique du translanguisme d'auteurs à cheval sur plusieurs langues, appelés ainsi à prendre de la distance avec les formes et le langage.

Le thème de la transformation s'incarne ainsi dans une série de motifs littéraires chinois (pierre, cigale, etc.) qui permettent de suivre dans le détail comment une forme, image, se métamorphose elle-même, tout en signifiant le thème de la métamorphose. Ces changements sont portés par ceux de la voix, confrontée à une nouvelle expérience du temps et du vide, celui du sujet et de sa langue. La voix poétique par ailleurs, en tant que *sonorité*, oralité, prend une importance nouvelle. On espère avoir montré très concrètement comment elle se reconstruit par une forme d'hybridation ou de relation d'interférence fondamentale, jusque dans ses connotations (voir la « fleur » *hua* chez Bian Zhilin) son rythme et ses cadences : c'est la transformation à laquelle contribue un *processus* de traduction « identifuge » (Meschonnic)². Ou comment un signe (caractère) chinois fait littéralement entendre des échos étrangers.

Ce thème de la métamorphose et cette dimension métapoétique ne sont pas sans échos classiques, que viennent renforcer, renouveler, changer, des références étrangères perçues explicitement comme proches (Valéry par exemple). Faudrait-il aller jusqu'à reconnaître une particularité ou prégnance littéraire « chinoise », en particulier dans ces motifs entomologiques de la métamorphose et

¹ Compagnon, 2015, p. 61.

² Meschonnic, 2012, p. 242.

transformation (Xu Zhimo, Feng Zhi), quand bien même le dialogue avec Fabre est engagé : Fabre est-il un scientifique détourné par l'allégorisme chinois dans sa réception, ou ne prédispose-t-il pas déjà à cet usage littéraire par son écriture même? Ou faudrait-il encore reconnaître une sinité au substrat mythologique particulier lié à l'imaginaire de la transmutation? la psychologie des profondeurs ou une anthropologie de l'imaginaire, pourrait suggérer l'inverse. *A minima*, il s'agit de marqueurs de prédilection dans les textes chinois modernes qui permettent de suivre les transformations.

Toutefois, il est à rappeler, sans chercher à nier toute généalogie endogène ni « sinité », qu'il faut se défaire dans le cas de la littérature, de cette perspective qui veut trancher définitivement entre chinois et occidental, classique ou moderne, *wenyan* ou *baihua*, selon un paradigme identité-altérité qui oppose et fonde l'un et l'autre (H. Meschonnic)¹. C'est au sein d'une identité, du polysystème de la littérature chinoise, voire même celui de la « littérature mondiale »², que les choses se passent : la différence est « de soi à soi » (mais quel est ce « soi », c'est toute la question), par l'introduction et traduction de l'altérité (littérature étrangère)³. Voilà pour répondre à la question posée en introduction du *bian* et du *hua*. Après tout, le propre de la littérature est ce mouvement de traduction et retraduction, qui est une modalité de l'intertextualité (A. Berman)⁴. Et enfin, la « tradition » en littérature n'existe que dans la mesure de ce qu'un lecteur ou auteur s'est donné, a reconstitué lui-même et est de toute manière relue en fonction des œuvres ultérieures (Eliot, voir plus bas).

Ainsi, malgré ces transformations irrémédiables et une indubitable expérience et conscience de crise de la voix poétique, les *textes* laissent entendre que la langue, si elle est devenue étrange, n'est pas « aliénée » par ce processus de rencontre volontaire avec l'altérité *littéraire* et *linguistique* occidentale : on ne parle pas ici des idées ou encore des *représentations* imagologiques notamment.

Enfin, un mot sur les lectures croisées et comparées proposées en divers endroits de ce travail. Certaines sont des relations directes de fait même si elles n'ont pas toujours été signalées ou prises en compte par la recherche existante (la chaîne Baudelaire, Xu Zhimo et « Vengeance » de Lu Xun par exemple). D'autres, même non documentées, sont très probables, à condition toutefois non pas

¹ Meschonnic, 2012.

² « Littérature mondiale » à comprendre non comme canon, ce qui serait l'addition des canons nationaux, mais comme « *global literary history, a history of relations and influences that far exceeds the national canons into which academic departments routinely squeeze and package literature* » : Saussy, 2011, p. 291.

³ Meschonnic, 2012. De même qu'il n'y a pas dichotomie entre sujet et discours, parole et rythme.

⁴ Berman, 2011, p. 294.

de les considérer isolément mais simultanément avec d'autres (comme Eliot pour « Insectes à la lampe » avec Baudelaire entre autres). Certaines encore n'ont pas de réalité factuelle, mais n'en sont pas moins cohérentes par une certaine simultanéité, des médiations et généalogies dans le contexte d'origine hors de Chine. Par exemple, il n'y a pas de lien direct entre Bian Zhilin et A. Béguin ou G. Poulet, mais il y a entre eux une réflexion commune via Mallarmé ou Valéry, qui eux sont lus par ce poète chinois et d'autres.

Par ailleurs, si l'on se place non dans la perspective de ce qui serait explicitement connu de l'auteur biographique ou du lecteur modèle, mais dans celle de notre lecture (est-ce contradictoire?), certains rapprochements peut-être inattendus peuvent faire ressortir une signification du texte chinois. Et ce n'est pas le fait de quelque mystification ou surinterprétation : la littérature chinoise, en tout cas moderne, ne représente assurément pas une altérité absolue et hors d'atteinte. Elle est en relation d'interlittérarité avec des auteurs étrangers et ceux-ci, avec la littérature chinoise ancienne ou moderne. La modernité littéraire est précisément le fait de ces interférences réciproques entre polysystèmes occidentaux, chinois et asiatiques. Si les Chinois sont transformés, nous le sommes aussi...

Pour cette raison, je recours à de la critique littéraire, européenne et chinoise, mais aussi à des références non sinologiques, voire même à des auteurs non littéraires : après tout, un essayiste ou un philosophe n'est-il pas encore un écrivain? Dans ce dernier cas cependant, je choisis des auteurs contemporains de mes textes, car ils participent d'un même moment moderne : c'est pour cela aussi que ces références *a priori* sans lien avec la Chine peuvent faire naître une compréhension. Il y a si l'on peut s'exprimer ainsi, un air, pour ne pas dire esprit, d'époque. D'où par exemple une citation en un endroit de K. Barth (dont par ailleurs, j'apprécie le modèle de commentaire herméneutique, autant qu'un Starobinski) à propos de Yu Pingbo, car ils semblent exprimer quelque chose de comparable à partir de deux traditions différentes confrontées peut-être à une commune expérience moderne de rupture. Dans ce dernier cas d'ailleurs, cet appariement peut se rapprocher de celui suggéré en un autre endroit entre Liang Shuming et Bian Zhilin. D'autant que les auteurs européens eux aussi lisent les textes chinois, sans parler de poètes tels Mallarmé parmi d'autres, puisqu'il a été question de lui ou Valéry : comme M. Buber par exemple, lecteur du *Zhuangzi* et de Pu Songling (l'auteur des transformations!), sollicité en quelques endroits de mon travail, qui m'a semblé notamment dire quelque chose d'approprié pour lire Tao Yuanming... du moins dans la perspective posée par le poème moderne de Feng Zhi, lecteur de Rilke.

Mais encore une fois, ce sont les textes chinois eux-mêmes qui impliquent et sollicitent de telles lectures croisées, de nouvelles configurations et rencontres entre des œuvres de langues et périodes différentes. C'est dans un sens élargi ce qu'écrit Eliot dans « Tradition and the Individual Talent », que Bian Zhilin a traduit : « *what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it* ». Si l'on veut encore parler de « tradition » dans le cas de la littérature en Chine moderne, il faut voir alors comment se mettent en place cette simultanément et juxtaposition de textes à travers le temps, les langues et l'espace, aussi bien interne à la Chine (voir Huang Kan) qu'externe (les interférences avec l'étranger). C'est bien en cela que consiste la littérature dans la Chine moderne, une fois que l'on a abandonné le discours téléologique de la modernité¹ du 4-Mai ou postérieur à celui-ci et les distinctions dont on a parlé plus haut (Occident/Chine, moderne/classique, etc.).

Cette étude s'inscrit dans la perspective globale du moment littéraire moderne ainsi compris : un moment dans lequel la mémoire poétique passée reste vive² et où s'invente un monde littéraire nouveau. On constate un parallèle entre le paradigme du progrès, le projet d'invention d'une nouvelle langue, les changements dans l'éducation et le rapport problématique aux textes classiques. La situation moderne de la littérature chinoise conditionne jusqu'à un certain point la rupture avec le paysage, la crise du sujet, de sa conception et de la solitude de l'individu nouveau³. Mais ce conditionnement est à comprendre non comme un déterminisme unilatéral, plutôt comme un élément de contexte par rapport auquel les auteurs se positionnent : certains reprennent par exemple l'idée du progrès, d'autres le détournent, d'autres encore s'y opposent.

La Chine n'est pas un cas unique, pas plus que l'expérience de crise traversée par certains de ses auteurs ni le processus de transformation de leur langue, de leur voix et donc d'eux-mêmes qu'ils ont réalisé, au risque d'un certain vertige : comme le narrateur de « Sorcellerie » (Shi Zhecun) qui souffre très exactement de la « schizophrénie des citadins » de la métropole moderne

¹ Voir Perrone-Moisès, 2001, p. 67. Voir aussi à la même page la citation de Borges : « chaque écrivain crée ses précurseurs ».

² Ainsi le rapprochement au passage que je propose entre latin et classique (un de plus...), qui s'il se montre très discutable, a surtout pour intention de montrer une proximité d'expérience chez certains auteurs, moins que pour affirmer une comparaison objective : en littérature française comme chinoise, ceux des « modernes » ayant réinventé le lyrisme et la langue poétique, sont aussi parmi la dernière génération à avoir appris à composer des vers en langue classique ou latine. Un autre aspect de l'expérience du moment de la modernité.

³ Déjà étudiées, ou évoquées ailleurs : c'est une explication parfois proposée à la conversion au communisme de nombre d'intellectuels et auteurs : Kirk Denton, sur Lu Ling ; David Der-wei Wang, Lyrism.

ouverte à toutes les littératures (I. Rabut)¹, perdu entre les références culturelles chinoises et européennes².

C'est dans cette perspective de trouble que l'on peut comprendre le rapport critique, ou plutôt ironique, de Bian Zhilin vis-à-vis de la modernité poétique, notamment baudelairienne : elle revient à s'éloigner de son centre (« Retour »). Dans « Insectes à la lampe », les moucheron sont baudelairiens : comme le peintre de la vie moderne, ils expriment un sujet poétique qui est un « moi insatiable du *non-moi* » (Baudelaire)³, un sujet moderne qui désire se dépasser et se renouveler en permanence pour « recréer un moi nouveau » (Hesse)⁴. Bian Zhilin partage ce rejet du surhumain ou surhomme avec Lu Xun et s'inscrit dans le mouvement de prise de distance avec le « romantisme » chinois marquée dans les années 1940. De plus, les moucheron sont baudelairiens encore par leur quête de nouveau et d'inconnu, objets déjà de l'ironie de Mallarmé reprise par le poète chinois.

Autre dimension de ce modernisme littéraire approprié, actualisé et développé en Chine, celle du « kaléidoscope doué de conscience » (Baudelaire toujours), de la spécularité. Et pourtant, cette dimension kaléidoscopique, ce non-moi est *aussi* de fait assumé par Bian Zhilin. Cet aspect de crise du sujet et de son identité est à la fois propre au contexte chinois. Mais c'est aussi une dimension de la modernité littéraire et son rapport conflictuel à sa propre dimension qu'elle affirme, fragmentaire, kaléidoscopique et identifuge. C'est l'une des explications sans doute de l'ironie romantique adaptée au modernisme d'importation : affirmer et rejeter, dire le présent, tout en étant

¹ Rabut, 2000, p. 41.

² A ce propos, il semble que cette subjectivité critique (en crise ou divisée) ne soit pas exactement celle que l'on trouve dans des œuvres plus contemporaines, qui ont plutôt pour objet direct le conflit d'identité culturelle avec la culture « occidentale » et l'introduction de son mode de société de consommation : l'on penserait à des variations de romans du réalisme magique, chez un Mo Yan par exemple, ou dans un contexte différent (actualité oblige), chez Salman Rushdie : conflit entre identité indienne et britannique chez un sujet vide à force de faire entendre des voix autres, dans *Les Versets sataniques*, à la manière du *Zelig* de Woody Allen? Je me demande si l'on ne fait pas parfois des relectures anachroniques de la littérature républicaine à partir d'œuvres et de grilles de lectures plus contemporaines : je doute que la lecture décoloniale puisse aider à saisir ce que fait un poète comme Bian Zhilin. Je ne suis cependant pas compétent pour discuter en détail des similitudes et différences entre le modernisme et le postmodernisme sur la question de l'identité.

³ « Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. » (« Le peintre de la vie moderne », III) : Baudelaire, 2011, p. 795-6. Voir Compagnon, 2015, p. 29-37.

⁴ Ce schéma du renouvellement progressif du moi *autonome* (au sens étymologique) et son dualisme, chez les auteurs chinois modernes s'intègre dans le discours du « romantisme » (émancipation révoltée) et la tension entre individualisme et collectivisme, aussi bien qu'entre âme et corps (littérature du 4-Mai).

toujours en décalage avec celui-ci, comme le poète qui veut se dire est en décalage avec lui-même, ce qui est dû à la nature du langage (voir la quatrième partie sur « Epitaphe »)¹.

La voix qui se métamorphose et s'inquiète de sa nature polyphonique, signale aussi la problématique de la modernité importée. Cette modernité à la recherche d'un sujet toujours fuyant, comme le moderne ou la « représentation du présent » (Baudelaire)², est marquée par l'auto-ironie, comme négation toujours renouvelée de soi.

¹ Compagnon, 2015, p. 30, 60 (ironie et modernité).

² Paradoxe relevé par De Man, 2013 ; Compagnon, 2015, p. 30.

Annexes

Issus de matériaux de cours et classés selon l'ordre des renvois dans le corps du texte.

Lu Xun, « Puissance de la poésie maudite » (extrait)

(premières pages de la première section, version de travail en cours)

I

Qui des antiques pays lit l'histoire des cultures selon le cours de leurs générations, une désolation inévitable au terme du volume ressentira, ainsi qu'au spectacle de la flore flétrie, tel qui l'abandon des vernaies tiédeurs a plongé dans l'inclémence automnale, lors que les germes sont biffés, leurs augures, rompus : je ne sais de quel nom le décrire, sinon, à la rigueur, « dévastation ». Or, rien n'a plus de vigueur de ce que lèguent à la race les cultures, que la voix du cœur. La divine aspiration des peuples anciens atteignait au Saint des saints que recèle la nature, et dans une rencontre prodigieuse se refermait avec toute chose en un symbole mystérieux. Ce qu'ils purent, ils le dirent, et ce fut la poésie. Leurs voix, franchissant éons et destructions, ont pénétré les cœurs et n'ont cessé avec le silence de qui les ont proférées. A l'inverse de leurs nations, plus avant se sont-elles prolongées.

Parvenu au déclin de sa portée culturelle, de la race aussi le destin s'éteint ; des vivants le chant a cessé, la splendeur a passé. C'est ce qui excite ce sentiment de dévastation chez qui parcourt l'histoire alors que la chronique d'une civilisation tend vers son ultime page. Aucun ne déroge de ces royaumes aujourd'hui obombrés qui, de donner le jour à la culture, ont brillé aux premiers âges.

Citons des cas en usage chez nos compatriotes, dont le premier est celui de l'Inde. L'Inde autrefois donna les quatre *Védas*, profonds, à l'étrange beauté, reconnus grands textes universels ; les deux rhapsodies du *Mahâbhârata* ainsi que du *Râmâyana* furent également admirables. Puis naquit le poète Kâlidâsa, célébré par les générations pour son théâtre, s'appliquant parfois aux pièces lyriques, que Goethe german, Prince des poètes, alla jusqu'à vénérer comme poèmes définitifs en ce monde. Quand ce peuple s'affaiblit, d'un même mouvement sa culture déchet, doucement du sein de cette nation plus ne sourdit voix si grande, qui migra pour d'autres cieus comme exilée.

En second lieu, les Hébreux : leur littérature, certes relevant surtout de l'instruction de religion, l'emporte par sa densité et sa gravité. L'art scripturaire sacré y trouva la source, qui jamais n'eut de cesse d'irriguer le cœur humain. Néanmoins il n'y eut parmi le peuple d'Israël que la voix de Jérémie : les rois dégénérent, et de l'Eternel la colère s'enflamma, la ruine de Jérusalem s'ensuivit, avec elle du peuple les langues se lièrent. Réfugié en terre étrangère, il ne perdit alors, à elles constamment attaché, la mémoire de la patrie ni ne se défit de sa langue d'origine ou de son orthodoxie, ains après « Les Lamentations », plus ne perpétua son chant.

Et encore : l'Iran et l'Égypte, tous deux déroutés et à vau-l'eau, comme corde au puits défaite, jadis solaires, maishui polaires. Le Pays de Cina en réchappa : il ne saurait y avoir plus insigne bonheur en ce monde.

Pourquoi? L'Anglais Carlyle l'a écrit : « La revendication capitale d'une nation est d'obtenir une voix magnifique, qui vive en portant le chant impétueux de ses desseins. L'Italie était disloquée, et pourtant unie de fait, car elle fit naître Dante, elle eut la langue italienne. Le Czar de toutes les Russies, disposant du fer des armes et du feu des obus, peut exercer son autorité politique sur un vaste monde et accomplir de grandes choses. Alors, pourquoi cette absence de voix? On y trouvera de la pompe, certes mais muette. (...) Les armes minent, quand la parole de Dante domine. Un tel poète a pu unir qui le possède, alors que le Russe, parce que nulle voix ne s'annonce, se désassemblera. »

Point ne haïssait Nietzsche l'homme barbare, voyant en lui une force nouvelle, c'est une parole irréfutable et immuable. En effet, la civilisation conçoit son annonciation dans l'incivilisation : sauvage et grégaire paraît le barbare qui pourtant recèle une secrète clarté. **** Si la civilisation est une fleur, la sauvagerie en est le bourgeon ; et sa fleur, si elle est un fruit — ainsi progresse-t-elle, et notre espoir. Or, il n'en va pas de même pour les peuples anciens dont la culture a pris fin : avec l'arrêt de leur développement, survint le déclin. Plus encore, pour avoir si longtemps trôné sur la gloire de leurs antiques ancêtres qui haussaient leur chef au-dessus de leurs voisins inférieurs, aucun pour reconnaître leur léthargie lorsqu'elle se déclare : devenus bêtes par obstination, ils stagnent comme la mer morte. N'est-ce pas pour ceci qu'ils s'effacent dans les dernières pages de l'histoire alors qu'ils en ont illuminé les débuts? La Russie silente était grosse d'une voix ardente, infante mais non muette ; nul puits tari, la Russie était un courant souterrain. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle de fait un Gogol se leva qui ébranla ses compatriotes par ses larmes et son indignation dérobées. D'aucuns le comparent à Shakespeare, celui-là même célébré et vénéré par

Carlyle. Considérons ce siècle où les voix nouvelles rivalisent : aucune qui n'émeuve les esprits par les accents distincts de sa splendeur virile ni qui ne porte au monde sa mâle prestance. Seules les vieilles contrées telles l'Inde, ou les autres que nous avons mentionnées, restent muettes et inertes. Las, la voix du cœur léguée des anciens, certes non dénuée de gravité ni de grandeur, n'inspire plus le présent. Ainsi, que transmet-elle à ses enfants, hormis matière à cantilène ou chérissement aux amateurs de l'antique? De ne parler que de gloire passée fait apparaître d'autant leur récent silence. Quoi de comparable avec ces pays nouvellement émergés : leur culture peut-être ne brille pas encore, mais leurs promesses futures sont elles considérables. Ainsi, qu'il est désolant et sarcastique ce terme « pays de vieille civilisation » ! Les héritiers décadents de ces familles déchues racontent inlassablement à autrui les mérites et le savoir de leurs ancêtres lors que ceux-ci étaient de ce monde, et de parler de leurs palais monumentaux, leurs pierres et leurs jades précieux, leurs mâts et étalons, et qu'ils l'emportent par les honneurs sur le commun.

Liang Qichao, *Récit de la Chine future* (extrait)

(version de travail)

Chapitre premier

Prologue

L'histoire raconte que deux mille cinq cent treize ans après la venue monde de Confucius, à savoir l'an deux mil (??) soixante-deux du calendrier occidental, soit l'année *renyin*, au premier jour du premier mois, est précisément le jour où toute la population de notre pays, la Chine, célèbre le cinquantenaire des réformes. C'est le moment où la Conférence internationale de la paix s'est reformée, les envoyés plénipotentiaires de tous les pays se trouvent à Nankin, et ont signé un traité de paix. Parce qu'il subsiste encore plusieurs dizaines de dossiers présentés par notre pays et les représentants de chaque pays à l'Union internationale n'ayant pas donné lieu à un accord, les plénipotentiaires de chaque pays continuent à être stationnés en Chine. Comme justement il se trouve que notre pays organise cette célébration, tous les pays amis ont spécialement dépêchés des navires de guerre pour présenter leurs vœux, le roi et la reine d'Angleterre, l'empereur et l'impératrice du Japon, le grand commandant (président?) de Russie et son épouse, celui des Philippines et son épouse, de Hongrie et son épouse, sont tous venus en personne présenter leurs vœux. Quant aux autres grandes puissances, elles ont toutes des émissaires de premier rang pour exprimer les félicitations de leur pays, qui tous se pressent à Nankin — quelle cohue et quelle animation! A ce moment, notre pays a décidé d'établir dans la région de Shanghai une grande foire, qui n'a vraiment rien d'ordinaire, elle n'expose pas uniquement toutes sortes d'objets commerciaux ou artisanaux, mais encore toutes sortes de sciences et de religions ont ouvert à cette occasion une grande assemblée fédérative. Sont venus se rassembler ici de célèbres savants et spécialistes de tous les pays, il n'y en a pas moins de plusieurs milliers, des étudiants d'universités de tous les pays se sont rassemblés aussi, pas moins de plusieurs dizaines de milliers, partout ce ne sont que tribunes de conférences, tous les jours il y a des conférences, au point que cette si grande ville de Shanghai, est devenue un grand site d'exposition, même au nord du fleuve, même au confluent du Wusong et du Huangpu, et même dans le district de Chongming. Il est impossible de tout décrire. Limitons-nous à en décrire un seul groupe, le groupe d'histoire de la faculté des lettres (des sciences humaines?) de l'Université de la capitale, parce qu'il a l'intention de présenter les caractéristiques historiques de

notre pays la Chine, à la fois pour inspirer le patriotisme auprès de notre population, et pour que les étrangers connaissent tout le développement et les vicissitudes traversées par les descendants de l'Empereur Jaune, il occupe ainsi une grande tribune au centre de l'exposition, et plus de trente docteurs qui ont été publiquement recommandés donnent respectivement une conférence. Il y en a encore qui parlent de l'histoire politique chinoise, de l'histoire de la philosophie chinoise, de l'histoire des religions, de l'histoire des modes de vie, des finances, des mœurs, de la littérature, il est impossible également d'en rendre compte ici. Mais présentons seulement l'un de ces sujets ici, celui dont parle le vénérable Monsieur Kong, le grand docteur en littérature, actuel président de l'association nationale pour l'éducation. Ce Vénérable Monsieur Kong a pour nom personnel Hongdao, comme surnom Juemin, originaire du district de Qufu au Shandong, descendant d'une branche collatérale de Confucius, que les savants appellent Monsieur Qufu, et qui a cette année-là soixante-seize ans. Dès son jeune âge, il est parti étudier en prenant à sa charge les frais de voyage, au Japon, en Amérique, en Angleterre, en Allemagne, et en France. A l'époque des Réformes (1898?), il a activement pris part aux affaires de l'état avec des personnes concernées dans le peuple, et a fait deux fois de la prison. Avec l'établissement du nouveau gouvernement, il a été membre du Comité du projet de Bureau constituant national, est devenu sous-secrétaire au Ministère de l'éducation, puis a donné son congé pour raison de santé, pour consacrer toutes ses forces à l'entreprise de l'éducation populaire, ainsi il a été élu président de l'association pour l'éducation. Mais revenons au sujet. Alors, quelle histoire ce vénérable érudit présente-t-il? Il ne s'agit pas d'autre chose que cet ouvrage, celui que nous préférons entre tous, *l'Histoire de la Chine de ces soixante dernières années*. Cette histoire depuis l'année *renyin* (1902) de la vingt-huitième année de l'ère Guangxu, à la présente année *renyin* (1962), ne fait-elle pas précisément soixante ans? Ces soixante ans ont peut les considérer comme un moment de crise décisif, le drame d'une grande lutte audacieuse, riche en je ne sais combien de faits surprenants, de contrariétés, tragiques, réjouissants, il en a été beaucoup question en public et en privé, par bribes, mais jamais il n'y a eu de bon ouvrage qui en fasse le récit complet et détaillé. Ce Monsieur Kong est le premier de sa génération pour les connaissances et l'éloquence littéraire, de plus, il a en personne vécu toute cette histoire, cela apporte d'autant plus de couleur authentique à son récit, inutile de le préciser. [...] Le premier jour du second mois, est précisément celui de la première conférence, ce jour-là les hommes et femmes venus en masse écouter en ayant acheté un billet d'entrée constituent bien vingt mille personnes. Parmi ceux-ci il y a plus d'un millier d'étrangers, de tous les pays — Angleterre, Amérique, Allemagne, France, Japon, Philippines, Inde. Lecteur, ce Monsieur Kong pour raconter en Chine l'histoire chinoise doit forcément parler en chinois, comment les étrangers peuvent-ils

comprendre? En fait, depuis les réformes dans notre pays, les sciences dans tous les domaines ont fait d'énormes progrès, tous les pays d'Europe et d'Amérique envoient en nombre des étudiants faire un séjour d'études en Chine, selon les statistiques de l'année passée, il y a dans les écoles de toute la Chine plus de trente mille étudiants étrangers, et plus de mille deux cents étudiants sont déjà rentrés diplômés chez eux, naturellement, ils comprennent tous le chinois, et ayant appris que le premier des lettrés allait donner une conférence, comment ne seraient-ils pas venus écouter respectueusement? Mais trêve de bavardages. Donc, à compter de ce jour, le vénérable Monsieur Kong monte en chaire pour commencer son récit, des sténographes membres de l'Association des études historiques se tiennent auprès de lui à prendre des notes, pour compiler ensuite *l'Exposé sur l'Histoire de la Chine de ces soixante dernières années*, sans omettre un mot. Tout en prenant des notes, il les envoient au fur et à mesure à l'agence de presse La Nouvelle fiction à Yokohama pour publication. Lecteur, si tu veux connaître l'histoire que Monsieur Kong raconte, lis le chapitre suivant.

Wu Woyao, *Phénomènes étranges observés ces vingt dernières années* (1906-1910, extraits)

(Version de travail)

Chapitre 1

Prologue

Shanghai est le lieu de rassemblement des commerçants, un endroit où Chinois et étrangers cohabitent, l'habitat est dense, les bateaux à vapeur arrivent en transportant toutes sortes de marchandises. A cela s'ajoute les fleurs de Suzhou et Yangzhou qui convoitent la multitude de richards, pour se faire racheter sur le champ, et qui se regroupent autour de la quatrième avenue, faisant ouvertement commerce de leurs charmes, rivalisant de distinction entre elles. Les fils de bonne famille viennent s'enquérir de la catégorie supérieure ; quant à la deuxième catégorie, c'est l'affaire de dépravés aux goûts bizarres qui viennent saliver au-devant de la soupe. C'est ainsi que ce qui était il y a soixante ans une rive sableuse de roseaux est devenu le lieu le plus animé de toute la Chine.

Hélas! A son apogée, la splendeur bien souvent sombre dans la frivolité. En fin de compte, quiconque vient fréquenter Shanghai n'a qu'un mot à la bouche, même quand il ne l'ouvre pas — se faire des relations. Dans ce monde, il est inévitable d'avoir à « se faire des relations » ; cependant, les relations pour ces personnes-là ne sont pas au sens où on l'entend en général, il n'est question que de prostituées, de jeu, de se livrer au stupre et à l'alcool, c'est un chahut permanent, un va-et-vient incessant de voitures et chevaux, qui jamais un seul jour ne s'arrête. Il y a encore les clampins sans le sou, l'estomac creux ils viennent encore jouer les grands princes, et défilent à la queue leu leu chercher de l'amusement, comme s'ils n'avaient rien d'autre à faire qu'à échanger des mondanités. Voilà pourquoi le « grand-duc à l'estomac creux » est finalement devenu un produit du cru shanghaien. Et encore, cela n'est rien. Il y a tellement d'arnaques, de coups fourrés, d'escroqueries, tous les plus étranges les uns que les autres que l'on n'imaginerait pas même en rêve, tout cela, on le rencontre à Shanghai, voilà comment un lieu plein de simplicité et d'honnêteté du bon peuple est devenu un repaire de frivolité et de fourberie.

Trêve de propos oiseux, ne mentionnons qu'un jeune homme dans tout cela. On ne sait avec précision de quelle province ni de quelle circonscription il était issu, pas plus que son nom, cela

faisait dix ans qu'il résidait à Shanghai après y être venu s'installer. Auparavant lui aussi était allé chercher les plaisirs à la traîne des jeunes débauchés. Mais après dix ans ainsi passés, le jeune homme était devenu un homme mûr qui en avait beaucoup vu, et qui plusieurs fois, dans cette recherche d'amusements, avait été visé par des tentatives d'extorsion fourbes et scélérates, à manquer d'y laisser sa peau. C'est seulement alors qu'il comprit que Shanghai était un mauvais lieu, et que l'amusement n'était pas une occupation sérieuse, un beau matin se réformant de ses fautes passées, il fuit ce monde de peur de ne plus pouvoir le faire à temps, de tout son cœur il voulait s'éloigner de Shanghai, pour trouver un autre endroit où s'établir, mais sur le moment il n'en avait pas l'occasion, il ne pouvait faire autrement que de limiter ses visites et se tenir coi chez lui. Il se donna un surnom, « Trompe-la-mort », afin de marquer son affliction.

Un jour, Trompe-la-mort s'ennuyait à rester chez lui, il songeait à sortir se dégourdir les jambes. Or, craignant de tomber sur des amis avec qui il avait eu commerce, il considéra qu'il lui valait mieux aller flâner dans la cité, que ce serait bien plus tranquille. Puis il flâna à son gré, jusqu'au Jardin de Yu au Temple de la ville, après s'y être délassé un moment, il sortit de la cité. Au moment d'arriver à la barbacane, il vit soudain un bonhomme, aux habits en haillons, aux manières nobles, qui se tenait debout là, un livret à la main, sur lequel était fiché une marque, il était environné de quelques personnes qui observaient la scène. Malgré la façon altière qu'il avait de tenir ce livret, l'homme ne disait pas un mot. Trompe-la-mort fendit la foule, s'avança, et demanda à l'homme : « Ce livre est à vendre? Me permettriez-vous d'y jeter un coup d'œil? » L'homme répondit : « Je peux le vendre, mais je peux aussi ne pas le vendre. » Trompe-la-mort reprit : « Qu'est-ce à dire? » Et l'homme : « Si je le vends, c'est pour dix mille taëls. » Trompe-la-mort rétorqua : « Et s'il n'est pas à vendre? » — « Si je rencontre un connaisseur, alors je ne veux pas un sou, et je le lui offre de mes deux mains. » Entendant cela, Trompe-la-mort fut extrêmement surpris, et dit : « Mais de quel livre s'agit-il? puis-je regarder? » L'homme lui répondit : « Il est bien meilleur que le *Traité du Très Haut sur la rétribution des actes*, du *Recueil d'exemples de soutien du Ciel de Wenchang*, du *Livre du bon secours de la Guanyin!* » Ce disant, il lui tendit le livre.

Au moment de recevoir le livre pour regarder, Trompe-la-mort vit une étroite languette collée sur la couverture, sur laquelle était écrit *Phénomènes étranges observés personnellement ces vingt dernières années*. Au moment d'ouvrir la première page pour la lire, il vit qu'il s'agissait d'un livret manuscrit, signé à son en-tête par « In extremis ». Il fut touché malgré lui, et se dit : « Mon surnom était déjà bien assez étrange, mais je l'ai choisi pour exprimer l'émotion que j'ai éprouvée. Je ne m'attendais pas à ce que quelqu'un utilise un tel surnom, c'est vraiment un concours de circonstances imprévu. » Après avoir eu cette pensée, il en lut quelques paragraphes, puis en tourna

deux pages au petit bonheur, et à nouveau malgré lui il fut touché, et changea de couleur. L'homme le vit, et dit en saluant les deux mains jointes : « Si vous avez cette compréhension inévitable à la lecture, c'est que vous êtes connaisseur. Ce livre a été écrit par l'un de mes amis très proches, à présent il est parti ailleurs pour une affaire. Au moment du départ, il m'a en personne confié ce livre, en me demandant de chercher pour lui une personne qui saura le comprendre et me chargeant de le publier. Je vois qu'après en avoir lu deux pages, votre visage a montré les signes de l'émotion, vous êtes certainement à l'unison de mon ami. Je vous en fais présent, je vous prie de trouver un moyen de le publier à sa place, le mérite en sera bien plus grand que dans le cas des livres de piété qui circulent en ce monde! » Après ces paroles, il s'inclina profondément, et repartit l'air de rien. En un instant, les personnes qui avaient assisté à la scène se dispersèrent comme une volée de moineaux.

Trompe-la-mort trouvait cela profondément étrange. De retour à la maison, il ouvrit le livre, et le lut attentivement d'un bout à l'autre, il lui semblait seulement que ce qui y était narré était des plus étranges, et sa lecture le remplissait de surprise et d'inquiétude. Il était parcouru de frissons qui le faisaient trembler, et de bouffées de chaleur qui trempaient son dos de sueur, il rougissait malgré lui, son esprit divaguait au loin, il ne savait ce qui lui arrivait. Refermant le livre, il le rumina lentement : avant je m'étais contenté de dire que Shanghai était un mauvais lieu, mais à la lumière de ce livre, je comprends que finalement même si le monde est vaste, il ne s'y trouve pourtant aucun endroit où se tenir! Je ne sais pas qui est In extremis, quel dommage de ne pas avoir pu tirer cela au clair avec ce bonhomme, sinon j'aurais autant pu aller faire sa connaissance, m'en faire un ami, avec qui discuter du matin au soir, qui sait comme j'aurais encore pu accroître mes connaissances sur le monde!

Après avoir réfléchi en tout sens, il fut à nouveau fortement impressionné, en se demandant s'il se trouvait en ce vaste monde un endroit où s'abriter. Dans un grand mouvement d'abattement, naquit en lui le désir de prendre congé du monde des hommes. Si ce n'était ce livret que l'homme lui avait confié, le chargeant de le publier pour lui, il lui fallait trouver un moyen, le mieux étant de ne pas se charger de la tâche qui lui avait été confiée ; le bon sens voulant que l'on confie à quelqu'un d'autre la tâche si l'on n'y arrive pas soi-même. Il était évident que des amis qu'il s'était faits à Shanghai aucun n'était fiable, et lui-même était bien incapable de le donner à imprimer. Après avoir bien réfléchi, il se rappela soudain que « Nouvelle fiction » de Yokohama avait une très large diffusion, pourquoi ne pas expédier le livret à l'agence Nouvelle fiction pour trouver une issue, le faire publier en supplément, ne serait-ce pas aussi une façon de le diffuser? Après avoir pris sa décision, il modifia la forme du livret qui était celle de la note, pour celle du roman, divisa la

matière en de nombreux chapitres, ajouta quelques commentaires, il rédigea une lettre, puis mis le livret sous pli, et écrivit « Société Nouvelle fiction, 160 Yamashitachō, Yokohama, Japon. » Il se rendit au bureau des postes japonaises rue Peng, à Hongkou, acheta un timbre-poste qu'il colla, transmit clairement ses instructions, puis s'en alla. Il continua tout droit au fin d'une vallée d'une forêt perdue, là où il n'y avait nulle trace de présence humaine, demeurer parmi les arbres et pierres et aller avec les cerfs et les sangliers.

Chapitre 2

Suivre les principes immuables n'amène pas à promouvoir les parents éloignés sur les proches

Observant des phénomènes étranges, on en viendrait à se demander si les bandits ne sont pas des fonctionnaires

Le journaliste de l'agence Nouvelle fiction a reçu le manuscrit de In extremis et la lettre de Trompe-la-mort, il les a ouvert et les a lus, ne pouvant se résoudre à l'enterrer, le fait publier en série. Lecteur, sache-le : la suite du texte est de la main de In extremis, et les critiques, de Trompe-la-mort.

[La traduction anglaise part de ce point]

(tr. V. V. 03/11/19)

Quelques éléments de prosodie classique

Le poème de « style nouveau » *jintishi* 今体诗 (quatrain *jueju* 绝句 ou huitain *lüshi* 律诗)

Principes :

- recherche du plus grand contraste tonal dans un même vers, en utilisant des unités de deux syllabes, plus une additionnelle relativement plus mobile
- recherche du plus grand contraste tonal entre deux vers (distique)
- respect de « l'opposition » et « collage » du deuxième caractère de vers à vers (voir plus bas)
- rime *ping* (« plate ») au vers pair (parfois au premier vers) et alternance avec un ton *ze* (« oblique ») au vers impair
- césure en 2/3 ou 3/4
- règles du parallélisme

Les tons plats (*ping* 平) et obliques (*ze* 仄)

Chaque caractère relève d'une rubrique, catégorie ou répertoire de rimes (韵部 *yunbu*), en fonction de l'un des cinq tons anciens (voir page suivante), qui ensuite se subdivisent en deux grandes catégories, tons « plats » ou « obliques ». Le modèle en est le *Répertoire de rimes du cabinet impérial* (佩文诗韵 *Pèiwén shīyùn*), compilé entre 1704 et 1716, sur commande impériale, pour la préparation des examens mandarinaux. Le répertoire suit quasiment la même répartition (106 rimes différentes) que celle réalisée sous les Song 宋 par Liu Yuan 刘源, dite *Rimes de Pingshui* (平水韵 *Píngshuǐyùn*), qui comptait 107 rubriques, toutes fondées sur la prononciation des Tang 唐. La prononciation de référence est donc souvent très différente de celle du mandarin moderne ou *putonghua*. Il faut notamment faire attention aux anciens tons « rentrant » 入声 (notamment des caractères qui ont aujourd'hui des finales en *ai, uo, o, u, e, i, u...*), qui ont pu évoluer en l'un des quatre tons actuels (par exemple 一 *'jit*, 白 *baek* ou 国 *kwok*). Certains caractères également peuvent être *ping* et *ze* (avec un sens différent ou identique).

A titre d'exemple, si l'on cherche les rimes de la première catégorie, ou *shangpingsheng* 上平声, on trouve quinze rubriques, chacune désignée par le premier caractère de la liste dans cette rubrique, précédée d'un numéro. Ainsi, la première rubrique est 一东, la seconde, 二冬, etc. Ainsi, « *Yi dong* » comporte 75 caractères différents (dans des prononciations et tons parfois différents en mandarin actuel) : 东 *dong*, 同 *tong*, 铜 *tong*, 桐 *tong*, 筒 *tong*, etc.

Ces rubriques permettent donc de classer les caractères dans le vers selon qu'ils sont plats ou obliques. Enfin, il existe une contrainte supplémentaire dans le cas des rimes, en plus de devoir être au ton *ping* : dans un même poème, elles doivent appartenir au même *yunbu*, exception faite dans le cas où la rime se trouve aussi au v. 1, il est alors autorisé d'employer une rime voisine *linyun* 邻韵, c'est-à-dire, d'un autre *yunbu*, à condition qu'il appartienne à la même catégorie générale *shangping* ou *xiaping*.

ping 平 : actuels tons 1 et 2 (initialement un seul ton, « *pingsheng* 平声 »)

shangpingsheng 上平声 « ton uniforme haut » (=1er ton)

xiapingsheng 下平声 (=2e ton)

ze 仄 : actuels tons 3 et 4 + ton rentrant (inexistant en mandarin actuel)

shangsheng 上声 « ton brisé, descendant » (=3e)

qusheng 去声 « ton sortant » (=4e)

rusheng 入声 « ton rentrant »

« Modèles » prosodiques

Le quatrain :

Quatre « modèles » standard de *vers* pour le vers pentasyllabique (blanc pour *ping* et noir pour *ze*) :

1 (●)● | ○○●

2 ○○ | ●●○

3 (○)○ | ○●●

4 (●)● | ●○○

Quatre « modèles » standard pour le *quatrain* pentasyllabique 五言绝句 :

1er : premier et dernier caractères du premier vers sont au ton *ze* ; « R » indique la rime

(●)● | ○○●

○○ | ●●○ R

(○)○ | ○●●

(●)● | ●○○ R

2ème : premier *ze*, dernier *ping*

(●)● | ●○○ R

○○ | ●●○ R
(○)○ | ○●●
(●)● | ●○○ R

3ème : premier *ping*, dernier *ze*

(○)○ | ○●●
(●)● | ●○○ R
(●)● | ○○●
○○ | ●●○ R

4ème : premier et dernier *ping*

○○ | ●●○ R
(●)● | ●○○ R
(●)● | ○○●
(○)○ | ●●○ R

Quatre « modèles » standard de *vers* pour le vers heptasyllabique :

1 (○)○/(●)● | ○○●
2 (●)●/○○ | ●●○
3 (●)●/(○)○ | ○●●
4 (○)○/(●)● | ●○○

Quatre « modèles » standard pour le *quatrain* heptasyllabique 七言绝句 :

1er : premier et dernier caractère du premier vers *ping*

(○)○/(●)● | ●○○ R
(●)●/○○ | ●●○ R
(●)●/(○)○ | ○●●
(○)○/(●)● | ●○○ R

2ème : premier *ping*, dernier *ze*

(○)○/(●)● | ○○●
(●)●/○○ | ●●○ R
(●)●/(○)○ | ○●●
(○)○/(●)● | ●○○ R

3ème : premier *ze*, dernier *ping*

(●)●/○○ | ●●○ R
(○)○/(●)● | ●○○ R
(○)○/(●)● | ○○●
(●)●/○○ | ●●○ R

4ème : premier et dernier *ze*

(●)●/○○ | ○●●
(○)○/●● | ●○○ R
(○)○/(●)● | ○○●
(●)●/○○ | ●●○ R

Le parallélisme n'est pas obligatoire pour un quatrain. S'il est employé, c'est dans le premier distique, et plus rarement, dans les deux.

(source : 王力, 《诗词格律概要》, 北京出版社, 2006)

*

Exemple

李白, 《送友人》

青山橫北郭,
白水繞東城。
此地一為別,
孤蓬萬裡徵。
浮雲游子意,
落日故人情。
揮手自茲去,
蕭蕭班馬鳴。

Li Bai, « Adieu à un ami qui part » :

Tr. François Cheng, *Entre source et nuage*, Albin Michel, Paris, 2002, p. 31 :

Monts verts côtoyant les remparts du Nord,

Eau claire entourant la muraille à l'Est.
 En ce lieu nous devons nous séparer ;
 Tu seras herbe, sur dix mille li, errante.

Nuage flottant, humeur du vagabond...
 Soleil mourant, appel du vieil ami.
 Adieu que disent les mains. Ultime instant :
 On n'entend plus que les chevaux qui hennissent !

Tr. Florence Hu-Sterk, in *Anthologie de la poésie chinoise*, Gallimard, Paris, 2015, p. 370 :

Mont vert bordant les remparts du nord ;
 Eau claire entourant la montagne de l'est.
 En ce lieu, une fois déjà tu m'as dit adieu ;
 Vergerette solitaire errant sur dix mille lis.
 Nuages flottants, états d'âme du voyageur ;
 Soleil couchant, sentiment du vieil ami.
 Les mains s'agitent, au moment de partir ;
 En se séparant, nos chevaux hennissent.

Analyse prosodique :

Huitain pentasyllabique régulier (*wuyan lüshi* 五言律诗), qui relève des règles de la « poésie de style moderne » (*jintǐshī* 近体诗). Le triangle indique la rime.

○○ ○●●		国 <i>guo</i> est <i>rusheng</i>
●● ●○○	△	rime dite 八庚 <i>ba geng</i> (<i>xiapingsheng</i>) ; 白 <i>bai</i> est <i>rusheng</i>
●● ●○○		一 <i>yi</i> et 别 <i>bie</i> sont <i>rusheng</i> ; le 3e devrait être <i>ping</i> ; le 4e est donc un « <i>ping</i> orphelin » (孤平)
○○ ●●○	△	rime 八庚
○○ ○●●		
●● ●○○	△	rime 八庚
○○ ●○○		le 3e devrait être <i>ping</i> , irrégularité compensée (<i>jiu</i> 救) par le <i>ping</i> au vers suivant
○○ ○●○	△	rime 八庚 ; le 3e devrait être <i>ze</i> (comparer avec le v. 4, même position), mais est <i>ping</i> pour compenser l'irrégularité du v. précédent, ce qui toutefois n'est pas obligatoire (voir le v. 4), car il s'agit d'une « irrégularité mineure » (<i>xiao'ao</i> 小拗)

Un huitain se divise en quatre distiques (联 *lián*) : « tête » (首 *shou*), « menton » (颌 *hàn*), « nuque » (颈 *jǐng*), « queue » (尾 *wei*).

En principe, le parallélisme, ou appariement (对仗 *duìzhàng*) de vers à vers (syntaxe, thèmes, lexicque) au sein d'un même distique se situe dans le distique du menton et celui de la nuque. Parfois le parallélisme peut aussi s'appliquer au premier distique, ou alors uniquement au troisième, ou au premier et troisième distique (tête et nuque).

Dans ce poème, les distiques parallèles sont le premier et le troisième. Quant au second (menton), en principe devant être parallèle, il constitue un « parallélisme coulant » (流水对 *liúshuǐduì*), à savoir que les deux vers forment une seule proposition (un peu comme un long enjambement), au lieu d'une proposition indépendante par vers (ce qui est le cas d'ordinaire) : « Lorsqu'en ce lieu nous nous serons séparés / Tu seras comme une herbe solitaire (vergerette) voyageant sur mille lieues ». En effet, le parallélisme ici, d'ailleurs signifiant, à strictement parler se marque uniquement sur *yi* et *wan*. Il n'y a donc pas vraiment de parallélisme. Cette disposition (parallélismes aux distiques 1 et 3, le 2 étant alors facultatif) s'appelle « disposition [de la fleur de prunier] qui prend les devants du printemps » (偷春格 *tōuchūngé*) — le « perce-neige » ou la « primevère »...

Une règle essentielle est la « correspondance » ou « opposition » (对 *duì*) (alternance des tons plats et obliques) entre les deux vers d'un même distique. Voir les v. 1/2, et 5/6 qui présentent une opposition parfaite entre plats et obliques. Un vers qui ne respecte pas les règles du contrepoint tonal à l'intérieur d'une certaine variété de grilles, s'appelle un « vers raboteux » (拗句 *ào jù*). C'est le cas des v. 3 et 6 (et 8 pour la compensation). Effet dramatique?

Une autre règle essentielle par contre respectée ici est celle du « raccord » ou « collage » (黏 *nián*), qui est l'identité de ton entre distiques qui se suivent : ce qui se marque sur la position du 2ème caractère (4 pour les heptasyllabes) du v. 2 et 3 (d'un groupe de 4 vers) qui doit être identique. Voir les v. 2 et 3 (ton *ze*), 4 et 5 (ton *ping*), 6 et 7 (ton *ze*).

14/9/21

Yu Dafu, « Douze ballades japonaises » (1915-1916) (extraits)

VI

Les fata morgana flottent au loin, vaines elles semblent si vraies,
Des écrans de bronze sur tous les murs et au miroir, les attraits.
Dites au Roi de Han de cesser ses regrets,
La gaze émeraude contient bien Dame Signoret [liberté anachronique pour Dame Li...].

Le cinématographe

蜃楼缥缈假疑真，
四壁铜屏镜里春。
为语汉王休怅望，
碧纱笼得李夫人。
活动写真

●○○● | ●○○ 十一真 var. 1 et 3
●●○○ | ●●○ 十一真 var. 1
○●●○ | ○●● var. 1 et 3
●○●● | ●○○ 十一真 ; de est rusheng

X

J'ai entendu dire que c'est arrivé d'outre-mer sur un merveilleux radeau,
C'est une mystérieuse divination par les dix halos d'un genre nouveau,
Suspendu au Palais de Qin, il éclaire les biles le miroir des âmes,
Qui encore oserait chanter « Voici venir Phénix ponceau ».

Les rayons X

闻说仙槎徼外回，
十辉妙占出新裁。
秦宫照胆悬灵镜，
此后难歌赤凤来。
爱克斯光线

○●○○ | ●●○ 十灰 ; shuo est rusheng ; var. 1
●○●○ | ●○○ 十灰 ; shi et chu sont rusheng ; var. 1
○○●● | ○●●
●●○○ | ●●○ 十灰

Su Manshu (Extraits)

(Version de travail)

« Le Dit de l'Oie sauvage abandonnée et solitaire » (1911-12)

Chapitre 1

Au pays des Bai Yue (Canton) se trouve le Mont Jin'ou (Coupe d'or), qui se dresse majestueusement au sud des côtes. Lorsque le ciel est clair et sans nuages, parmi la végétation verdoyante du pied de la montagne, on distingue vaguement des alignements de tuiles rouges : c'est l'ancien temple de la Mer de nuages (Temple de la mer de nuages) qui se trouve là. On rapporte qu'au moment de la chute des Song, Lu Xiufu s'était alors sacrifié pour le pays au Mont Yan (Mont Yanmen) emportant avec lui le jeune empereur ; des gens loyaux à la dynastie tombée vinrent vivre ici dans la retraite, reçurent la tonsure pour se faire moine, et poussant jour et nuit leur lamentation au ciel, ils espéraient faire revenir l'âme de l'empereur parti pour le grand départ. C'est pourquoi aujourd'hui lorsque l'on contemple de loin cette chaîne de montagnes, cette verdure dans les brumes, et que si d'aventure on entend le gémissement des flots, on soupire d'autant plus en se remémorant le passé, et l'on ne peut supporter longtemps son souvenir. Or, les dais et inscriptions sur colonne de ce vieux temple dont je parle sont tous objets antiques. On y voit un bassin aux eaux claires, des pins et cyprès florissants. Ici vivent quelques dizaines de moines, au maintien digne et manipulant en silence les objets rituels. Année après année les préceptes se transmettent bravant les épreuves du temps ; mais rares sont ceux qui entrent dans cette montagne pour demander à recevoir les préceptes. La raison en est que les sentes de cette montagne sont escarpées, leur ascension est particulièrement éprouvante.

Un jour à l'aube, le son de la cloche se faisait doucement entendre, et moi, accoudé au coin d'une tour de ce temple, je regardais les mouettes apparaître et disparaître à l'horizon. A ce moment, nous étions déjà en hiver, le vent marin était incisif sur plus de mille lieux. Mon lecteur doit savoir que ce jour-là était celui où j'allais recevoir les trois préceptes complets. En faisant le compte du temps passé là, trois semaines s'étaient écoulées sans que je ne m'en rendisse compte : ce jour-là, j'allais descendre de la montagne pour me présenter à mon maître. Par la suite, je passerai ma destinée à balayer les feuilles et brûler l'encens : quel regret pourrais-je encore éprouver? Suivant

ce fil de pensée, mes larmes tombaient sans que je ne m'en aperçusse, et je me dis en soupirant : « Ils disent tous que je n'ai pas de mère : mais comment cela se pourrait-il vraiment? Non, non! Même si depuis la mort de mon père adoptif j'ai mené une vie triste et solitaire, j'entends souvent dans le bruissement des branches sous le vent, dans le le chuintement d'une pluie légère, dans le silence, la légère et vague voix de ma tendre mère qui m'appelle. Mais d'où vient-elle, je ne peux le discerner, et toujours j'y pense avec mélancolie. » Je continuais de soupirer : « Ma mère m'a donné le jour, comment pourrait-elle ne pas me laisser la voir une fois? Sait-elle seulement que son fils mène une existence à ce point errante? »

A ce moment-là, les vagues s'étendaient à l'infini sous la lumière du soleil, dans un magnifique spectacle. Alors je revêtis ma *kasaya*, et à la suite des trente-six autres qui allaient prendre les vœux, je marchai avec eux en file indienne portant un bâton d'encens des deux mains. Nous étions déjà dans la grande salle du temple et nous tenions droit de chaque côté. Des bonzes âgés s'étaient rassemblés ici venus de partout. Lorsque « L'hymne de l'encens » s'arrêta, toute la nature autour de nous fit silence. Après un court instant, l'un des maîtres du témoignage (*acarya*) récita d'une voix tendue et pleine de commisération (?) : « Vous disciples du Bouddha, qui êtes ordonnés, prosterner-vous trois fois vers le ciel, pour rendre grâce à la faveur que vos parents vous ont faite en vous élevant. » A ce moment, je me mis à pleurer sans discontinuer, je ne pouvais plus relever les yeux, et ceux qui étaient ordonnés en même temps que moi se lamentaient sans pouvoir se retenir.

Ensuite, la cérémonie prit fin, chacun des bonzes plus âgés vinrent l'un après l'autre nous encourager en disant : « Bonne est la grande vertu! la racine de sagesse est profonde, la force du vœu est ferme. Dorénavant, vous servirez avec diligence votre maître, et un jour prochain, nous nous reverrons au Mont de l'âme (Mont du Vautour), et nous échangerons un sourire la fleur à la main. »

J'écoutais leur voix si miséricordieuse et pleine de compassion, puis je me prosternai pour recevoir mon certificat. En retenant mes larmes, je pris congé de chacun des aînés, et redescendis lentement de la montagne, empruntant le passage étroit entre les arbres secs qui n'avaient plus de feuillage. Dans ce cadre triste, on ne pouvait apercevoir que des bûcherons apparaître et disparaître. Mais comment ceux-ci auraient-ils pu savoir que nous autres hommes vivant hors du monde, pouvions aussi éprouver des douleurs difficilement exprimables?

Ce chapitre expose les principes généraux de mon livre : tout ce qu'il rapporte est véridique.

Chapitre 12

Pendant un moment, un vol d'oies sauvages emplît le ciel, et le chant des cigales, l'espace. Tête baissée, j'allais le long du bassin aux poissons du jardin de ma tante : tout devant moi était vaste et solitaire, dans le clapotis de l'eau qui produisait des rides. Je songeais en silence que ce matin ma mère avait annoncé qu'elle nous emmènerait le lendemain matin avec elle, ma sœur et moi, pour rentrer sans plus tarder ; pourtant, les nuages blancs et le feuillage rouge des arbres en cet endroit n'étaient pas sans provoquer en moi un fort sentiment d'attachement. Soudain, je sentis souffler le vent dans mon oreille dans un bruissement. Je relevai la tête vers le ciel, mais je ne vis que des arbres nus tout juste couverts d'un maigre feuillage, et dont les feuilles en tombant produisaient un léger crissement : alors, avec une appréhension naissante, je sus que le pur et clair automne touchait à sa fin. Puis, je me sentis pris malgré moi de découragement, comme si j'éprouvais une profonde mélancolie. Et c'est en pensant que ma mère à ce moment préparait les bagages, que je pensai à aller voir ma tendre sœur dans sa chambre. Alors que mes pas m'avaient mené jusqu'au pont de pierre à balustrades, j'entendis soudain le froufrou d'une robe. Bientôt, un parfum se répandit alentour, et brusquement je vis la belle ornée, gracieusement venue portée par le vent, à peine à quelques pas de moi ; elle tourna son regard, qui doucement rencontra le mien. Alors je m'inclinai bas pour la saluer le plus respectueusement. A ce moment, bien que la belle rougit, elle se montra moins gênée que lors de la précédente fois, quand elle n'avait su quelle contenance prendre. Je l'examinai un bref instant, et je sus qu'elle ne savait comment m'adresser la parole : je me sentis d'autant plus intimidé, et ne sachant quel comportement adopter je ne trouvai pas mieux que de fixer le sol tête baissée. Cela durait, lorsque soudain quelque chose vint briller devant mes yeux au-dessus des chrysanthèmes déclinants : cela virevoltait comme un papillon blanc et fut sur le point de s'en aller au-delà de la haie. Ce n'est qu'en me précipitant en avant pour l'attraper que je sus qu'il s'agissait de la gaze fine comme élytre de cigale, emportée de la tête de la belle. Sur le moment je fus sur le point de la relâcher, mais je pensai que ce serait d'une vulgarité offensant la politesse, et ainsi je la lui rendis. La belle me comprit et aussitôt la reçut des deux mains. Dirigeant vers moi son regard pénétrant, elle dit d'une voix à la fois gênée et délicate : « Je remercie Saburo de m'avoir aidée. »

C'était la première fois que je la voyais ouvrir sa bouche de cerise, me faisant le don d'une telle sincérité, que dans mon agitation je ne sus quoi lui répondre. Tout ce que je voyais, c'était le plissement de ses fossettes : quand bien même l'on aurait ramené Sappho à la vie, elle n'aurait pas eu pareille noblesse — à ce moment il y avait de quoi avoir l'âme emportée!

Puis la belle abaissa à nouveau sa nuque, et faisant entendre une voix mélodieuse, dit en murmurant : « Comment Saburo s'est-il porté ces derniers jours? le climat à Zushi est doux, je souhaite beaucoup me rendre à votre demeure pour vous rendre une visite, mais ma mère est très occupée, et je crains beaucoup qu'elle ne puisse se libérer de toute cette année. Ici les lieux présentent la même pure et calme majesté qu'à Zushi, il n'y a que le temps qui lui soit bien inférieur, sans doute parce que nous sommes dans la profondeur des montagnes. Un poète des Tang [小白 Xiao Bai] décrit ainsi le Mont Luofu [à Canton] : 'Que le voyageur ne s'y rende pas légèrement vêtu, / Les nuages qui y passent à la sixième lune apportent une fraîcheur de neige' [« Deux poèmes de la haute tour du monastère »]. Je trouve que si l'on applique ces vers ici, ils prennent un sens particulier et proche, Saburo est-il d'accord avec mes paroles? »

En entendant le sens de son propos, je fus frappé d'étonnement, et je ne pus que vaguement acquiescer sans pouvoir répondre. Après un moment, je dis alors très respectueusement : « Je remercie ma grande sœur pour l'attention qu'elle daigne m'accorder! Si vraiment vous vous abaissiez à venir dans notre humble demeure, et que votre petit frère puisse se tenir à votre service du matin au soir, menant une vie retirée dans un village perdu et une modeste demeure, quelle joie pourrait égaler cela! Autrement, il se trouve en mon humble maison beaucoup de recueils de poésie occidentaux et japonais (orientaux?), nous pourrions nous atteler à leur lecture à la lumière de la bougie, si vous n'étiez pas rebutée par cette vie vulgaire d'homme frustré. Puis-je demander à ma grande sœur quels sont les auteurs dont elle aime à lire les vers? »

[...]

La belle poursuivit : « Encore aujourd'hui je me rappelle distinctement ce que mon défunt père m'avait raconté de la vie de Monsieur Zhu [Shunshui, 1600-1682] dans ma tendre enfance, je vais vous le raconter. » Puis, poussant un long soupir, elle dit l'air triste : « La dix-septième année de l'ère Chongzhen [1628], ce qui correspond chez nous à la première année Shōhō, précisément lorsque les barbares sont venus causer des troubles, il s'est rendu seul à plusieurs reprises à Nagasaki, pour y pleurer sept nuits à la cour de Qin, mais sans obtenir gain de cause. La troisième année de l'ère Manji [1661] la dynastie Ming fut renversée. Resté fidèle à la dynastie tombée, pour ne pas ressentir la honte de manger le grain de deux dynasties, il vint vivre à Nagasaki, car cet endroit est proche de Hirado, lieu de naissance de Zheng Chenggong. Par la suite, le shogun Tokugawa en eut vent, dépêcha son ministre de l'éducation de Mito, et le fit nommer courtisan pour

obtenir un honneur encore plus grand. Puis Monsieur Zhu transmis la pensée de l'école de Wang Yangming dans notre pays, il était d'ailleurs originaire de la même région. Aujourd'hui, la tombe de Monsieur Zhu se trouve encore au Mont Zuiryōsan, dans le district de Kuji, préfecture d'Ibaraki. Un autre jour je pourrais vous y mener pour une visite pour y déposer une offrande, pour reconforter cette âme loyale à sa dynastie déchuë, cela vous intéresserait-il? J'ai également entendu rapporter que Monsieur Zhu aimait beaucoup les fleurs de cerisier : aujourd'hui encore dans le Koishikawa kōraku-en d'Edo a demeuré la trace de ce bienfait de Monsieur Zhu — ce jardin a été développé par Monsieur Zhu lui-même. Il a pris congé de ce monde au printemps de la deuxième année de l'ère Tenna [1682], dans sa quatre-vingt-troisième année. Il a été témoin de la duplicité des Mandchous, qui étaient ses ennemis jurés. Lui qui d'ordinaire parlait japonais à la perfection, sur son lit de mort, tout ce qu'il a dit était en chinois (langue des Han), n'est-ce pas déplorable que personne n'ait pu comprendre son ultime enseignement? »

Ayant dit ces mots, elle soupira les yeux au ciel. J'étais moi aussi très affligé. Nous nous tenions tous deux debout sans parler, nous n'entendions que le bruissement du vent d'automne dans les arbres. Soudain, une feuille rouge vint heurter l'épaule de la belle. Elle fronça ses sourcils de phalène, comme si quelque chose n'allait pas, puis dit à voix basse en baissant la tête : « Saburo vous partez demain? Ne pourriez-vous pas rester encore un peu? Depuis que mon père est décédé, mes études classiques sont restées en friche. Si vous étiez là, je pourrais vous exposer mes difficultés sur la page ouverte. Si vous ne me rejetez pas pour mes pauvres connaissances, je pourrais me laisser fâner ainsi sans regret. »

[...]

Après le repas, je restais assis à ne rien faire à l'étage, gardant à l'esprit à cette sincérité naturelle qu'elle avait révélée, à la profondeur de ses connaissances, et à son maintien non seulement élégant, mais qui ne saurait être surpassé même par l'Immortelle Wushe qui garde les portes du ciel. J'en étais à ce point de mes pensées, lorsque levant soudain la tête je vis la lune dont l'éclat éclipsait les étoiles, et je récitai deux vers de Yiweng [Zheng Sixiao] : « Nulle trace humaine dans les mille et dix mille falaises et vallées, / Seul je m'envole sous la pleine lune. » [Envol de l'immortel] Je me sentis rasséréné. Je reportai toutes mes pensées vers la lune, pendant longtemps, puis lorsque je me retournai, je vis que la bougie (à la clarté) argentée touchant à sa fin, il faisait bien plus sombre, puis je me déshabillai pour me mettre au lit. Puis je repoussai encore un long soupir en disant : « Ce soir la lune resplendit comme l'onde, comment savoir si demain matin il n'y aura pas un ciel noir de

nuages? » Je n'avais pas encore achevé mes pensées, qu'en effet j'entendis le tonnerre indistinct, comme s'il venait de l'autre côté du bassin au lotus, murmurer sans s'arrêter. Puis je poussai un nouveau soupir : « Les nuages, l'éclair, la pluie et la neige forment en réalité une seule chose, qui toutefois se modifie au gré des différences de température. Je remercie le Ciel qui fort heureusement ne m'a pas entravé de ses doux rets! »

[...]

Ma mère me demanda sur un ton pressant : « Comment cela? »

Je répondis : « Votre fils ne se mariera jamais ».

A ces mots, ma mère fut stupéfaite, se redressa et me fixant de ses yeux écarquillés, dit : « Quoi? Qu'est-ce que ça veut dire? Pourquoi est-ce que tu dis cela? Ou est-ce parce que tu es têtu que tu t'obstines à ce point? Je ne peux vraiment pas comprendre ce que tu dis. Tu entres dans l'âge viril et si tu ne te maries pas, que va-t-on dire de moi? Ta tante t'aime, n'est-ce pas en vain? Réfléchis à tête reposée, comment pourrait-on laisser ta tante entendre ces propos? D'autant que Shizuko m'a constamment dit qu'à part toi, personne n'occupe ses pensées. Quand auparavant tu étais malade et alité chez elles, c'est Shizuko qui a elle-même préparé tous tes remèdes, pendant tout ce temps elle a nourri un sentiment à ton égard, et elle ignore encore à quel point tu dois être hautain pour parler ainsi! »

Arrivé sur ces dernières paroles, ma mère avait une voix encore plus sévère. Alors retenant mes larmes je dis : « Chère mère, veuillez m'écouter attentivement, si j'interroge mon cœur, alors oui j'aime Shizuko, elle est comme une sœur, et je respecte au plus haut point sa personne, je crois qu'elle doit le savoir. Si à l'instant j'ai prononcé si légèrement ces paroles, ce n'est en aucun cas pour m'opposer à votre volonté ni celle de ma tante, j'ai dit cela réellement mû de façon irrépressible par une douleur secrète, j'espère que vous pardonnerez cette ignorance due au jeune âge. »

Chapitre 16

Le cœur palpitant, je sus reconnaître sa fermeté derrière ces douces paroles. Inquiet, je m'éloignai quelque peu de là où se tenait Shizuko, et feignant la nonchalance, je dis en désignant la surface de l'océan : « Ma chère sœur, essaie de regarder attentivement cette ombre dans la mer, est-ce que c'est bien une barque de pêcheur qui passe par là? non? » Shizuko baissa la tête sans me répondre. Peu après, elle vint se rapprocher de moi, et me jeta un regard. Sous l'éclat nébuleux de la lune, je me concentrai pour contempler son visage, auquel ses sourcils vaporeux en croissant de lune apportaient grâce et beauté distinguée. A ce moment, toute la nature se fit silencieuse, et je ne parvenais pas à contenir mon cœur. Puis je levai la tête pour regarder le ciel : il était tout entier couvert de nuages noirs dont seuls apparaissaient par endroits en scintillant quelques étoiles éparses. Et je ne pus me retenir de me dire à moi-même dans un soupir : « Ah, n'est-ce pas cela le siècle? (« Sommes-nous donc encore dans le monde des humains », Dong/Soufflet ; « *Dies ist keine Welt für Menschen* » [Ce monde est inhumain], v. Rottauscher ; « *Alas, this is not an abode of mortals!* », G. K. Leung) comment se fait-il que ce soir je me retrouve dans une telle situation? »

J'achevai à peine cette pensée, qu'il y eut comme une fibre de ouate de Wu, venue s'appliquer doucement sur ma main, je regardai, c'était Shizuko qui d'une main m'entraînait, tandis que de l'autre elle prenait appui sur un rocher nu devant nous pour s'y asseoir. Alors je pris place auprès d'elle, sans pouvoir me défaire. Après un long moment, Shizuko dit de sa voix cristalline, avec une pointe de reproche : « Saburo, je te le demande, est-ce que ma tante n'avait pas quelque chose à te déclarer auparavant? »

A ce moment, je ne pouvais plus me contrôler, mes genoux étaient sur le point de trembler, et mes dents, de claquer, tête baissée, je n'osais la regarder même du coin de l'œil, pensant silencieusement : les lacs des sentiments sont tendus, j'ai les ailes prises et ne peux les déployer, ça y est. Mais Shizuko reprit : « Saburo, qu'est-ce que ma tante a réellement dit? Serait-ce que tu ne comprends rien aux choses de ce monde, ou que tu refuses à dessein de me dire ce que tu penses? Pourquoi me battre froid à ce point? Je vois bien que depuis ces quelques jours tu es triste et mal à l'aise, c'est pour cela que je ne peux faire autrement que de t'importuner avec mes questions. »

Alors, contrôlant mon affolement au prix d'un grand effort, je bredouillai : « Ma mère ne m'a rien dit ; ou autrement, c'est si confus que je ne peux me le rappeler. »

A peine eus-je fini, que je sentis palpiter sa main tendre comme le jeune roseau, qu'elle relâcha brusquement. Je sus que mes paroles l'avaient laissée interdite. Alors que je m'apprêtais à lui parler d'autre chose, un coup de vent lugubre vint souffler de la surface de l'océan, arrivant

jusqu'aux contreforts de la montagne, avant de disparaître dans les arbres drus. Alors que je m'étais figé dans l'expectative, Shizuko regarda tout autour d'elle avec inquiétude, puis sortant de sa manche un mouchoir de soie délicatement parfumé, qu'elle fourra dans ma main, puis dit en se relevant : « Prends soin de toi, Saburo! Il y a sur les coins (accrochée?) une broderie en forme de fleurs de poirier, c'est moi qui l'y ai cousue avec ma mère quand j'étais petite, ceci est un cadeau que je vous présente respectueusement, pour répondre si peu à ton chef-d'œuvre de ce matin, veuillez l'accepter. En quoi pourrait-on parler à propos de ces fleurs brodées dans un moment de loisir de 'cadeau'? C'est surtout pour que tu puisses le partager avec moi (zhi wu xin). »

Aussitôt après avoir entendu ces paroles, je ne sus quel parti prendre. Je me dis : si je refuse, ce serait intolérable (*xinliang* — japonisme?) ; si je l'accepte, je penserai à elle à chaque fois que mes yeux le rencontrent, comment m'efforcer de pratiquer les règles orthodoxes, pour réaliser la non-naissance? J'avais beau retourner le problème en tout sens dans mon esprit, je ne savais pas quoi faire.

Shizuko fit volte-face pour semble-t-il dire quelque chose. Soudain j'entendis le mugissement de la bise, retentir dans les dix directions, et les lames frapper les rochers, affligées comme la rumeur d'une armée en déroute. Shizuko d'elle-même s'en saisit dans un geste furtif et l'introduisit soigneusement dans l'échancrure de ma robe. Puis cela une fois fait, elle saisit soudainement mon bras, qu'elle pressa de sa joue, et me dit prête à éclater en sanglots : « Accepte-le Saburo et ne t'en afflige pas, que le Ciel protège et garde en bonne santé mon Saburo. A présent, retournons-nous en tous deux saluer nos mères. » Je restai debout hébété sans rien dire, ne pouvant rien sentir d'autre que mon cœur battant la chamade, Shizuko, faisant preuve d'une tendresse qu'elle ne pouvait retenir, me soutint et nous allâmes à petits pas (autre lecture possible : elle est très faible, et s'appuie sur le narrateur...).

Au moment d'arriver à la chambre, je me sentis un peu plus calme, mais j'avais l'esprit agité, complètement vide. Cette nuit-là, à ce moment, je pris alors conscience que si je ne me séparais pas de ce corps ouvert aux cinq souillures par obligation envers mes parents, comment pourrais-je franchir la passe des sentiments pour m'affranchir de toute peine et de toute crainte?

« L'épée brûlée » (1915)

Il était un jeune lettré de Canton dont les ancêtres avaient été très riches sur plusieurs générations ; mais se retrouvant sans appui en son jeune âge, sa maison s'appauvrit progressivement, méprisée des autres membres du clan. Il était zélé dans les études auxquelles il se vouait tout entier et rien ne pouvait l'en détourner.

La dernière année de l'ère Xuanton (1912), le lettré étant dans sa seizième année, alors qu'il se trouvait au marché pour acheter des gâteaux, il vit un important personnage entouré de toute une escorte : c'était une vieille connaissance. Celui-ci l'invita à accepter un poste de greffier secrétaire (?). Le lettré refusa car l'autre était insatiable et s'était enrichi par concussion. Quelques temps plus tard, il le trouva encore sur son chemin. Cet ami lui dit : « Je peux te faire riche et te couvrir d'honneurs, réfléchis bien pour ne pas avoir à le regretter. » Le lettré répondit : « Tu peux me rendre riche, mais de la richesse je peux me passer ; tu peux me couvrir d'honneurs, mais je peux les refuser. » L'ami se mit dans une grande colère, et le menaça de le faire passer par les armes, alors le lettré s'enfuit. Arrivé à Qinzhou (dans le Guangxi), il changea de nom pour Chen Shan, et il cultivait le jardin des autres (se fit jardinier ; signifie également se mettre au vert, vivre retiré), vêtu d'une corde et de haillons, il allait libre et fier.

A ce moment-là, au Sud, on recommençait à entendre quelque peu coqs et chiens, le lettré souvent allait par lacs et marais, il vit soudain une falaise escarpée, il s'exclama devant son aspect merveilleux, et la gravit en s'agrippant aux rochers, c'était sur dix lieues une falaise rouge (citation), et des calices verts sur des centaines de pieds, certainement personne n'y était jamais allé. Le lettré se mit à siffler vers le ciel (citation). Après un long moment, alors qu'il s'était déshabillé pour s'épouiller, il sentit un parfum odoriférant, il chercha d'où cela provenait, et vit qu'il s'agissait d'une jeune fille, resplendissante comme la lune. Elle s'inclina devant lui, et dit avec un léger sourire : « Vous êtes, Monsieur, d'une éminence peu commune, vous devez certainement avoir fait un long chemin? Votre servante n'habite pas loin d'ici, or sur ordre de mon grand-père, je vous invite vous qui êtes couvert de la poussière d'un long voyage, cela permettrait à mon grand-père de recevoir un immense et insigne bienfait de pouvoir contempler votre éclat. » Le lettré, mine de rien, trouvant ceci étrange, avait observé les habits de la jeune fille, et il s'agissait bien d'habits cousus, en l'occurrence, de chausses de soie et de chaussons blancs à semelle épaisse, comme les jeunes filles des steppes ou d'Asie centrale (?). Ce n'est que sur l'insistance de la jeune fille qu'il la suivit. Parce qu'il était affaibli, elle le soutint, et il ne ressentit pas la longueur du trajet. Soudain, ils furent

à un pont de bois, qu'ils franchirent pour entrer dans une maisonnette, au milieu des armoises (?) touffues et de délicats roseaux, tout autour serpentait un ruisseau caillouteux. La jeune femme l'introduisit dans la pièce principale.

Un instant plus tard, un vieil homme fit son apparition, barbe et tempes blanches, il pouvait avoir dans les quatre-vingts ans, et s'inclinant en souriant devant le lettré lui dit : « En daignant nous rendre visite dans ce lieu perdu de la montagne, vous avez dû bien vous fatiguer? Cela fait un petit moment que je vous ai vu de loin dressé sur la montagne, et j'ai su que vous étiez un homme vivant satisfait retiré loin des hommes, voilà pourquoi j'ai envoyé ma petite fille vous saluer, or je vois qu'effectivement vous manifestez une force de caractère distinguée, je serais heureux que vous fassiez une halte dans ma cabane, pour mener avec vous de pures discussions, s'il vous plaît? » Le lettré vit que le vieil homme était sincère, aux dispositions peu ordinaires, et ainsi il répondit pour donner son accord. Le vieil homme dit ensuite en soupirant : « Je me suis installé dans cette montagne il y a cinquante ans, qui aurait cru que les récentes calamités seraient pires que les précédentes? » Puis, au cours de la conversation, il dit en désignant la jeune fille : « Elle est la plus jeune de mes deux petites filles, toutes les deux sont venues ici pour se réfugier, il y a tout juste deux mois, un général voulait attenter à sa tendre jeunesse, et elle a pu échapper in extremis à la mort. Jamais je n'aurais pensé que la décadence finale de cette dynastie soit à ce point pleine de dangers. » Après avoir fini de parler, le vieil homme arbora un air triste et mélancolique. Le lettré lui aussi dit dans un soupir : « Las! quand la voie prédomine, même les esprits ne peuvent nuire aux hommes. Mais nous voilà dans ces temps de grands bouleversements, quelle époque est-ce donc! C'est pourquoi l'enfant que vous voyez est venu errer en ces lieux. A présent que je fais votre rencontre, vénérable Monsieur, je m'en trouve extrêmement bienheureux. Ma famille a connu de grandes difficultés, j'ai la vaine prétention à quitter ce monde (?), je suis sans contrainte et sans façon, puissiez-vous dans votre magnanimité m'en excuser. » Le vieil homme, entendant le jeune lettré s'exprimer avec une telle clarté et une telle sérénité, et à l'examen répété de ses manières, il en retira une grande satisfaction.

[...]

[fin de la nouvelle :]

Meiniang trouva à s'employer dans une fumerie d'opium. Le soir elle logeait chez la vieille dame, un jour elle vit brusquement le lettré Dugu arriver, s'asseoir sur une couchette et se saisir d'un des fumeurs en l'instruisant posément : « Cela fait bien longtemps que je t'ai cherché partout, n'es-tu pas l'ami de Jiang Shaoxuan? Comment as-tu pu manigancer pour obtenir ses biens, pour ensuite attenter à sa vie, et finir de t'accaparer son épouse? » Le client était terrifié, et il répondit à genoux : « Je reconnais mes fautes. Quand j'étais au Japon étudiant avec Shaoxuan, nous éprouvions l'un pour l'autre une profonde amitié fraternelle. La raison pour laquelle je me retrouve à présent pauvre et démuné, c'est entièrement parce que j'ai prêté foi aux paroles de sa femme. Or, elle s'est remariée avec un commandant, qui était également un camarade d'études de Shaoxuan. A présent, je me repens particulièrement de ce que j'ai fait autrefois, j'espère que vous m'épargnez. » Aussitôt, le lettré sortit une épée et lui coupa les deux oreilles, et le laissa partir. Sur le moment, les témoins de la scène s'exclamèrent de surprise. Meiniang alors s'avança pour saluer le lettré, qui se réjouit de la voir indemne. Le patron de la fumerie fut mis au courant de toute l'histoire du lettré et de Meiniang, il éprouva une grande estime pour le sens du devoir du lettré, et soupira devant les maux endurés par Meiniang, puis le patron demanda au lettré et la vieille dame de pouvoir prendre Meiniang comme épouse. Par la suite, Meiniang eut de nombreux enfants, et traita la vieille comme sa propre mère.

Après avoir vengé son ami, le lettré s'était réjoui de ce que Meiniang ait un soutien, puis se rendit à Bianzhou. Dès qu'il vit Zhou Da, il lui demanda où se trouvait A Hui. Il répondit : « Elle s'est mariée. » Le lettré demanda : « Elle ne souffre de rien? » Zhou Da répondit en larmes : « Elle a épousé une tablette mortuaire. » Le lettré s'enquit des détails, Zhou Da répondit : « Au début, après le départ d'A Lan, très vite leur tante a fiancé A Hui à un petit-fils de la famille Liang, sans en informer A Hui, ce n'est que ce printemps, alors qu'était venu le moment du mariage, qu'elle a tout dit à A Hui. Celle-ci est docile, et ne s'est pas opposée à la volonté de sa tante. Qui aurait pensé que quelques jours avant le mariage, le fils de la famille Liang allait mourir de consommation. La tante demanda à A Hui quelles étaient ses intentions, celle-ci répondit : 'Puisque l'accord a été donné, pourquoi le regretter?' La tante répondit : 'Bien. Si tu n'étais pas donnée en mariage à cette maison, personne ne viendrait plus s'enquérir de nous.' Alors A Hui se maria au jour dit, et moi je l'accompagnai. Leur demeure était en effet très grande, on vit d'abord un vieux valet sortir avec dans ses bras la tablette mortuaire. Puis A Hui se rendit dans la salle de cérémonie, où il y avait des lanternes rouges et teintes vertes, A Hui s'appuyait sur une servante et procéda au mariage avec la tablette mortuaire. Ceci fait, ils se rendirent dans la pièce attenante, la pièce mortuaire du mari, tout

entière blanche comme neige. Sa belle-mère lui passa des habits de deuil et les lui changea elle-même. A Hui alors les cheveux défaits s'agenouilla devant le cercueil de son mari, et accomplit les rites en pleurant de douleur, il me fut impossible de continuer à voir cela. Alors je m'en allai, je me dis souvent qu'une personne sereine et constante comme A Hui est sans doute en cette époque comme plume de phénix et corne de licorne. A Hui est revenue après un moment rendre une visite à sa tante, en disant que ses beaux-parents la traitaient très bien, et sans jamais dire un mot sur sa propre condition. A Hui n'a pas sa pareille. »

Une fois que Zhou Da eut fini de parler, le lettré restait muet sans rien dire, il sortit son épée de sa ceinture et chargea Zhou Da de la brûler, c'était comme brûler du papier. Depuis lors plus personne parmi les gens de Yue [Canton] ne revit à nouveau le lettré ou Zhou Da. Ne restait plus que A Hui à ne cesser de se remémorer son grand-père, sa sœur et maître Dugu, à chaque fois que tombait une pluie fine et incessante.

(tr. V.V. 17/10/19)

« L'épingle brisée »

Le cinquième jour de mon arrivée au Lac Xihu, le petit-déjeuner à peine fini, j'allais faire les cent pas à la Tour du sud, pendant que la cloche se perdait dans le silence, je contemplai ce paysage qui ne changeait pas, à la différence des personnes qui m'avaient accompagné ici. Je calculai que j'étais venu ici en tout et pour tout treize fois : neuf fois seul, une fois avec le maître de dharma Tandi, une fois avec le maître de dhyana Faren, et une fois avec Deng Shenghou et le montagnard Duxiu, tandis qu'à présent c'était avec Zhuang Shi. Ce jour-là, le temps était couvert, comme s'il allait pleuvoir, raison pour laquelle il n'y avait pas de promeneurs, il n'y avait que deux trois bateaux pour la collecte des macres [cf. « Cai ling xing », de Liu Yuxi 刘禹锡? joie suivie de mélancolie et bateaux ; sinon, « *Cai ling qu* » est un air de *yuefu*] apparaissaient par intermittence sur le lac. Soudain, derrière le feuillage gracile des peupliers je vis parmi les nymphéas rouges et l'eau verte un esquif doucement arriver, alors je regardai mieux qui s'y trouvait. C'était donc une jeune femme habillée sans recherche, et je me dis qu'elle devait porter un grand intérêt à la promenade, sinon pourquoi serait-elle sans compagnie? Un moment plus tard, la barque s'arrêta à des marches de pierre, de fait cette femme avait la distinction d'une immortelle. Elle se rendit à l'entrée de mon hôtellerie, et me demanda au concierge, qui la guida et la fit monter sur la tour. J'étais précisément tout à mon étonnement qu'elle était déjà devant moi, elle me fit une gracieuse révérence, puis me dit tout honteuse : « Monsieur pardonnera je l'espère mon inconvenance. Je me suis laissé dire que vous étiez venu avec Zhuang Shi, est-ce le cas? » Je répondis sans autre façon : « Oui. » Elle reprit : « Votre servante est une vieille amie de Zhuang Shi, je suis venue exprès pour lui rendre une visite de courtoisie. Puis-je vous demander s'il est là? » — « Il est parti de bon matin à bride abattue, peut-être quelque part entre [le temple] Lingyin et le Mont Tianzhu, il rentre ce soir, mais ce n'est pas assuré. De quelle affaire s'agit-il? Je peux lui passer le mot. » A ce moment, la fille sembla penser à quelque chose, puis elle m'exposa à nouveau ceci : « Votre servante se nomme Du Lingfang, et séjourne à l'hôtel du bord du lac, chambre six. Je vous supplie de passer le message à Zhuang Shi, à savoir s'il pourrait m'honorer de sa visite demain en matinée pour une discussion. Je prends certes une grande liberté, j'en suis désolée de tout mon cœur. » Je répondis : « Je vais accéder respectueusement à votre demande. » Puis elle me remercia encore rouge de confusion, et elle repartit en barque. Sur le moment, j'avais l'esprit assez troublé par cette femme, comment expliquer tout ceci? Primo, mon ami Zhuang Shi était modeste et prudent, consacré à ses études, jamais il n'avait établi de relation avec une fille, que venait-elle faire? Secundo, c'était la première

fois que je la rencontrai, d'où tenait-elle mon nom? et que j'étais venu avec Zhuang Shi? Tertio, elle était dans plus belle jeunesse, et voilà qu'elle venait fixer un rendez-vous secret avec Zhuang Shi dans un hôtel, qu'est-ce que c'était que cela? Aurait-on pensé qu'elle était de ces joueuses de luth de Pingkang, mais la parfaite correction de ses manières disait le contraire ; et si elle avait membre d'une famille liée depuis plusieurs générations à celle de Zhuang Shi, comment se fait-il qu'elle soit venue seule, sans crainte de ce que l'on pourrait en dire? Je restai assis tranquillement / en méditation pour méditer sur la question, un long moment, puis je m'écriai craintivement : « Les femmes sont toutes sources de malheurs! » Puis je pris la décision que le soir, au retour de Zhuang Shi, je n'évoquerai pas cette affaire pour le moment.

Le lendemain, je m'informai par téléphone à l'auberge du lac : « Combien y a-t-il de personnes descendues à la chambre six? » On me répondit : « Trois : une mère, sa fille, et leur servante. » — « D'où viennent-elles? » — « Shanghai. » — « Combien de jours restent-elles? » — « Elles prennent l'express après le déjeuner. » Je pensai : même si maintenant Zhuang Shi se hâtait à ce rendez-vous, il n'y arriverait pas. Je me dis encore : c'est une vétille, si je n'en parle pas à Zhuang Shi, ce n'est pas non plus trahir la confiance d'un bon ami.

De plus, le lendemain était le dix-huit, des amis voulaient que je me rende au bord du fleuve contempler la marée et les bateaux tirés par trois bœufs ; Zhuang Shi étant malade, il ne put y aller. Au moment de rentrer, les lumières étaient déjà allumées. Ne voyant pas Zhuang Shi, je m'informai sur lui auprès du concierge. Il me répondit qu'il avait reçu une lettre à six heures, à l'heure du repas, il était resté assis seul sans dîner, peu après il était sorti, il semblait avoir quelque chose. Je me mis alors à sa recherche, ce n'est qu'après avoir longé la digue jusqu'au Pont brisé (lieu où Serpent blanc et Xu Xian se rencontrent), que je vis Zhuang Shi plongé dans la contemplation silencieuse du paysage. Je lui dis : « Avec cette humidité et ce vent, pourquoi ne rentres-tu pas? » Zhuang Shi ne me répondit pas, mais il me saisit la main et m'emboîta le pas pour rentrer. Rentré à l'auberge, je me sentis extrêmement fatigué, alors je me mis au lit, et je ne lui parlai toujours pas de l'affaire de cette fille qui était venue rendre une visite. A minuit, je me réveillai soudainement, à ce moment la pleine lune traversait les rideaux, je passai un habit pour la regarder derrière les rideaux, s'offrit alors clairement et distinctement à ma vue le lac et les montagnes, rare vue. Je voulus me lever pour aller la contempler avec Zhuang Shi, mais après avoir rectifié ma tenue pour me rendre vers son lit, je découvris que celui-ci était vide, et je sortis du bâtiment pour le trouver. A ce moment, toute la nature était silencieuse, et je vis tout de suite Zhuang Shi qui se tenait immobile à la balustrade. Je vins l'attraper par l'épaule, à la lueur de la lune je vis sur son visage de nombreuses traînées de

larmes. Je lui demandai : « Quelle est cette pensée dans laquelle tu t'abîmes? » Zhuang Shi ne répondit toujours rien, mais il se couvrit tristement les larmes avec un mouchoir. J'étais dans un état d'agitation extrême, j'ignorais comment le réconforter, je ne pouvais faire autrement que le forcer à se coucher pour dormir paisiblement, quant à savoir s'il pourrait effectivement se reposer paisiblement, cela je ne le savais pas, moi aussi cette nuit-là je dormis sans dormir.

(tr. V.V. 14/11/19)

Choix de poèmes

Offrant un poème et une peinture comme cadeau d'adieu à Tang Guodun (1903)

Aux confins du ciel et de l'océan (au loin), les dragons en guerre mêlent leurs sangs noir et jaune
[Russie et Japon],
Echevelé, je chante à tue-tête et contemple la vaste plaine.
La Yi sanglote, le brave s'en va,
Sous le ciel à la pleine lune blanche comme le givre.

Ecrit lors de mon séjour au Temple chan/bouddhiste du Nuage blanc du Lac Xihu (1904 ou 1905?)

L'épaisse nue blanche embrasse le Mons Fulgens,
Des flocons cramoisis couvrent quelques prunus.
Repas frugal ; je m'insinue en samādhi,
Le refuge aux reflets mire le vague angélus.

住西湖白雲禪院作此

白雲深處擁雷峰，R 二冬
幾樹寒梅帶雪紅。R 一東
齋罷垂垂渾入定，二十五徑
庵前潭影落疏鐘。R 二冬

●○/○○ | ●○○
●●/○○ | ●●○
○●/○○ | ○●●
○○/○● | ●○○

Accompagnant Su Manshu pour son départ vers l'Inde (poème n'est pas de Su Manshu)

Dans ses jeunes années saisissant profondément le chan il a vu la nature authentique,
Dans son ancienne demeure en son pays il était blessé et solitaire.

Il eut soudain le projet de partir au sud [se détacher du monde] en quête des soutras,
Il fut le deuxième homme à partir dans le désert sur son cheval blanc [référence aux deux moines
venus d'Inde réputés avoir fondé le premier temple bouddhique en Chine, du Cheval blanc].

Soleil couchant (1909?) (réponse au précédent)

Le soleil se couche sur les flots glauques des rivages de cette île lointaine,
Au premier son de la flûte plaintive des [Mongols ou barbares] je suis seul avec mon âme blessée
[réf. à Cai Wenji 蔡文姬 (2e-3s)].

Qui aurait pensé qu'en ces jours où je me nourris de feutre au Lac du nord [réf. à Su Wu 苏武
(-140-60)],

Ce n'est pas le héros qui m'inspire, mais bien la belle (une belle?).

En me promenant au bord de l'étang de Shinobazu

[litt. « Etang de l'impatience 不忍池 » ou « de la souffrance », dans le Parc d'Ueno, à Tokyo], à mon frère
[Chen] Zhong[fu] (Chen Duxiu)

En habits de soie blanche [japonisme? : *shirotae*, habit, manche blancs ; blanc] plus fine que de la
gaze légère,

Sur le parapet du pont de pierre à l'est de l'Etang.

Elle s'y entend à défaire le sentiment de séparation, la belle étrangère,

En souriant, elle désigne un lotus rouge solitaire.

白妙輕羅薄幾重， R [二冬]

石欄橋畔小池東。 R [一東]

胡姬善解離人意，

笑指芙蓉寂寞紅。 R [一東]

●●/○○ | ●●○

●○/○○ | ●○○

○○/●● | ○●●

●●/○○ | ●●○

« Poèmes sur anecdotes véridiques »

I

Wushe avance comme flottant sur les vagues, la peau comme la neige,
Tenant à la main une feuille rouge, elle m'invite à y inscrire un poème.
Je t'offre en retour ma chère un bol à aumônes plein de larmes sans passion (dépassionnées,
froides),
Quel regret que nous ne nous soyons rencontrés avant ma tonsure.

烏捨凌波肌似雪，

親持紅葉屬[var. 索]題詩。R [之]

還卿一鉢無情淚，

恨不相逢未剃[var. 剃]時。R [之]

○●/○○ | ○●●

○○/○● | ●○○

○○/●● | ○●●

●●/○○ | ●●○

X

Après neuf ans passés face au mur, j'ai réalisé le vide,
Mon bâton de moine [khakkhara, bâton en principe surmonté d'une clochette] en main je m'en
retourne, regrettant de t'avoir rencontrée. (ou : « Quel regret de t'avoir rencontrée alors que je
revenais avec mon bâton de moine »)
Prend fin à présent l'injustice que je t'ai fait subir dès le début, (ou : « Pour moi qui t'ai fait subir
une telle injustice, c'est bien fini »)
Je laisse libre autrui d'être la cithare sous tes doigts.

九年面壁成空相，

持錫歸來悔晤卿。R [庚]

我本負人今已矣，

任他人作樂中箏。R [耕]

●○/●● | ○○●

○●/○○ | ●●○

●●/●○ | ○●●

●○/○● | ●○○

Guo Moruo, « Printemps tardif » (1922) (extraits)

(Version de travail)

1

La pendule sur le mur sonna quatre coups.

L'eau de la Baie d'Hakata brillait au soleil, comme un très grand prisme lumineux, distinguant des couleurs en un nombre de couches infinies. Quelques voiles d'une blancheur de neige se mouvaient doucement sur l'eau. A chaque fois que je me trouvais face à ce paysage, je me remémorais les hauts faits des anciens, qui se versaient de l'alcool sur leurs esquifs, et combien alors j'aurais voulu, deux pichets de vin en main, boire tout mon soûl assis sous leur claire voile.

Alors que j'étais en train de fixer ce paysage marin, quelqu'un en bas toqua à la porte, et peu après, Xiaofu monta, et me dit qu'un ami venu d'Osaka me rendait visite. Je me dis que j'avais de fait bien deux camarades de classe qui étudiaient là-bas dans une école supérieure technique. L'un, qui s'appelait Li, était déjà rentré au pays ; et l'autre, He, avec qui je n'avais d'ordinaire pas de contact. Ce devait sans doute être lui qui venait me rendre une visite. Autrement, ce devait être un Japonais.

Je redescendis avec Xiaofu et vis de loin le visage de celui qui venait : ce n'était pas He, mais sa peau blanche comme poudrée, son visage lisse et impassible, semblaient comme une marque transmise par nos ancêtres : j'avais déjà compris qu'il était l'un des nôtres, un descendant de l'Empereur jaune. De plus, son visage était fin, et son nez proéminent en occupait un territoire s'étendant sur ses deux tiers. Au-dessus du haut col de son costume occidental, sortait librement un long cou à moitié nu, blanc comme un vers de capricorne, c'est pourquoi la première impression qu'il me laissa, est celle d'une chèvre blanche. Lorsque je sortis devant ma porte, il me tendit sa carte de visite. L'ayant prise pour la regarder, je vis justement écrit « Bélier », ce qui faillit me faire éclater de rire.

Après cette rencontre avec M. Baiyang, il me dit sur le pas de la porte :

— « Bien que nous ne nous soyons jamais rencontrés, tu m'es connu depuis longtemps. Mon camarade Li, était avant ton camarade d'école en Chine, et il m'a souvent parlé de toi. »

Ces dernières années, je n'avais pas souvent entendu parler sichuannais, et d'écouter la voix de Baiyang, inévitablement fit naître un vague sentiment de nostalgie. Il poursuivit :

— « Je viens juste de finir mes études cette année, j'étais avec un camarade, He, un autre de tes camarades d'avant en Chine, sur le chemin du retour au pays. »

— « Lui aussi a fini ses études? »

— « Pas encore, mais parce qu'il a perdu son père, il devait rentrer en hâte pour les obsèques. Il a toujours été névrotique, mais récemment en apprenant la nouvelle de la mort de son père, c'est comme s'il était devenu encore plus fou, dès qu'il voyait quelqu'un, il faisait un *koutou*, et pleurait de douleur, on ne savait vraiment pas quoi faire de lui. Cette fois-ci, j'étais avec lui sur le même bateau pour rentrer en Chine, lui en troisième classe, moi en seconde, et j'allais constamment m'occuper de lui. Arrivé à Moji, je descendis à terre pour acheter quelque chose, en le laissant seul à bord. Ce n'est qu'en remontant à bord que j'appris qu'il s'était jeté à l'eau. »

— « Quoi? il s'est jeté à l'eau? », repris-je sous le coup de la surprise.

Baiyang poursuivit : « Mais heureusement, quelques marins l'ont secouru, et l'ont repêché avec une gaffe. En remontant à bord, je les vis justement en train de pratiquer la respiration artificielle, pour le faire cracher l'eau, et voilà qu'il revint lentement à la conscience. Les marins me dirent qu'au moment de sauter à l'eau, il avait retiré le chapeau qu'il portait, et traçant dans l'air des ronds les mains haut levées, il cria trois fois « *Banzai* », et il tomba à l'eau dans un bruit d'éclaboussement. » En abordant les circonstances de son saut dans l'eau, Baiyang décrivit les mêmes gestes du corps et de la main, comme s'il l'avait vu de ses propres yeux.

— « Mais quand le médecin de bord vint l'examiner, il dit que sa température était très élevée, qu'il avait une grande excitation nerveuse, et qu'il ne pouvait pas continuer à naviguer en mer, il craignait qu'en route il ne soit inévitable qu'un risque encore plus imprévisible ne se produise. Voilà pourquoi j'ai décidé de le faire porter dans un petit hôpital à proximité. Nos bagages sont sur le

bateau, je n'ai pas eu le temps de les reprendre, et je suis entré avec lui à l'hôpital. Cela fait trois jours qu'il est entré à l'hôpital, il a toujours une forte fièvre qui ne baisse pas, il a tous les jours plus ou moins quarante degrés Celsius, il paraît qu'il a de l'albumine dans son urine, il est à craindre que ce soit une apparition simultanée d'inflammations, pneumonie et gastrite. C'est pourquoi ses jours sont menacés. Moji m'est complètement étranger, je pense trouver quelques amis pour m'aider. Je connais Li de l'école spécialisée Meiji, je ne vais pas tarder à lui écrire. Hier soir, il m'a encore dit 'Je peux mourir heureux après t'avoir rencontré', donc je suis spécialement venu te chercher aujourd'hui. »

Il n'avait pas été facile à Baiyang d'expliquer les raisons de sa visite ; je l'invitai alors à monter avec moi s'asseoir. Comme le train pour Moji ne partait pas avant six heures passées, nous gardâmes Baiyang à dîner avant de repartir ensemble, et Xiaofu alla dans la cuisine préparer le repas.

Comme un ciel d'été qui s'éclaire soudain après une averse, Baiyang oublia en montant l'anxiété qu'il avait éprouvée juste avant. Il se rendit à la fenêtre pour regarder le paysage marin, et ne tarit pas d'éloges sur ma maison. Il allait et venait à pas lents, regardait les peintures sur mon mur et les ouvrages devant mon mur.

Il me demanda : « Il paraît que tu as encore deux enfants, où sont-ils? »

Je répondis : « La dame d'à côté les a emmenés jouer en bord de mer. »

Je lui demandai : « Mais au final, comment as-tu pu trouver où j'habitais? »

Il répondit : « C'est l'un de tes camarades d'études qui m'en a informé. En descendant à la gare de Hakata, j'ai appris qu'il y avait là une exposition industrielle, comme c'est ce que j'étudie, je m'y suis d'abord rendu pour la visiter, et je suis tombé par hasard devant l'entrée de la deuxième salle (site?) sur l'un de tes camarades, nous avons pris le bateau ensemble, c'est comme cela que je l'ai connu. C'est lui qui m'a informé : j'ai trouvé en suivant la carte qu'il m'a tracé. Ta maison est bien orientée vers le sud? devant ta porte, il y a un puits et un sanctuaire shinto ; de plus, en voyant une table et des chaises à l'étage, j'ai su que c'est un compatriote chinois qui vivait là. Même si ce tien camarade ne m'avait rien dit, je serais de toute manière aller me renseigner à ton école. »

Nous avons continué de discuter de tout et de rien un moment, puis je le priaï de m'excuser et je redescendis aider Xiaofu à préparer le dîner.

2

Le train de six heures et demie était arrivé. Xiaofu nous avait accompagné à la gare, un enfant à la main, l'autre tenu contre elle. Au départ du train, l'aîné voulut partir avec moi, et se mit à pousser des sanglots, et à piétiner des deux pieds sur le quai, comme s'il actionnait une noria. Alors, je sautai du train, le pris dans mes bras pour l'embrasser, et remontai à bord du train. Le train s'était déjà éloigné, mais la silhouette des deux enfants et leur mère restait plantée sans bouger sur le quai. J'agitai dans leur direction je ne sais combien de fois la main, et ce n'est qu'après que le train eût effectué une longue courbe, que je cessai de voir leur ombre. Le train avait déjà volé jusqu'en bordure de mer, le soleil s'était couché, le ciel était tout entier (illuminé) par les nuages du couchant d'un rouge vif sang, et l'océan était tout entier comme des larmes de raisin rouge. En me retournant, je vis Baiyang tenant à la main son chapeau qu'il avait retiré, continuant à l'agiter haut en direction de la station, et je ne pus m'empêcher de penser à cette situation de He se jetant à l'eau.

— Le pauvre He! Je me demande bien pourquoi il sauté à l'eau, et pourquoi au moment de sauter, il a enlevé son chapeau en criant trois fois « *banzai* ». Comme si au-delà du réel, il y avait quelque « être » que l'on ne peut voir, et qui l'attirait, il est comme *Odysseus* entendant le chant des *Sirens*.

— Ma femme et moi, ce soir nous sommes séparés l'un de l'autre, c'est bien la première nuit que cela nous arrive, c'est une première. Ce soir au moment du coucher, mes enfants en ne me voyant pas rentrer, et voyant demain matin au réveil, que je ne serai pas à la maison, vont peut-être se demander si je n'aurais pas été attrapé par je ne sais quel monstre.

— Si jamais il est mort, vraiment le pauvre! Tout ce qu'il sera venu trouver si loin outre-mer, c'est la mort!...

— Mais après tout, qu'y a-t-il de si terrible à mourir? Que l'on meure dans son pays ou à l'étranger, dans les bras de son amante ou en rase campagne aux frontières du monde connu, c'est pareil, on se

rend yeux fermés dans un monde inconnu, qu'y a-t-il de triste ou pas? Si plus tard je veux mourir, je sauterai dans le cratère d'un volcan, c'est peut-être bien la façon de mourir la meilleure (la plus joyeuse).

— Cette sublime tout autant que tragique attitude que la sienne, son comportement de général triomphant! Je me demande s'il souhaite être incinéré? je trouve que l'incinération est la méthode la plus pure, la plus simple, la plus propre.

— Les enfants ont déjà dû rentrer à la maison, au retour, en voyant la maison vide, comme ils doivent se sentir seuls?...

Je restais assis silencieusement dans le train, et toutes sortes de pensées désordonnées me venaient à l'esprit. Baiyang était assis en face de moi, et souriait de ses lèvres crispées. Voyant que je le regardais, il commença d'engager la conversation.

3

(...)

Une fois sorti de la station, Baiyang me mena par toutes sortes de rues et ruelles (avenues et rues latérales) ; nous n'avions rien à nous dire. Nous arrivâmes finalement devant une habitation. Baiyang s'arrêta et dit que nous étions arrivés. Je regardai attentivement : c'était un bâtiment en bois de deux niveaux, donnant sur la rue. Plutôt que d'hôpital, il eût mieux valu parler d'auberge. Il n'y avait qu'une longue enseigne brillante de laiton pendue à l'extérieur, sur laquelle était écrit en lettres noires : « Maison de convalescence ».

La chambre de malade de M. He se trouvait au rez-de-chaussée côté rue, c'était une pièce d'une surface de six nattes, au milieu de laquelle était accrochée une lampe électrique recouverte d'un abat-jour couleur de cuivre rouge, qui diffusait une lumière anormalement terne. Une étrange odeur propre aux chambres de malade, un mélange indistinct de toutes sortes d'odeurs inhabituelles : vapeur, phénol, alcool, sueur, papier huilé... Le malade dormait près de la fenêtre qui donnait sur la

rue. Une infirmière était seule agenouillée à son chevet, et semblait prendre son pouls. Lorsque nous entrâmes, elle fit un signe de la tête pour nous saluer, et nous pria d'aller dans la pièce attenante.

La chambre latérale, d'une dimension de trois nattes, était allongée ; en son centre il y avait aussi une lampe, et devant la fenêtre donnant sur la rue, il y avait une très petite table basse, sur laquelle étaient disposés un nécessaire de toilette et diverses choses telles que tasses et cruche. Il y avait dans la pièce un parfum capiteux de poudre. Nous retînmes notre souffle un moment, et l'infirmière vint vers nous. Elle était de taille moyenne, et avait le visage délicat.

— « Voici Mlle S. »

— « Voici mon ami M. Aimou. »

Baiyang nous présenta, puis s'enquit de l'état du malade. Agenouillée sur la natte, les deux mains posées l'une sur l'autre sur les genoux, elle dit à voix basse :

— « Aujourd'hui il se porte beaucoup mieux. Sa température est redevenue normale. Je viens à l'instant de vérifier, il n'a plus que 37,2 ; ce matin il avait encore 38. Je pense qu'il ne peut aller mieux que de jour en jour. Par contre, il est toujours assez agité. Tout à l'heure il a fallu lui donner un soporifique pour qu'il s'endorme. »

Quand elle parlait, elle aimait pencher la tête d'un côté, et souvent crisper ses sourcils en accent circonflexe. Elle avait les yeux vifs, et ses joues auréolées de rose lui donnaient un éclat virginal.

Je dis : « Grand merci à vous! Je craignais fortement qu'il n'ait contracté une pneumonie, ou qui sait quelle autre maladie endémique aiguë, en ce cas il aurait difficile d'avoir un espoir de mieux. »

— « Oui, tout à fait. — A vrai dire, c'est nous qui sommes désolés pour vous, Monsieur, vous êtes venus exprès de loin, et voilà qu'il a pris un médicament pour dormir. »

— « Ce qu'il faut avant tout, c'est de permettre aux malades de se reposer... »

Baiyang intervint dans la conversation : « Mlle S., vous savez, mon ami est un futur *doctor*, il étudie à la faculté de médecine! »

— « Oh, M. Aimou! » Ses prunelles semblables à de l'obsidienne parurent prendre un éclat particulier. « J'aime vraiment les gens qui étudient la médecine. Vous êtes vraiment de bonnes personnes! »

Je répondis : « Je n'en tire vraiment aucun avantage, si ce n'est que je n'ai pas à rendre la vie que je prends si je tue mon patient. »

— « Oh làlà! » Apparemment, prenant conscience que sa voix s'était élevée d'un cran, elle s'empressa de recouvrir sa bouche de la main droite. « Mais, mais comment pouvez-vous dire une chose pareille? »

4

(...)

— « Ça ne va pas du tout! c'est terrible! Aimou! Aimou! qu'est-ce que tu as encore à traîner ici! Ta femme a tué tes enfants! »

Mort d'inquiétude, en un rien de temps j'étais rentré au pas de course dans notre maison de la baie d'Hakata. J'étais à peine arrivé sur le pas de la porte, le sol entier était illuminé par le doux éclat de la lune, je vis au pied de la porte mon aîné couché sur le côté. Il ne portait aucun habit, et avait la poitrine couverte de sang (frais). Je le soulevai dans mes bras en tremblant de tout mon corps. Puis retournant je vis près du puits devant la porte, un autre de mes enfants couché sur le ventre, lui aussi entièrement dépourvu d'habits, la poitrine aussi couverte de sang, à la différence que ses membres étaient encore pris d'un léger frémissement : je le soulevai également tremblant de tout mon corps. Mes deux enfants morts dans les bras, à la clarté de la lune, courant en tout sens.

— « Ah! ah! Quand bien même j’aurais commis une faute, c’est moi que tu aurais dû tuer! pourquoi tuer mes deux enfants innocents? Ah! ah! Comment pourrait-on supporter une telle tragédie? comment ne suis-je pas devenu fou! comment ne suis-je pas mort! »

Je hurlais tout en courant, pour finir je vis ma femme cheveux défaits, un pyjama blanc (chemise de nuit?) passé sur les épaules, à cheval sur le garde-corps de l’étage, qui m’insulta :

— « T’es un zéro! tu vauds moins qu’un zéro pointé! C’est toi qui as perdu ta femme et tes enfants, c’est toi qui les as tués, tu te donnes encore l’apparence compassée d’un hypocrite? tu veux mourir? vas-y! le ciel m’envoie pour t’exterminer, bon à rien! »

Tout en parlant, elle lança sur moi un couteau dégoulinant de sang, et je tombai à la renverse sur le sol, mes enfants dans les bras. —

Je me réveillai en sursaut, le souffle encore coupé, j’avais le corps trempé de sueur : ronflement de Baiyang, ronflement des personnes dans la pièce voisine, rumeur des sifflets et des roues. Lorsque je pris la montre de Baiyang à son chevet pour la regarder, il était quatre heures trente. J’étais couché, à essayer de me raisonner, mais mon rêve ne se dissipait pas, toujours aussi net et précis. Ah! c’était vraiment la tragédie de Médée! Je ne pouvais pas continuer à rester, je devais absolument rentrer le lendemain! absolument!

(tr. V. V.)

Li Guangtian, « Les cigales »

(Version de travail)

Tout est trop calme, d'un calme bien trop étrange, comme si l'on se trouvait hors de ce monde. On entend le roucoulement fortuit d'une colombe [litt. « flûte de la colombe »] : mais non, ce n'est que le son de la nature sous le ciel bleu. Et même lorsqu'on l'entend, on continue d'éprouver une impression de calme et de silence. « Il fait aujourd'hui beau temps, / On entend les instruments à vent et les cigales » [citation modifiée du poème de Tao Yuanming « Prenant du bon temps sous les cyprès de la tombe de la famille Zhou » (诸人共游周家墓柏下 Zhuren gongyou Zhoujiamu baixia) : « Le temps est *agréable* ce jour / Il y a des instruments à vent et à *corde* » (今日天气佳 / 清吹与鸣弹 Jinri tianqi jia / Qing chui yu ming tan)]. Cette atmosphère est charmante. « Emus par ceux sous les cyprès... » [suite du poème de Tao Yuanming, où il est question des morts], par contre ne me dit trop rien. Mais dans un tel calme d'entendre le roucoulement du pigeon, me rappelle le chant des cigales.

Il y a des gens qui détestent le chant des cigales, leur tapage assourdissant, et certains vont même se demander, pourquoi à la fin font-elles ce vacarme incessant, sans jamais s'arrêter du matin au soir? Pourquoi tout ce tintamarre? même moi je n'en sais rien, et pourtant j'aime vraiment bien quand les cigales chantent. Lorsqu'au début de l'été, après la pluie, on entend les premiers couplets provenir des profondeurs de la végétation ombragée, on éprouve un sentiment de joie pure et nouvelle, on trouve que cela est bien « l'annonce de l'été. » De plus, on dirait que ce chant initial qui manque encore de fluidité fait ses gammes, et l'on trouve un charme tout particulier à l'écouter. Au plus fort de l'été, c'est évidemment l'apothéose des cigales. Plus les pluies auront été fortes, plus après cela les cigales sont nombreuses, plus le soleil est ardent et plus elles chantent follement. Et c'est à cette période-là que j'aime le plus les cigales.

Certains disent « les sons de la nature sont de la poésie. » C'est une parole certes enrobée de mystère, mais que j'aime bien, parce que justement j'aime tous les sons de la nature. Le ciel ébranlé par un coup de tonnerre présente en effet quelque chose d'effrayant ; mais ne serait-ce pas décevant d'imaginer une tempête ou un ouragan sans tonnerre? Ou encore, même les gens qui vivent dans une grande ville vont bien de temps à l'autre se rappeler le chant du coq à la cinquième veille, parmi les chaumières d'un village reculé.

« L'oiseau annonce le printemps » [Han Yu], le grillon annonce l'automne, et quant à l'été, je crois bien que c'est la cigale qui arrive en tête de liste. Au plus fort de l'été, les gens ne savent où fuir la chaleur, tandis que la cigale, empruntant son ombre à un arbre, se ménage un monde de fraîcheur ; quoi de surprenant à ce qu'elle puisse chanter à gorge déployée et à tue-tête en pleine canicule. Et particulièrement aux alentours de midi, tout le monde a envie de dormir à cause de la chaleur ; et précisément cette même chaleur empêche chacun de dormir quoi qu'il en ait. A ce moment, tous les sons sont étouffés par cette chaleur, tous, sauf le chant de la cigale. Et ce chant des cigales répond à un autre, celui que j'appellerais « le son de la chaleur ». Je me souviens d'un roman de je ne sais plus qui, décrivant la rase campagne en été ; il y est écrit qu'un insecte volant dans la campagne, qui souhaite dormir, mais sans y parvenir à cause de la chaleur. La campagne alentour vibre du son de la chaleur, *humming, humming*, partout il y a ce *humming*, et c'est ce *humming* qui endort l'insecte. La chaleur du soleil, comme une forte pluie régulière, se déverse de toutes ses forces vers la terre, s'abat partout comme un torrent, et ce *humming*, c'est probablement ce déferlement de pluie diluvienne. C'est l'*allegretto* de l'été ; et la cigale en est le soprano. Ce chant, surtout celui de la cigale, a un effet apaisant, produit une paix presque étrange, comme si l'on ne se trouvait plus dans ce monde. C'est le chant de la cigale, et pourtant on oublie ce chant, en croyant que c'est simplement le son qui se produit naturellement pendant la canicule.

Comme le roucoulement de la colombe au cœur du pur et clair automne, il n'y a pas plus harmonieux que le chant de la cigale pendant la canicule.

Si j'aime les cigales, ce n'est pas uniquement parce qu'elles chantent. Leur existence éveille également mon intérêt. C'est quand on a habité à la campagne dans son enfance, que l'on a le plus d'affinités avec elles.

A ma connaissance, les paysans ont deux explications sur la façon dont naissent les cigales. Pour les uns, la larve de la cigale provient du « bousier ». Celui-ci est un drôle de coléoptère, il est noir et il vole. Il en est un, particulièrement gros comme une jujube, qui vit dans la terre, mais aussitôt qu'il a senti l'odeur de déjections laissées par des humains ou du bétail à l'extérieur, il se fraie un chemin à travers la terre, car cet insecte est doté d'un odorat particulièrement sensible. Parfois, il peut voler jusqu'à l'intérieur des habitations, il vole en tout sens autour des lampes en vrombissant. Il en existe une autre sorte, plus petit, qui vit également au milieu du fumier. A chaque fois que finit l'automne, on les voit souvent s'amuser à faire rouler sur les chemins de campagne une boule de fumier. Deux bousiers font rouler ensemble une boule de fumier de la taille d'une châtaigne, jusqu'à obtenir une forme parfaitement ronde, sans que l'on ne sache trop à quelle fin.

Certains disent que c'est peut-être là leur activité sexuelle, qu'il est bien possible qu'il y ait dans cette boule la larve d'une vie nouvelle. En tout cas, ces deux bousiers sont vraiment très sales. Parce que la larve de la cigale sort aussi de terre, et que celle-ci a une certaine ressemblance avec ces deux bousiers, les gens ont ainsi pensé que la cigale était une réincarnation du bousier.

L'autre explication veut que la cigale ait ses œufs et ses larves en propre, et qu'elle ne proviendrait absolument pas d'un autre insecte. Après l'automne, nous voyons souvent de tendres branches d'arbre — en particulier de pêchers — dont certaines sont desséchées prématurément. Lorsqu'on les brise pour regarder, on aperçoit un œuf dans la branche morte, blanc, petit, de la taille d'une lentille : à ce qu'il paraît, il s'agit de l'œuf de la cigale. Il paraît également qu'à l'automne de l'année suivante, au réveil des insectes [début mars] ébranlés par le tonnerre, cet œuf est alors éveillé par le tonnerre printanier, et va, après être tombé à terre, se frayer un chemin profond dans la terre. C'est pourquoi les larves de la cigale s'appellent aussi « enfants du tonnerre ». A l'arrivée du printemps, c'est le moment de « déraciner l'arbre » : il leur faut creuser le sol sur cinq ou six pieds de profondeur pour pouvoir arriver jusqu'à ses racines et en renverser le tronc. Et dans une cavité profonde de cet arbre extirpé, on peut souvent découvrir une larve, tendre et blanche d'apparence. Comme la durée qu'elles ont passé dans le sol diffère, leur taille aussi : elles ont la tête et la queue recroquevillées, comme un petit fœtus. C'est bien la larve de la cigale. Arrivé en été, certaines de ces larves ont déjà réalisé leur croissance ; après les fortes pluies, on voit souvent des trous de la grosseur d'un doigt, au pied des arbres, au bord des chemins, dont se dégagent les larves [nymphe] à la tombée du jour. Puis, une fois qu'elles ont découvert le pied d'un arbre pour y grimper, elles montent jusqu'au haut de la cime, et en l'espace d'une nuit, achèvent leur mue et deviennent cigale. Les gens qui se lèvent tôt peuvent encore apercevoir une jeune cigale qui vient de muer lovée sur sa chrysalide : elle est blanche, la bordure des ailes légèrement verte. Au lever du soleil, la cigale vire du blanc au noir, elle est devenue une cigale qui sait voler et chanter.

A la lumière de ce processus, ne voit-on pas que cet insecte est très propre, il semble bien qu'il n'ait rien à voir avec messire bousier considéré à tort comme existence précédente de la cigale. Tombée au sol à l'incitation du tonnerre, restée cachée longtemps sous terre à se développer, et au moment de revenir en ce monde, elle s'élève encore au ciel en muant, pour à ce moment-là, se nourrir du vent et de la rosée [menant la dure vie d'ascète, ou vivant comme les ermites et immortels hors du monde], déclamer des vers depuis une hauteur : les gens dans ma campagne appellent souvent les larves de cigale des « immortelles », et à vrai dire ce n'est pas sans raison. Les autres appellations telles que « rejeton d'œuf [litt. « d'oothèque »] de cigale » ou « chiot de cigale » ne semblent pas appropriées. De plus, dans les livres de médecine, les chrysalides ou mues de

cigales sont appelées « enveloppes de taureau doré », peut-être parce que les larves de cigale peuvent aussi s'appeler taureau doré, comme elles portent initialement une carapace dorée. Cependant, je trouve que ce nom ne vaut toujours pas celui « d'immortelles ».

Bien que je n'en aie jamais mangé personnellement, il paraît que la larve de cigale peut se consommer frite. Ainsi par les soirs d'été, les enfants vont se mettre à la recherche de ces « immortelles » dans la forêt ou au bord des chemins de campagne, après s'être regroupés et avoir formé leur rangs. Parfois, l'immortelle est déjà montée sur son arbre, alors ils les attrapent avec une longue perche. Parfois elles sont justement en train de ramper par terre, à la recherche de quoi escalader, les enfants alors les attrapent où ils veulent : il n'est même pas question d'attraper, mais bien plutôt de ramasser, parce que les immortelles ne sont pas très alertes, et, voyant qu'on les attrape, ne savent comment se mettre à l'abri. Par ailleurs, il se trouve encore des enfants très malins : lorsque les immortelles ne sont pas encore sorties de terre, il les extirpent avec les doigts, parce que là où elles sortent de terre, il paraît qu'il y a un tout petit orifice. Et en effet une fois rentré à la maison après avoir attrapé les immortelles, il faut en faire un beau plat d'accompagnement, mais parfois, on peut aussi accrocher des immortelles dans une moustiquaire, et après une nuit, on y trouvera partout des cigales ayant mué ramper en tous sens.

Même si les immortelles ont déjà pris le chemin du ciel après leur mue, il leur est parfois difficile d'échapper au mauvais tour que leur jouent les enfants. Paraît-il qu'au sud les enfants les attrapent avec de la colle, mais je ne l'ai jamais vu. Ce que je sais faire par contre, c'est d'attraper les cigales au lasso. La méthode consiste à attacher à l'extrémité d'une longue perche un brin de queue ou de crin de cheval pour en faire un nœud coulant, et de le placer au-dessus de la tête d'une cigale à l'improviste, et au moment où elle veut s'envoler, elle se trouve complètement prise par le nœud. A ce moment-là, la cigale est bien embarrassée.

Plus il y a d'immortelles à sortir de terre, plus il y a de mues sur les branches. Les enfants vont souvent dans la forêt chercher des « peaux d'immortelles » en emportant une longue perche et un panier de bambou. On peut en effet en faire une marchandise. Lorsque l'été touche à sa fin, des gens vont dans chaque village avec de grands paniers sur le dos pour acheter ces mues de cigale. Ils crient : « J'achète vos peaux d'immortelles, j'achète! » Par ailleurs, il y en a d'autres qui les échangent contre des figurines de terre, des mirlitons, des couteaux de bambou, des nécessaires de couture ou encore des allumettes : c'est une transaction qui plaît bien plus aux enfants. Ils savent tous que les peaux d'immortelles sont collectées pour préparer des collyres, ou des pigments dorés.

Cependant, la cigale est bien après tout un insecte estival. Quand le printemps vient de partir, on peut l'entendre chanter *a cappella*, et lorsque l'automne survient, leur chant prend

progressivement fin. A l'automne, on voit souvent des cigales mortes, tout entières recouvertes de moisissure : de noir, elles sont quasiment devenues couleur de mousse, comme si elles continuaient le beau rêve du chaud été, toujours fermement agrippées à un bout de branche tout abîmé. Une telle extinction passe encore pour une issue paisible. Elles connaissent aussi une autre fin. Elles peuvent faire ressortir la tonalité triste d'un paysage d'automne. Lorsqu'il tombe une pluie froide et souffle un vent glacial, et qu'il reste encore une cigale au chant discordant, à ce moment, l'on peut entendre le son que fait une cigale à l'article de la mort, tombée au sol soufflée par le vent d'ouest : renversée à terre, elle continue de s'efforcer à voler, à ramper, et peut-être aussi à chanter. Mais de fait, elle ne peut que décrire quelques tours anarchiques sur elle-même à la suite des feuilles mortes, avant de s'arrêter enfin quelque part : pour elle, c'est la fin. A ce moment, on sait alors qu'on est entré dans la saison de l'automne bien avancé.

Ici, je souhaiterais parler d'une autre cigale. Celle-ci peut en comparaison vivre quelques jours supplémentaires, et cela parce qu'elle sort de terre un peu plus tard. Elles sont plus petites, elles ont des zébrures sur tout le dos et les ailes, et tirent leur nom de leur chant « *zhiliao* ». Il y en a encore une que l'on appelle « *shuliao* », probablement pour exprimer l'idée que l'été est fini [*shuliao*]. La première à annoncer par son chant l'été est la cigale ; quant au *zhiliao*, on peut dire qu'il vient annoncer l'automne. A la campagne il existe cette chanson :

Cigale, cigale,
Dans quarante jours mets ton châte.

On dit que quarante jours après avoir entendu le chant du *zhiliao*, le temps fraîchit, et vient le moment de porter une veste de coton ouatée. J'aime aussi beaucoup écouter le chant saccadé du *zhiliao* par un calme et frais soir d'automne.

29/9/21
(tr. V.V.)

Nanxing, « Les hôtes » ou « Les visiteurs »

Les hôtes/visiteurs¹

La nuit. J'ai une lampe pas trop forte, une chaise qui a des années, je peux ainsi rester assis un long moment dans ma chambre. Un ciel tout constellé à l'extérieur, ou une cour tapissée de la lumière de la lune, ne peuvent m'attirer. Et si d'aventure je sors un moment flâner, il me faut une fois de retour, prendre un long moment avant de retrouver mon calme initial. Mais ce qui est inattendu, c'est qu'il suffit que je me rapproche seul de la lampe, pour que mes hôtes s'en viennent tranquillement, bien souvent c'est ce petit insecte noir au long corps. Il apparaît sans dire un mot sous mes yeux, j'abaisse la tête pour l'observer attentivement, il a deux longues et fines antennes, ses ailes se referment sur son corps, vraiment comme s'il n'avait l'air de rien et était incapable de s'envoler. Je tends un doigt, je sens que cette tête et ce corps sont solides, la tête surtout, lorsqu'il l'élève haut puis la relâche avec force, il y a un son que l'on presque dire clair/cristalin. Je le connais, c'est « l'insecte qui fait *koutou* » [taupin] que j'ai déjà vu, je n'éprouve pour lui pas la moindre répulsion, son maintien et son sont louables. Il progresse à pas lent et léger, et de temps à l'autre relève la tête pour en frapper un coup. Si du doigt je presse sur son corps, il frappe avec frénésie, mais je ne le fais pas volontiers. Mais si je ne le retiens (留住 *liuzhu*) pas, il va bien vite s'envoler ailleurs, et j'en éprouve une légère nostalgie.

Il y a aussi un insecte volant encore plus petit, les deux ailes couvertes d'une poudre argentée, qui renvoie un éclat d'argent. Je ne connais pas son nom. Certains disent qu'il s'appelle « moucheron blanc » [hématophage, *bailing*], qui pique la nuit, mais je n'en suis pas très convaincu. Je ne lui voie rien qui puisse faire office de bouche. Il est posé sur le bureau, les deux ailes légèrement tremblantes, ce qui lui donne un air un peu pitoyable. Malheureusement une fois parce qu'il y en avait plusieurs qui venaient me harceler en formation, et ne se laissaient pas disperser, j'en ai tué quelques-uns, et cette poudre argentée sur leurs ailes a été frottée et emportée. Après cela, ils ont disparu sans laisser de trace et ne sont plus revenus, jusqu'à maintenant, je n'en ai toujours

¹ Nanxing, *Recueil de la Terrasse aux pins* (松堂集 Songtangji), Beijing, Xinmin yinshuguan, 1945, p. 51-4 ; Qian Liqun 钱理群 (éd.), *Compendium de la littérature chinoise des zones occupées : l'essai* (中国沦陷区文学大系散文卷 *Zhongguo lunxianqu wenxue daxi Sanwen juan*), Nanning, Guangxi jiaoyu chubanshe, 1999, p. 429-431. Dans la table du recueil précédent *Poisson d'argent* donnée par le *Zhongguo xiandai wenxue zong shumu* figure un texte portant un titre homonyme 来宾 Laibin — vu que *Songtangji* reprend plusieurs textes publiés en 1941, il est possible que ce soit le même, mais je n'ai pu consulter l'ouvrage.

rencontré aucun, quand j'y repense, je trouve toujours que je dois des excuses à ces morts, parce que ce sont mes hôtes les plus petits.

De ceux qui ne viennent pas à mon bureau, mais vont et viennent éternellement sur le mur, se trouve un insecte aux nombreuses pattes agiles. Son corps est pâle, et ses pattes sont mouchetées de noir, mais je n'ai pas vu de façon très distincte, car quand je le découvre j'éprouve une certaine phobie. Un si grand nombre de pattes suffisent bien à rendre mal à l'aise qui les regarde, cependant, comparé au scolopendre, il est bien plus affable. Je l'appelle « ligature de sapèques » [scutigène], ce qui bien sûr n'est pas un nom qui a cours partout. Lorsqu'il voit quelqu'un ou la lumière de la lampe, il ne se détourne absolument pas, comme s'il fixait quelque chose, jusqu'à ce que je batte d'une baguette sur le mur. Il avance extrêmement vite, en un rien de temps on ne le retrouve plus du tout. Cette pièce est en permanence humide, c'est pourquoi il ne souhaite pas s'en éloigner volontiers, j'ai encore remarqué qu'il avait donné naissance ici à des enfants. Mais que peuvent-ils bien manger, lovés qu'ils sont à longueur de journée dans les cavernosités du mur?

La deuxième sorte d'insecte qui rampe sur le mur de ma pièce n'a que huit pattes, et de plus avance très lentement, pas à pas, comme un malade ou un vieillard. C'est l'araignée. Mais elle n'est pas comme celle que je vois souvent dans ma cour, le corps entièrement noir foncé, qui a l'air un peu gauche, recroquevillée dans son grand filet. Les pattes de mon araignée sont particulièrement longues, son corps fin et élancé gris foncé a un maintien grave et élégant. Quand simplement je la vois, c'est comme si je rencontrais une vieille connaissance, aucun de nous ne panique, et nous échangeons un coup d'œil amical. Parfois, elle marche jusqu'à mes livres, s'arrête un instant puis retourne sur le mur. Jusqu'à présent, je n'ai pas encore découvert sa toile ou son logis, mais j'ai toujours l'impression que ce n'est pas un hôte qui vient de loin.

Il y a quelques temps de cela, je feuilletai une pile de vieux livres de ma bibliothèque, sous un livre, je découvris deux poissons d'argent (蠹魚 *duyu*, qui signifie aussi « rat de bibliothèque ») de taille différente, qui sans attendre que je les attrape, avaient déjà filé vers un endroit où je ne pouvais plus les voir. Sur le point, je n'avais pas trouvé de moyen de les attraper, il ne semblait pas très approprié de les attraper avec la main. Par la suite, ils sont progressivement venus jusqu'à la tranche/reliure des livres sur mon bureau, et escaladent sans crainte le mur, allant et venant sous mes yeux. Leur prompte vitesse n'a rien à envier à ces insectes aux nombreuses pattes. A moins qu'ils n'en aient eux-mêmes plusieurs, et que leur finesse ne m'empêche de les remarquer. J'éprouve pour eux une répulsion particulière ; mais depuis qu'en vérifiant mes livres, je n'y ai pas découvert de trous, je ne m'en inquiète plus.

Quant aux autres insectes, ils sont rares à venir dans la maison. Les quelques espèces dont j'ai parlé au-dessus, bien que nous rencontrions souvent, ils n'en peuvent néanmoins pas troubler/ éloigner le silence de chaque nuit. Je pense avec affection au criquet des fourneaux [灶虫 *zaochong*, criquet cavernicole?], son chant mélodieux et puissant, à chaque fois que la nuit vient, il commence à le chanter, presque toute la nuit durant sans cesser. Son timbre (声调 *shengdiao*) ne varie (变化 *bianhua*) ni en hauteur ni en longueur, je ne m'ennuie pas du tout à l'écouter, il m'amène à me plonger dans mes pensées (沉思 *chensi*), m'apporte une légère sensation de fraîcheur, qui me donne l'illusion d'être déjà à l'automne ; et il ne me fait éprouver ni de peine [*shanggan*] ni d'amertume (*qiliang*), mais seulement une paix/calme inhabituelle/particulière (*yiyang*). Il aime le vent et la rosée de la cour, c'est pourquoi cette pièce n'a pas l'heur de lui plaire pour qu'il en fasse sa résidence. Je peux voir de différents insectes, mais aucun ne peut jouer de sérénade (夜的音乐 *yede yinyue*), à part cet insecte qui fait koutou et qui tappe [bat la mesure?] sur la table, en faisant tic-tac, dont le son est si mélancolique (沉闷 *chenmen*) et morne (枯索 *kusuo*). Naturellement, des hôtes qui viennent me rendre visite, il est déjà très distingué.

Quelques poèmes

Wang Kaiyun, « Sur la Xiang I »

Le voyageur a tourné ses pensées vers l'eau,
Le bateau au loin raccompagne la pure lumière.
Les nuages dispersés tamisent le soleil couchant,
Eclairant mes habits sur l'autre rive.
Les champs aplanis se parent d'un reste de verdure,
L'obscurité du soir enveloppe toutes les menues choses.
Cette grâce vaporeuse séduit le regard,
Tout, obscur, retourne à son origine.
Le chant à pleine voix est goûté de peu,
Pour qui traverse-t-il ce fleuve [allusion à l'un des dix-neuf poèmes anciens, sur le thème de la
séparation et l'éloignement]?

(1849, 1900)

湘上

其一

客意已在水，

遥舟送清晖。

残云借落日，

隔岸明我衣。

平畴上余青，

暝色合众微。

烟态如悦人，

蔼蔼还自归。

长谣鲜所欢，

涉江当为谁。

gutishi 五言古诗

●● | ●●●

○○ ●○○	五微 (上平声)
○○ ●●●	
●● ○○○	五微 ; ge est rusheng
○○ ●○○	
○● ●●○	五微 ; he est rusheng
○● ○○○	
●● ○○○	五微
○○ ○○○	
●○ ○○○	四支 (上平声)

Deng Fulun, « Je passe la nuit au Temple Shangfeng »

[vers d'un poème de Zhu Xi sur le même sujet]

La brume pénétrante s'épaissit dans l'air pluvieux,
La lumière au passage fait briller la rosée.
De la vallée première naît le souffle du vide,
Des gouttes éparses tombent des bosquets de bambous.
Les tuiles fissurées tintent,
Les cailloux renversés se retrouvent à l'envers.
Les nuages tourbillonnent entre les passes désertées,
Une source ombrée s'écoule des parois froides.
Vent et tonnerre (orage) alternant sans cesse
Se heurtent dans l'éther.
La main passée sur le visage sent le frimas du temps,
L'air nocturne humecte l'herbe foulée.
Les anciens chagrins se déposent au détour des pensées,
La tête relevée, mes yeux sont troublés par cette apparition sidérée. [réf. possible à Tao Yuanming :
采菊东篱下，悠然见南山, et plus directement, au vers d'un poème Bao Zhao décrivant une
montagne habitée par des immortels invisibles]

夜宿上封寺

煙郁雨氣深，	十二侵(下平)
燈過露光的。	十二錫(入聲)
元谷生虛籟，	九泰(去聲)
叢筳間疏滴。	十二錫
裂瓦金鐵鳴，	八庚(下平)
覆石顛倒立。	十四緝(入聲)
亂雲隘荒宇，	七虞(上聲)
陰泉穴寒壁。	十二錫
風霆無起止，	四紙(上聲)
虛空相薄激。	十二錫
拭面如嚴霜，	七陽(下平)

踏草滋黑[var. 暗?]濕。 十四緝

回慮凝古愁， 十一尤(下平)

矯首眩驚覲。 十二錫

○● | ●○○

○● | ●○○

○● | ○○○

○● | ○○○

●● | ○○○

●● | ○○○ shi est rusheng

●○ | ●○○

○○ | ●○○ xue est rusheng

○○ | ○○○

○○ | ○○○ bo est rusheng

●● | ○○○

●● | ○○○ hei et shi sont rusheng

○● | ○○○

●● | ●○○ di est rusheng

Gong Zizhen, deux poèmes

Humeur d'automne I

Mon cœur d'automne est comme l'océan, encore, comme la marée,
Il n'y a que les âmes d'automne que l'on ne peut rappeler.
Le pénétrant safran (?) parfumant le bras,
Le brillant et antique jade, pendu à la taille.
Qui pousse encore le froid tranchant de son épée au nord-ouest,
Tandis qu'au sud-est on entend ici et là les soupirs de la flûte?
Un nombre infini d'étoiles brillent immensément,
Mais la lune, seule dans le ciel, disparaît derrière les branchages.

(1826)

秋心

其一

秋心如海復如潮，
但有秋魂不可招。
漠漠鬱金香在臂，
亭亭古玉佩當腰。
氣寒西北何人劍，
聲滿東南幾處簫。
鬥大明星爛無數，
長天一月墜林梢。

○○● | ●○○ 二蕭 (下平聲)

●●○○ | ●●○ 二蕭

●●●○ | ○●●

○○●● | ●○○ 二蕭

●○○ | ○○●

○●○○ | ●●○ 二蕭

●●○○ | ●○○ (lan et wu sont sur des tons inversés) exception autorisée à l'avant-dernier vers : quand vers finit en zeze, 5 et 6 devrait être pingze, et peut être comme ce vers

○○●●|●○○ 三肴, (下平聲)

Huitain heptasyllabique régulier (1) (今體詩律詩), parallélisme aux distiques 2 et 3.

Miscellanées de l'an Jihai, XXXIII

Jeune je voulais être Yan Hui, Zeng Shen [disciples de Confucius], [-?-645, Ministre de Qi sous les
Printemps et automnes], Yue Yi [général de Yan et de Zhao, Royaumes combattants] ou Han Fei,

Mon ambition s'étendait des quatre mers aux cinq montagnes, et je rêvais m'envoler.

Ces derniers temps je ne crois plus que Chang'an soit trop petite,

Et vêtu de toile [habit porté par un simple particulier sans fonction officielle], je me tiens dans un
recoin perdu de la ville.

己亥雜詩

其三三

少慕顏曾管樂非,

胸中海岳夢中飛。

近來不信長安隘,

城曲深藏此布衣。

●●○○|●●○ △ 五微(上平聲)

○○●●|●○○ △ 五微

●●●●|○○●

○●○○|●●○ △ 五微 (qu est rusheng)

Jueju (3)

Bian Zhilin, choix de poèmes

Version de travail *en cours*

Le coquillage blanc

Délicate conque blanche, toi,
Ta cavité sans tache laisse glisser le sable,
Mais arrivée entre mes mains
Voici mille impressions :
Dans ma paume le fracas des vagues,
Je m'exclame devant ton art merveilleux,
Ton intelligence, Ah, océan,
Si fine que l'on pourrait en faire des perles!
Je ne peux retenir un cri :
« Quel maniaque tu fais! »

Mire je te prie cette bruine
Qui m'imprègne comme l'eau,
Comme une plume.
Je ressemble à une gloriette
Traversée par le vent, les chatons de saule,
Les hirondelles qui font la navette,
Dans le kiosque peut-être se trouve-t-il quelque incunable,
Les feuilles percées par les poissons d'argent,
Reliant *aimer* à *amer* --
Me délestant sans succès des mirages et vanités!

Délicate conque blanche, moi?
L'océan m'a déposée sur la plage,
D'aventure tombée en mains humaines,
Je souhaite être aimée de l'homme primitif :

Echangée contre une chèvre
Le compte n'y est pas ;
Je vaudrais bien une pêche plate d'immortel.
Je crains de me rappeler au souvenir d'un songe-creux :
Délicate conque blanche, tu
Déroutes la vague de ma mélancolie --

J'ai rêvé ta déchéance :
Degrés ravinés par l'eau du toit,
Margelle cisaillée par la corde...
Le temps affûté par la patience!
Le jaune retourne au poussin,
Le bronze, au sterculier,
Le rose, à la rose,
Mais tu te retournes vers le bord du chemin,
Sur les épines des roses tendres,
Sont encore accrochées tes larmes de la nuit/veille.

Espièglerie

Epiègle enfant, je sais comment faire :
Laisser les poissons ondoyants mordre tes pieds nus,
Les loriots picorer tes ongles,
Les rosiers accrocher tes habits...

Le papillon blanc connaît le parfum des fleurs
Il recherche ton rouge pendant ta sieste.
Je t'observe étancher ta soif à la source
Je ris de te voir t'embrasser toi-même.

Que dis-tu de ce dispositif?
Tu souris, c'est mauvais signe,

Je sais que tu as plus d'un tour en réserve --

Ah ah! Alors qui l'a emporté?

Tu as sur le mur devant moi

Ecrit « Je suis vraiment espiègle ».

Rêverie de la Fête des lanternes ancienne

Le carreau devant la lampe est un miroir,

Ne soulève pas le rideau pour regarder au loin, si tu ne veux pas te contempler.

Mais la fenêtre éloignée est une glace encore plus profonde :

Cette pointe de lumière, regarde de qui est-ce l'œil affligé?

« Je ne peux pas te tenir compagnie à m'écouter ronfler »

Cette lame est fine, mais elle ne peut séparer le tourbillon :

Autrui est dans ton rêve, et toi, dans le sien.

L'unique éveillé abandonne son couteau de boucher pour vous bénir.

Le problème de la migration des oiseaux

Autant de ciels que de cours

Allez les distinguer. Moi, je vais partir.

Laissez la colombe faire trois tours une clochette au col --

Mais celle du dromadaire s'est éloignée, écoute.

Faire virer une toupie t'enroule, lâcher un cerf-volant t'entraîne,

Laissez les aigles, hirondelles et coqs de papier par trois ou quatre

S'envoler au ciel -- là-haut vont-ils rencontrer les oies sauvages en route vers le sud?

Et encore de quels enfants suis-je le jouet?

Et puis, je vais à la bibliothèque emprunter *Migration of Birds*.

Et puis, dis voir si tu approuves ou t'opposes

A l'interdiction du survol de la ville faite aux avions?

Le fil de mes pensées toile légère courue par l'araignée
Me retient juste assez pour que je flotte. Je vais partir.
On s'en souciera ailleurs :
Combien de cours, combien de ciels?
Comment pourrais-je éternellement comme une T.S.F. désespérée
Etirer en vain sur le toit mes bras
Sans attraper les lointaines ondes désirées!

Larmes

Ecoute dehors les pas sur la neige,
Ecoute le feu inquiet dans le poêle,
Comment être sans larmes!
En chemin je demande s'il y a au ciel comme en mer
Une route,
Cela ne pose aucun problème mais je suis déçu de moi-même.
Ce vol d'oiseau revient de mon pays,
J'aimerais dire, parce que l'oiseau a une maison
Comme l'abeille,
Un petit coquillage ramassé au bord de la Mer Jaune,
Un petit bouton tombé d'une vieille chemise,
Une petite clef ouvrant une cassette abandonnée
Ont aussi leur maison
Quant à moi j'emporte souvent une mallette du nord au sud,
Comme l'huître perlière sa larme.
Les gens dans la ruelle et l'arbre entre les murs
Comment seraient-ils entièrement sans liens l'un avec l'autre?
Est-ce seulement la manche mouillée qui laisse tomber une goutte de la pluie de la nuit passée?
L'homme n'est pas sans larmes,
Et en comprenant l'origine de la rosée blanche/automne,
Tu traces une tangente,
Je chéris pour toi ce point vide,

Comme une perle une larme --
L'homme ne peut éviter les larmes.

Coiffeuse (sens ancien de facture neuve)

Le monde rend opulente ma coiffeuse,
Comme si les fruits du primeur m'encerclaient,
Même s'il me suffirait de me baisser pour en trouver sans le moindre effort,
Comment supporter que mon appétit endormi soit trop faible?

La soie flottante devrait s'attacher au rebord du toit.
Que le chaton de saule ne tombe pas dans ma bassine.
Miroir, miroir, tu es vraiment agaçant,
Laisse-moi d'abord te tracer deux gracieux sourcils.

Mais de la joie de chaque demi-couple de tuiles
J'ai compris la toiture, et aussi saisi
Chaque feuille d'un grand sterculier --
Regardant un petit oiseau jouer du bec sur la branche!

Donne de l'allure à cette nouvelle robe.
« Le sens de la parure est dans l'oubli de soi ».
Qui m'a écrit ces mots? N'y pensons plus --
Quel ennui! « Je me parrais pour ta perfection ».

La première lampe

En avalant des cailloux, l'oiseau peut broyer sa nourriture.
Les fauves craignent le feu. L'homme l'éleva puis vint la civilisation.
Heureux qui se lève et se couche avec le soleil,
Mais je célèbre la première lampe du monde humain.

Sans titre I

Le ruisseau d'il y a trois jours dans la montagne,
Est parti en effleurant l'un de tes sourires,
Ce matin tu l'as revu, te frottant les yeux tu regardes
La crue printanière tout autour de la maison.

Ses tours et détours je ne t'en parle pas/peu importe,
L'eau est soucieuse, se lamente, elle souhaite t'emporter.
Et ton bateau? Alors? Descends!
Hors du village du sud les abricotiers ont fleuri à qui mieux mieux en une nuit.

Sans titre II

La fenêtre attend de s'insérer dans ton cadre/appui.
La psyché contemple le lointain dépitée, comment la conforter?
Le silence de toute la pièce s'est entiché d'un doigt d'or,
Un bruit à la porte, tu viens à point nommé!

Les branches de saule vous attirent, la surface des eaux printanières vous sourient.
Le milan vole, le poisson bondit ; les montagnes bleues sont bleues, les nuages blancs, blancs.
Il ne manque pas aux manches le moindre pli,
Mais ici ton pied droit -- un coup!

Sans titre V

En marchant j'éprouve de la gratitude
Une boutonnière est utile,
Parce qu'elle est vide,

Parce que l'on peut y glisser une fleur.

Alors que j'y glisse une fleur subitement je comprends

Le monde est vide,

Parce qu'il est utile,

Parce qu'il permet ton pas mesuré.

Le chemin

Chemin, extension de la trace des pas,

Comme le son provient de la note,

En silence ou non je la répète,

Comme si j'égrenais un chapelet.

Je traverse un kiosque, je franchis un pont, un instant!

Ici j'ai perdu quelque chose :

Un tout petit calepin,

Combien de vieilles adresses.

Je me rappelle où

J'ai cueilli une poignée de fleurs épanouies,

J'ai marché dix pas, vingt :

En fait c'était une belle fleur!...

Bah, elle est enterrée dans l'herbe,

Et j'en ai assez de « retenir ma ceinture lâche ».

Les étoiles filantes dans le ciel sont des étoiles filantes,

Le sillage du bateau blanc retourne à la mer bleue.

Eau

Toi qui recèles le plus d'eau, éponge de mer,
Tu as reçu la plus grande adoration de mon enfance,
La curiosité baignait le moind de tes espaces,
Je me souviens avoir aimé exprimer ton eau.

Ensuite je me suis soucié des voyageurs partis de chez eux :
Jarre! Laisse le chameau boire encore quelques gorgées!
Je souhaitais que semblables à l'éponge quelques nimbus
Vinssent, les suivant à la trace!

Les nuages sont au ciel, les fruits mûrs, à l'arbre!
Ceux que l'on souhaite manger tête levée la pluie froide d'abord a goutté sur eux!
Qui a fait extraire cette goutte de citron, pour ensuite goûter
Ma tasse de thé noir sucré et fade?

Je bois une tasse à ta santé. Est-ce de l'alcool? Peut-être.
La nuit passée, j'ai fait le beau rêve que je versais de l'eau :
Inutile de dire que l'eau est douce, rameau fleuri,
Relève, relève donc ton air peiné!

Train de nuit/Wagon-lit

Train de nuit, tu transportes cent dormeurs ;
Et tu emportes aussi trente insomniaques --
Je suis l'un d'eux, les yeux ouverts,
Je jette un œil sur les trois autres voyageurs de ma cabine,
Où volez-vous ainsi?
Hé, toi à Hangzhou? toi, Shanghai? et toi, Tianjin?
J'ai l'air d'un vieux routier ayant retiré ses habits de voyageur
A ce moment ici je fais le garçon d'auberge.

La pluie et moi

« Il pleut tous les jours, depuis ton départ ».

« Depuis ton arrivée, il pleut tous les jours ».

Je veux bien porter la responsabilité pour la pluie de ces amis en deux endroits.

Je suis sans nouvelles du troisième, vais-je poster un parapluie?

Ma mélancolie suit l'herbe verte à l'horizon :

L'oiseau est-il en sécurité dans son nid? les hommes, dans leur relai?

Je pense déposer/apprêter un verre dans le patio,

Demain matin je verrai combien d'eau aura tombé la nuit.

Wu Woyao, *Récits anecdotiques de Wofoshanren* (1910)

Extraits

L'homme enterré

Le Mont Dinghu est un site célèbre du Pays de Yue [Canton]. Des membres du Quanzhen [école taoïste de la Vérité de Perfection ou Vérité intégrale, fondée sous les Song] s'étaient rassemblés pour établir un monastère sur son versant, comme lieu de perfectionnement. Au début de l'ère Guangxu [1875-1909], alors qu'un moine taoïste creusait un puits aux abords du monastère, arrivé à une profondeur de sept ou huit pieds, il vit soudain une tête, et en fut très effrayé. Il voulut tirer, mais cela ne venait pas. En sondant, il comprit que l'ensemble du corps s'y trouvait encore. Il creusa pour le dégager : c'était un homme en habits et chapeau antiques. Il le hissa hors du trou, et aussitôt les habits se dissolvèrent au vent. En examinant la région du cœur, il s'aperçut qu'il était encore un peu tiède, et s'en étonna grandement. Il essaya de nettoyer sa bouche et ses narines de la terre avec du brouet ; et voilà qu'après un long moment, l'homme fut capable d'en avaler. Après trois jours, ses yeux s'ouvrirent un peu, puis il revint à la vie. Il dit être de la dynastie Song, originaire de Luoyang. Pour fuir les troubles apportés par les armées Jin [dynastie Jürchen 1115-1234, capture de l'empereur Song en 1125], il s'était réfugié en cet endroit. Il ignorait à quel moment il était mort, ni comment il était revenu à la vie, et encore moins qu'il avait été tiré de terre. Quand il en fut informé, il n'était pas capable de dire non plus quand il avait été enterré. Il était encore en vie au milieu de l'ère Guangxu. Mon ami, Zhu Peichu, le vit personnellement : il avait l'air d'avoir une cinquantaine d'années. Son chef était apparu avant son corps : il n'était donc pas assis dans la terre, mais en station debout. Mais comment avait-il alors été mis en terre? et pourquoi avait-il été placé verticalement, et non incliné? comment n'était-il pas mort après plusieurs siècles? Il est impossible d'en établir la vérité. Qui de nos physiciens serait capable d'en débattre?

Le renard qui parle

De tous les Anciens qui ont abordé dans leurs notations la capacité des renards à devenir des êtres immortels ou surnaturels, ou de mauvais esprits, aucun n'a jamais pu en prouver la fausseté : comment est-ce possible? Les adeptes récents des nouvelles études pensent tous qu'avec les

lumières de la science, ces légendes apparaîtront pour ce qu'elles sont. Et pourtant, il se trouve encore des témoins de tels prodiges, qui viennent attester de leur authenticité.

L'année *jiachen* [1904] je me rendis à Jinan ; j'y fis la connaissance de Liu Zuqian de Qingyuan, un chevaleresque gentilhomme. Il me dit qu'à l'époque où les Allemands n'avaient pas encore occupé la Baie de Jiaozhou [dans le Shandong], ils firent un présent à Li Wenzhong [Li Hongzhang, 1823-1901], pour construire un camp militaire à Qingdao : à cette époque, la Cour discutait de l'établissement d'un port militaire dans la Baie de Jiaozhou. (La Baie de Jiaozhou est le nom d'une baie, dont Qingdao est la péninsule, qui relève du *xian* de Jimo. Jiaozhou constitue une autre circonscription, qui dépendait avec Jimo du *fu* de Laizhou, et qui aujourd'hui relève directement de la province. Les gens confondent toujours Jiaozhou et Qingdao et pensent qu'il s'agit d'un seul et même endroit. C'est le fait des journaux, qui lorsqu'ils rapportèrent l'occupation par les Allemands de la Baie de Jiaozhou, retranchèrent à chaque fois le mot « Baie »). Un certain quidam de Canton, employé comme forgeron à Lüshun [Port-Arthur], perdit une forte somme d'argent au jeu : il s'enfuit à Yantai [ville côtière du Shandong], et après moult détours, arriva à Qingdao. Là, il se plaça sous la protection de Zuqian, puis il résida dans la maison de celui-ci pendant plusieurs jours. Zuqian lui demanda ce qu'il désirait : « Si je pouvais retourner dans mon pays natal, j'en serais satisfait. » Zuqian lui fournit alors un bagage, et le laissa se mettre en route. Mais voilà que quelques jours plus tard il reçut une missive dépêchée par un certain moine taoïste du Mont Lao [montagne dans le Shandong, proche de Qingdao], qui disait : « J'ai bien reçu votre ami Untel selon vos instructions. »

Zuqian en fut grandement surpris, et le jour-même se rendit au Mont Lao, pour rendre visite au moine, et lui demander de quoi il était question. Celui-ci lui dit : « Il est arrivé porteur de votre carte de visite, en disant que vous aviez été trop occupé pour lui rédiger une lettre de recommandation, et que vous m'instruisiez de le prendre comme disciple : auriez-vous oublié? » Zuqian dissimula sa surprise et répondit : « Certes, il en est bien ainsi. Je suis vraiment trop pris par mes affaires, et j'avais complètement oublié. Où peut-on le trouver? » Le moine : « Il trouvait l'endroit trop bruyant et agité, et il s'est rendu seul à l'avant-mont. » En effet, le Mont Lao se distinguait entre un avant et un arrière : la plupart des moines vivaient sur l'arrière-mont, mais les visiteurs étaient nombreux ; les temples de l'avant-mont étaient en ruine et abandonnés depuis longtemps. Zuqian s'étonna : « L'avant-mont est désert et à l'écart : n'a-t-il donc pas peur? Je vais lui rendre une visite. » Il se rendit alors à l'avant-mont, et en effet, Untel s'y trouvait bien. Il s'enquit de la raison pour laquelle il s'était fait moine. Celui-ci de répondre : « En ce monde, il est impossible d'obtenir biens et richesses : je fais bien de venir m'enterrer au Mont Lao, et cacher ma

personne, je n'ose me présenter devant qui que ce soit! Si je suis assez chanceux pour m'installer ici, je le dois à votre bienveillance. » Zuqian : « Bien, mais comment savais-tu que je connaissais ce moine-ci, et comment as-tu fait pour venir ici en te servant de mon nom? » L'autre répondit en riant : « Le jour où je suis venu me placer sous votre protection, il s'est trouvé justement qu'il avait envoyé quelqu'un vous faire présent de fruits de la montagne : vous m'aviez même donné une poignée de pignons de pin — auriez-vous oublié? » Alors ils rirent.

Zuqian resta quelques jours à l'avant-mont : lorsqu'il n'avait rien à faire, il sortait de l'enceinte du monastère pour se promener, ou s'accoudait à la balustrade de pierre pour plonger son regard au loin, et ainsi s'éjouissait-il. Au-dessous de la balustrade il y avait des falaises : vus de loin et de haut, les bûcherons semblaient à peine grands d'un pied. Les deux hommes étaient accoudés là à discuter librement, et par moments des cailloux poussés du pied tombaient hors du bord de la falaise : or il se trouva qu'un renard qui vint à passer au-devant manqua d'être atteint. Le renard prit la fuite pour esquiver les pierres et se retournant en les regardant d'en bas leur lança d'une voix humaine : « Et alors, ça va ou bien? » Effrayés, les deux hommes coururent se cacher. Ils recherchèrent longtemps la raison qui permettait à ce renard de parler, mais ils ne purent jamais la trouver.

Li Ruzhen, Destinées de fleurs dans le miroir (1818), ch. 32

(version de travail)

Après quelques jours de navigation, ils arrivèrent au pays des femmes. Le bateau accosta. Duo Jiugong vint proposer à Tang Ao [litt. « Flâneur-des-Tang »] de descendre à terre faire un tour. Comme celui-ci avait entendu que le moine Tripitaka, missionné par Taizong pour aller chercher en Inde les soutras, au moment de traverser le pays des femmes, n'avait presque pas pu en ressortir, retenu par leur souveraine, il n'osait aller sur la terre ferme. Duo Jiugong dit en riant : « Frère Tang, tu te fais bien du souci. Mais ce pays-ci des femmes n'est pas comparable à l'autre. S'il s'agissait du pays des femmes que Xuanzang a traversé, non seulement tu ne devrais pas y aller, mais même frère Lin n'oserait pas s'y aventurer, tout en sachant qu'il pourrait faire des profits avec sa marchandise. Dans ce pays des femmes-ci, il y a en plus une autre différence. Il y a toujours eu des hommes : hommes et femmes vivent en couples, tout comme chez nous. A la différence que les hommes portent à l'inverse des robes, et comme des femmes, gèrent le ménage ; et les femmes, à rebours portent des bottes et couvre-chefs, comme des hommes, et règlent les affaires publiques. Et bien que hommes et femmes se marient ensemble, la différence entre le dedans et le dehors [la répartition des rôles public et privé] n'est pas la même qu'ailleurs. » Tang'ao demanda : « Si les hommes agissent comme des femmes en gérant le ménage, est-ce qu'ils se maquillent? est-ce qu'ils doivent avoir les pieds bandés? » Lin Zhiyang [litt. « Lin Traversant-les-mers »] répondit : « J'ai entendu dire qu'ils adoraient les pieds bandés : toute maison, grande ou modeste, y accorde un grand prix. Quant au maquillage, il est encore plus indispensable. Fort heureusement, nous sommes nés dans la Plaine centrale [en Chine] ; autrement, si nous étions nés ici, on nous banderait les pieds — ce serait comme être enterré vivant! » Puis sortant de sa poche intérieure une liste de marchandise, il dit : « Regarde beau-frère, les marchandises que l'on vend ici. » Tang'ao la prit, et vit que les articles tels que fards, poudres, démêloirs et peignes, qui y figuraient, étaient tous à l'usage des femmes. Après lecture, il dit en lui rendant la liste : « Le jour où nous avons quitté Canton pour commencer notre voyage, en inspectant notre cargaison, j'avais bien vu que nous transportions beaucoup de ces choses, j'en étais vraiment resté perplexe. Aujourd'hui enfin je comprends que c'était pour cette raison. Mais pourquoi avoir seulement fait l'inventaire de ces marchandises sur la liste, sans en inscrire le prix? » Lin Zhiyang répondit : « Quand on vend des marchandises outre-mer, comment pourrait-on établir un prix d'avance? il faut d'abord voir de quoi

manque autrui, et on établit un prix en fonction. Le moment venu, on s'adapte aux circonstances : si on voyage à l'étranger, c'est pour obtenir le meilleur prix. » Tang'ao dit : « Ici bien que l'endroit porte le nom de Pays des femmes, ce ne sont pas que des femmes ; pourquoi achèteraient-ils cette marchandise? » Duo Jiugong répondit : « La coutume en cet endroit depuis toujours, du roi au simple particulier, est d'être économe en tout ; mais il n'ont que ce seul défaut, d'adorer parer leurs femmes. Pauvres ou riches, dès qu'il est question de l'habit et parure des femmes, tous sont pris d'enthousiasme : quand bien même ils seraient à court d'argent, ils chercheront un moyen d'en obtenir. Frère Lin connaît depuis longtemps ces mœurs, voilà pourquoi il est venu vendre ces marchandises. Une fois cette liste entre les mains des grandes familles, en moins de deux-trois jours, tout sera vendu en gros ; le moment venu nous changeons l'argent et livrons la marchandise. Même si l'on ne pourra pas faire de profits aussi grands qu'au Pays des géants ou celui des nains, apparemment on pourra au moins obtenir un profit double ou triple. » Tang'ao dit : « J'ai vu autrefois dans un livre des Anciens ce propos : 'Les femmes gèrent les affaires publiques, et les hommes, les affaires ménagères. » Je ne pensais pas que cela existait. Comment aurais-je pu savoir qu'aujourd'hui je me trouverai finalement ici. Dans une contrée aussi étrange, il faut vraiment aller sur la terre ferme pour se rendre compte par soi-même de la situation. Beau-frère, aujourd'hui puisque tu as le teint aussi resplendissant, tu vas forcément rencontrer une situation extraordinairement favorable [double sens avec le « mariage »] : tu vas sans doute emporter le gros lot avec ta marchandise, et on boira tout notre soûl à ta santé. » Lin Zhiyang renchérit : « Aujourd'hui j'ai vu deux pies tout occupées à jacasser dans notre direction ; et il y avait encore deux araignées porte-bonheur [tétragnathes], qui sont justement tombées sur mon pied. C'est peut-être signe de fortune comme pour les nids d'hirondelle, qui sait. » La liste en main, il partit tout sourire.

Tang'ao et Duo Jiugong arrivés sur la rive entrèrent en ville. Ils regardèrent attentivement les gens, qui tous, jeunes comme vieux, étaient imberbes ; ils avaient beau porter des habits d'hommes, ils avaient des voix de femme. De plus, ils étaient gracieux avec leur petite taille. Tang'ao dit : « Jiugong, regarde, ce sont des femmes tout à fait normales, mais voilà qu'elles portent des habits d'homme : c'est vraiment contre nature. » Duo Jiugong répondit en riant : « Frère Tang, c'est ta façon de voir les choses ; peut-être qu'en nous voyant ils vont dire que nous prenons la licence de ne plus nous comporter en femmes correctes, et que nous cherchons contre nature à jouer le rôle des hommes. » Tang'ao acquiesça : « Tu n'as pas tort. Comme on le dit vulgairement : 'L'habitude est une seconde nature.' Bien que pour nous ce soit étrange, pour eux hélas il en a toujours été ainsi. En nous voyant, ils vont trouver que nous sommes dans le faux. Si les hommes

sont tels ici, comment sont les femmes? » Duo Jiugong désigna discrètement un côté et dit : « Frère Tang, regard cette femme d'âge moyen, qui coud une semelle : n'est-ce pas une femme? »

En regardant, Tang'ao vit une maison modeste, devant la porte de laquelle était assise une femme d'âge mûr : elle avait les cheveux noirs, luisants d'avoir été graissés, vraiment même une mouche y aurait perdu pied. Elle avait pour coiffure un chignon lové au-dessus de la tête ; sur ses tempes étaient fichés des ornements de tête, vraiment cela vous aveuglait ; aux oreilles pendaient des boucles dorée et assorties ; elle portait une longue robe de dessus rose sur une robe verte ; se montraient au pied de sa robe de tout petits lotus d'or, dans une paire de chaussons écarlates, qui faisaient tout juste trois pouces ; elle tendait deux mains de jade, aux doigts effilés, occupées à broder une fleur ; des yeux cristallins de velours, deux hauts sourcils, et le visage bien poudré. Mais si l'on portait le regard vers sa bouche, on y voyait une barbe, en collier! Après avoir vu cela, il ne put se retenir de pouffer de rire. Cette dame arrêta sa couture, et de hurler en direction de Tang'ao : « Femme, tu oses rire de moi? » Sa voix était chevrotante comme une cymbale éraillée, et effraya à tel point Tang'ao qu'il partit en courant en avant en tirant Duo Jiugong avec lui. La femme continuait de crier : « Tu as de la barbe : clairement tu es une femme. Et pourtant tu portes un chapeau, tu trompes ton monde en te faisant passer pour un homme! tu te moques bien de la séparation entre hommes et femmes! Tu prétends regarder en cachette les femmes, mais je vois bien que tu cherches à regarder les hommes. Sale petite dévergondée! Regarde-toi dans un miroir, tu as oublié toute vergogne! Et tu n'as pas honte avec tes gros ripatons de cochonne [double sens de *tizi* : « pied de cochon » et « s...e »] ! Estime-toi heureuse d'être tombée sur ta mère aujourd'hui. Si une autre t'avait surprise à te faire passer pour un homme à regarder les femmes, tu aurais été laissée pour morte! » A ces paroles, et voyant que la vieille était déjà loin, Tang'ao dit à Jiugong : « En fait on comprend encore assez bien leur prononciation. A l'écouter, elle nous prend vraiment pour des femmes pour nous insulter avec son 'ripton de cochonne'. Sans doute jamais aucun homme, depuis son arrivée sur terre, n'a-t-il été insulté de si étrange façon : on peut vraiment dire que c'est 'la plus grande insulte de tous les temps'. J'espère que quand mon beau-frère a accosté, on l'aura pris pour un homme. » Duo Jiugong dit : « Comment cela? » Tang'ao répondit : « Il a naturellement le teint clair comme s'il avait été poudré ; auparavant, au pays des mangeurs de feu, il a brûlé sa barbe, ce qui lui donne l'air encore plus jeune et vigoureux. N'y aurait-il pas de quoi se faire du souci si on le prenait pour une femme? » Duo Jiugong répondit : « Les gens de ce pays sont très cordiaux dans leur façon de traiter les pays voisins, d'autant que nous venons du céleste empire, ils doivent nous respecter particulièrement. Frère Tang, vraiment tu n'as aucun souci à te faire. »

Tang'ao dit : « Regarde cet avis accroché au bord de la route, il y a plein de gens tout autour à le lire à voix haute, si nous allions voir? » Lorsqu'ils s'approchèrent pour écouter, ils virent qu'il s'agissait d'un chenal obstrué. Tang'ao eut envie de forcer le passage pour mieux regarder. Duo Jiugong dit : « En quoi est-ce que ce canal nous regarde, pourquoi est-ce que tu veux regarder? A moins que tu ne veuilles curer le fleuve et obtenir une récompense pour prix de ton mérite? » Tang'ao répondit : « Jiugong, ne te moque pas de moi. Je n'ai jamais rien entendu du tout aux voies d'eau. Mais à l'instant, cet avis m'a incidemment rappelé que dans les Mers du sud, lorsque l'on écrit, on utilise des caractères vernaculaires locaux, comme 'estable' qui correspond au mot que nous lisons 'stable', ou 'morir' ce que nous lisons 'mourir', ou d'autres exemples de la sorte [on pourrait aussi rendre graphiquement ces caractères imaginaires : « Grande/assiette », idem pour les autres]. C'est assez intéressant d'en chercher le sens, c'est pour cela que je voudrais aller voir, car je ne connais pas leur écriture. De l'avoir sous les yeux permet d'étendre sa connaissance du monde, et même si cela n'apporte rien de savant, c'est toujours bien. » Il fendit la foule pour s'avancer, et après avoir lu, revint rapporter : « C'est écrit dans un style clair et concis, dans une belle main ; il y a juste ce mot 'micromègue' que je ne comprends pas. » Duo Jiugong dit : « Je me souviens que dans la mer du sud, ce mot se lit *micromégas* [litt., « se lit comme 'bas' »], je me dis que cela désigne la « hauteur ». » Tang'ao reprit : « En effet, ce que dit l'avis est 'la *micromègue* de la digue', il s'agit donc en effet du mot 'hauteur', cela ne fait aucun doute. » Nous avons appris un nouveau mot aujourd'hui : c'est un savoir du pays des femmes, mais on n'est pas venu pour rien. »

Ils reprirent leur chemin. Sur la route il y avait encore des femmes, à l'apparence et au comportement identiques : sous leur robe apparaissaient de tout petits lotus d'or, qui les faisaient onduler de la taille en marchant. En un instant, ils arrivèrent en un endroit assez peuplé et animé, où toutes elles prirent la fuite pour se cacher ; au spectacle de leur allure timide, ils se sentirent pris de pitié. Certaines tenaient embrassé un enfant, d'autres les conduisaient par la main. De ces nombreuses femmes d'âge moyen, certaines avaient de longues barbes, d'autres de plus courtes, et il y en avait d'imberbes. A voir de plus près, ces femmes imberbes étaient en fait complètement épilées, parce qu'elles voulaient être comme de jeunes femmes et craignaient que la barbe ne leur donnât l'air plus âgé. Tang'ao dit : « Regarde Jiugong, ces femmes épilées avec leur peau lisse [litt. « pores »] sont en fait assez jolies. Mais avec le menton et philtre [« doigt de l'ange », ou « arc de Cupidon » avec un peu de liberté] propre et net, vraiment c'est un rasage complet : elles en ont inévitablement perdu leur apparence originelle. Il faut absolument leur trouver un nouveau nom qui soit aussi singulier. » Duo Jiugong répondit : « Je me rappelle cette phrase des *Entretiens* 'peaux de panthères râclées' [ou « cuir » : « Râclées, peaux de panthères et peaux de bique ne diffèrent en

rien », tr. J. Levi, 12.8]. Celle-ci a le menton tout lisse, mieux vaut l'appeler 'cuir d'homme'. » Tang'ao reprit en riant : « 'Cuir' signifie 'peau dont on a râclé la fourrure'. 'Cuir d'homme' est en effet assez exact. » Duo Jiugong dit : « Je viens de voir quelques femmes avec des barbes tout argentées, qu'elles ont noircies avec de la teinture, elles ont encore quelques traces d'encre sur le visage, elles s'en sont barbouillé leur menton à se rendre méconnaissable. Frère Tang, pourquoi ne pas trouver un autre nom singulier? » Tang'ao répondit : « Je me souviens que lorsqu'elle traite de calligraphie, Madame Wei [Wei Shuo, maître de Wang Xizhi] parle de 'cochons d'encre' [pâtés, bavures]. Puisqu'elles se teignent avec de l'encre, cela vaut bien de leur donner le nom de 'cochons d'encre'. » Duo Jiugong répondit en riant : « Non seulement tu as choisi un nom extraordinaire, mais en plus, on saisit bien l'esprit de chacun des mots. » Les deux hommes rièrent, puis passèrent un bon moment à se promener un peu partout.

De retour au bateau, ils s'aperçurent que Lin Zhiyang n'était toujours pas revenu ; ils prirent leur dîner. Ils attendirent jusqu'à la deuxième veille, toujours sans nouvelle de lui. Madame Lü était très inquiète. Tang'ao et Duo Jiugong descendirent à terre pour le chercher avec des lanternes. Lorsqu'ils arrivèrent près de la ville, les portes étaient fermées, ils ne purent faire autrement que de retourner à bord. Le lendemain ils se remirent à sa recherche, mais il n'y avait toujours nulle trace de lui. Le surlendemain, ils prirent avec eux quelques marins, se mirent à sa recherche en ordre dispersé, toujours en vain. Ils le cherchèrent plusieurs jours d'affilée : il semblait avoir disparu corps et âme. Madame Lü et Wanru pleuraient à en rendre l'âme. Tang'ao et Duo Jiugong cherchaient jour après jour, en allant partout se renseigner.

Ce que l'on ignorait [litt. « qui aurait pensé que »] c'est que le jour où Lin Zhiyang s'était rendu en ville avec sa liste de marchandise, il alla dans quelques magasins, et là où précisément ils manquaient de ces marchandises. Il aurait pu vendre y sa marchandise en gros, mais les prix étaient encore trop bas : il prit sa liste pour aller dans de grandes maisons. Là on lui acheta en gros de la marchandise, puis on lui fit cette indication : « Ici nous avons un Palais des Princes du sang : la parentèle y est nombreuse, et toujours en grand besoin de ces marchandises. Si tu vas en vendre là-bas, tu vas certainement en retirer un gros profit. » Aussitôt il demanda le chemin, puis se rendit au Palais. C'était en effet un lieu de très haut rang, à l'aspect peu commun.

Si vous ne savez pas ce qui s'était passé, vous l'apprendrez au prochain chapitre.

Hong Sheng, *Le Palais de Longévité*, extrait de l'acte XXVII

La poursuite dans les ombres

{Guoqu sur le mode Nanshang}

{Chèvre sur le versant de la montagne}

(L'âme du *dan* entre en scène, ceinture blanche lacée autour du cou, costumée comme auparavant dans l'acte « L'enterrement du jade »)

On m'a pressée, dans ce tumulte brutal,
D'achever ma vie.
Je suis une âme en peine, je divague,
Je souffre *de ce* lacet serrant ma gorge suave.

{*Passage à La cinquième veille*}

Nos fastes sont finis,
Notre foi s'est déliée,
Et mon corps, flétri.
Mais ma passion, *elle seule*, n'a pas cédé,
Flottant vers les Sources jaunes,
Je l'emporte sans faiblir.

Moi, Yang Yuhuan, j'accompagnais l'Empereur vers l'Ouest. Mais nous voilà à peine arrivés au relais de Mawei, que les Six armées [la garde] se révoltent et me contraignent sur le champ à me pendre. (Elle sanglote) Ah... J'ignore où Sa Majesté se trouve en ce moment! Mon esprit s'est envolé bien loin du relais, je ne puis faire autrement que de me mettre dans ses pas en cherchant du regard la poussière de son équipage. (Elle se déplace)

{Mode Beishuang}

{Chant des eaux nouvelles}

Je le vois, le char impérial, s'éloignant de Mawei,
Si proche, je ne peux voler à lui.
Mon âme affligée est légère comme une feuille,
Et son destrier, rapide comme une navette.
Je viens de faire un détour,
Déjà les ramées embrumées ensèrent *son gonfanon vert*.

(Elle quitte la scène momentanément)

{Mode double Nanxianlü/ton Nanxian}

{Un pas capricieux après l'autre}

(Avance en scène le *sheng*, avec à sa suite le *chou*, deux serviteurs du Palais et quatre gardes)

Un malheur inouï a frappé ma belle,
Quoique j'en ai, je ne peux rester ni partir,
Avançant au pas, je maudis mon impuissance.
En selle, tourné en arrière,
Mes larmes se mêlent aux larmes.

(Le *chou* :)

J'informe le Fils du Ciel qu'au-devant de nous se trouve une étape pour l'impérial cortège.

(Le *sheng* soupire)

*Ah, je déteste ma vie de trop,
Quel crève-cœur, parler de halte pour ce soir.*

(Ils sortent tous de scène)

Nord

{Chant du cannelier brisé}

(Le *dan* avance sur scène)

Cette ancienne voie sinue loin, et haut,
Je dois, chétive, suivre les nuages,
Faible, laisser le vent me porter.

(Elle regarde dans les coulisses/hors-scène)

Ah, tout va bien, j'ai aperçu le char impérial, il est juste devant moi.

N'est-ce pas les plumes du dais qui ondoient,
La flamme du phénix qui flotte,
Le char vert jade qui s'élève!

Je dois me hâter de le rattraper.

(Elle presse le pas)

Mon âme appuyée au trône impérial,
J'agripperais la gaze jaune de sa manche.

(Dans les coulisses le gong produit le bruit du vent qui se lève)

(Le *dan* recule d'effroi)

Ah, ayant le char impérial en vue, j'allais le rattraper, soudain un courant de poussière noire nous a séparés et a caché la route, je n'en vois plus même l'ombre.

*Misère, la brume tout obscure occulte les coteaux boisés,
Le brouillard sombre et épais dérobe monts et rivières.
Chancelante, sans cesse j'hésite,
Quel chemin choisir dans cette solitude?*

(Dans les coulisses, le *tie* se lamente)

(Le *dan* :)

Voyez venir là-bas d'entre ces brumes chagrinées un fantôme, je vais m'éclipser par ici.

(Elle sort)

(Le *tie* costumé en âme de la Dame du Pays de Guo monte en scène)

Sud

{Les eaux du fleuve}

*Le vent a effeuillé mes charmes,
Ma splendeur a passé en rêve.
Qui dans le monde se souvient de qui je fus?
Parfum de jade éteint, je gis en ce désert,
Brisées les amours, je suis tombée chez les morts.*

(Deux diabolins entrent en scène)

Holà, où crois-tu aller?

(Le *tie* :)

Votre humble servante est la Dame du Pays de Guo.

(Les diabolins rient)

Ah c'est toi. Tu as bien profité de la vie, maintenant tu vas nous suivre à la Cité des morts injustes.

(Le *tie* pleure)

*Aïe, misère, mon ressentiment a la taille d'une montagne.
Est-elle assez grande cette Cité des ombres, je vous le demande,
Je crains qu'elle ne soit trop petite pour un fantôme si malheureux!*

(Ils l'emportent *manu militari*, le *tie* se lamente)

(Le *dan* arrive en hâte pour regarder)

*Ah, à l'instant c'était ma grande sœur de la maison Pei, elle aussi aura été tuée par les mutins.
Comment ne pas ressentir de douleur!*

Nord

{La chute de l'oie sauvage et le chant de la victoire}

*Je me rappelle quand tout là-bas, nous étions rivales par nos ris,
Maintenant, égales, nous voici abîmées aux enfers.
Quelle douleur, c'est moi seule qui ai causé ce tort,
J'ai entraîné ma famille dans le malheur, comment l'aurais-je voulu.
Ah, je ne peux que fondre en larmes vainement,
Où se dissipera mon regret?
Rien d'étonnant si le brouillard me cerne de toutes parts,
Il se dégage de mes plaintes et ma rancœur.*

(Elle regarde au loin)

Encore un fantôme, tout ensanglanté, qui accourt par ici. Que ça fait peur!

*Hélas, âme errante en pleurs, je suis abandonnée à moi-même, seule.
Horreur, il me reste à suivre l'obscur chemin, battu par les spectres amers.*

(Elle quitte la scène)

Sud

{Chant des présomptueux}

(Le *fujing* costumé en âme de Yang Guozhong arrive en courant)

*On m'a volé puis tué vif,
Mort, je viens voir le roi Yama.*

(Un démon à tête de bœuf tenant une fourche, et un yaksha avec une masse et une chaîne de fer arrivent sur scène et le retiennent)

(Le *fujing* court pour sortir)

(La tête de bœuf et le yaksha repartent à sa poursuite)

Où cours-tu, Yang Guozhong!

(Le *fujing* :)

Oh, je suis le Grand conseiller de la dynastie régnante, des mutins m'ont assassiné à l'instant. Qu'est-ce qui vous prend, vous autres, de me retenir?

(La tête de bœuf :)

Vieille canaille, nous autres, sommes venus exprès t'emmener sur ordre du roi Yama. Qu'est-ce que tu attends encore?

(Le *fujing* :)

M'emmener où?

(La tête de bœuf et le yaksha :)

*A notre petite Cité de Fengdu,
Te faire goûter de la forêt d'épées et du mont des lames.*

(La tête de bœuf tire le *fujing* en lui piquant le dos de sa fourche, le yaksha l'enchaîne, ils s'en vont)

(Le *dan* se hâte de venir voir)

Ah, mais n'était-ce pas mon grand frère? Pauvre de lui!

(Elle laisse éclater sa douleur)

Nord

{La prise du Jiangnan}

*Ah, ce n'était qu'un fugace songe matutinal, fini en un clin d'œil.
La gloire sacrifiée, reste le lourd fardeau des fautes.*

Ah, si cela arrive à mon frère, comment pourrais-je me croire innocente?

Malgré ma forme défaite, je ne renie pas l'ancien amour.

Un instant! l'obscurité s'étend à perte de vue, nul chemin ne se présente à mes pas, je ferais encore mieux de retourner au relais de Mawei.

(Elle se met en marche)

*Allons, retournons à Mawei,
Je suis emplie de crainte, encore.
J'ai cru entendre le cri des rebelles, c'était les oiseaux rentrant au bercail.*

(Elle quitte la scène)

(Un *fujing* costumé en génie du lieu monte en scène)

*Ceux qu'envoie la malemort s'accumulent sous terre,
Et chez les vivants, nul baume qui les ranime.*

Votre humble serviteur est le génie local de Mawei. Sur ordre du Souverain du Pic de l'est, me notifiant que la Noble concubine Yang Yuhuan est en fait une Immortelle des Îles Penglai, morte ce jour dans ma circonscription tutélaire, m'enjoint expressément de préserver son corps et prendre soin de ses âmes, pour obéir au décret de jade, il me faut aller la chercher.

(Il marche)

Sud

{On est mieux au parc}

*Pour simplement s'être complue dans un monde de plaisirs,
Et d'artifices, elle paie le prix,
De cette vie, éphémère étincelle.
Son corps est en fosse,
Veillée par son âme.*

(Il se retire)

Nord

{Chant du marchand de vent avec la paix}

(Le *dan* arrive sur scène et s'avance)

*Dans la brume froide et les herbes folles,
A chaque pas je m'attarde.*

(Elle regarde)

Ah, il y a quelques chose d'écrit sur cet arbre, attendez voir:

(Elle lit)

Notre petite concubine Yang est ensevelie ici.

(Désolée)

On m'a donc enterrée ici. Ah, Yuhuan! Yuhuan!

(Elle pleure)

Voilà tout, un tertre froid et un arbre fendu,

*c'est là, de la belle élégante,
le nid tombé.*

Avant de mourir, j'ai ordonné à Gao Lishi d'enfouir avec moi ma broche dorée et ma boîte damasquinée, je me demande s'il les a enterrées?

*Aurait-il rejeté à la boue ces reliques,
Mon amour authentique ne varie pas.
Mais s'il les a enfouis, je crains que cette dépouille mortifiée,
Ne puisse plus les serrer sur son sein.*

Il faut que je l'appelle,

(Elle appelle)

Yang Yuhuan, ton âme est là.

Moi, je l'appelle à voix basse, dans le vent, pour la rappeler.

(Elle pleure)

*Elle devrait savoir qu'elle est moi,
Ah, que fait-elle à continuer de dormir et prétendre rester couchée!*

(Le *fujing* monte et appelle)

Bibliographie

Pas d'indication de ville lorsque l'éditeur est connu (Brill, Droz, Routledge, Stanford University Press, etc.), s'il s'agit de Paris ou Pékin, ou si le nom de lieu est évident parce qu'il figure dans le nom de l'éditeur (par ex. Shanghai guji chubanshe) ; « *University Press* » est abrégé en UP. Les abréviations usuelles ont été retenues pour certaines revues (*HJAS* pour *Harvard Journal of Asiatic Studies* ; *CLEAR* pour *Chinese Literature : Essays, Articles, Reviews* ; *MCLC* pour *Modern Chinese Literature and Culture*).

A Cheng, 1988, *Les Trois rois*, tr. Dutrait Noël, Alinéa, Aix-en-Provence.

Admussen Nick, 2009, « A Music for Baihua : Lu Xun's 'Wild Grass' and 'A Good Story' », *CLEAR* 31, p. 1-22.

Admussen Nick, 2010, « Trading Metaphors : Chinese Prose Poetry and the Reperiodization of the Twentieth Century », *Modern Chinese Literature and Culture* 22.2, p. 88-129.

Alaux Jean, 2015, « Hélène-allégorie : d'Homère à Platon », *Gaia* 18, p. 421-434.

Alber Charles J., 1976, « Wild Grass, Symmetry and Parallelism in Lu Hsün's Prose Poems », in Nienhauser W. (dir.), *Critical Essays on Chinese literature*, Chinese University of Hong Kong, p. 1-20.

Allen Alma Coppedge, 1960, *Surrealism and the Prose Fiction of José Martínez Ruiz (Azorín)*, Boston University, OpenBU (<https://hdl.handle.net/2144/19595>).

Altenburger Roland, B. Wan Margaret et Børdahl Vibeke (dir.), 2015, *Yangzhou, A Place in Literature, The Local in Chinese Cultural History*, Hawai'i UP.

Amiel Henri-Frédéric, 1976, *Journal intime, L'Âge d'homme*, Lausanne, vol. 1.

Angles Jeffrey, 2014, « Translation Within the Polyglossic Linguistic System of Early Meiji-Period Japan », in Árokay Judit, Gvozdanović Jadranka et Miyajima Darja (dir.), *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China, and the Slavic World*, Springer, p. 181-205.

Auden W. H. et Isherwood Christopher, 1939, *In Time of War : Journey to a War*, Random House, New York.

Audi Paul, 2012, « Contre le marbre vainement... », *Po&sie* 142, p. 138-146.

Azorín, 1931, *The Syrens, and Other Stories*, tr. Wells Warre B., Eric Patridge at the Scholartis Press, London.

Bachelard Gaston, 1993 [1942], *L'Eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Livre de poche.

Bachelard Gaston, 2012 [1957], *La Poétique de l'espace*, PUF.

Bachelard Gaston, 2015 [1961], *La Flamme d'une chandelle*, PUF.

Bachelard Gaston, 2020 [1948], *La Terre et les rêveries du repos*, Corti.

Barth Karl, 1965, *Commentaire de l'Épître aux Philippiens (1927)*, tr. Goy André, Labor et Fides, Genève.

Baudelaire, 1991, *Les Fleurs du Mal*, édition de Dupont Jacques, Flammarion.

Baudelaire, 2011 [1980], *Œuvres complètes*, édition de Jamet Michel, Robert Laffont.

Baudelaire, 2011 [2006], *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, édition de Kopp Robert, Gallimard.

Béguin Albert, 2006 [1937], *L'Âme romantique et le rêve*, Livre de poche.

Benoît Eric, 2016, *Dynamiques de la voix poétique*, Classiques Garnier.

Berman Antoine, 2011 [1984], *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard.

- Bessière Jean, 2007, « Deux fois du paysage : de la ‘*pathetic fallacy*’ à ‘*Von der landschaft*’ de Rilke », in Schmeling Manfred et Schmitz-Emans Monika (dir.), *Das Paradigma Der Landschaft in Moderne und Postmoderne. (Post)Modernist Terrains: Landscapes - Settings - Spaces*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Bevan Paul, 2020, *‘Intoxicating Shanghai’ – An Urban Montage, Art and Literature in Pictorial Magazines during Shanghai’s Jazz Age*, Brill.
- Bian Zhilin 卞之琳 (dir.), 1936, *Hanyuanji 漢園集 [Le Jardin des Han]*, Shanghai yinshuguan.
- Bian Zhilin 卞之琳 (tr.), 1934, *Xichuangji 西窗集 [Recueil de la fenêtre d’occident]*, Shangwu yinshuguan, Beijing. (?)
- Bian Zhilin 卞之琳 (tr.), 1936, *Xichuangji 西窗集 [Recueil de la fenêtre d’occident]*, Shanghai shangwu yinshuguan. (?)
- Bian Zhilin 卞之琳 (tr.), 1943, *Azuolin xiaoji 阿左林小集 [Petit recueil de textes de Azorín]*, Guomin tushu chubanshe, Chongqing.
- Bian Zhilin 卞之琳 (tr.), 2000, *Bian Zhilin yiwenji 卞之琳譯文集 [Traductions de Bian Zhilin]*, Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei, 3 vol.
- Bian Zhilin 卞之琳 (tr.), 2007b, *Xichuangji 西窗集 [Recueil de la fenêtre d’occident]*, Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei.
- Bian Zhilin 卞之琳, 1940, *Weilaoxin ji 慰勞信集 [Lettres de soutien]*, Mingrishe / Les Editions de Demain, Kunming.
- Bian Zhilin 卞之琳, 1942, *Shinian shicao 十年詩草 [Une décennie de poèmes]*, Mingri she, Guilin.
- Bian Zhilin 卞之琳, 2000b, *Yumuji 魚目集 [Yeux de poisson]*, Renmin wenzue chubanshe.
- Bian Zhilin 卞之琳, 2002, *Bian Zhilin wenji 卞之琳文集 [Œuvres de Bian Zhilin]*, Anhui jiaoyu chubanshe, 3 vol.
- Bian Zhilin 卞之琳, 2007, *Shinian shicao 1930-1939 十年詩抄 [Une décennie de poèmes, 1930-1939]*, Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei.
- Bien Gloria, 2012, *Baudelaire in China : A Study in Literary Reception*, Delaware UP with Roman and Littlefield, Newark.
- Billeter Jean-François, 1986, « La poésie chinoise et la réalité : à la mémoire de Patrick Destenay », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 8, p. 67-109.
- Billeter Jean-François, 2022, *Héraclite, le sujet*, Allia.
- Birch Cyril, 1961, « English and Chinese Meters in Hsü Chih-mo’s Poetry », *Asia Major* n. s. 8.2, p. 258-293.
- Bisetto Barbara, 2017, « Commentary and Translation: Exploring the *Du Lü Yanyi* 杜律演義 », *Acta Universitatis Carolinae Philologica (Orientalia Pragensia)* 4, p. 97-108.
- Bisetto Barbara, 22-25 mars 2018, « Translating into meaning : paraphrasing forms in the anthology *Du lü yanyi* 杜律演義 », Panel « Intralingual Translation as an Approach to Yuan-Ming Period Textual Practices », AAS Association for Asian Studies Conference, Washington DC.
- Blanchot Maurice, 1988, *L’Espace littéraire*, Gallimard.
- Borges Jorge Luis, 2006 [1983], *Fictions*, tr. Verdevoye P., Ibarra et Caillois Roger, Gallimard.
- Bradley F. H., 1893, *Appearance and Reality*, Swan Sonnenschein, London.
- Brooker Jewel S., 1979, « Bradley’s Doctrine of Experience in T. S. Eliot’s ‘The Waste Land’ and ‘Four Quartets’ », *Modern Philology* 77.2, p. 146-157.
- Brunel Pierre, 2004, *Le Mythe de la métamorphose*, Corti.
- Buber Martin, 1982, *Judaïsme*, tr. Jolivet Marie-José, Verdier, Lagrasse.
- Buber Martin, 1995, *Ich und Du* (1923), Reclam.
- Buber Martin, 2012, *Je et tu*, tr. Bianquis Geneviève (1938), Aubier.
- Buber Martin, 2022, *Le Message hassidique*, tr. Heumann Wolfgang, Albin Michel.
- Burckhardt Titus, 1979, *Alchimie, sa signification et son image du monde*, Archè, Milan.

- Buzzati Dino, 1967, *Le K.*, tr. Remillet Jacqueline, Robert Laffont.
- Cai Zong-qi (dir.), 2008, *How to Read Chinese Poetry, A Guided Anthology*, Columbia UP.
- Cai Zong-qi et Wu Shengqing, 2019, « Introduction : Emotion, Patterning, and Visuality in Chinese Literary Thought and Beyond », *The Journal of Chinese Literature and Culture* 6.1, p. 1-14.
- Caillois Roger, 1976 [1967], *Les Jeux et les hommes, le masque et le vertige*, Gallimard.
- Caillois Roger, 2000 [1971], *Pierres*, Gallimard.
- Cambon Fernand, 2011, « Nostalgie, Sehnsucht », *Sigila* 27.1, p. 31-41.
- Cao Xueqin 曹雪芹, 2007, *Hongloumeng 紅樓夢 [Le Rêve dans le Pavillon rouge]*, Renmin wenxue chubanshe, 2 vol.
- Cao Xueqin, 1981, *Le Rêve dans le pavillon rouge*, tr. Li Tche-houa et Alézaïs Jacqueline, Gallimard, 2 vol.
- Cao Zhi 曹植, 1998, *Œuvres de Cao Zhi éditées et annotées (曹植集校注, Cao Zhi jijiao zhu)*, édition de Zhao Youwen 趙幼文, Renmin wenxue chubanshe.
- Carroll Lewis, 1970, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, tr. Jean Gattégno, Aubier-Flammarion.
- Carré Patrick, 1995, *Le Soutra de l'Estrade du Sixième Patriarche Houei-neng*, Seuil.
- Castellion Sébastien, 2003, *La Genèse (1555)*, édition de Chaurand Jacques, Gueunier Nicole et Skupien Dekens Carine, Droz.
- Cellier Léon, 1959, « Devant le miroir de Venise. Gautier et Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 11, p. 121-133.
- Cerquiglini-Toulet J., Lestringant F., Forestier G. et Bury E. (dir.), 2007, *La Littérature française : dynamique & histoire*, Gallimard, 2 vol.
- Champion Jacques, 1975, « Le concours général et son rôle dans la formation des élites universitaires au XIX^e siècle », *Revue française de pédagogie* 31, p. 71-82.
- Chan Sin-wai, Pollard David E. (dir.), 2001, *An Encyclopaedia of Translation, Chinese-English, English-Chinese*, The Chinese UP, Hong Kong.
- Chen Guying 陳鼓應 (tr.), 1998, *Zhuangzi jin zhu jin yi 莊子今注今譯 [Zhuangzi en traduction et commentaire modernes]*, Zhonghua shuju, 3 vol.
- Chen Jianhua, 2016, « The Late Qing Poetry Revolution : Huang Zunxian, Liang Qichao, and Chinese Literary Modernity », in Denton Kirk A. (dir.), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, Columbia UP, p. 89-96.
- Chen Jitong 陳季同, 2010, *Huangshake chuanqi 黃衫客傳奇 [L'Histoire merveilleuse de l'homme en jaune]*, tr. Li Huachuan 李華川, Renmin wenxue chubanshe.
- Chen Liming 陳歷明, 2018, « Yinyuehua : Xu Zhimode shige meixue 音樂化: 徐志摩的詩歌美學 [Musicalité : l'esthétique poétique de Xu Zhimo] », *Wenyi lilun yanjiu 文藝理論研究 Theoretical Studies in Literature and Art* 6, p. 56-68.
- Chen Pingyuan 陳平原, 1997 [1989], *Ershi shiji Zhongguo xiaoshuo shi, Diyi juan (1897-1916) 二十世紀中國小說史第一卷 (1897-1916) [Histoire du roman chinois au XX^e siècle]*, Beijing daxue chubanshe.
- Chen Pingyuan 陳平原, 1998, *Zhongguo xiandai xueshuzhi jianli: yi Zhang Taiyan, Hu Shizhi wei zhongxin 中國現代學術之建立: 以章太炎、胡適之為中心 [La fondation des humanités dans la Chine moderne : étude centrée sur Zhang Taiyan et Hu Shi]*, Beijing daxue chubanshe.
- Chen Pingyuan 陳平原, 2003, *Zhongguo xiaoshuo xushi moshide zhuanbian 中國小說敘事模式的轉變 [Les transformations du mode de narration dans la fiction chinoise]*, Beijing daxue chubanshe.
- Chen Pingyuan 陳平原, 2010, *Zhongguo sanwen xiaoshuo shi 中國散文小說史 [Histoire de l'écriture de prose et de fiction en Chine]*, Beijing daxue chubanshe.
- Chen Pingyuan 陳平原, Xia Xiaohong 夏曉紅 (dir.), 1997, *Ershi shiji Zhongguo xiaoshuo lilun ziliao, diyi juan 1897-1916 二十世紀中國小說理論資料, 第一卷1897-1916 [Matériaux sur la théorie du roman chinois au XX^e siècle, Premier volume, 1897-1916]*, Beijing daxue chubanshe.

- Chen Qiuping 陳秋平, Shang Rong 尚榮 (tr.), 2007, *Jin Gangjing, Xinjing, Tanjing* 金剛經, 心經, 壇經 [Soûtra du diamant, Soûtra du cœur, Soûtra de l'estrade], Zhonghua shuju.
- Chen Sihe 沈思和, Li Ping 李平 (dir.), 1999, *Ershi shiji Zhongguo wenxue jingdian Dangdai wenxue 100 pian* 二十世紀中國文學精品·當代文學100篇 [Euvres choisies de la littérature chinoise du XX^e siècle : Cent textes de la littérature contemporaine], Xuelin chubanshe, Shanghai, 3 vol.
- Chen Taisheng 陳太勝, 2005, *Xiangzheng zhuyi yu Zhongguo xiandai shixue* 象徵主義與中國現代詩學 [Le Symbolisme et la poétique chinoise moderne], Beijing daxue chubanshe.
- Chen Xi 陳希, « Lun Zhongguo xiandaipai dui yixiang zhuyide jieshou 論中國現代派詩對意象主義的接受 [Sur la réception de l'imagisme par l'école moderniste en Chine] », *Wenxue pinglun* 文學評論 *Literary Review* 5, 2009, p. 50-54.
- Chen Xi 陳希, He Haiwei 何海巍, 2005, « Zhongguo xiandai zhixing shide tezhi — Lun Bian Zhilin dui xiangzhengzhuyide jieshou yu bianyi 中國現代智性詩的特質——論卞之琳對象徵主義的接受與變異 [Les caractéristiques de la poésie intellectualiste chinoise moderne : Sur la réception du symbolisme par Bian Zhilin et ses variations] », *Zhongshan daxue xuebao* 中山大學學報 45.2, p. 18-22.
- Chen Yinchu, Varsano Paula, 2015, « Guwen (Ancient-Style Prose), Sound, and the History of Chinese Poetics », *Journal of Chinese Literature and Culture* 2.2, p. 515-544.
- Chen Zhiguo 陳芝國, 2008, *Kangzhan shiqi Beijing shiren yanjiu* 抗戰時期北京詩人研究 [Etude sur les poètes de Pékin pendant la période de la Guerre de résistance], Thèse de doctorat, Shoudu shifan daxue.
- Chen Zizhan 陳子展, 1982 [1930], *Zhongguo jindai wenxue zhi bianqian* 中國近代文學之變遷 [L'Evolution de la littérature chinoise moderne], Shanghai shudian.
- Cheng Anne, 1993, « La Notion d'espace dans la pensée traditionnelle chinoise » in Blanchon Flora (dir.), *Aménager l'espace*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, p. 33-44.
- Cheng Anne, 2014 [1997], *Histoire de la pensée chinoise*, Seuil.
- Cheng François, 1996 [1977], *L'écriture poétique chinoise*, Seuil.
- Cheng Junying 程俊英 (tr.), 1993 [1935], *Shijing yizhu* 詩經譯注 [Le Livre des poèmes traduit et annoté], Shanghai guji chubanshe.
- Cheung Dominic, 1979, *Feng Chih*, Twayne.
- Chourauqui André (tr.), 1995, *La Bible*, Desclée de Brouwer.
- Chu Binjie 褚斌傑, 1998, *Zhongguo gudai wenti gailun* 中國古代文體概論 [Aperçu général sur les genres littéraires chinois anciens], Beijing daxue chubanshe.
- Ciyuan, 1984, Shangwu yinshuguan, 10 vol.
- Cleary Thomas (tr.), 2017, *The Blue Cliff Record*, BDK English Tripiṭaka.
- Codeluppi Martina et Gallo Simona (dir.), 1er juillet 2022, « Panel : Mother Tongues and Other Tongues : Translation and Creation in Sinophone Poetry », *On the Conflicting Universals in Translation : Translation as Performance in East Asia, The 4th East Asian Translation Studies Conference*, Paris.
- Cohen Paul, 2010 [1984], *Discovering History in China, American Historical Writings on the Recent Chinese Past*, Columbia UP.
- Compagnon Antoine, 2015 [1990], *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil.
- Cook Francis H. (tr.), 1999, *Three Texts on Consciousness Only*, Berkeley, Numata Center.
- Corbin Alain, 2018, *Histoire du silence*, Flammarion.
- Cordingley Anthony, 2014, « L'oralité selon Henri Meschonnic », *Palimpsestes* 27. (<http://journals.openedition.org/palimpsestes/2029> (consulté le 29 juin 2022)).
- Cremerius Ruth, 1996, *Das poetische Hauptwerk des Xu Zhimo*, Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg.
- Crespi John, 2009, *Voices in Revolution : Poetry and the Auditory Imagination in Modern China*, University of Hawaii Press, Honolulu.

- Dadò Patrizia, 2005, « La parodia dell'intellettuale moderno nel racconto 'Pierrot' di Mu Shiyong », *Rivista degli studi orientali Nuova Serie* 78.3/4, p. 181-187.
- Dai Mingshi, 1998, *Recueil de la Montagne du sud*, tr. Durand Pierre-Henri, Gallimard.
- Dai Wangshu 戴望舒, 1999, *Dai Wangshu quanji : shige juan* 戴望舒全集：诗歌卷 [Œuvres complètes de Dai Wangshu : poésie], édition de Wang Wenbin 王文彬 et Jin Shi 金石, Zhongguo qingnian chubanshe, Beijing.
- Dante, 2003 [1999], *Vita Nuova / Vie Nouvelle*, tr. Luciani Gérard, Gallimard.
- Daosheng 道生 [Dowson], 1927, *Zhuangshi ji* 装饰集 [Decorations by Dowson], tr. Xia Laidi 夏莱蒂, Guanghai shuju, Shanghai.
- Dastur Françoise, 2007, « Derrida et la question de la présence : une relecture de *La Voix et le phénomène* », *Revue de métaphysique et de morale* 53, p. 5-20.
- Davies Gloria, 2013, *Lu Xun's Revolution, Writing in a Time of Violence*, Harvard UP.
- Davis Albert Richard, 1983, *T'ao Yüan-ming : His Works and Their Meaning*, Hong Kong University Press, 2 vol.
- de Gourmont Rémy, 1912, *Divertissements : Poèmes en vers*, Crès.
- de Man Paul, 2013, « Histoire littéraire et modernité littéraire », tr. Zanetta Julien, préface Zanetta Julien et Rueff Martin, *Po&sie* 143, p. 125-141.
- Debon Günther, 1989, *Chinesische Dichtung, Geschichte, Struktur, Theorie*, Brill.
- DeFrancis John, 1985, « China's Literary Renaissance : A Reassessment », *Bulletin of Concerned Asian Scholars* 17.4, p. 52-63.
- Deleuze Gilles, 1969, *Logique du sens*, Minuit.
- Deleuze Gilles, 2011 [1967], *Présentation de Sacher-Masoch, avec le texte intégral de La Vénus à la fourrure*, Minuit.
- Demiéville Paul (dir.), 1962, *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Gallimard.
- Demiéville Paul, 1973, « Le miroir spirituel » (1947), in Demiéville Paul, *Choix d'études bouddhiques : 1929-1970*, Brill, p. 112-137.
- Denton Kirk (dir.), 1996, *Modern Chinese Literary Thought, Writings on Literature, 1893-1945*, Stanford UP.
- Denton Kirk A., 1998, *The Problematic of Self in Modern Chinese Literature, Hu Feng and Lu Ling*, Stanford UP.
- Des Forges Alexander, 2016, « The Uses of Fiction : Liang Qichao and His Contemporaries », in Denton Kirk (dir.), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, Columbia UP, p. 97-103.
- Des Places Édouard, 1969, « Cent cinquante ans du doctorat ès lettres (1810-1960) », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2, p. 209-228.
- Diel Paul, 1994 [1975], *Le Symbolisme dans la Bible*, Payot.
- Diel Paul, 2018, *Psychologie de la motivation* (1947), Payot.
- Diény Jean-Pierre (tr.), 2010, *Les Dix-neuf poèmes anciens*, Les Belles Lettres.
- Dirlik Arif, 2010, « Asian Modernities in the Perspective of Global Modernity », in Chu Yiu-wai, Man Eva Kit-wah (dir.), *Contemporary Asian Modernities, Transnationality, Interculturality, and Hybridity*, Peter Lang, p. 27-54.
- Doleželová-Velingerová Milena, 1977, « The Origins of Modern Chinese Literature », in Goldman Merle (dir.), *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Havar UP, p. 17-35.
- Domínguez César, Saussy Haun, Villanueva Darío, 2015, *Introducing Comparative Literature, New Trends and Applications*, Routledge.
- Dong Chuping 董楚平, 1998, *Chuci yizhu* 楚辭譯注 [Les Chants de Chu, annotés et traduits], Shanghai guji chubanshe.
- Dong Qiang, 2004, « 'Je pense, donc je suis un papillon.' L'influence de la poésie française sur la poésie chinoise moderne, à travers l'expérience poétique de Dai Wangshu », in Haruhisa Kato (dir.), *La Modernité française dans l'Asie littéraire (Chine, Corée, Japon)*, PUF, p. 175-184.
- Dowson, 2003, *Ernest Dowson Collected Poems*, édition de Thornton R. K. R. et Dowson Caroline, Birmingham UP.

- Durand-Dastès Vincent, Lanselle Rainier, 2018, « Le récit de rêve en Asie orientale : langues et genres », in Durand-Dastès Vincent, Lanselle Rainier (dir.), *Récits de rêves en Asie orientale, Extrême-Orient Extrême-Occident* 42, p. 5-14.
- Eber Irene, 2008, *Chinese and Jews, Encounters Between Cultures*, Vallentine Mitchell, London/Chicago.
- Ebrey Patricia Buckley, 2010, *The Cambridge Illustrated History of China, Second Edition*, Cambridge UP.
- Eco Umberto, 1996, *Interprétation et surinterprétation*, édité par Collini Stefan, tr. Cometti Jean-Pierre, PUF.
- Egan Ronald, 1984, *The Literary Works of Ou-yang Hsiu (1007-72)*, Cambridge UP.
- Eliot, 1932, *Selected Essays, 1917-1932*, Faber and Faber, London.
- Eliot, 2001, *The Waste Land*, édition de North Michael, Norton.
- Eliot, 2006 [1976], *La Terre vaine et autres poèmes*, tr. Leyris Pierre, Seuil.
- Eluard Paul, 1966, *Capitale de la douleur* (1926), Gallimard.
- Eluard Paul, 1971, *Poésies*, Gallimard.
- Escande Yolaine, 2005, *Montagnes et eaux, La culture du shanshui*, Hermann.
- Escande Yolaine, 2013, *Jardins de sagesse en Chine et au Japon*, Seuil.
- Even-Zohar Itamar, 1979, « Polysystem Theory », *Poetics Today* 1.1/2, p. 287-310.
- Even-Zohar Itamar, 1990a, « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem », *Poetics Today* 11.1, p. 45-51.
- Even-Zohar Itamar, 1990b, « Laws of Literary Interference », *Poetics Today* 11.1, p. 53-72.
- Fabre Jean-Henri, 1989, *Souvenirs entomologiques*, Robert Laffont, 2 vol.
- Fei Ming 廢名, 2008, *Xinshi jianggao 新詩講稿 [Notes de conférence sur la Nouvelle poésie]*, Beijing daxue chubanshe.
- Feng Zhi 馮至, 1971, *Shisihang ji 十四行集 [Sonnets]*, Wenxin shudian, Hong Kong.
- Feng Zhi 馮至, 1999, *Feng Zhi quanji 馮至全集 [Œuvres complètes de Feng Zhi]*, Hebei jiaoyu chubanshe, Shijiazhuang, 12 vol.
- Feng Zhi, 1987, « Wailaide yangfen 外來的養分 [Mes nourritures étrangères] », *Waiguo wenxue pinglun 外國文學評論 Foreign Literature Review* 2, p. 3-8.
- Ferguson Charles A., 1959, « Diglossia », *WORD* 15.2, p. 325-340.
- Fishman Joshua A., 1967, « Bilingualism With and Without Diglossia ; Diglossia With and Without Bilingualism », *Journal of Social Issues* 2, 1967, p. 29-38.
- FitzGerald Carolyn, 2013, *Fragmenting Modernisms : Chinese Wartime Literature, Art, and Film, 1937-49*, Brill.
- Fong Gilbert Chee Fun, 1982, *Subjectivism in Xu Zhenya (1889-193?) and Su Manshu (1884-1918) : Chinese Fiction in Transition*, Thèse de doctorat, University of Toronto, Toronto, 1982.
- Frodsham J. D. (tr.), 1970, *The Poems of Li Ho (791-817)*, Clarendon Press, Oxford.
- Frodsham J. D., 1967, *The Murmuring Stream, The Life and Works of Hsieh Ling-yün*, University of Malaya Press, Kuala Lumpur, 2 vol.
- Frodsham J. D., 1967b, « Landscape Poetry in China and Europe », *Comparative Literature* 19.3, p. 193- 215.
- Fu Zengxiang 傅增湘, 2006, *Wenyuan yinghua jiaoji 文苑英華校集 [Révisions complètes du Florilège littéraire]*, Beijing Tushuguan chubanshe, vol. 4.
- Fumaroli Marc, 2010, « 1684, Introduction à *L'Homme de cour* », in Gracian Baltasar, *L'Homme de cour*, édition de Roubaud Sylvia, Gallimard, p. 7-246.
- Gálik Marian, 1980, *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism (1917-1930)*, Curzon Press / Veda, London / Bratislava.
- Gálik Marian, 1983, « Feng Zhi e il suo sonetto veneziano », *Catai* 1.2, p. 23-31.

- Gálik Marián, 1986, *Milestones in Sino-Western Literary Confrontations (1898-1979)*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden.
- Gálik Marian, 1990, « Interliterary and Intraliterary Aspects of the Study of Post-1918 Chinese Literature », in Goldblatt Howard (dir.), *Worlds Apart : Recent Chinese Writing and its Audiences*, M.E. Sharpe, Armonk/London, p. 231-45.
- Gálik Marian, 1997, « Feng Zhi and His Goethean Sonnet », in Akiyama Masayuki et Leung Yiu-nam (dir.), *Crosscurrents in the Literatures of Asia and the West, Essays in Honor of A. Owen Aldridge*, As. University Press, 1997, London.
- Gardner Joseph H., 1991, « Dowson's Pastoral », *Nineteenth-Century Literature* 46.3, p. 376-395.
- Gautier Théophile, 1981, *Emaux et Camées*, édition de Gothot-Mersch Claudine, Gallimard.
- Gernet Jacques, 1960, « Les suicides par le feu chez les bouddhistes chinois du Ve au Xe siècle », in *Mélanges publiés par l'Institut des Hautes Études Chinoises* 2, PUF, p. 527-558.
- Gibson William M., 1961, « Sonnets in T. S. Eliot's *The Waste Land* », *American Literature* 32.4, p. 465-66.
- Gluck Carole, 2011, « The End of Elsewhere : Writing Modernity », *The American Historical Review* 116.3, p. 676-687.
- Goethe, 2012, *Divan d'Orient et d'Occident / West-östlicher Divan*, tr. Cassagnau Laurent, Les Belles Lettres.
- Gong Zizhen, 2017 [1980], *Gong Zizhen Jihai zashi zhu* 龔自珍己亥雜詩注 [Edition annotée des Poèmes de l'année jihai de Gong Zizhen], édition de Liu Yisheng 劉逸生, Zhonghua shuju.
- Goulet Alain, 2003, « Sous le signe de Narcisse », *Bulletin des études valéryennes* 95, p. 27-42.
- Green André, 1992, *La Déliaison, Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Les Belles Lettres.
- Grynopas Benedykt et Kia-hway Liou, 2004 [1980], *Philosophes taoïstes*, Gallimard.
- Guitton Edouard, 1995, « L'Antiquité pour la modernité dans l'inspiration d'André Chénier », *Dix-huitième Siècle* 27, p. 191-199.
- Gunn Edward M., 1980, *Unwelcome Muse, Chinese Literature in Shanghai and Peking 1937-1945*, Columbia UP.
- Gunn Edward, 1991, *Rewriting Chinese : Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, Stanford UP.
- Guo Moruo 郭沫若, 1985, *Guo Moruo quanji — Wenxue bian* 郭沫若全集·文學編 [Œuvres complètes de Guo Moruo : œuvres littéraires], Renmin wenzue chubanshe, vol. 9
- Guo Yanli 郭延禮, 1990, *Zhongguo jindai wenxue fazhanshi* 中國近代文學發展史 [Histoire du développement de la littérature chinoise moderne], Shandong jiaoyu chubanshe, Jinan, 3 vol.
- Hadot Pierre, 1995, *Qu'est-ce que la philosophie antique*, Gallimard.
- Haft Lloyd (dir.), 1989, *A Selective Guide to Chinese Literature 1900-1949, The Poem*, Brill.
- Haft Lloyd, 1983, *Pien Chih-lin, A Study in Modern Chinese Poetry*, Foris Publications, Dordrecht & Cinnaminson.
- Haft Lloyd, 2000, *The Chinese Sonnet, Meaning of a Form*, CNWS Publications, Leiden.
- Han Bangqing 韓邦慶, 1995 [1892], *Haishang hua liezhuan* 海上花列傳 [Biographies exemplaires des Fleurs de Shanghai], édition et tr. de Zhang Ailing 張愛玲, Shanghai guji chubanshe, 2 vol.
- Han Bangqing, 2005, *The Sing-song Girls of Shanghai*, tr. Chang Eileen, édition de Hung Eva, Columbia UP.
- Han Shaogong 韓少功, 2001, *Guiqulai* 歸去來 [Retour], Shandong wenyi chubanshe, Jinan.
- Han Shaogong, 2000, *Bruits dans la montagne et autres nouvelles*, tr. Curien Annie, Gallimard.
- Hanan Patrick, 1974, « The Technique of Lu Hsün's Fiction. », in *HJAS* 34, p. 53-96.
- Hanan Patrick, 2003, « The Bible as Chinese Literature : Medhurst, Wang Tao, and the Delegates' Version », *HJAS* 63.1, p. 197-239.
- Hanan Patrick, 2004, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Columbia UP.
- Hanan Patrick, 2004, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, Essays by Patrick Hanan*, Columbia UP.

- Hanyu da cidian jianbian 漢語大詞典簡編 [Grand dictionnaire compact des mots chinois], 1999 [1998], Hanyu da cidian chubanshe, Shanghai, 2 vol.
- Harbsmeier Christoph, 2009, « On the Very Notions of Language and of the Chinese Language », *Histoire Épistémologie Langage* 31.2, p. 143-161.
- Hargett James, 2006, « Su Shi and Mount Lu », in Vogel Joshua A. (dir.), *Traditions of East Asian Travel*, Berghahn Books, New York, p. .
- Hashimoto Satoru, 2017, « Liang Qichao's Suspended Translation and the Future of Chinese New Fiction », in Wang David Der-wei (dir.), *A New Literary History of Modern China*, Harvard UP, p. 161-166.
- Hawkes David, 1962, *Ch'u Tz'u, The Songs of the South*, Beacon, New York.
- Hay John, 1994, « The Body Invisible in Chinese Art? », in Barlow Tani et Zito Angela (dir.), *Body, Subject, and Power in China*, Chicago University Press, p. 42-77.
- Heinrich Larissa N., 2008, *The Afterlife of Images, Translating the Pathological Body Between China and the West*, Duke UP.
- Herman Jonathan R., 1996, *I and Tao, Martin Buber's Encounter with Chuang Tzu*, State University of New York Press, Albany.
- Herne Richard (tr.), 1869, *Translations from Charles Baudelaire*, John Camden Hotten, London.
- Hervouet Yves, 1995, *Amour et politique dans la Chine ancienne, Cent poèmes de Li Shangyin (812-858)*, Paris.
- Hesse Hermann, 1958, *Gesammelte Schriften [Œuvres complètes]*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 7 vol.
- Hesse Hermann, 2008 [1947], *Le Loup des steppes (1927)*, tr. Pary Juliette, Livre de Poche.
- Hesse Hermann, 2021, *Le Métier d'écrivain*, tr. Waquet Nicolas, Payot&Rivages.
- Heubel Fabian, 2014, « Hybrid modernization, intercultural dialectic, transcultural critique », manuscrit non publié, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica.
- Hockx Michel, 1994, *A Snowy Morning, Eight Chinese Poets on the Road to Modernity*, Leiden University.
- Hockx Michel, 1998, « Mad Women and Mad Men : Intraliterary Contact in Early Republican Literature », in Findeisen Raoul et Gassmann Robert H. (dir.), *Autumn Floods : Essays in Honour of Marian Galik*, Peter Lang, p. 307-322.
- Hockx Michel, 1999, « Is There a May Fourth Literature? A Reply to Wang Xiaoming », *Modern Chinese Literature and Culture* 11.2, p. 40-52.
- Hockx Michel, 2003, *Questions of Style : Literary Societies and Literary Journals in Modern China, 1911-1937*, Brill.
- Holden Raymond, 2005, *The Virtuoso Conductors*, Yale UP.
- Hsu Cho-yun, 2012, *China, A New Cultural History*, tr. Baker Timothy D. Jr. et Duke Michael S., Columbia UP.
- Hsu Kai-you (tr.), 1963, *Twentieth Century Chinese Poetry*, Doubleday, New York.
- Hsu Kai-yu, 1982, « Between Eucalyptus and Gunsmoke : The Kunming-based Poetry of 1937-1945 », in *La littérature chinoise au temps de la guerre de résistance contre le Japon (de 1937 à 1945)*, Editions de la Fondation Singer-Polignac, p. 297-308.
- Hu Rong, 2010, « Zhao Yuanren's Translation of Alice's Adventures in Wonderland and Its Significance in Modern Chinese Literary History », *Front. Lit. Stud. China* 4.1, p. 425-441.
- Hu Shi 胡適, 1998, *Hu Shi wenji 胡適文集 [Œuvres de Hu Shi]*, Beijing daxue chubanshe, 12 vol.
- Hu Shi, 2013, *English Writings of Hu Shi, Literature and Society (Volume I)*, édition de Chou Chih-Ping, Springer.
- Hu Xidong 胡希東, 2004, « Feng Zhi shige yijing lun 馮至詩歌意境論 [De l'état poétique dans la poésie de Feng Zhi] », *Yibin xueyuan xuebao 宜賓學院學報 Journal of Yibin University* 5.5, p. 139-41.
- Hu-Sterk Florence, 1987, « Le thème du miroir dans la poésie des Tang », *Études chinoises* 6.1, p. 29-58.
- Huang Kan 黃侃, 2016, *Huang Jigang shi wen ji 黃季剛詩文集 [Recueil de textes et poèmes de Huang Jigang]*, Zhonghua shuju, 2 vol.

- Huang Kan, 1985, *Huang Jigang shiwen chao* 黃季剛詩文鈔 [*Textes et poèmes transcrits de Huang Jigang*], Hubei renmin chubanshe.
- Huang Tsokan, 1998, « Ouyang Xiu and Zhuangzi », *Monumenta Serica* 46, p. 1-48.
- Huang Zunxian 黃遵憲, 1981, *Huang Zunxian renjinglu shicao jianzhu* 黃遵憲人境廬詩草箋注 [*Poèmes de ma cabane dans le monde des hommes de Huang Zunxian annotés*], édition de Qian Zhonglian 錢仲聯, Shanghai guji chubanshe, 2 vol.
- Huch Ricarda, 1978, *Les Romantiques allemands* (1899 ; tr. française 1933), tr. Babelon André, Pandora Editions, Aix-en-Provence, 2 vol.
- Huters Theodore, 1987, « From Writing to Literature : The Development of Late Qing Theories of Prose », *HJAS* 47.1, p. 51-96.
- Huters Theodore, 2005, *Bringing the World Home, Appropriating the West in Late Qing and Early Republican China*, University of Hawai'i Press, Honolulu.
- Huysmans Joris-Karl, 1992, *A Rebours*, Actes Sud, Arles.
- Ikkai Tomoyoshi 一海知義, 2008, *Tao Yuanming, Lu Fangweng, Heshang Zhao* 陶淵明·陸放翁·河上肇 [*Tao Yuanming, Lu You, Kawakami Hajime*], tr. Peng Jiahong 彭佳紅, Zhonghua shuju.
- Isaacson Nathaniel, 2017, « Science as Institutional Formation in The New Era and Journey to Utopia », *Monde chinois* 51-52. 3-4, p. 28-37.
- Jackson John E., 1979, « Rilke, Eliot and Bonnefoy as Readers of Baudelaire. » *World Literature Today* 53.3, p. 456-461.
- Jamain Claude, 2004, *Idée de la voix*, Presses universitaires de Rennes.
- Jameson Fredric, 1986, « Third-world literature in the era of multinational capitalism », *Social text* 15, p. 65-88.
- Jauss H. R., 1978, *Pour une esthétique de la réception*, tr. Maillard Claude, Gallimard.
- Jenny Laurent, 2000, « Du style comme pratique », *Littérature* 118, p. 98-117.
- Ji Guo'an 紀果庵, 1944, *Liangdu ji* 兩都集 [*Les Deux capitales*], Taiping shuju, Shanghai.
- Jia Dao 賈島, 2002, *Jia Dao shiji jianzhu* 賈島詩集箋注 [*Poèmes annotés de Jia Dao*], édition de Huang Peng 黃鵬, Ba Shu shushe, Chengdu.
- Jia Zhifang 賈植芳 (dir.), 1993, *Zhongguo xiandai wenxue zong shumu* 中國現代文學總書目 [*Catalogue général de la littérature chinoise moderne*], Fujian jiaoyu chubanshe, Fuzhou.
- Jiang Dandan, 2013, « Monde et co-naissance : le surgissement dans l'ouvert, l'évènement esthétique chez Henri Maldiney », in Charcosset Jean-Pierre, Pierron Jean-Philippe (dir.), *Parole tenue, Actes du colloque Maldiney à Lyon du 12 octobre 2012*, Mimesis, p. 31-45.
- Jinren 金人, 1944, « Xiadaoshang 峽道上 [Sur la route des [Trois] Gorges] », in Jinren, *Yinjiude zhexue, Sanwenji* 飲酒的哲學, 散文集 [*La Philosophie de l'alcool, Recueil d'essais*], Zazhishe chubanshe, Shanghai.
- Jourdain Geoffroy, 2018, *Melancholia : Madrigaux et motets vers 1600*, Harmonia Mundi, Arles.
- Jousset Philippe, 2009, « Le ton stendhal : postures, allures, textures », *Recherches & Travaux* 74, p. 5-21.
- Jullien François, 2016, *Il n'y a pas d'identité culturelle, mais nous défendons les ressources d'une culture*, L'Herne.
- Jung C. G., 2016 [1953], *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, tr. Le Lay Yves, Georg / Livre de poche.
- Kaldis Nicholas, 2014, *The Chinese Prose Poem. A Study of Lu Xun's Wild Grass* (Yecao), Cambria Press, Amherst.
- Kaplan Michel, 2016, *Pourquoi Byzance, Un empire de onze siècles*, Gallimard.
- Kaske Elisabeth, 2008, *The Politics of Language in Chinese Education, 1895–1919*, Brill.
- Kellman Steven, 2000, *The Translingual Imagination*, University of Nebraska Press, Lincoln / London.
- Klein Lucas, 2018, *The Organization of Distance, Poetry, Translation, Chineseness*, Brill.

- Kochumuttom Thomas A., 2017, *A Buddhist Doctrine of Experience, A New Translation and Interpretation of the Works of Vasubandhu the Yogācārin*, Motilal Banarsidass, Delhi.
- Kubin Wolfgang, 2005, *Die chinesische Literatur im 20. Jahrhundert*, K. G. Saur, München.
- Kubin Wolfgang, Eggert Marion, Trauzettel Rolf, Zimmer Thomas, 2004, *Die klassische chinesische Prosa : Essay, Reisebericht, Skizze, Brief Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, K. G. Saur, München.
- Lai John T. P., 2017, « Robert Morrison's Chinese Literature and Translated Modernity », in Wang David Der-wei (dir.), *A New Literary History of Modern China*, Harvard UP, p. 56-62.
- Laing Ronald D., 1979, *Le Moi divisé*, tr. Elsen Claude, Stock.
- Lancashire Douglas, 1981, *Li Po-yuan*, Twayne Publishers, Boston.
- Lanselle Rainier, 2008, « Le sujet mutique et la métaphore de la pierre », in Sakai Cécile et Struve Daniel (dir.), *Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident*, Picquier, Arles, p. 83-106.
- Lau Joseph S. M., Goldblatt Howard (dir.), 2007, *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, Columbia UP, New York.
- Laughlin Charles, 2016, « Language and Literary Form », in Denton Kirk (dir.), *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, Columbia UP, p. 38-45.
- Laurens Pierre, 2008, « L'eau dans la pierre », in Laurens Pierre, *La Dernière muse latine, Douze lectures poétiques, de Claudien à la génération baroque*, Les Belles lettres, p. 1-25.
- Le Roux Aude, 2000, « La Guêpe fouisseuse ou l'imaginaire entomologique de Proust », *Bulletin d'informations proustiennes* 31, p. 123-130.
- Lee Gregory Lee, 1985, *Dai Wangshu : The Life and Poetry of A Chinese Modernist*, School of Oriental and African Studies, University of London, ProQuest Number 106726694.
- Lee Gregory, 1987, « Western Influences in the Poetry of Dai Wangshu », *Modern Chinese Literature* 3.1/2, p. 7-30.
- Lee Leo Ou-fan, 1973, *The Romantic Generation of Chinese Writers*, Harvard UP.
- Lee Leo Ou-fan, 1999, *Shanghai Modern, The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*, Harvard UP.
- Lee Mabel, 2014, « Lu Xun's *Wild Grass* : Autobiographical Moments of the Creative Self », *Journal of Modern Literature in Chinese* 11.2, p. 64-79.
- Lefebvre Jean-Pierre (dir.), 1993, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Gallimard.
- Leigh Connery Christopher, 2001, « *Sao, Fu*, Parallel Prose, and Related Genres », in Mair Victor (dir.), *The Columbia History of Chinese Literature*, Columbia UP, p. 223-247.
- Levi Jean (tr.), 2010, *Les Œuvres de Maître Tchouang*, L'Encyclopédie des Nuisances.
- Levi Jean, 1995, « Quelques exemples de détournement subversif de la citation dans la littérature classique chinoise », *Extrême-Orient, Extrême-Occident* 17, p. 41-65.
- Levi Jean, 1995, *La Chine romanesque, Fictions d'Orient et d'Occident*, Seuil.
- Levi Jean, 2018, *Les Deux arbres de la Voie, Le Livre de Lao-Tseu*, Les Belles Lettres.
- Levinas Emmanuel, 2004, *Le temps et l'autre* (1948), PUF.
- Lévy André (dir.), 2000, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Seuil.
- Li Boyuan 李伯元, 2002 [1903-1906], *Wenming xiao shi 文明小史 [Petite histoire de la civilisation]*, édition de Han Qiubai 韩秋白, Zhonghua shuju.
- Li Guangtian 李广田, 2001, « Chenside shi - Lun Feng Zhide Shisihang ji 沈思的試 - 論馮至的十四行集 [Une poésie méditative : sur les *Sonnets* de Feng Zhi, 1943] », in Feng Yaoping 馮姚平 (dir.), *Feng Zhi yu tade shijie 馮至與他的世界 [Feng Zhi et son monde]*, Hebei jiaoyu chubanshe, Shijiazhuang, p. 5-26.
- Li Guangtian 李广田, 2001, *Hualangji 画廊集 [La Galerie peinte ou Pæcile, 1936]*, Renmin wenzue chubanshe.
- Li He 李賀, 1977, *Li He shige jizhu 李賀詩歌集注 [Poèmes annotés de Li He]*, édition de Wang Qideng 王琦等, Shanghai renmin chubanshe.

- Li He, 2007, *Poèmes*, tr. Lambert M.-T., Gallimard.
- Li Jing 李靖, 2016, *Etudes sur la littérature de Huang Kan* (黃侃文學研究 *Huang Kan wenxue yanjiu*), Zhongguo shehui kexue chubanshe.
- Li Qingzhao 李清照, 2005, *Li Qingzhao quanji pingzhu* 李清照全集評註 [*Œuvres complètes de Li Qingzhao annotées et commentées*], édition de Xu Beiwen 徐北文, Jinan chubanshe.
- Li Ruzhen 李汝珍, 2005 [1818], *Jing hua yuan* 鏡花緣 [*Destinées des Fleurs dans le miroir*], Yuelu shushe, Changsha, 2 vol.
- Li Sher-shiueh, 2017, « The Multiple Beginnings of Modern Chinese ‘Literature’ », in Wang David Der-wei (dir.), *A New Literary History of Modern China*, Harvard UP, p. 29-34.
- Li Xiusheng 李秀生 (dir.), 1999, *Zhongguo wenxueshi gangyao (Si) (Ming Qing wenxue)* 中國文學史綱要 [*Précis d'histoire de la littérature chinoise, vol. IV, La littérature Ming et Qing*], Beijing Renmin chubanshe.
- Lian Xianda, 2001, « The Old Drunkard Who Finds Joy in His Own Joy - Elitist Ideas in Ouyang Xiu's Informal Writings », *CLEAR* 23, p. 1-29.
- Liang Qichao 梁啟超, 2009 [1920], *Qingdai xueshu gailun* 清代學術概論 [*Aperçu général des idées des Qing*], édition de Zhu Weizheng 朱維錚, Shanghai guji chubanshe.
- Liang Shuming 梁漱溟, 2005, *Liang Shuming quanji* 梁漱溟全集 [*Œuvres complètes de Liang Shuming*], Shandong renmin chubanshe, 8 vol.
- Lin Carlos Yu-Kai, 2020, « A Historical and Bilingual Perspective on the Concept of Vernacular », in Lin Carlos Yu-Kai et Mair Victor H. (dir.), *Remembering May Fourth, The Movement and its Centennial Legacy*, Brill, p. 283-300.
- Lin Julia, 1972, *Modern Chinese Poetry*, University of Washington Press, Seattle.
- Liu Dajie 劉大傑, 1998 [1928], *Wei Jin sixiang lun* 魏晉思想論 [*De la pensée sous les Wei Jin*], Shanghai guji chubanshe.
- Liu E 劉鶚, 1979 [1957], *Lao Can youji* 老殘遊記 [*Les Pérégrinations de Vieux-Débris*], édition de Chen Xianghe 陳翔鶴, Dai Hongsen 戴鴻森, Renmin wenxue chubanshe.
- Liu E, 1964, *L'Odyssee de Lao Ts'an*, tr. Cheng Tcheng, Gallimard.
- Liu Fuchun 劉福春, 1991, « Xunshi sanluzhi san 尋詩散錄之三 [Notes disparates à la recherche de la poésie 3] », *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan* 中國現代文學研究叢刊 *Modern Chinese Literature Studies* 1, p. 229-234.
- Liu Fuchun 劉福春, 2018, « Nanxing yu Chunyuanji xunshi zhi lu, yi 南星與《春怨集》尋詩之旅 (一) [Quête poétique sur Nanxing et *Complainte du printemps*] », *Xin wenxue shiliao* 新文學史料 *Historical Materials of New Literature* 2, p. 4-10.
- Liu James, 1970, *The Art of Chinese Poetry*, The University of Chicago Press.
- Liu Jane Qian, 2017, « Transcultural Lyricism in Su Manshu's Fictional Writing » in Liu Jane Qian, *Transcultural Lyricism : Translation, Intertextuality, and the Rise of Emotion in Modern Chinese Love Fiction, 1899-1925*, Brill, p. 118-64.
- Liu Jianmei, 2016, *Zhuangzi and Modern Chinese Literature*, Oxford UP.
- Liu Jincai 劉進才, 2004, « Azuolin zuopin zai xiandai Zhongguode chuanbo yu jieshou 阿左林作品在現代中國的傳播與接受 [La réception et diffusion des œuvres de Azorin dans la Chine moderne] », *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan* 中國現代文學研究叢刊 *Modern Chinese Literature Studies* 4, p. 232-248.
- Liu Lydia, 1995, *Translingual Practice, Literature, National Culture, and Translated Modernity — China, 1900-1937*, Stanford UP.
- Liu Ruoyu 劉若愚 [Liu James Y.], 2005 [1981 ; version anglaise en 1975], *Zhongguo wenxue lilun* 中國文學理論 [*Théorie littéraire chinoise*], tr. par Du Guoqing 杜國清, Jiangsu jiaoyu chubanshe, Nanjing.
- Liu Wu-chi [Liu Wuji 柳無忌], 1972, *Su Man-shu*, Twayne Publishers, New York.
- Liu Wuji 柳無忌, 1985, « Su Manshu yu Bailunde ‘Ai Xila’ shi : jian lun gejia zhongwen yiben 苏曼殊与拜伦的“哀希腊”诗: 兼论各家中文译本 [Su Manshu et ‘The Isles of Greece’ de Byron : accompagné d’une discussion des versions chinoises] » *Foshan shizhuan xuebao* 佛山师专学报 1, p. 8-23.

- Liu Yansheng 劉炎生, 1996, « Passage en revue de la controverse entre Lu Xun et Xuh Zhimo » (魯迅與徐志摩論辯述評 Lu Xun yu Xu Zhimo lubian shuping), *Lu Xun yanjiu yuekan* 魯迅研究月刊 *Lu Xun Research Monthly* 8, p. 55-60.
- Liu Zaihua 劉再華, He Huiyu 賀慧宇, 2003 [1999], *Shi tong* 詩通 [*La Poésie expliquée*], Henan jiaoyu chubanshe, Changsha.
- Loi Michelle, 1971, *Roseaux sur le mur; les poètes occidentalistes chinois*, Gallimard.
- Lott Robert E., 1964, « Azorin's Experimental Period and Surrealism », *Publications of the Modern Language Association of America* 79.3, p. 305-320.
- Lozerand Emmanuel, 2 juin 2022, « Douze thèses sur la modernité en Asie orientale », *Colloque Modernités en Asie orientale (Chine, Corée, Japon, Vietnam)*, Université Jean Moulin Lyon 3.
- Lu Xun 魯迅, 2006a [1938], *Yiwen xu ba ji* 譯文序跋集 [*Préfaces et postfaces aux traductions*], Renmin wenzue chubanshe.
- Lu Xun 魯迅, 2006b [1928], *Er yi ji* 而已集 [*Et puis c'est tout*], Renmin wenzue chubanshe.
- Lu Xun 魯迅, 2006d, *Fen* 墳 [*La Tombe*, 1930], Renmin wenzue chubanshe.
- Lu Xun 魯迅, 2007, *Jiwai ji* 集外集 [*Collection des textes hors collection*, 1935], Renmin wenzue chubanshe.
- Lu Xun 魯迅, 2007b, *Fen* 墳 [*La Tombe*], Renmin wenzue chubanshe.
- Lu Xun, 2006c, *Yecao* 野草 [*La Mauvaise herbe*], Renmin wenzue chubanshe.
- Lu Xun, 2006e, *Nahan* 呐喊 [*Cris*, 1923], Renmin wenzue chubanshe.
- Lu Xun, 2015, *Nouvelles et poèmes en prose*, édition de Veg Sebastian, Editions Rue d'Ulm.
- Lu Yishi 路易士, 1945, *Xiatian* 夏天 [*L'Été*], Shanghai Shilingtū she, Shanghai.
- Ma Junwu 馬君武, 2011, *Ma Junwu ji* 馬君武集 [*Œuvres de Ma Junwu*], édition de Mo Shixiang 莫世祥, Huazhong shifan daxue, Wuhan.
- Ma Junwu 馬君武, 2016, *Ma Junwu shigao jiaozhu* 馬君武詩稿校注 [*Edition annotée du Manuscrit de poèmes de Ma Junwu*], édition de Xiong Zhu 熊柱 et Li Gaonan 李高南, Guangxi shifan daxue chubanshe, Guilin.
- Ma Qian 馬前, 2008, « Yige lunxianqu shirende shengmingzhi wei, Lun Nanxing 20 shiji 40 niandaide shige chuanguo 一個淪陷區詩人的生命之維——論南星20世紀40年代的詩歌創作 [Contexte de vie d'un poète de zone occupée, Sur la création poétique de Nanxing des années 40] », *Xihua shifan daxue xuebao* 西華師範大學學報 1, p. 43-46.
- Magagnin Paolo, 1er juillet 2022, « Self-translation as Literary Microcosmos : The Anatomy and Physiology of a French Poem by Xu Zhongnian », *On the Conflicting Universals in Translation : Translation as Performance in East Asia, The 4th East Asian Translation Studies Conference*, Paris.
- Magagnin Paolo, 2022, « I Sing the Body Electric : Corporal Representations in Guo Moruo's The Goddesses », *In* Siary Gérard, Takemoto Toshio, Vuilleumier Victor, Zhang Yinde (dir.), *Le Corps dans les littératures modernes d'Asie orientale : discours, représentation, intermédialité*, Collège de France, 2022. <http://books.openedition.org/cdf/12535>. (consulté le 29 juin 2022).
- Magagnin, Paolo, 2020, « Agents of May Fourth. Jing Yinyu, Xu Zhongnian, and the Early Introduction of Modern Chinese Literature in France », *in* Henry Kevin (dir.), *May Fourth and Translation*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, p. 55-73.
- Mair Victor (dir.), 2001, *The Columbia History of Chinese Literature*, Columbia UP.
- Mallarmé, 1893, *Vers et proses : Morceaux choisis*, Perrin et Cie.
- Mallarmé, 1998, *Œuvres complètes I*, édition de Marchal Bertrand, Gallimard.
- Mantovani Thierry, 1997, « Sur le rondeau dit 'parfait' de Clément Marot », *in* Martineau-Géniéys Christine (dir.), *Clément Marot et l'Adolescence clémentine*, CID diffusion, Paris, p. 59-77.
- Masini Federico, 1993, « The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution Toward a National Language : The Period from 1840 to 1898 », *Journal of Chinese Linguistics Monograph Series* 6, p. 1-295.
- Mathieu Rémi (dir.) 2015, *Anthologie de la poésie chinoise*, Gallimard.
- Mathieu Rémi (tr.), 2004, *Elégies de Chu*, Gallimard.

- Mathieu, Rémi, 2013 [1989], *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*, Gallimard.
- Mc Dougall Bonnie, Kam Louie, 1997, *The Literature of China in the Twentieth Century*, Hurst & Company, London.
- McClellan T. M., 1999, « Wen Yiduo's *Sishui* Metre: Themes, Variations and a Classic Variation », *CLEAR* 2, p. 151-67.
- McRae John R. (tr.), 2000, *The Platform Sutra of the Sixth Patriarch*, BDK English Tripiṭaka.
- Merleau-Ponty Maurice, 2006, *L'Œil et l'Esprit* (1964), Gallimard.
- Merlio Gilbert, 2019, *Le Début de la fin, Penser la décadence avec Oswald Spengler*, PUF.
- Meschonnic Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse.
- Meschonnic Henri, 2012 [1999], « Transformation du traduire et altérité », in Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, p. 238-249.
- Meynard Thierry, 2011, *The Religious Philosophy of Liang Shuming, The Hidden Buddhist*, Brill.
- Michaux Henri, *L'Infini turbulent*, Gallimard.
- Molinié Georges, 2013 [1992], *Dictionnaire de rhétorique*, Livre de poche.
- Mollard Nicolas, 2 juin 2022, « Repenser la modernité littéraire à partir du « roman politique » des années 1880 », *Colloque Modernités en Asie orientale (Chine, Corée, Japon, Vietnam)*, Université Jean Moulin Lyon 3.
- Monferran Jean-Charles, 1997, « Le sonnet français, 'machine à penser' ou 'poème stationnaire' ? Étude de l'agencement rimique du sizain autour de 1550 », *L'Information Grammaticale* 75, p. 29-32.
- Moratto Ricardo, Pesaro Nicoletta et Chao Di-kai (dir.), 2022, *Ecocriticism and Chinese Literature, Imagined Landscapes and Real Lived Spaces*, Routledge.
- Mori Makiko, 2015, « Unfinished Revolution : A Paradox of Mourning Subjectivity in Su Manshu's 'The Lone Swan' », *Frontiers of Literary Study in China* 9.1, p. 104-30.
- Mosès Stéphane, 2006, *L'Ange de l'Histoire, Rozensweig, Benjamin, Scholem*, Gallimard.
- Murat Michel, 2006, « Sur l'arête des cultures », *Littératures* 54, p. 201-213.
- Murthy Viren, 2011, *The Political Philosophy of Zhang Taiyan, The Resistance of Consciousness*, Brill.
- Nabokov Vladimir, 1983, *Littératures I*, tr. Pasquier Hélène, Fayard.
- Nanxing 南星, 1937, *Shixiangci* 石像辭 [Élégie de la statue de pierre], Shanghai Xinshishe, Shanghai.
- Nanxing 南星, 1945, *Songtangji* 松堂集 [Recueil de la Terrasse aux pins], Xinmin yinshuguan, Beijing.
- Nissim Liana, 2012, « Paysages symbolistes, allégories de l'âme », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 112.2, p. 393-408.
- Novalis, 1993 [1975], *Les Disciples à Saïs*, tr. Guerne Armel, Gallimard.
- Ouyang Xiu 歐陽修, 1986 [1936], *Ouyang Xiu quanji* 歐陽修全集 [Œuvres complètes de Ouyang Xiu], Zhongguo shudian, 2 vol.
- Owen Stephen (dir.), 1996, *An Anthology of Chinese Literature*, Norton.
- Pageaux Daniel-Henri, 1995, « Littérature générale et comparée et imaginaire », *1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 9, p. 81-95.
- Pan Qiujun 潘秋君, 2011, *Jingu yu ziyou — Wenyi shidai 1946 zazhi yanjiu* 禁錮與自由—《文義時代》(1946) 雜誌研究 *Imprisonment and Freedom — Study on Art Times*, Mémoire de master, Université du Henan.
- Paz Octavio, 2009 [1965], *L'Arc et la lyre*, tr. Munier Roger, Gallimard.
- Peng Hsiao-yen, 2010, *Dandyism and Transcultural Modernity. The Dandy, the Flâneur, and the Translator in 1930s Shanghai, Tokyo, and Paris*, Routledge.
- Peng Hsiao-yen, Rabut Isabelle (dir.), 2014, *Modern China and the West, Translation and Cultural Mediation*, Brill.

- Perrone-Moisès Leyla, 2001, « L'histoire littéraire selon J. L. Borges », *Littérature* 124, p. 67-80.
- Peyraga Pascale, 2007, « Les récits azoriniens de la fracture : 'Gestación' et 'El reverso del tapiz' illustrés par Pedro Antequera Azpiri dans *Blanco y Negro* », in Castellani Jean-Pierre et Zapata Monica (dir.), *Texte et Image dans les Mondes hispaniques et hispano-américains*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, <https://books.openedition.org/pufr/6287>. (généré le 26 mai 2021).
- Plaks Andrew, 1976, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, Princeton UP.
- Pohl Karl-Heinz, 2007, *Ästhetik und Literaturtheorie in China, Von der Tradition bis zur Moderne*, K.G. Saur, München.
- Pollard David E., 1998, « Jules Verne, Science Fiction and Related Matters », in Pollard David E. (dir.), *Translation and Creation. Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840–1918*, John Benjamins, Amsterdam, p. 177-207.
- Průšek Jaroslav, 1969, « Lu Hsün's 'Huai Chiu' : A Precursor of Modern Chinese Literature. », *HJAS* 29, p. 169–76.
- Průšek Jaroslav, 1980, *The Lyrical and the Epic, Studies of Modern Chinese Literature*, Indiana UP.
- Qian Jibo 錢基博, 2012 [1933], *Xiandai Zhongguo wenxue shi* 現代中國文學史 [*Histoire littéraire de la Chine moderne*], Jilin renmin chubanshe, Changchun.
- Qian Liqun 錢理群 (dir.), 1999, *Zhongguo lunxianqu wenxue daxi, Sanwen juan* 中國淪陷區文學大系散文卷 *Zhongguo lunxianqu wenxue daxi, Sanwen juan* [*Compendium de la littérature chinoise des zones occupées : l'essai*], Guangxi jiaoyu chubanshe, Nanning.
- Qian Liqun 錢理群, 1998, *Zhongguo xiandai wenxue sanshinian (xiudingben)* 中國現代文學三十年 (修訂本) [*Les Trente ans de la littérature chinoise moderne (Edition révisée)*], Beijing daxue chubanshe.
- Qian Liqun 錢理群, Huang Ziping 黃子平, Chen Pingyuan 陳平原, 2004, *Ershi shiji Zhongguo wenxue san ren tan, Manshuo wenhua* 二十世紀中國文學三人談·漫說文化 [*Dialogue à trois sur la littérature chinoise du XX^e siècle et Libres propos sur la culture*], Beijing daxue chubanshe.
- Qian Zhixi 錢志熙, Liu Qinghai 劉青海, 2012, *Shi ci xiezuochangshi* 詩詞寫作常識 [*Ce qu'il faut savoir de la composition de poèmes réguliers et poèmes à chanter*].
- Qian Zhonglian 錢仲聯 (dir.), 2007, 中國文學大辭典分類修訂本 *Zhongguo wenxue da cidian* [*Grand dictionnaire de la littérature chinoise, Edition révisée*], Shanghai cishu chubanshe, 2 vol.
- Qian Zhonglian 錢仲聯, 1963, « Tongchengpai guwen yu shiwende guanxi wenti 桐城派古文與時文的關係問題 [La question des relations entre le *guwen* du Tongcheng et le *shiwende*] », in s. n., *Tongchengpai yanjiu lunwenji* 桐城派研究論文集 [*Recueil d'études sur l'école Tongcheng*], Anhui renmin chubanshe, Hefei, p. 151-158.
- Qian Zhongshu 錢鐘書, 2007 [1985], « Lin Shude fanyi 林紓的翻譯 [Les traductions de Lin Shu] » [1963], in Qian Zhongshu, 七綴集 *Qi zhui ji* [*Sept reprises*], Sanlian shudian, p. 77-114.
- Qian Zhongshu 錢鐘書, 2007, *Song shi xuanzhu* 宋詩選注 [*Anthologie annotée de poèmes Song*], Sanlian.
- Rabelais, 1995, *Le Tiers livre*, édition de Céard Jean, Livre de poche.
- Rabut Isabelle et Pino Angel (tr.), 1996, *Le Fox-Trot de Shanghai*, Albin Michel.
- Rabut Isabelle, 2000, « Ecole de Pékin, école de Shanghai : un parcours critique », in Rabut Isabelle, Pino Angel (dir.), *Pékin-Shanghai, Tradition et modernité dans la littérature chinoise des années trente*, Bleu de Chine, p. 13-60.
- Rabut Isabelle, 2014, « Chinese Romanticism : The Acculturation of a Western Notion », in Peng Hsiao-yen et Rabut Isabelle (dir.), *Modern China and the West, Translation and Cultural Mediation*, Brill, p. 201-223.
- Ramsey Robert, 1987, *The Languages of China*, Princeton UP.
- Raymond Marcel, 1992 [1933], *De Baudelaire au Surréalisme*, Corti.
- Rey Alain, Duval Frédéric, Siouffi Gilles, 2011, *Mille ans de langue française, Histoire d'une passion*, Perrin, 2 vol.
- Richard Jean-Pierre, 1954, *Littérature et sensation*, Seuil.
- Richard Vanness Simmons, 2021, « What Was Standard Chinese in the Nineteenth Century? Divergent Views in the Times of Transition », in Klöter Henning et Söderblom Saarela Mårten (dir.), *Language diversity in the Sinophone world: historical trajectories, language planning, and multilingual practices*, Routledge, p. 13–38.

- Rickett Adele, 1977, *Wang Kuo-wei's « Jen-chien Tz'u-hua »*, Hong Kong UP.
- Ricœur Paul, 1986 [1970], « Qu'est-ce qu'un texte », in Ricœur Paul, *Du texte à l'action*, Seuil, p. 153-178.
- Ricœur Paul, 2016 [2004], *Sur la traduction*, Les Belles Lettres.
- Riemenschnitter Andrea, 2017, « Postscript : Contemporary Chinese Landscape Aesthetics between Crisis and Creativity », in Zhuang Yue et Riemenschnitter Andrea M. (dir.), *Entangled Landscapes : Early Modern China and Europe*, NUS Press, Singapore, p. 242-274.
- Rigolot François, 1984, « Qu'est-ce qu'un sonnet? Perspectives sur les origines d'une forme poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France* 84.1, p. 3-18.
- Rilke Rainer Maria, 2004, *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée*, tr. Lefebvre Jean-Pierre et Régnauld Maurice, Gallimard.
- Rilke, 1942, *Le Paysage*, tr. Betz Maurice, Editions Emile-Paul Frères.
- Rilke, 2010 [1997], *Œuvres poétiques et théâtrales*, édition de Stieg Gérald, Gallimard.
- Rilke, 2010, *Gedichte*, Reclam.
- Roger Alain, 1997, *Court traité du paysage*, Gallimard.
- Rosenmeier Christopher, 2017, *On the Margins of Modernism : Xu Xu, Wumingshi and Popular Chinese Literature in the 1940s*, Edinburgh UP.
- Sakai Cecile, Siary Gérard, Vuilleumier Victor (dir.), 2015, *Corps souffrants dans les littératures de la Chine et du Japon au XXe siècle, Extrême-Orient Extrême-Occident* 39.
- Saussy Haun, 2006, « Death and Translation », *Representations* 94.1, p. 112–30.
- Saussy Haun, 2007, « Les engagements multiples de la traduction : Baudelaire retransmis par Xu Zhimo, 1924 », in Poulin Isabelle et Roger Jérôme (dir.), *Le lecteur engagé : Critique - enseignement - politique*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac. <http://books.openedition.org/pub/2771>. (généré le 18 janvier 2022)
- Saussy Haun, 2011, « The Dimensionality of World Literature », *Neohelicon* 38, p. 289-294.
- Saussy Haun, 2017, *Translation as Citation, Zuangzi Inside Out*, Oxford UP.
- Schaeffer Jean-Marie, 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil.
- Schaeffer Jean-Marie, 1997, « La stylistique littéraire et son objet », *Littérature* 105, p. 14-23.
- Schiller Friedrich, 2002, *De la poésie naïve et sentimentale*, tr. Fort Sylvain, L'Arche.
- Schipper Kristofer, 1997, *Le Corps taoïste, corps physique – corps social*, Fayard.
- Schmidt J. D., 1994, *Within the Human Realm : The Poetry of Huang Zunxian, 1848-1905*, Cambridge UP.
- Schopenhauer Arthur, 2009, *Le Monde comme volonté*, tr. Sommer Christian, Stanek Vincent, Dautrey Marianne, Gallimard, 2 vol.
- Scott Cyril (tr.), 1919 [1909], *The Flowers of Evil*, Elkin Matthews, London.
- Segalen Victor, 1995, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, 2 vol.
- Shen Qiwi 沈啓無, 2009, *Kuyuzhai wencong, Shen Qiwi juan 苦雨齋文叢, 沈啓無卷* [Collection du Studio de la Pluie Amère : Volume Shen Qiwi], édition de Feng Ying 馮英 et Zhao Lixia 趙麗霞, Liaoning renmin chubanshe, Shenyang.
- Shen Wenchong 沈文衡, 2002, « Bian Zhilin nianpu jianbian 卞之琳年譜簡便 [Chronologie abrégée de Bian Zhilin] », *Nantong shifan xueyuan xuebao 南通師範學院學報 Journal of Nantong Teachers College* 18.1, p. XXX.
- Shi Zhecun 施蟄存 (dir.), 2012 [1991], *Zhongguo jindai wenxue daxi, Fanyi wenxue ji 中國近代文學大系, 翻譯文學集* [Compendium de la littérature chinoise moderne 1840-1919, La littérature traduite], Shanghai shudian chubanshe.
- Shi Zhecun 施蟄存, 1996, *She Zhecun wenji - xiaoshuo juan - shi nian chuanguo ji 施蟄存文集·小說卷·十年創作集* [Œuvres de Shi Zhecun. Nouvelles. Dix ans de création], Huadong shifan daxue chubanshe, Shanghai.

- Shih Shu-mei, 2001, *The Lure of the Modern : Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, University of California Press.
- Shu Lan 舒蘭, 1980, *Kangzhan shiqide xinshi zuojia he zuopin 抗戰時期的新詩作家和作品 [Œuvres et auteurs de la Nouvelle poésie au temps de la guerre de résistance contre le Japon]*, Chengwen chubanshe, Taipei.
- Siary Gérard, Takemoto Toshio, Vuilleumier Victor, Zhang Yinde, 2022, *Le corps dans les littératures modernes d'Asie orientale : discours, représentation, intermédialité*, Collège de France.
- Siu Helen F. (dir.), 1990, *Furrows, Peasants, Intellectuals and the State, Stories and Histories from Modern China*, Stanford UP.
- Skerratt Brian, 2015, « Reading Modernity Musically : Zhu Guangqian and the Rhythm of New Poetry », *CLEAR* 37, p. 113-133.
- Smith T. R. (tr.), 1919, *Baudelaire : His Prose and Poetry*, Boni and Liveright, New York. https://www.gutenberg.org/files/47032/47032-h/47032-h.htm#Page_171 (consulté le 18/1/22)
- Song Shengquan 宋聲泉, 2019, « Wenyan fanyi yu 'Wu Si' xinti baihuade shengcheng 文言翻譯與「五四」新體白話的生成 [La traduction en wenyan et le développement du nouveau baihua du 4-Mai] », *Wenxue pinglun 文學評論 Literary Review* 2, p. 98-108.
- Soothill William Edward, Lewis Hodous, 2005, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms*, Munshiram Manoharlal, Publishers, New Delhi.
- Soubiran Jean, 1978, « Un centenaire : les vers latins de Jean Jaurès au Concours Général de 1878 », *Pallas* 25, p. 81-96.
- Squire Jack Collings (tr.), 1909, *Poems and Baudelaire Flowers*, The New Age Press, London.
- Starobinski Jean, 1970, « La relation critique », in Starobinski Jean, *L'œil vivant II, La Relation critique*, Gallimard, p. 9-33.
- Starobinski Jean, 2012, *L'Encre de la mélancolie*, Seuil.
- Starobinski Jean, 2016, *La Beauté du monde*, édition de Rueff Martin, Gallimard.
- Sturm F. P. (tr.), 1906, *The Poems of Charles Baudelaire, Selected and Translated from the French, with an Introductory Study*, The Walter Scott Publishing, London.
- Su Manshu 蘇曼殊, 1991, *Su Manshu wenji 蘇曼殊文集 [Œuvres de Su Manshu]*, édition de Ma Yijun 馬以君 et Liu Wuji 柳無忌, Huacheng chubanshe, Guangzhou, 2 vol.
- Sun Cecile Chin-chin, 1995, *Pearl from the Dragon's Mouth*, The University of Michigan.
- Sun Yurong 孙玉蓉 (dir.), 1986, *Yu Pingbo yanjiu ziliao 俞平伯研究資料 [Matériaux de recherche sur Yu Pingbo]*, Tianjin renmin chubanshe.
- Sun Yurong 孙玉蓉 (dir.), 2000, *Yu Pingbo nianpu 俞平伯年譜 [Biographie par années de Yu Pingbo]*, Tianjin renmin chubanshe.
- Sun Yushi 孙玉石, 2007, *Zhongguo xiandai shige yishu 中國現代詩歌藝術 [L'Art poétique moderne chinois]*, Changjiang wenyi chubanshe, Wuhan.
- Sun Yushi 孫玉石 (dir.), 2008, *Zhongguo xiandai shi daodu 中國現代詩導讀1917-1937 [Lectures de poésie moderne chinoise (1917-1937)]*, Beijing daxue chubanshe.
- Sun Yushi 孫玉石, 1996, « Xianshide yu zhexuede (lian'ai san) — Lu Xun Yecao chongshi 現實的與哲學的 (連載三) — 魯迅《野草》重釋 [Réalité et philosophie (3^e partie) — Réinterprétations de *La Mauvaise herbe* de Lu Xun] », *Lu Xun yanjiu yuekan 魯迅研究月刊* 3, p. 32-38.
- Sun Yushi 孫玉石, 1999, *Zhongguo xiandai zhuyi shichao shi lun 中國現代主義詩潮史論 [Etude sur l'histoire du courant poétique moderniste chinois]*, Beijing daxue chubanshe.
- Sun Yushi 孫玉石, 2007b [1981], *Yecao yanjiu 野草研究 [Etudes sur La Mauvaise herbe]*, Beijing daxue chubanshe.
- Suzuki D. T., 1972, *Essais sur le bouddhisme zen*, Albin Michel, vol. 3.
- Svenbro Jesper, 2021, *Le Tombeau de la cigale, Figures de l'écriture et de la lecture en Grèce*, Les Belles Lettres.
- Tan Sitong 譚嗣同, 1998 [1981], *Tan Sitong quanji 譚嗣同全集 [Œuvres complètes de Tan Sitong]*, édition de Cai Shangsi 蔡尚思 et Fang Xing 方行, Zhonghua shuju, 2 vol.

- Tang Zhesheng 湯哲聲, 2008, « Zhongguo xiandai wenxuede fasheng shi 1892 nian haishi 1917 nian 中國現代文學的發生是 1892年還是1917年 [La littérature chinoise moderne apparaît-elle en 1892 ou en 1917] », in Tang Zhesheng, *Zhongguo xiandai tongsu xiaoshuo sibanlu 中国现代通俗小说思辨录 [Réflexions sur la littérature populaire moderne chinoise]*, Beijing daxue chubanshe, p. 1-8.
- Tao Jiang, 2011, « Two Notions of Freedom in Classical Chinese Thought: The Concept of Hua 化 in the *Zhuangzi* and the *Xunzi* », *Dao* 10, p. 463–86.
- Thibaudet Albert, 1923, *Paul Valéry*, Grasset.
- Tian Xiaofei, 2009, « Muffled Dialect Spoken by Green Fruit : An Alternative History of Modern Chinese Poetry », *Modern Chinese Literature and Culture* 21.1, p. 1-45.
- Tu Ching-I, 1975, « The Chinese Examination Essay : Some Literary Considerations », *Monumenta Serica* 31, p. 393-406.
- Valéry Paul, 2016, *Œuvres*, édition de Jarrety Michel, Livre de Poche, 3 vol.
- Valette-Hémery Martine, 1982, *Yuan Hongdao (1568-1610), Théorie et pratique littéraire*, Institut des Hautes Etudes chinoises.
- Veg Sebastian, 2016, « Langues vernaculaires, espaces locaux et revendication démocratique en Chine, du Mouvement du 4-Mai à l'époque contemporaine », *Communications* 99.2, p. 171-182.
- Vincent Alexandre, 2015, « Les silences de Sénèque », *Pallas* 98, p. 131-143.
- Vogelsang Kai, 2021, *Introduction to Classical Chinese*, Oxford UP.
- Von Kowallis Jon E., 2006, *The Subtle Revolution, Poets of the « Old Schools » during Late Qing and Early Republican China*, University of California, Berkeley.
- von Kowallis Jon, 2012, « Lu Xun's Classical Poetry and the 1911 Revolution », *Front. Lit. Stud. China* 6.3, p. 317-336.
- von Kowallis Jon, 2013a, « Translating Lu Xun's Māra : Dertermining the 'Source' Text, the 'Spirit' versus 'Letter' Dilemma and Other Philosophical Conundrums », *Front. Lit. Stud. China* 7.3, p. 422-440.
- von Kowallis Jon, 2013b, « Lu Xun's Early Essays and Present-Day China », *Studia Orientalia Slovaca* 12.1, p. 1-16.
- Vuilleumier Victor, 2006, « Intertextual Comparison between Lu Xun and Tao Yuanming : A Rewriting of Classical Poetry in Modern Chinese Prose Poetry », *Issues of Far Eastern Literatures. Book of Papers of 2d International Scientific Conference. June 27- July 1, 2006, 1*, Saint Petersburg State University Publishing House, p.181-196.
- Vuilleumier Victor, 2009, « Body, Soul, and Revolution: The Paradoxical Transfiguration of the Body in Modern Chinese Poetry » in Tao Dongfeng et Yang Xiaobin (dir.), *Chinese Revolution and Chinese Literature*, Cambridge Scholars Publishing, p. 45-68.
- Vuilleumier Victor, 2010, *L'écriture du corps déchiré dans la littérature chinoise moderne*, Thèse de doctorat, Université de Genève.
- Vuilleumier Victor, 2011, « Drunk, and Drug Addicted Wei Jin Literati in Modern Chinese Literature: Li Tuozi's 'Feigned Madness', Lu Xun, and the Traditional Spirit of the Intellectual Furioso », in Rosker Jana S., Suhadolnik Natasa Vampelj. (dir.), *The Yields of Transition : Literature, Art and Philosophy in Early Medieval China*, Cambridge Scholars Publishing, p. 281-292.
- Vuilleumier Victor, 2013, « The 'Chinese Culture' as Ethical and National Spirit in Some Works of Liang Shuming », in Escande Yolaine, Li Chengyang, Shen Vincent (dir.), *Inter-culturality and Philosophic Discourse*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, p. 163-178.
- Vuilleumier Victor, 2015, « Le corps souffrant chez Lu Xun : allégorie muette de l'obstacle et appropriation de la modernité », *Extrême-Orient Extrême-Occident* 39, p. 47-84.
- Vuilleumier Victor, 2016, « *Le Pays de l'alcool* de Mo Yan : éloge de l'alcool et tradition de l'ivresse », in Zhang Yinde, Dutrait Noël, Xu Shuang (dir.), *Mo Yan, au croisement du local et de l'universel*, Le Seuil, p.343-359.
- Vuilleumier Victor, 2017, « 'Le crépuscule descend du ciel' : Guo Moruo, Goethe et la nouvelle poésie chinoise », in Nicoletta Pesaro, Yinde Zhang (dir.), *Littérature chinoise et globalisation : Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques*, Ca'Foscari, Venezia, p. 47-60.
- Vuilleumier Victor, 2017b, « Fantômes de l'âme et spectre du corps dans *L'Oie sauvage solitaire* (1926) de Wang Yiren », in Durand-Dastès Vincent et Laureillard Marie (dir.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui*, Presses de l'Inalco, vol. 2, p. 57-70.
- Vuilleumier Victor, 2019, « Ai Qing's poetry and *Dayanhe, My Nurse* », in Ming Dong Gu (dir.), *Routledge Handbook of Modern Chinese Literature*, Routledge, p. 235-246.

- Vuilleumier Victor, 2022, « Lu Xun, Tourgueniev et l'expressionnisme : corporalité et mouvement dramatique dans 'Tremblement à la limite de la déchéance' (1925) », In Siary Gérard, Takemoto Toshio, Vuilleumier Victor, Zhang Yinde (dir.), *Le Corps dans les littératures modernes d'Asie orientale : discours, représentation, intermédialité*, Collège de France, 2022. <http://books.openedition.org/cdf/12577>. (consulté le 29 juin 2022).
- Wakabayashi Judy, 2008, « Foreign Bones, Japanese Flesh : Translations and the Emergence of Modern Children's Literature in Japan », *Japanese Language and Literature* 42.1, p. 227-255.
- Waley Arthur (tr.), 1960 [1937], *The Book of Songs*, Grove Press, New York.
- Walf Knut, 2005, « Fascination and Misunderstanding : The Ambivalent Western Reception of Daoism », *Monumenta Serica* 53.1, p. 273-286.
- Wang David Der-wei (dir.), 2017, *A New Literary History of Modern China*, The Belknap Press of Harvard UP.
- Wang David Der-wei, 1997, *Fin-de-Siècle Splendor; Repressed Modernities of Late Qing Fiction*, Stanford UP.
- Wang David Der-wei, 2008, « How Modern was Early Modern Chinese Literature? On the Origins of 'Jindai wenxue' », *CLEAR* 30, p. 145-165.
- Wang David Der-Wei, 2010, « Chinese Literature from 1841 to 1937 » in Sun Chang Kang-I et Owen Stephen (dir.), *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge UP, vol. 2, p. 413-529.
- Wang David Der-wei, 2015, *The Lyrical in Epic Time, Modern Chinese Intellectuals and Artists Through the 1949 Crisis*, Columbia UP.
- Wang David Der-wei, 2016, « The Literary Mind and the Carving of Modernities », *The Journal of Chinese Literature and Culture* 3.2, p. 203-2014.
- Wang Duqing 王獨清, 1931 [1927], *Si qian* 死前 [*Avant la mort*], Lehua tushu gongsi, Shanghai.
- Wang Eugene Y, 2005, « Mirror, Moon, and Memory in Eighth-Century China: From Dragon Pond to Lunar Palace », *Cleveland Studies in the History of Art* 9, p. 42-67.
- Wang Guowei 王國維, 2006 [1998], *Renjian cihua* 人間詞話 [*Propos sur la poésie à chanter du monde des hommes*], Shanghai guji chubanshe.
- Wang Kaiyun 王闓運, 1996, *Xiangqilou shiwen ji* 湘綺樓詩文集 [*Proses et poésies du Pavillon-Satin-du-Hunan*], édition de Ma Jigao 馬積高, Yue Lu shushe, Changsha, 4 vol.
- Wang Li 王力, 1979, *Hanyu shilixue* 漢語詩律學 [*Métrique chinoise*], Shanghai jiaoyu chubanshe.
- Wang Li 王力, 2000 [1962], *Gudai hanyu (disi ce)* 古代漢語 (第四冊) [*Le Chinois classique, volume IV*], Zhonghua shuju.
- Wang Li 王力, 2002, *Shi ci gelü gaiyao* 詩詞格律概要 [*Précis de prosodie du poème régulier et du poème à chanter*], Beijing chubanshe.
- Wang Pu, 2011, « Poetics, Politics, and 'Ursprung/Yuan' : On Lu Xun's Conception of 'Mara Poetry' », *MCLC* 23.2, p. 34-63.
- Wang Qingyuan 王慶元, 1986, « Huang Jigang xiansheng nianbiao 黃季剛先生年表 [Chronologie de M. Huang Jigang] », in *Huang Jigang xiansheng shishi wushi zhounian dansheng yibai zhounian jinianji* 黃季剛先生逝世五十週年誕生一百週年紀念集 [*Mélanges en l'honneur des cinquante ans du décès et du centenaire de la naissance de M. Huang Jigang*], Hubeisheng renmin zhengfu wenshi yanjiuguan, p. 164-175.
- Wang Rongmei 王榮梅, 2014, « Nanxing shigede zhixing tezheng 南星詩歌的智性特徵 [Le caractère rationaliste de la poésie de Nanxing] », *Fuyang zhiye jishu xueyuan xuebao* 阜陽職業技術學院學報 *Journal of Fuyang Vocational and Technical College* 25.1, p. 74-85.
- Wang Siyuan 王泗原 (tr.), 1990, *Chuci jiaoshi* 楚辭校釋 [*Edition collationnée et annotée des Chants de Chu*], Renmin jiaoyu chubanshe.
- Wang Wenbin 王文彬, 2005, « Dai Wangshu nianbiao 戴望舒年表 [Chronologie de Dai Wangshu] », *Xin wenxue shiliao* 新文學史料 *Historical Records of New Literature* 1, p. 95-105.
- Wang Wending 汪文頂, 2014, « Zhanshi lunxianqu sanwende kuyin 戰時淪陷區散文的苦吟 [Lamentation en prose de la zone occupée pendant la Guerre] », *Wenxue pinglun* 文學評論 *Literary Review* 5, p. 99-107.
- Wang Xiaoju, 2013, *Modernity with a Cold War Face, Reimagining the Nation in Chinese Literature across the 1949 Divide*, Harvard UP.

- Wang Yangming 王陽明, 1992, *Wang Yangming quanji* 王陽明全集 [Œuvres complètes de Wang Yangming], Shanghai guji chubanshe, 2 vol.
- Wang Yunxi 王運熙, Gu Yisheng 顧易生 (dir.), 1985, *Zhongguo wenxue piping shi* 中國文學批評史 [Histoire de la critique littéraire chinoise], Shanghai guji chubanshe, 3 vol.
- Watson Burton (tr.), 1968, *The Complete Works of Chuang Tzu*, Columbia UP.
- Wen Guiliang 文貴良, 2019, « Wan Qing Min chu hanyu shijiande fuza ji qi yiyi 晚清民初漢語實踐的複雜形態極其意義 [La complexité des expérimentations en chinois à la fin des Qing et au début de la République et leur importance] », *Wenyi zhengming* 文藝爭鳴 2, p. 57-65.
- Wen Guiliang 文貴良, 2020, *Yi yuyan wei he — Zhongguo xin wenxuede benwei yanjiu* 以語言為核——中國新文學的本位研究 [La Langue au cœur — Etudes sur la fondation de la nouvelle littérature chinoise], Renmin wenxue chubanshe.
- Wen Liming 聞黎明 (dir.), 2014, *Wen Yiduo nianpu* 聞一多年譜 [Chronologie de Wen Yiduo], Qunyan chubanshe, Beijing.
- Wen Rumin 溫儒敏, Li Xianyu 李憲瑜, He Guimei 賀桂梅, Jiang Tao 姜濤, 2005, *Zhongguo xiandai wenxue xueke gaiyao* 中國現當代文學學科概要 [Présentation générale de la discipline littéraire moderne et contemporaine chinoise], Beijing daxue chubanshe.
- Wen Yiduo 聞一多, 1982, *Wen Yiduo quanji* 聞一多全集 [Œuvres complètes de Wen Yiduo], Sanlian, 4 vol.
- Weng Jeffrey, 2018, « What Is Mandarin? The Social Project of Language Standardization in Early Republican China », *The Journal of Asian Studies* 77. 3, p. 611-633.
- Worms Frédéric, 2009, *La Philosophie en France au XX^e siècle*, Gallimard.
- Wu Shengqing, 2014, *Modern Archaics, Continuity and Innovation in the Chinese Lyric Tradition, 1900–1937*, Harvard UP, p. 45-107.
- Wu Shengqing, 2017, « Fallen Leaves, Grieving Cicadas, and Poetic Mourning after the Boxer Rebellion », in Wang David Der-Wei (dir.), *A New Literary History of Modern China*, Harvard UP, p. 167-172.
- Wu Woyao 吳沃堯, 1998, *Wu Jianren quanji* 吳趸人全集 [Œuvres complètes de Wu Jianren], Beifang wenyi chubanshe, Ha'erbin, XX vol.
- Wu Yansheng 吳言生, 2001, *Chanzong shige jingjie* 禪宗詩歌境界 [Le stade poétique du chan], Zhonghua shuju.
- Xia Xiaohong 夏曉紅, 2006, *Yuedu Liang Qichao* 閱讀梁啟超 [Lire Liang Qichao], Sanlian.
- Xiao Difei 蕭滌非 (dir.), 2004, *Tang shi jianshang cidian* 唐詩鑒賞辭典 [Dictionnaire pour l'appréciation de la poésie Tang], Shanghai cishu chubanshe.
- Xie Lingyun 謝靈運, 1957, *Xie Lingyun shixuan* 謝靈運詩選 [Choix de poèmes de Xie Lingyun], édition de Ye Xiaoxue 葉笑雪, Gudian wenxue chubanshe, Shanghai.
- Xie Mian 謝冕, Jiang Tao 姜濤, Sun Yushi 孫玉石 et al., 2010, *Bainian Zhongguo xinshi shilüe* 百年中國新詩史略 [Brève histoire du centenaire de la Nouvelle poésie], Beijing daxue chubanshe.
- Xu Fuguan 徐復觀, 2006 [XXXX], *Zhongguo wenxue jingshen* 中國文學精神 [L'Esprit de la littérature chinoise], Shanghai shiji chubanshe.
- Xu Jilin, 2011, « Valeurs universelles ou valeurs chinoises ? Le courant de pensée de l'historicisme dans la Chine contemporaine », tr. Vuilleumier Victor, *Rue Descartes* 72, p. 52-68.
- Xu Ting 許霆, 2016, *Zhongguo xinshi yunlü jiezou lun* 中國新詩韻律節奏論 *On the Rhythm of Chinese New Poetry*, Beijing shifan daxue chubanshe.
- Xu Xiake, 1993, *Randonnées aux sites sublimes*, tr. Dars Jacques, Gallimard.
- Xu Zhimo 徐志摩, 2005, *Œuvres complètes de Xu Zhimo* 徐志摩全集 [Xu Zhimo quanji], édition de Han Shishan 韓石山, Tianjin renmin chubanshe, 8 vol.
- Yan Jiayan 嚴家炎, 2009, « 'Wusi' wenxue sichao tansuo '五四'文學思潮探源 [Examen sur les origines des idées du 4-Mai sur la littérature] », *Beijing daxue xuebao* 北京大學學報 46.4, p. 21-25.
- Yan Jiayan, 2008, « The origin, features and evaluation of the May Fourth new vernacular », *Front. Lit. Stud. China* 2.4, 2008, p. 599-616.

- Yang Kuanghan 楊匡漢, Liu Fuchun 劉福春 (dir.), 1995, *Zhongguo xiandai shi lun* 中國現代詩論 [Sur la poésie moderne chinoise], Huacheng chubanshe, Guangzhou, 2 vol.
- Yang Lianfen, 2010, « The Abence of Gender in May Fourth Narratives of Woman's Emancipation : A Case Study on Hu Shi's *The Greatest Event in Life* », *New Zealand Journal of Asian Studies* 12.1, p. 6-13.
- Yang Zhen, 2019, « Baudelaire en Chine (1920-1937) : premières traductions, premières exégèses », in *Babel* 39. <http://journals.openedition.org/babel/7392>. (consulté le 18 janvier 2022)
- Yang Zhiyi, 2015, « The Modernity of the Ancient-Style Verse », *Front. Lit. Stud. China* 9.4, p. 551-580.
- Ye Shengtao 葉聖陶, 1992, « Qiongchou 窮愁 [Misères de la pauvreté] » [1914], in Wu Zuxiang 吳組緇 (dir.), *Zhongguo jindai wenxue daxi (1840-1919), Xiaoshuoji* 中國近代文學大系小說集 [Compendium de la littérature chinoise moderne (1840-1919), *Série des romans et nouvelles*], vol. 7, Shanghai shudian, p. 706-713.
- Yeh Michelle (tr.), 1992, *Anthology of Modern Chinese Poetry*, Yale University Press, New Haven.
- Yeh Michelle, 1990, « A New Orientation to Poetry : The Transition from Traditional to Modern », *CLEAR* 12, p. 83-105.
- Yeh Michelle, 1991, *Modern Chinese Poetry, Theory and Practice since 1917*, Yale UP.
- Yeh Michelle, 2010, « Chinese Literature from 1937 to the Present », in Sun Chang Kang-I et Owen Stephen (dir.), *The Cambridge History of Chinese Literature*, Cambridge UP, vol. 2, p. 565-595.
- Yoshikawa Kōjirō 吉川幸次郎, 2001, *Zhongguo shi shi* 中國詩史 [Histoire de la poésie chinoise], tr. Zhang Peiheng 章培恆 et al., Fudan daxue chubanshe, Shanghai.
- Yoshikawa Kōjirō, 1969, *Introduction to Sung Poetry*, tr. Watson Burton, UP.
- Yourcenar Marguerite, 1982, *Œuvres romanesques*, Gallimard.
- Yourcenar Marguerite, 1991, *Essais et mémoires*, Gallimard.
- Yu Chu Chi, 1998, « Lord Byron's 'The isles of Greece': first translations », in Pollard David (dir.), *Translation and Creation : Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*, John Benjamins, Amsterdam, p. 79-104.
- Yu Pauline, 1983, « Allegory, Allegoresis, and The Classic of Poetry », *HJAS* 43.2, p. 377-412.
- Yu Pauline, 1987, *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*, Princeton UP.
- Yu Pauline, Bol Peter, Owen Stephen et al. (dir.), 2000, *Ways with Words, Writing about Reading Texts from Early China*, University of California Press.
- Yu Pingbo 俞平伯, 1997, *Yu Pingbo quanji* 俞平伯全集 [Œuvres complètes de Yu Pingbo], Huashan wenyi chubanshe, Shijiazhuang, XX vol.
- Yuan Shengyong 袁盛勇, 2006, *Lu Xun : cong fugu zouxiang qimeng* 魯迅從復古走向啓蒙 [Lu Xun : du Classicisme aux Lumières], Sanlian.
- Yuan Xingpei 袁行霈 (dir.), 2007, *Zhongguo wenxue zuopin xuanzhu* 中國文學作品選注 [Anthologie annotée d'œuvres de la littérature chinoise], Zhonghua shuju, 4 vol.
- Yuan Xingpei 袁行霈, 1997, *Tao Yuanming yanjiu* 陶淵明研究 [Etudes sur Tao Yuanming], Beijing daxue chubanshe.
- Yuan Xingpei 袁行霈, Meng Erdong 孟二冬, Ding Fang 丁放 (dir.), 1996, *Zhongguo shixue tonglun* 中國詩學通論 [Présentation générale de la poétique chinoise], Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei.
- Zhang Chongfu 張崇福, 2010, « *Hanyu shisihangshi dui yingyu shisihangshide yizhi* 漢語十四行詩對英語十四行詩的移植 [La transplantation du sonnet anglais dans le sonnet chinois] », *Changjiang xueshu* 長江學術 *Yangtze River Academic* 2, p. 40-7.
- Zhang Dai 張岱, 1995, *Tao'an mengyi* 陶庵夢憶 [Souvenirs rêvés de Tao'an], tr. Brigitte Teboul-Wang, Gallimard.
- Zhang Florence Xiangyun, 2015, « Grand public, y es-tu? M'entends-tu? Réflexion sur le rapport de la traduction littéraire avec le public chez Lu Xun », *Parallèles* 27.1, p. 62-71.
- Zhang Longxi, 2013, « Qian Zhongshu (1910-1998) and World Literature », *Revue de littérature comparée* 346, p. 177-202.

- Zhang Taozhou 張桃洲, 2005, *Xiandai hanyude shixing kongjian* 先代漢語的詩性空間 [La Dimension poétique du chinois moderne], Beijing daxue chubanshe.
- Zhang Tongdao 張同道, 1993, « Shengmingde fengqi-lun Feng Zhide ‘Shisihang ji’ 生命的風旗—論馮至的十四行集 [Le fanion de la vie : sur les *Sonnets* de Feng Zhi] », *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan* 中國現代文學研究叢刊 *Modern Chinese Literature Studies* 4, p. 131-2.
- Zhang Yinde, 1992, *Le Roman chinois moderne 1918-1949*, PUF.
- Zhang Yinde, 2001, « Parallèle Chine-Occident : problèmes et démarches », *Revue de littérature comparée* 298.2, p. 284-291.
- Zhang Yinde, 2003, *Le Monde romanesque chinois au XXe siècle, Modernités et identités*, Honoré Champion.
- Zhang Yinde, 2011, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : le cas de Tcheng Ki-Tong », *Revue de littérature comparée* 339, p. 289-300.
- Zhang Yinde, 2014, « The Shanghai School : Westernized Urbanity and Scriptural Mimesis », in Peng Hsiao-yen, Rabut Isabelle (dir.), *Modern China and the West, Translation and Cultural Mediation*, Brill, p. 249-267.
- Zhang Yinde, 2014b, « La littérature chinoise transnationale et la sinopolyphonie », tr. Albert Nicole A., *Diogenes* 246-7, p. 222-234.
- Zhang Yingjin, 1994, « The Institutionalization of Modern Literary History in China, 1922-1980 », *Modern China* 20.3, p. 347-377.
- Zhang Zhaojun 張昭君, Sun Yanjing 孫燕京 (dir.), 2012, *Zhongguo jindai wenhuashi* 中國近代文化史 [*Histoire culturelle de la Chine moderne*], Zhonghua shuju.
- Zhang Zuyi 張祖翼, 2007 [1914], « Hanlin bu shizi 翰林不識字 [L’Académicien analphabète] », in Zhang Zuyi, *Qingdai yeji* 清代野記 [*Notes secrètes sur la Dynastie des Qing*], Zhonghua shuju, p. 257.
- Zhao Jiabi 趙家璧 (dir.), 2003 [1935-36], *Zhongguo xin wenxue daxi* 中國新文學大系 [*Compendium de la Nouvelle littérature chinoise*], Shanghai Wenyi chubanshe, 10 vol.
- Zhao Yanqiu 趙炎秋, 2011, « Jinxiandai wenbai zhi zheng ji qi fansi 近現代文白之爭及其反思 » [*Les polémiques sur le baihua et wenyao à l’époque moderne : réflexions*], *Hunan shifan daxue shehui kexue xuebao* 湖南師範大學社會科學學報 5, p. 113-118.
- Zheng Lijun 鄭立君, 2015, « 20 shiji zaoqi Luosijin yishu sixiang zai Zhongguode yijie 20 世紀早期羅斯金藝術思想在中國的譯介 [Traduction et présentation des idées sur l’art de John Ruskin dans la Chine du début du XX^e siècle] », *Yishu baijia* 藝術百家 *Hundred School in Arts* 3.144, p. 134-135.
- Zheng Zhenduo 鄭振鐸, 1984, *Zheng Zhenduo gudian wenxue lunwenji* 鄭振鐸古典文學論文集 [*Etudes sur la littérature classique*], Shanghai guji chubanshe.
- Zheng Zhenduo 鄭振鐸, s. d. [1932], *Chatuben Zhongguo xiandai wenxueshi* 插圖本中國現代文學史 [*Histoire illustrée de la littérature chinoise*], Guwen shuju, Hong Kong, 4 vol.
- Zhou Zuoren 周作人, 2001 [1931], « Shengshu yu Zhongguo wenxue 聖書與中國文學 [La Bible et la littérature chinoise] » [1921], in Zhou Zuoren, *Yishu yu shenghuo* 藝術與生活 [*L’Art et la vie*], Hebei jiaoyu chubanshe, Shijiazhuang, p. XXX.
- Zhou Zuoren 周作人, 2009, *Zhou Zuoren sanwen xuanji* 周作人散文選集 [*Choix de textes en prose de Zhou Zuoren*], Baihua wenyi chubanshe, Tianjin.
- Zhu Binzhong 朱賓忠, 2007, « Bian Zhilinde fanyi yu shige chuanguo guanxi 卞之琳的翻譯與詩歌創作關係 [Relations entre les traductions de Bian Zhilin et sa création poétique] », *Xuexi yu tansuo* 學習與探索 *Study and Exploration* 5, p. 184-186.
- Zhu Donglin 朱棟霖, Zhu Xiaojin 朱曉進, Long Quanming 龍泉明, 2007, *Zhongguo xiandai wenxueshi 1917-2000* 中國現代文學史 1917-2000 [*Histoire de la littérature chinoise moderne 1917-2000*], Beijing daxue chubanshe, 2 vol.
- Zhu Guangqian 朱光潛, 2000, *Yijing* 藝境 [*Le Stade artistique*], Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei.
- Zhu Meilu 朱美祿, 15 juillet 2020, « Xu Ning ‘Lushan baopu’ 徐凝“廬山瀑布”詩新解 [Nouvelle explication de la ‘Cascade du Mont Lu’ de Xu Ning] », *Zhongguo jiaoshi bao* 中國教師報 *China Teacher* 16.
- Zhu Ziqing 朱自清, 1999 [1946], *Jingdian changtan* 經典常談 [*Banals propos sur les Classiques*], Shanghai guji chubanshe.

- Zhu Ziqing 朱自清, 2004 [1947], *Xinshi zahua* 新詩雜話 [*Propos sur la Nouvelle poésie*], Guangxi shifan daxue chubanshe, Guilin.
- Zhu Ziqing 朱自清, 2005, *Zhu Ziqing ji* 朱自清集 [*Recueil de textes de Zhu Ziqing*], Huacheng chubanshe, Guangzhou.
- Zhuang Yue et Riemenschneider Andrea M. (dir.), 2017, *Entangled Landscapes : Early Modern China and Europe*, NUS Press, Singapore.
- Zong Baihua 宗白華, 1923, *Liuyun* 流雲 [*Nuages flottants*], Yadong tushuguan, Shanghai.
- Zong Baihua 宗白華, 1928, *Liuyun xiaoshi* 流雲小詩 [*Nuages flottants : petits poèmes*], Yadong tushuguan, Shanghai.
- Zong Baihua 宗白華, 2006, *Liuyun xiaoshi* 流雲小詩 [*Nuages flottants : petits poèmes*], Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei.
- Zong Baihua 宗白華, 2008, *Zong Baihua quanji* 宗白華全集 [*Œuvres complètes de Zong Baihua*], édition de Lin Tonghua 林同化, Anhui jiaoyu chubanshe, Hefei, XX vol.
- Zou Hui, 2017, « The ‘true wonder’ in Emperor Qianong’s Garden Labyrinths », in Zhuang Yue et Riemenschneider Andrea M. (dir.), *Entangled Landscapes : Early Modern China and Europe*, NUS Press, Singapore, p. 187-209.

Index

Les index ne donnent pas de renvois à des pages

Index des œuvres

Liste des œuvres, collections et traductions chinoises citées ou mentionnées, à l'exception des titres de périodiques

Pour raison technique, les guillemets ont été retirés

A propos de la Nouvelle poésie (Tan xinshi 談新詩)	Hu Shi	1919
A propos de la poésie de Lawrence (Tan Laolunsi de shi 談勞倫絲的詩)	Nanxing	1935
A propos du poisson-globe (Jiu hetun er yan 就河豚而言)	Yun Su	1940
A une femme du Palais (Zeng neiren 贈內人)	Zhang You	
<i>Affinités littéraires</i> (Wenxue yinyuan 文學因緣)	Su Manshu	1908
<i>Anthologie de l'essai en prose moderne</i> (Jindai sanwen chao 近代散文抄)	Shen Qiwu	1930
<i>Aperçu général des idées des Qing</i> (Qingdai xueshu gailun 清代學術概論)	Liang Qichao	1920
Appel à la jeunesse (Jinggao qingnian 警告青年)	Chen Duxiu	1915
Après la mort (Sihou 死後)	Lu Xun	1925
Ascension de la Tour Eiffel à Paris (Deng Bali tieta 登巴黎鐵塔)	Huang Zunxian	1891
Attachement (Qing shi 情詩)	Cao Zhi	
Au neuvième jour du neuvième mois de l'an Jiyou [409] (Jiyou sui jiuyue jiuri 己酉歲九月九日)	Tao Yuanming	
Aube de printemps (Chun xiao 春曉)	Meng Haoran	
Aux frères de la Société Vague nouvelle [« Renaissance »] à propos de poésie (Yu Xinchao she zhuxiong tan shi 與新潮社祝兄談詩)	Yu Pingbo	1920
Avec ma main blessée (Wo yong wo cansunde shouzhang 我用我殘損的手掌)	Dai Wangshu	
Bain de mer (Yu hai 浴海)	Guo Moruo	1920
Ballade de la lune vue au télescope (Wanguanjing zhong wangyue ge 望遠鏡中望月歌)	Ruan Yuan	1823
Ballade de la Source des fleurs de pêcher » (Taoyuan xing 桃源行)	Wang Wei	
Ballade du Pont de Pierre (Shiliang yao 石梁謠)	Huang Kan	1923
<i>Ballades de la Grande Paix, Nouvelles chansons de la cour et d'ailleurs</i> (Chaoye xinsheng Taiping yuefu 朝野新聲太平樂府)	Yang Zhaoying	

<i>Banals propos sur les Classiques (Jingdian changtan 經典常談)</i>	Zhu Ziqing	1946
<i>Biographie des astronomes (Chouren zhuan 疇人傳)</i>	Ruan Yuan (?)	c a . 1800
Bruits dans la montagne (Shanshangde shengyin 山上的聲音)	Han Shaogong	1995
<i>Caractères courants en prononciation nationale ou officielle (Guoyin changyong zihui 國音常用字彙)</i>		1932
<i>Cartes et documents ou Monographie des nations maritimes (Haiguo tuzhi 海國圖志)</i>	Wei Yuan	1843
Chagrin de la séparation (Lisao 離騷)	Qu Yuan	
Chanson d'amour » (Xiangsi qu 相思曲)	Dai Shulun	
Chanson d'amour sur l'air « Eaux nouvelles » (Xinshuiling Siqingqu 新水令思情曲)	Zhou Wenzhi	
Chant de l'éternel regret (Changhen ge 長恨歌)	Bai Juyi	
Chant ou Elégie du Narcisse (Shuixianci 水仙辭)	Liang Zongdai	1927
<i>Chants de Chu (Chuci 楚辭)</i>		
Chien céleste (Tiangou 天狗)	Guo Moruo	1920
<i>Choix de poèmes de Byron (Bailun shixuan 拜倫詩選)</i>	Su Manshu	1909
Coiffeuse (Zhuangtai 妝臺)	Bian Zhilin	
<i>Collection complète des œuvres écrites en quatre magasins (Siku quanshu 四庫全書)</i>		1782
<i>Collection du Studio de l'étude des Classiques (Yanjingshi ji 掣經室集)</i>	Ruan Yuan	1823
<i>Compendium de la littérature chinoise moderne 1840-1919 (Zhongguo jindai wenxue daxi 中國近代文學大系)</i>		1991
Compte-rendu de <i>Nuit d'hiver (Dongye pinglun 冬夜評論)</i>	Wen Yiduo	1922
Coquillage blanc (Bailuoke 白螺殼)	Bian Zhilin	1937
Cornette (Qishou 旗手)	Bian Zhilin	1936
<i>Cris (Nahan 吶喊)</i>	Lu Xun	1923
Croissance (Chengzhang 成長)	Bian Zhilin	1936
Croyance (Xinyang 信仰)	Zong Baihua	1922
D'une voie nouvelle prise par la Nouvelle poésie (Lun Zhongguo xinshide xin tujing 論中國新詩的新途徑)	Jin Kemu	1937
<i>Dame aux Camélias (Chahuanü 茶花女)</i>	Lin Shu	1899
De ce que le <i>baihua</i> est le fondement des réformes (Lun baihua wei weixin zhi ben 論白話為維新之本)	Qiu Tingliang	1897
De l'attachement aux coutumes locales (Guanyu fengtu renqing 關於風土人情)	Wen Zaidao	1942

<i>De la poésie (Shilun 詩論)</i>	Zhu Guangqian	1942
De la prosodie de la Nouvelle poésie et d'autres choses (新詩的格調及其他 Xinshide gediao ji qita)	Liang Shiqiu	1931
De la révolution littéraire (Wenxue geming lun 文學革命論)	Chen Duxiu	1917
Dédicace (Tici 題辭)	Lu Xun	1927
<i>Déeses (Nüshen 女神)</i>	Guo Moruo	1921
Départ matinal de Baidi (Zaofa Baidicheng 早發白帝城)	Li Bai	
Depuis quand la lune est-elle là-haut ? (<i>Mingyue jishi you</i>)	Su Shi	
Des déséquilibres dans la culture (Wenhua pianzhi lun 文化偏執論)	Lu Xun	1908
Des rapports entre la fiction [roman] et le gouvernement des masses (Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi 論小說與群治之關係)	Liang Qichao	1902
<i>Destinées des Fleurs dans le miroir (Jing hua yuan 鏡花緣)</i>	Li Ruzhen	1818
<i>Devant la mort (Si qian 死前)</i>	Wang Duqing	1927
<i>Dialogues entre les deux amis Zhang et Yuan (Zhang Yuan liang you xianglun 張遠兩友相論)</i>	Morrisson Robert	1819
<i>Dictionnaire de la langue chinoise (Ciyuan 辭源)</i>		1915
<i>Dictionnaire en prononciation nationale ou standard du chinois (Guoyin zidian 國音字典)</i>		1919
Directives du Conseil des Affaires de l'Etat concernant la promotion de la langue commune ou putonghua (Guowuyuan guanyu tuiguang putonghuade zhishi 國務院關於推廣普通話的指示)		1956
Dix ballades sur la visite occidentale du père de l'Empereur à la Capitale du sud [Chengdu], I (Shanghuang xixun Nanjing ge shishou qiyi 上皇西巡南京歌十首 其一)	Li Bai	
Dix Poèmes sur mes impressions de Hong-Kong (Xianggang ganhuai shishou 香港感懷十首)	Huang Zunxian	
<i>Dix-neuf poèmes anciens (Gushi shijiu shou 古詩十九首)</i>		
Du roman en baihua (Lun baihua xiaoshuo 論白話小說)	Yao Pengtu	1905
Du savoir occidental actuel et des études anciennes chinoises (Lun jinri xixue yu Zhongguo guxue 論今日西學與中國古學)	Tan Sitong	1898
Du sens humain du terroir (Guanyu fengtu renqing 關於風土人情)	Wen Zaidao	1942
Du sublime (Lun chonggao 論崇高)	Feng Zhi	
Dure est la route de Shu (Shudao nan 蜀道難)	Li Bai	
Ecrit lors de mon séjour au Temple bouddhiste du Nuage blanc du Lac Xihu (Zhu Xihua Baiyun chanyuan zuoci 住西湖白雲禪院作此)	Su Manshu	1904 o u 1905?
<i>Ecrits anecdotiques de Wofoshanren (Wofoshanren zhaji xiaoshuo 我佛山人札記小說)</i>	Wu Woyao	1910

Elégie de la Statue de pierre (Shixiangci 石像辭)	Nanxing	1937
<i>Elégie de la Statue de pierre (Shixiangci 石像辭)</i>	Nanxing	1937
Elle (Ta 她)	Zong Baihua	1922
Eloge de l'oranger (Ju song 橘頌)	<i>Chants de Chu</i>	
En bateau sur la Li (Lijiang zhou zhong 瀟江舟中)	Ma Junwu	1914
En buvant du vin (Yinjiu 飲酒)	Tao Yuanming	
En buvant du vin V (Yin jiu qi wu 飲酒其五)	Tao Yuanming	
En contemplant le Mont Tai (Wang Yue 望岳)	Du Fu	
En contemplant le Mont Tai (Wang yue 望岳)	Du Fu	
En contemplant le printemps (Chun wang 春望)	Du Fu	
En escaladant le Mont Lu de nuit (Ye deng Lushan 夜登廬山)	Huang Kan	1928
En faisant mes adieux à Xing Da à la Capitale pour son départ pour le Hubei (Duxia song Xing Da zhi E 都下送辛大之鄂)	Meng Haoran	
En franchissant Anqing [dans l'Anhui, sur le cours du Fleuve bleu], je me remémore d'anciens voyages (Guo Anqing huai jiuyou 過安慶懷舊游)	Huang Kan	1928
En grim pant le Mont Emei (Deng Emeishan 登峨眉山)	Li Bai	
En imitant les chants funèbres III (Ni wan'ge 擬輓歌)	Tao Yuanming	
En imitation du Rappel de l'ermite (Ni Zhao yinshi 擬招隱士)	Fan Zhen	
En me rendant au Mont des Géants (Riesengebirge) comme voyage [d'étude] géologique en juillet 1911 (Xinhai liuyue zhi Riesengebirge wei dizhi lüxing 辛亥六月至Riesengebirge为地质旅行)	Ma Junwu	1914
En montant au Pavillon des Cigognes (Deng Guanquelou 登鶴雀樓)	Wang Zhihuan	
Epitaphe (Mujiewen 墓碣文)	Lu Xun	1925
Errances lointaines (Yuanyou 遠游)	<i>Chants de Chu</i>	
Escaladant le pic le plus élevé du Mont Lu et regardant au loin les chemins de montagne (Deng Lushan jue ding wang zhu jiao 登廬山絕頂望諸嶠)	Xie Lingyun	
Essai d'explication de treize poèmes de Goethe (Qian shi Gede shi shisan shou 淺釋歌德詩十三首)	Feng Zhi	1982
<i>Essais (Changshiji 嘗試集)</i>	Hu Shi	1920
<i>Essais supplémentaires de Wang Tao (Taoyuan wenlu waibian 弢園文錄外編)</i>	Wang Tao	1897
Etude sur Baudelaire (Botelai'er yanjiu 波特來耳研究)	Zhang Wentian	1924
Evocation historique (Yong shi 詠史)	Li Shangyin	
<i>Explications sur les cartes du monde (Diqiutu shuo 地球圖說)</i>	Michel Benoist	1799
<i>Expressions en deux caractères classées par catégories (Pianzi leibian 駢字類編)</i>	Zhang Tingyu	1726
Feuille séchée (Xiye 臘葉)	Lu Xun	1925

Fleur de pêcher (Taohua 桃花)	Lu Xun	1918
<i>Fleurs dans un Océan de péchés (Niehai hua 孽海花)</i>	Zeng Pu	1903-1930
<i>Fleurs de Shanghai (Haishang hua liezhuan 海上花列傳)</i>	Han Bangqing	1892
<i>Fleurs du matin cueillies le soir (Zhao hua xi shi 朝花夕拾)</i>	Lu Xun	1932
<i>Florilège littéraire (Wenyuan yinghua 文苑英華)</i>		
Fossile de poisson (Yuhuashi 魚化石)	Bian Zhilin	
Fragment ou Quatrain (Duan zhang 斷章)	Bian Zhilin	1935
Frisson d'hiver (Dongtiande chandou 冬天的顫抖)	Bian Zhilin	
<i>Géographie des Quatre continents (Sizhou zhi 四洲志)</i>	Lin Zexu	1838
Globe terrestre (Diqiu 地球)	Ma Junwu	1904
Gravissant le sommet le plus haut de la Porte de Pierre (Deng Shimen zui gaoding 登石門最高頂)	Xie Lingyun	
Habitant ma nouvelle résidence de la Porte de Pierre, entouré de hautes montagnes, de torrents tourbillonnants et de rapides entre les rochers, de forêts épaisses et de longs bambous (Shimen xinying suozhu, simian gaoshan, huixi shilan, maolin xiuzhu 石門新營所住, 四面高山, 迴溪石瀨, 茂林修竹)	Xie Lingyun	
<i>Histoire de la littérature chinoise de ces trente dernières années (Zuijin sanshinian Zhongguo wenxueshi 最近三十年中國文學史)</i>	Chen Zizhan	1930
<i>Histoire de la littérature chinoise médiévale Zhongguo zhonggu wenxueshi 中國中古文學史)</i>	Liu Shippei	1917-19
<i>Histoire de la littérature en langue nationale (Guoyu wenxue shi 國語文學史)</i>	Hu Shi	1927
<i>Histoire littéraire de la Chine moderne (Xiandai Zhongguo wenxue shi 現代中國文學史)</i>	Qian Jibo	1933
<i>Illusion de romance (Fengyue meng 風月夢)</i>	H a n s h a n g Mengren	1884
Impressions de mon voyage en mer (Haixing zagan 海行雜感)	Huang Zunxian	1891
Inscrit sur le mur du Temple de la Forêt de l'Est (Ti Xilin bi 題西林壁)	Su Shi	
Insectes à la lampe (Dengchong 燈蟲)	Bian Zhilin	1937
J'ai bâti ma maison (Zhu shi 築室)	Zong Baihua	1923
Je ne vois pas (Bujian 不見)	Nanxing	1937
Je pense (Wo sixiang 我思想)	Dai Wangshu	1937
Je pense au pays natal (si guxiang 思故鄉)	Li Bai	
Journal de mon voyage à Chongqing (Chongqing xingji 重慶行記)	Zhu Ziqing	1944
Journal de voyage au Mont Lu (Lushan youji 廬山遊記)	Hu Shi	

L'âme du monde (Yuzhoude linghun 宇宙的靈魂)	Zong Baihua	1922
<i>L'Anthologie littéraire (Wenxuan 文選)</i>		
L'esprit de la montagne (Shan'gui 山鬼) shanling	<i>Chants de Chu</i>	
<i>L'Eté (Xiatian 夏天)</i>	Lu Yishi	1945
<i>L'Evolution de la littérature chinoise moderne (Zhongguo jindai wenxue zhi bianqian 中國近代文學之變遷)</i>	Chen Zizhan	1929
L'homme et le temps (Ren yu shi 人與時)	Lu Xun	1918
L'instruction en langue nationale » (Guoyu jiaoyu 國語教育)	Chen Duxiu	1904
<i>L'Œil du poisson ou Yeux de poissons (Yumuji 魚目集)</i>	Bian Zhilin	1935
L'origine du sourire un (Yi xiaode qiyuan 一笑底起源)	Yu Pingbo	1922
La boîte à bijoux ronde (Yuan baohe 圓寶盒)	Bian Zhilin	
La cabane dans la montagne (Shanshangde xiao wu 山上的小屋)	Can Xue	1985
La cigale (Chan 蟬)	Li Shangyin	
La cigale (Chan 蟬)	Lu Yishi	1945
La cithare [ornée] de brocart (Jin se 錦瑟)	Li Shangyin	
La forme en poésie » (Shide gelü 詩的格律)	Wen Yiduo	1926
La forme poétique (Shide xingshi 詩的形式)	Wen Yiduo	
<i>La Forteresse assiégée (Weicheng 圍城)</i>	Qian Zhongshu	1946-7
<i>La Galerie peinte ou Pæcile (Hualangji 画廊集)</i>	Li Guangtian	1936
<i>La Grande affaire de toute une vie (Zhongsheng dashi 終生大事)</i>	Hu Shi	1919
La littérature chinoise classique et moi (Wo yu Zhongguo gudian wenxue 我與中國古典文學)	Feng Zhi	19XX
<i>La Littérature chinoise de ces cinquante dernières années (Wushinian lai zhi Zhongguo wenxue 五十年來之中國文學)</i>	Hu Shi	1923
La littérature de papillon (Hudiede wenxue 蝴蝶的文学)	Zheng Zhenduo	1932
La littérature humaine (Rende wenxue 人的文学)	Zhou Zuoren	1918
<i>La Mauvaise herbe (Yecao 野草)</i>	Lu Xun	1927
La mouche (蒼蠅 Cangying)	Zhou Zuoren	1924
La naissance de l'état artistique en Chine (Zhongguo yishu yijing zhi dansheng 中國藝術意境之誕生)	Zhu Guangqian	1944
La Passerelle céleste (Tianqiao 天橋)	Huang Kan	1928
La peinture murale (Huabi 画壁)	Pu Songling	
<i>La Terre désolée (Huangyuan 荒原)</i>	Zhao Luorui	1937

<i>La Tombe (Fen 墳)</i>	Lu Xun	1935
La Tombe de Yu le Grand (Yu ling 禹陵)	Ma Junwu	1914
La tradition et le génie individuel (Chuantong yu gerende caineng 傳統與個人的才能)	Bian Zhilin	1934
La Voie de Confucius et la vie moderne (Kongzi zhi dao yu xiandai shenghuo 孔子之道與現代生活)	Chen Duxiu	1916
Lampe d'automne (Qiudeng 秋燈)	Li Guangtian	1936
Le cadavre (Sishi 死屍)	Xu Zhimo	1924
Le dieu de l'amour (Ai zhi shen 愛之神)	Lu Xun	1918
Le dit de l'Echarpe rouge (Jiangshaji 絳紗記)	Su Manshu	191X
Le dit de l'épée brûlée (Fenjian ji 焚劍記)	Su Manshu	1914
Le dit de l'épingle brisée (Suizan ji 碎簪記)	Su Manshu	1916
Le Dit de l'Oie sauvage abandonnée et solitaire (Duan hong ling yan ji 斷鴻零雁記)	Su Manshu	1911-12
Le gardien du tombeau (Shoumuren 守墓人)	Nanxing	?
Le Génie de la montagne (Shangui 山鬼)	<i>Chants de Chu</i>	
Le <i>guwen</i> et moi (Wo yu guwen 我與古文)	Shen Qiwu	1936
Le jardin à la fin du printemps (Muchunde huayuan 暮春的花園)	Feng Zhi	1929
<i>Le Jardin des Han (Hanyuanji 漢園集)</i>	He Qifang, Li Guangtian, Bian Zhilin	1936
Le journal d'un fou (Kuangren riji 狂人日記)	Lu Xun	1918
Le naufrage (Chenlun 沈淪)	Yu Dafu	1921
Le Nirvana des Phénix (Fenghuang niepan 鳳凰涅槃)	Guo Moruo	1920
Le papillon de nuit et la flamme (Fei'e yu huoyan 飛蛾與火焰)	Bian Zhilin	1936
Le passant (Guoke 過客)	Lu Xun	1925
Le phalène (Fei'e 飛蛾)	Zong Baihua	1922
<i>Le principe stylistique de l'analogie entre la nature et l'esprit dans la poésie de Novalis (Die Analogie in Natur und Geist als Stilprinzip in Novalis' Dichtung)</i>	Feng Zhi	1935
Le problème de la migration des oiseaux (Houniao wenti 候鳥問題)	Bian Zhilin	
<i>Le Récit de la Nouvelle Chine du Futur (Xin Zhongguo weilai ji 新中國未來記)</i>	Liang Qichao	1902
<i>Le Recueil de la Falaise d'émeraude (Biyuanlu 碧巖錄)</i>		
Le renard qui parle » (Hu yan 狐言)	Wu Woyao	1910
<i>Le Rêve dans le pavillon rouge (Hongloumeng 紅樓夢)</i>	Cao Xueqin	
Le Roi des arbres (Shuwang 樹王)	A Cheng	1985

Le ruisseau (Xiaohe 小河)	Zhou Zuoren	1919
Le soleil de midi est haut dans le ciel (Ri gao 日高)	Li Shangyin	
Le sommeil et la mémoire (<i>Shuimian yu jiyi</i> 睡眠與記憶)	Bian Zhilin	1934
Le style Wei Jin dans ses relations aux drogues et à l'alcool (Wei Jin fengdu ji wenzhang yu yao ji jiu zhi guanxi 魏晉風度及文章與藥及酒之關係)	Lu Xun	1927
<i>Le Tigre féroce</i> (<i>Menghu ji</i> 猛虎集)	Xu Zhimo	1931
Le torrent encaissé (Youjian 幽澗)	Huang Kan	1928
Les Adieux de l'âme (Yingde gaobie 影的告別)	Lu Xun	1924
Les cigales (Chan 蟬)	Li Guangtian	1936
<i>Les Cultures d'Orient et d'Occident et leurs philosophies</i> (<i>Dongxi wenhua ji qi zhixue</i> 東西文化及其哲學)	Liang Shuming	1921
<i>Les Deux capitales</i> (Liangdu ji 兩都集)	Ji Guo'an	1944
Les différents regards portés dans la société sur la Nouvelle poésie (Shehuishang duiyu xinshide gezhong xinliguan 社會上對於新詩的各種心理觀)	Yu Pingbo	1919
Les différents regards portés dans la société sur la Nouvelle poésie (Shehuishang duiyu xinshide gezhong xinliguan 社會上對於新詩的各種心理觀)	Yu Pingbo	1919
Les eaux mortes (Sishui 死水)	Wen Yiduo	1926
Les feuilles mortes (Siye 死葉)	Bian Zhilin	1936
<i>Les Fleuves du nord</i> (<i>Beifangde he</i> 北方的河)	Zhang Chengzhi	1984
Les Hôtes ou Les visiteurs (Laike 來客)	Nanxing	1945?
Les montagnards (Shanjia 山家)	Liu Yin	
Les Monts Wanzhou (Wanzhouling 晚洲嶺)	Wei Xiang	
<i>Les Pérégrinations de Vieux-Débris</i> (<i>Lao Can youji</i> 老殘遊記)	Liu E	1903-1906
Leur jardin (Tamende huayuan 他們的花園)	Lu Xun	1918
Libres propos à la fin du printemps (Chunmo xiantan 春末閒談)	Lu Xun	1925
Livre des Poèmes (<i>Shijing</i> 詩經)		
Ma brève expérience dans l'écriture de poèmes (Zuoshide yidian jingyan 作詩的一點經驗)	Yu Pingbo	1920
Ma famille et moi-même (Shenjia 身家)	Ma Junwu	1914
Ma fille (小女 Xiaonü)	Huang Zunxian	
Ma vie retirée dans la Vallée de la Haute [Lautenthal] (Laodenggu duju 勞登谷獨居)	Ma Junwu	1914
Ma vie retirée dans le Lautenthal, I (Laodenggu duju 勞登谷獨居)	Ma Junwu	1914
Matin au réveil (Zhao qi 朝起)	Yuan Mei	

<i>Matin de neige</i> (<i>Xuezhao</i> 雪朝)	Yu Pingbo, et	1922
<i>Mauvaise herbe</i> (<i>Yecao</i> 野草)	Lu Xun	1927
<i>Mélanges sur les choses de la nature</i> (<i>Bowuzhi</i> 博物志)	Zhang Hua	
<i>Mémoires historiques</i> (<i>Shiji</i> 史記)	Sima Qian	
<i>Merveilleuses ou Prodigeuses rencontres avec de belles [héroïnes]</i> (<i>Kajin no kigū / Jiaren zhi qiyu</i> 佳人之奇遇, 1885-1897)	Tōkai Sanshi	1885
Mes affinités avec le sonnet (<i>Wo he shisihang shide yinyuan</i> 我和十四行詩的因緣)	Feng Zhi	1989
Mes trente ans (<i>Sanshi ziji</i> 三十自紀)	Tan Sitong	1895
Miscellanées de mon jardin 'A ma guise' V (<i>Suiyuan zaxing Wu</i> 隨園雜興·五)	Yuan Mei	
<i>Miscellanées poétiques de l'année jihai</i> (<i>Jihai zashi</i> 己亥雜詩)	Gong Zizhen	1839
Misères de la pauvreté (<i>Qiongchou</i> 窮愁)	Ye Shengtao	1914
Modestes propositions pour une réforme de la littérature (<i>Wenxue gailiang chuyi</i> 文學改良芻議)	Hu Shi	1917
Mon amour perdu (<i>Wode shilian</i> 我的失戀)	Lu Xun	1924
Mort et vie (<i>Si yu sheng</i> 死與生)	Zong Baihua	1932?
Neuf Chants (<i>Jiuge</i> 九歌)	<i>Chants de Chu</i>	
Note sur ma visite à l'Académie de peinture de Paris (<i>Guan Bali youhuayuan ji</i> 觀巴黎油畫院記)	Xue Fucheng	1890
Notes au fil de la plume » (<i>suibi</i> 隨筆)	Yu Pingbo	1943-1944
Notes sur le paysage (<i>Shanshui xiaoji</i> 山水小記)	Shen Qiwu	1939
<i>Nouveaux propos mondains</i> (<i>Shishuo xinyu</i> 世說新語)		
<i>Nuages flottants</i> (<i>Liuyun</i> 流雲)	Zong Baihua	1923
Nuit d'automne (<i>Qiuye</i> 秋夜)	Lu Xun	1924
<i>Nuit d'hiver</i> (<i>Dongye</i> 冬夜)	Yu Pingbo	1922
<i>Nuit d'hiver</i> de Yu Pingbo (<i>Yu Pingbode Dongye</i> 俞平伯的冬夜)	Hu Shi	1922
Nuit de lune (<i>Yue ye</i> 月夜)	Shen Yinmo	1918
Nuit de lune sur la mer (<i>Yueye haishang</i> 月夜海上)	Zong Baihua	1923
<i>Origines et développements de la Nouvelle littérature chinoise</i> (<i>Zhongguo xin wenxue zhi yuanliu</i> 中國新文學之源流)	Zhou Zuoren	1934
<i>Ornements</i> (<i>Zhuangshiji</i> 裝飾集)	Xia Laidi	1927
Papillons de nuit (<i>Ye'e</i> 夜蛾)	Dai Wangshu	1937
<i>Pavillon de l'ouest</i> (<i>Xixiangji</i> 西廂記)	Wang Shifu	
<i>Peintures de rêves</i> (<i>Huamenglu</i> 畫夢錄)	He Qifang	1936

<i>Pérégrination vers l'ouest</i> (<i>Xiyouji</i> 西遊記)		
<i>Petit recueil de textes de Azorín</i> (<i>Azuolin xiao ji</i> 阿左林小集)	Bian Zhilin	1943
<i>Petite histoire de la civilisation</i> (<i>Wenming xiaoshi</i> 文明小史)	Li Boyuan	1903-1906
<i>Poèmes de ma cabane dans le monde des hommes</i> (<i>Renjinglu shichao</i> 人境廬詩抄)	Huang Zunxian	1891
<i>Poèmes de mon excursion au Mont Lu</i> (<i>You Lushan shi</i> 游廬山詩)	Huang Kan	1928
<i>Poèmes divers du Japon</i> (<i>Riben zashi shi</i> 日本雜事詩)	Huang Zunxian	1879
Poèmes sur anecdotes véridiques (<i>Benshi shi</i> 本事詩)	Su Manshu	
Poèmes variés sur ma promenade au Mont Gaoting (<i>You Gaotingshan zashi</i> 游皋亭山雜詩)	Yu Pingbo	1922
Poésie et philosophie » (<i>Shi yu zheli</i> 詩與哲理)	Zhu Ziqing	1947
Poésie et sensation (<i>Shi yu ganjue</i> 詩與感覺)	Zhu Ziqing	1943
<i>Poésie prend ses vacances</i> (<i>Shikan fangjia</i> 詩刊放假)	Xu Zhimo	1926
<i>Poisson d'argent ou Rat de bibliothèque</i> (<i>Duyuji</i> 蠹魚集)	Nanxing	1941
Poisson pétrifié ou Fossile de poisson (<i>Yuhuashi</i> 魚化石)	Bian Zhilin	1936
Post-scriptum à « Poisson pétrifié » (<i>Yuhuashi houji</i> 魚化石後記)	Bian Zhilin	1936
<i>Précis de Nouvelle littérature chinoise</i> (<i>Zhongguo xin wenxue gailun</i> 中國新文學概論)	Lu Yongheng	1932
Préface (<i>Xu</i> 序)	Feng Zhi	1948
Préface (<i>Zixu</i> 自序)	Huang Zunxian	1891
Préface à <i>Chronique de mes petites gravures d'insectes</i> (<i>Diaochong jili</i> <i>Zixu</i> 雕蟲紀歷自序)	Bian Zhilin	1979
Préface à la <i>Publication de romans politiques en traduction</i> (<i>Yi yin zhengzhi xiaoshuo xu</i> 譯印政治小說序)	Liang Qichao	1898
Préface à la traduction de « Une charogne » (<i>Sishi yishi qianyan</i> ‘死屍’譯詩前言)	Xu Zhimo	1924
Préface à <i>Magazine de la poésie</i> (<i>Shikan bianyan</i> 詩刊弁言)	Xu Zhimo	1926
Préface à <i>Nuit d'hiver</i> (<i>Dongye xu</i> 冬夜序)	Zhu Ziqing	1922
Préface autographe (<i>Zixu</i> 自序)	Yu Pingbo	1922
Préface de l'auteur (<i>Zixu</i> 自序)	Lu Xun	1923
Préface de Zhang Taiyan (<i>Zhang Taiyan xu</i> 章太炎序)	Zhang Taiyan	1928
Prince de l'Est (<i>Dongjun</i> 東君)	<i>Chants de Chu</i>	
<i>Principes du bouddhisme Conscience-seulement</i> (<i>Weishi shuyi</i> 唯識述義)	Liang Shuming	1920
<i>Principes généraux pour une réforme</i> (<i>Bianfa tongyi</i> 變法通議)	Liang Qichao	1897
Printemps tardif (<i>Canchun</i> 殘春)	Guo Moruo	1922
Prison (<i>Dayu</i> 大獄)	Huang Zunxian	1891

Profond soupir (Taixi 太息)	Bian Zhilin	1936
Propos d'un malade sur la 'maladie' (Bingzhong tanbing 病中談'病')	Ji Guo'an	1943
Propos sur la poésie — Yu Pingbo (Shihua Yu Pingbo 詩話·俞平伯)	Zhu Ziqing	1935
Propos sur le roman (Xiaoshuo conghua 小說叢話)	Liang Qichao	1903
Quand la lune décline (Yue luo shi 月落時)	Zong Baihua	1922
Quatrain (Duanju 斷句)	Zong Baihua	1923
<i>Quatre Livres et Cinq Classiques (Sishu Wujing 四書五經)</i>		
Quelle musique? (Yinyue?? 音樂? ?)	Lu Xun	1924
<i>Quinze petits héros (Shiwu xiao haojie 十五小豪傑)</i>	Liang Qichao	1902
Rappel de l'ermite	<i>Chants de Chu</i>	
Rappel de l'ermite (Zhao yinshi 招隱士)	Huang Kan	1928
Reconnaissance (Ganxie 感謝)	Zong Baihua	1923
<i>Recueil de la fenêtre de l'ouest ou d'Occident (Xichuangji 西窗集)</i>	Bian Zhilin	1934?
<i>Recueil de la Terrasse aux pins (Songtangji 松堂集)</i>	Nanxing	1945
<i>Répertoire de rimes du cabinet impérial (Peiwen shiyun 佩文詩韻)</i>		
Réponse au Secrétaire Wang Jian (Da Wang Jian mishu 答王健秘書)	Jia Dao	
Résurrection (Qisi 起死)	Lu Xun	1936
Retour (Gui 歸)	Bian Zhilin	
Retour (Guiqlai 歸去來)	Han Shaogong	1985
Retour aux champs I (Gui yuantian ju qi yi 歸園田居其一)	Tao Yuanming	
Retournant vivre à la campagne (Gui yuantian ju 歸園田居)	Tao Yuanming	
Rêves ou Rêve (Meng 夢)	Lu Xun	1918
Rhapsodie de la cigale (Chan fu 蟬賦)	Cao Zhi	
Rhapsodie du Gaotang (Gaotang fu 高唐賦)	Song Yu	
Rhapsodie sur la cigale chantante (Chanming fu 蟬鳴賦)	Ouyang Xiu	
Rhapsodie sur les sons de l'automne (Qiusheng fu 秋聲賦)	Ouyang Xiu	
Rhapsodie sur ma détestation des mouches (Zeng cangying fu 憎蒼蠅賦)	Ouyang Xiu	
Rilke : <i>In Memoriam</i> dix ans après (Li'erke — Wei shizhounian jiri zuo 里爾克——為十週年祭日作)	Feng Zhi	1936
<i>Rimes de Pingshui (平水韻 Pingshuiyun)</i>	Liu Yan	
<i>Roman de l'homme jaune</i>	Tchen Ki-tong (Chen Jitong)	1890

Sentiments mêlés (Zagan 雜感)	Huang Zunxian	1891
Sept lamentations (Qi ai shi qi yi 七哀詩二首 其一)	Zhang Zai	
Sept lamentations (Qi ai 七哀)	Wang Can	
Shiwei (式微)	<i>Livre des Poèmes</i>	
Sitting in the Listen-to-the-Rain Pavilion in Autumn (Tingyuxuan zuo qiu 聽雨軒坐秋)	Deng Fulun	
Six Poèmes variés, II (Zashi liushou zhi er 雜詩六首之二)	Cao Zhi	
Soleil du froid hiver ou Jours d'hiver (Hanri 寒日)	Nanxing	1937
<i>Sonnets (Shisihang ji 十四行集)</i>	Feng Zhi	1942
Sorcellerie (Modao 魔道)	Shi Zhecun	1931
<i>Soûtra de l'estrade (Liuzu Tanjing 六祖壇經)</i>	Huineng	
<i>Soûtra du cœur (Xinjing 心經)</i>		
Souvenirs (Huai jiu 懷舊)	Lu Xun	1913
Sur l'air « La fierté du pêcheur » (Yujia ao 漁家傲)	Li Qingzhao	
Sur l'air « Papillon amoureux des fleurs » (Die lian hua 蝶戀花)	Feng Yansi	
Sur l'air la gracieuse Niannu, Offrant à boire au pêcheur (Niannu jiao Dieyun Yingchougong 念奴嬌 豐韻酬漁公)	Wang Pengyun	
Sur l'amour (Yiban'er, Tiqing 一半兒·題情)	Guan Hanqing	
Sur la route des [Trois] Gorges	Jinren	1944
Sur la Xiang I (Xiangshang 湘上)	Wang Kaiyun	1849
Sur le chemin du retour pour Guilin (Gui Guilin tuzhong 歸桂林途中)	Ma Junwu	1940
Sur le chemin vers mon pays natal de Fanqu à Hengdan (Fanqu zhi Hengdan xiang dao shang 攀曲至橫丹鄉道上)	Chen Yuming	
Sur le fleuve au printemps, nuit de fleurs et de lune (Chunjiang huayue ye 春江花月夜)	Zhang Ruoxu	
Sur le paysage (Lun shanshui 論山水)	Feng Zhi	1938
Tempête (Fengbo 風波)	Wen Yiduo	1921
Temple de la déesse Parfum-d'orchidée (Lanxiang shennü miao 蘭香神女廟)	Li He	
<i>Temps du désastre (Zainande suiyue 災難的歲月)</i>	Dai Wangshu	1948
Terre natale (Guxiang 故鄉)	Lu Xun	1921
Traité en vingt couplets sur la conscience-seulement (<i>Weishi ershi lun 唯識二十論</i>)	Xuanzang	
Traité sur la puissance poétique de Mara (Moluo shili shuo 魔羅詩力說)	Lu Xun	1908
Tremblement au bord de l'abîme ou de la décadence (Tuibaixian de chandong 頹敗線的顫動)	Lu Xun	1925

Two Verses of Evening Sailing on the River Xiang (Wan xing Xiangshui zuo er shou 晚行湘水作二首)	Wang Kaiyun	
Un missionnaire (Chuanjiaoshi 傳教士)	Bian Zhilin	1932
<i>Une décennie de poèmes (Shinian shicao 十年詩草)</i>	Bian Zhilin	1942
Une journée (Yi ri 一日)	Chen Hengzhe	1917
Vengeance (Fuchou 復讎)	Lu Xun	1924
Vent marin (Haifeng 海風)	Bian Zhilin	1936
Vers le soleil (Xiang taiyang 向太陽)	Ai Qing	1937
Visite à un ermite sans le trouver (Xun yinzhe buyu 尋隱者不遇)	Jia Dao	
<i>Voix des vagues (Chao yin 潮音)</i>	Su Manshu	1911
<i>Voyage au Nord, et autres poèmes (Beiyou ji qita 北游及其他)</i>	Feng Zhi	1929
<i>Voyage sous les océans (Haidi lüxing 海底旅行)</i>		1902
<i>Voyage vers le monde lunaire (Yuejie lüxing 月界旅行)</i>	Lu Xun	1903

Index des noms

Cités ou mentionnés dans le texte et les notes

Les dates des noms chinois apparaissent en principe à la première occurrence dans le texte

A Cheng 阿城
A Ying
Admussen
Ai Qing 艾青
Alaux J
Alber Charles
Amiel
Andreiev
Apollinaire
Auden W. H.
Audi Paul
Augustin
Ausone
Azorín
Bachelard
Bai Juyi 白居易
Bai Xianyong
Bataille
Baudelaire
Beardsley
Béguin
Benjamin Walter
Benoît Eric
Benveniste
Bergson
Berman
Betz Maurice

Bian Zhilin 卞之琳
Bianquis
Bien Gloria
Bing Xin
Birch
Borges
Bouddha
Bradley
Brooker J.
Brunel Pierre
Buber Martin
Buzzati Dino
Byron
Caillois
Can Xue 殘雪
Cao Juren 曹聚仁
Cao Xueqin 曹雪芹
Cao Zhi 曹植
Caroll Lewis
Castellion
Cendrars
Chartier Alain
Chaucer
Chen Duxiu 陳獨秀
Chen Hengzhe 陳衡哲
Chen Pingyuan 陳平原
Chen Yan 陳衍
Chen Yinke 陳寅恪
Chen Yuming 陳豫朋
Chen Zizhan 陳子展
Cheung

Cohen Paul
Compagnon Antoine
Confucius (Kongzi)
Corneau Alain
Crespi J.
Dai Kechong 戴克崇
Dai Shulun 戴叔倫
Dai Wangshu 戴望舒
Dante
Darwin
Daumal René
Davies Gloria
de Gourmont Rémy
De Man Paul
Debon Günther
DeFrancis John
Deleuze
Deng Fulun 鄧輔綸
Deng Lian 鄧濂
Derrida
Diel Paul
Diény Jean-Pierre
Dirlik Arif
Dong Qiang
Dowson
Du Fu 杜甫
Durand P.-H.
Durand-Dastès Vincent
Eco Umberto
Egan Robert
Eliot

Empson
Even-Zohar Itamar
Fabre
Fan Zengxiang 樊增祥
Fan Zhen 範鎮
Fei Ming 廢名
Feng Naichao 馮乃超
Feng Zhi 馮至
Ferguson
Fishman
Freud
Fryer John
Gálik Marian
Gardner
Gattégno Jean
Gautier Théophile
Ge Hong 葛洪
Genette Gérard
Gide
Goethe
Gong Zizhen 龔自珍
Gu Jiegang 顧頡剛
Guan Hanqing 關漢卿
Guerne Armel
Gui Youguang 歸有光
Guo Moruo 郭沫若
Habermas J.
Haft Lloyd
Haldas
Hamburger
Han Shaogong 韓少功

Han Yu 韓愈
Hanan Patrick
Harbsmeier
He Qifang 何其芳
Hervouet Yves
Hesse Hermann
Heubel Fabian
Hockx Michel
Hong Qisheng 洪弃生
Hsia C. T. 夏志清
Hsu Kai-yu
Hu Shi 胡適
Hu-Sterk Florence
Huang Kan 黄侃
Huang Ziping 黄子平
Huang Zunxian 黄遵憲
Huch Roberta
Hugo
Huineng 惠能
Huiyuan
Huters Theodore
Huxley
Huysmans
Ikkai Tomoyoshi
Jackson
Jakobson Roman
Jameson Fredric
Jamin Claude
Jarrety
Jauss
Jenny Laurent

Ji Guo'an 紀果庵
Ji Kang 嵇康
Jia Dao 賈島
Jiang Dandan 姜丹丹
Jin Kemu 金克木
Jin Mancheng 金滿成
Jinren
Jordan N.
Jullien François
Jung
Kafka
Kam Louie
Kang Youwei
Kant
Kaske Elisabeth
Kellmann S.
Kieślowski Krzysztof
Kubin Wolfgang
Kubrick
Kuriyagawa Hakuson
Laing Ronald
Lanselle Rainier
Laozi
Laurens Pierre
Lawrence D. H.
Lee Gregory
Lee Mabel
Levi Jean
Lévi-Strauss Claude
Levinas
Li Bai

Li Boyuan 李伯元
Li Dingsheng 李鼎聲
Li Guangtian 李廣田
Li He 李賀
Li Jinfā 李金髮
Li Ou-fan Leo Lee
Li Qingzhao 李清照
Li Ruzhen 李汝珍
Li Shangyin 李商隱
Li Sichun 李思純
Li Tuo zhi 李拓之
Li Zhi 李贄
Liang Qichao 梁啟超
Liang Shiqiu 梁實秋
Liang Shuming
Liang Zongdai 梁宗岱
Lin Carlos Yu-Kai
Lin Julia
Lin Shu 林紓
Lin Zexu
Liu Bannong 劉半農
Liu Dajie 劉大傑
Liu E 劉鶚
Liu Lydia
Liu Na'ou 劉訥鷗
Liu Shipei 劉師培
Liu Wuji (Liu Wu-chi) 柳無忌
Liu Yin 劉因
Liu Yuan 劉源
Loi Michèle
Lu Xun 魯迅

Lu Yishi 路易士
Lu Yongheng 陸永恆
Ma Junwu 馬君武
Magagnin Paolo
Mahler
Mair Victor
Maldiney
Mallarmé
Mao Dun 茅盾
Marchand Sandrine
Masini Federico
Mathieu Rémy
McDougall Bonnie
Mencius (Mengzi)
Meng Haoran 孟浩然 (689-740)
Merleau-Ponty
Meschonnic Henri
Morand Paul
Morrison Robert
Mosès
Mu Dan
Mu Mutian 穆木天
Mu Shiyong 穆時英
Murat M
Nabokov
Nanxing 南星
Nietzsche
Nissim L
Nolan
Novalis
Ouyang Xiu 歐陽修

Owen Stephen
Paz Octavio
Peng Hsiao-yen
Pétrarque
Pino angel
Plaks Andrew
Pope Gustavus W.
Pound Ezra
Proust
Průšek Jaroslav
Pu Songling 蒲松齡
Qian Daxin 錢大昕
Qian Jibo 錢基博
Qian Liqun 錢理群
Qian Xuantong 錢玄同
Qian Zhonglian
Qian Zhongshu 錢鐘書
Qiu Tingliang 裘廷梁
Qu Yuan
Queneau
Rabut Isabelle
Ramsey Robert
Rank Otto
Raymond Marcel
Ricci
Richard Jean-Pierre
Rickett
Ricœur Paul
Riemenschneider Andrea
Rilke
Roger Alain

Ronsard
Rousset Jean
Ruan Ji 阮籍
Ruan Yuan 阮元
Ruskin John
Ryckmans Pierre
Saussy H.
Schiller
Schmidt
Schnitzler
Schopenhauer
Segalen
Sénèque
Shen Qiwu 沈啓無
Shen Yinmo
Shen Yinmo 沈尹默
Shi Zhecun 施蟄存
Shu Lan 舒蘭
Siary Gérard
Sima Qian
Sinclair Upton
Skerratt
Song Yu 宋玉
Spitzer Leo
Starobinski Jean
Sturm F. P.
Su Manshu 蘇曼殊
Su Shi
Su Tong
Su Xuelin 蘇雪林
Sun Yushi

Svenbro Jesper
Tadié Jean-Yves
Tagore
Tan Sitong 譚嗣同
Tang Caichang 唐才常
Tang Yongtong 湯用彤
Tang Zhesheng 湯哲聲
Tao Yuanming
Tchen Ki-tong 陳季同 (Chen Jitong)
Teiser
Thibaudet Albert
Tieghem
Tōkai Sanshi 東海散士
Valéry
VanNess Simmons
Vogelsang Kay
Von Kowallis Jon
Vuilleumier-Laurens Florence
Wang Anshi 王安石
Wang Bi
Wang Can 王粲
Wang Chong 王充
Wang David Der-wei 王德威
Wang Dong 汪東
Wang Duqing 王獨清
Wang Guowei 王國維
Wang Kaiyun 王闓運
Wang Kaiyun 王闓運
Wang Kaiyun 王闓運
Wang Li 王力
Wang Pengyun 王鵬運

Wang Shifu 王實甫
Wang Tao 王韜
Wang Wei
Wang Yangming 王陽明
Wang Yao 王瑤
Wang Zihuan 王之渙
Warren H. C.
Wei Xiang 韋驥
Wei Yuan 魏源
Wells Warre B.
Wen Rumin
Wen Yiduo 聞一多
Wen Zaidao 文載道
Wilde
Wu Gang 吳剛
Wu Jianren 吳趸人
Wu Woyao 吳沃堯
Wu Xinghua 吳興華
Xia Laidi 夏萊蒂
Xia Xiaohong
Xie Lingyun 謝靈運
Xiong Shili
Xu Fuguan 徐復觀
Xu Jilin
Xu Nianci 許念慈
Xu Ning
Xu Ting
Xu Xiacun 徐霞村
Xu Xiake
Xu Zhimo 徐志摩
Xu Zhongnian 徐仲年

Xuanzang 玄奘
Xue Fucheng 薛福成
Yan Fu 嚴復
Yan Jiayan 嚴家炎
Yan Yu 嚴羽
Yang Xiong 楊雄
Yang Zhaoying 楊朝英
Yao Pengtu 姚鵬圖
Ye Shengtao 葉聖陶
Yeh Michelle
Yoshikawa Kōjiroō
Yourcenar
Yu Dafu 郁達夫
Yu Hua
Yu Mingzhen 俞明震
Yu Pingbo 俞平伯
Yuan Hongdao 袁宏道
Yuan Mei 袁枚
Yun Su 芸蘇
Zang Kejia 臧克家
Zeng Guofan 曾國藩
Zeng Pu 曾樸
Zhang Chengzhi 張承志
Zhang Chonghe 張充和
Zhang Hua 張華
Zhang Renquan 張人權
Zhang Ruoxu
Zhang Ruoxu 張若虛
Zhang Shizhao 章士釗
Zhang Taiyan

Zhang Taozhou
Zhang Tingyu 張廷玉
Zhang Wentian 張聞天
Zhang Xie 張協
Zhang Yinde
Zhang You 張祐
Zhang Zai 張載
Zhang Zuyi
Zhao Jiabi
Zhao Luorui 趙蘿蕤
Zhao Yanqiu
Zheng Min 鄭
Zheng Zhenduo 鄭振鐸
Zhou Wenzhi 周文質
Zhou Zuoren 周作人
Zhu Guangqian 朱光潛
Zhu Xiang 朱湘
Zhu Ziqing
Zhuangzi
Zong Baihua 宗白華

Table des matières

Introduction : la voix poétique dans la Chine moderne	1
Présentation	1
La modernité littéraire en Chine	3
Les transformations de la voix poétique	13
Plan et résumé	23
Prolégomènes : Littérature chinoise « moderne » et « modernité »	36
Première partie : Les changements dans la langue	52
Système de la langue écrite entre la fin des Qing et le 4-Mai	52
I.1 Le « chinois classique » ou « littéraire »	56
I.2 Le « mandarin »	66
I.3 La « langue parlée »	69
I.4 « Langue écrite » et « langue parlée »	73
I.4.A Avant l'opposition wenyan-baihua : suyu, liyu, guyu, wenyan	74
I.4.B Wenli : l'inter- et le transculturel	89
I.4.C Le baihua comme langue vernaculaire écrite	102
I.5 Les wenyan modernes	110
I.5.A « Wenyan » et « style »	110
I.5.B L'ancien et le moderne	112
I.5.C Principaux styles et pratiques du wenyan fin Qing et République : le nouveau, l'ancien et la traduction	123
I.5.D La transformation dans l'écriture classique d'avant le 4-Mai	161
Deuxième partie : L'expérience du paysage interculturel	163
Une révélation renouvelée de la nature et du monde	163
II.1 Le paysage réformé entre science et mythologie	164
II.1.A Huang Zunxian et Ruan Yuan : le voyageur solitaire en route vers les étoiles	164
II.1.B Ma Junwu : paysage de romantisme révolutionnaire et géologie darwinienne	181
II.2 Huang Kan au Mont Lu : montagne classique et invention prosodique	198
II.3 Yu Pingbo et les aventuriers de l'unité perdue : un nouveau « retour aux champs »	248
Troisième partie : Un lyrisme critique	281
Les transformations de la voix poétique et ses motifs entomologiques	281
III.1 Feng Zhi, Tao Yuanming, Rilke : modernité du paysage et de la forme	281
III.2 Bian Zhilin, Dai Wangshu, Li Guangtian et la tentation de l'Occident : flamme, esthétisme et ironie	316
« Les insectes à la lampe » : épopée, symbolisme et ironie	317
« Rêveurs » et papillons brûlés chez Li Guangtian et Dai Wangshu : de Zhuangzi à Descartes	339
Le motif de l'insecte à la flamme et Goethe chez Zong Baihua	360
« Les insectes à la lampe » et l'avant-garde européenne : modernisme et surréalisme	366
« Insectes à la lampe » et poésie chinoise classique : le rêve de Zhuangzi réinterprété	379
Symbolisme et modernisme en conflit	392
Lyrisme critique et critique du lyrisme	402
III.3 De Baudelaire à Lu Xun via Xu Zhimo : la musique et la voix	407
III.3.1 Xu Zhimo et Baudelaire : rythme et exotisme	407

III.3.2 La « Vengeance » de Lu Xun : une leçon d'ironie	425
Quatrième partie : Les métamorphoses du sujet	439
Allégories de la pierre et du miroir ou Narcisse en Chine	439
IV.1 Nanxing, Lu Xun, Li Guangtian : La pierre et l'insecte, le temps et la voix	439
IV.1.A « Je ne vois pas » de Nanxing : insecte, temps et étrangeté	441
IV.1.B « Les cigales » de Li Guangtian : prose poétique et entomologie	454
IV.1.C Lu Xun et le complexe de Jonas	457
IV.1.D « Les visiteurs » de Nanxing : minima lirica	463
IV.1.E « Elégie de la statue de pierre » de Nanxing : la pierre qui parle, allégorie de la voix dans le temps	470
IV.2 Bian Zhilin et l'espace poétique : fragments et dialogues en miroir	498
IV.2.A Poésie et espace, esprit et sensation : l'expérience moderne	499
IV.2.B « Fragment » : miroirs du sujet	507
IV.2.C « Retour » : Narcisse enfermé, Narcisse libéré	529
IV.2.D « Poisson pétrifié » : je et tu ou la pierre et le mouvant	537
Conclusion	552
Récapitulatif	552
L'œil au miroir	553
Annexes	560
Lu Xun, « Puissance de la poésie maudite » (extrait)	560
Liang Qichao, Récit de la Chine future (extrait)	563
Wu Woyao, Phénomènes étranges observés ces vingt dernières années (1906-1910, extraits)	566
Quelques éléments de prosodie classique	570
Le poème de « style nouveau » jintishi 今体诗 (quatrain jueju 绝句 ou huitain lüshi 律诗)	570
Les tons plats (ping 平) et obliques (ze 仄)	570
« Modèles » prosodiques	571
Exemple	573
Yu Dafu, « Douze ballades japonaises » (1915-1916) (extraits)	576
Su Manshu (Extraits)	577
« Le Dit de l'Oie sauvage abandonnée et solitaire » (1911-12)	577
Chapitre 1	577
Chapitre 12	579
Chapitre 16	583
« L'épée brûlée » (1915)	585
« L'épingle brisée »	589
Choix de poèmes	592
Offrant un poème et une peinture comme cadeau d'adieu à Tang Guodun (1903)	592
Écrit lors de mon séjour au Temple chan/bouddhiste du Nuage blanc du Lac Xihu (1904 ou 1905?)	592
Accompagnant Su Manshu pour son départ vers l'Inde (poème n'est pas de Su Manshu)	592
Soleil couchant (1909?) (réponse au précédent)	593
En me promenant au bord de l'étang de Shinobazu	593
« Poèmes sur anecdotes véridiques »	594
Guo Moruo, « Printemps tardif » (1922) (extraits)	596
1	596
2	599
3	600
4	602

Li Guangtian, « Les cigales »	604
Nanxing, « Les hôtes » ou « Les visiteurs »	609
Quelques poèmes	612
Wang Kaiyun, « Sur la Xiang I »	612
Deng Fulun, « Je passe la nuit au Temple Shangfeng »	614
Gong Zizhen, deux poèmes	616
Humeur d'automne I	616
Miscellanées de l'an Jihai, XXXIII	617
Bian Zhilin, choix de poèmes	618
Le coquillage blanc	618
Espéglerie	619
Rêverie de la Fête des lanternes ancienne	620
Le problème de la migration des oiseaux	620
Larmes	621
Coiffeuse (sens ancien de facture neuve)	622
La première lampe	622
Sans titre I	623
Sans titre II	623
Sans titre V	623
Le chemin	624
Eau	624
Train de nuit/Wagon-lit	625
La pluie et moi	626
Wu Woyao, Récits anecdotiques de Wofoshanren (1910)	627
L'homme enterré	627
Le renard qui parle	627
Li Ruzhen, Destinées de fleurs dans le miroir (1818), ch. 32	630
Hong Sheng, Le Palais de Longévitité, extrait de l'acte XXVII	635
Bibliographie	642
Index	664
Index des œuvres	664
Index des noms	677
Table des matières	691