



HAL
open science

La poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années 1920-1930

Zheng Xiang

► **To cite this version:**

Zheng Xiang. La poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années 1920-1930. Littératures. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON; Université d'Etudes Internationales de Xian (Chine), 2012. Français. NNT : 2012ENSL0684 . tel-00713100

HAL Id: tel-00713100

<https://theses.hal.science/tel-00713100>

Submitted on 29 Jun 2012

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.

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON
XI'AN INTERNATIONAL STUDIES UNIVERSITY

École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts (ED 484)

THÈSE

pour l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON

Langue et Littérature Françaises

présentée et soutenue publiquement

Par

XIANG Zheng

à XISU le 5 avril 2012

**La poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont)
et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années
1920-1930**

Thèse en cotutelle dirigée par

Monsieur le Professeur HU Sishe (XISU)

Monsieur le Professeur GLEIZE Jean-Marie (ENS de Lyon)

Jury :

BARBERGER Nathalie, Professeur à l'UNIVERSITÉ DE LYON 2

GLEIZE Jean-Marie, Professeur à l'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON

GLEIZE Joëlle, Professeur à l'UNIVERSITÉ DE PROVENCE

HU Sishe, Professeur à XI'AN INTERNATIONAL STUDIES UNIVERSITY

QIN Haiying, Professeur à l'UNIVERSITÉ DE BEIJING

XIANG Zheng

Doctorat Langue et Littérature Françaises

**La poésie française moderne (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont)
et son influence sur la nouvelle poésie chinoise dans les années
1920-1930**

Thèse en cotutelle dirigée par

Monsieur le Professeur HU Sishe (XISU)

Monsieur le Professeur GLEIZE Jean-Marie (ENS DE LYON)

À ma mère

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements vont tout d'abord à mes directeurs de thèse, Monsieur HU Sishe, Professeur de Littérature française à l'Université des Études Internationales de Xi'an (XISU) et Monsieur Jean-Marie GLEIZE, Professeur de Littérature française à l'École Normale Supérieure de Lyon. Ils m'ont accompagnée et soutenue, dans un tempo qui s'est accéléré après plusieurs années de questionnements. Leurs remarques très détaillées sur chacune de mes parties mais aussi sur mon orientation d'ensemble m'ont permis de saisir ce que je voulais montrer et de toujours exploiter mes idées. Qu'ils ne doutent jamais de moi m'a permis d'être certaine que je parviendrais à accomplir ce travail.

Je remercie également Madame Joëlle GLEIZE, Professeur de Littérature française à l'Université de Provence, Madame Nathalie BARBERGER, Professeur de Littérature française à l'Université Lyon 2, Madame QIN Haiying, Professeur de Littérature française à l'Université de Beijing, pour avoir accepté d'être membres de mon jury et pour l'intérêt qu'elles ont porté à mon travail.

Mes remerciements vont également à Madame Inès OSEKI-DÉPRÉ, Professeur de Littérature française à l'Université de Provence et à Monsieur Henri SCEPI, Professeur de Littérature française à l'Université Paris 4-Sorbonne, pour avoir accepté d'être les rapporteurs de cette thèse et pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail.

Mes remerciements vont également à Monsieur CHE Jinshan, Professeur à l'Université de Beijing, traducteur de Lautréamont et à SHU Cai, YI Sha, XU Jiang, poètes et critiques chinois contemporains, pour avoir accepté les entretiens au sujet de la réception de Lautréamont en Chine.

Mes remerciements vont également à Monsieur TIAN Qingsheng, Professeur de Littérature française à l'Université de Beijing et à Monsieur LIU Chengfu, Professeur de Littérature française à l'Université de Nanjing, pour m'avoir donné l'occasion de présenter mes recherches sur Lautréamont au sein de leurs séminaires.

Je remercie surtout Madame Joëlle GLEIZE pour avoir assuré le bon déroulement de ma soutenance.

Enfin, je remercie toutes les personnes qui m'ont aidée et encouragée et ont montré de l'intérêt à mon travail.

LIMINAIRES

Résumé : Ce travail de recherche porte sur la poésie française moderne et son influence sur la nouvelle poésie chinoise au cours de la première vague d'introduction et d'interprétation des littératures occidentales en Chine dans les années 1920-1930. Nous cherchons à montrer comment les « Trois Grâces » de la poésie française moderne : Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont ont été introduits en Chine et quelle est leur influence sur l'élaboration de la nouvelle poésie chinoise. Ainsi, nous montrons d'abord comment expriment Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont par leur poésie le culte du moi, le culte du Beau et le jeu de dépersonnalisation et de pluralisation du moi. Nous examinons ensuite l'influence des littératures occidentales sur la construction de la nouvelle littérature chinoise dans les années 1920 ; et l'introduction et l'interprétation de la poésie symboliste française et son influence au niveau théorique aussi bien que pratique sur la nouvelle poésie chinoise et les poètes dits symbolistes chinois : Li Jinfa, Mu Mutian, Wang Duqing, Dai Wangshu. Enfin, nous montrons le cas Lautréamont en Chine, son absence dans les années 1920-1930 et l'état de la recherche lautréamontienne en Chine dans les trois dernières décennies. Notre thèse conduit donc à montrer que les « Trois Grâces » de la Poésie nouvelle ne jouissent pas tous du même prestige auprès du monde poétique chinois dans les années 1920-1930 et que son interprétation de la poésie française moderne n'est pas une adoption de toute une attitude de création poétique de celle-ci, mais une transformation du dynamisme poétique imposé de l'extérieur en dynamisme créateur interne de la poésie chinoise. Elle correspond aux intentions claires et guidées par le système de valeurs littéraires et morales des traducteurs-interprètes chinois des différentes époques.

Mots-clés : Poésie française moderne, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Nouvelle poésie chinoise, Poètes symbolistes chinois, Influence.

Thesis Title: Modern French poetry (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) and its impact on the new Chinese poetry

Abstract: This piece of research concerns the modern French poetry and its impact on the new Chinese poetry in the first period of introduction and interpretation of modern Western literature in the 1920s and early 1930s in China. We seek to demonstrate how the “Trois Grâces” of the modern French poetry: Baudelaire, Rimbaud and Lautréamont were introduced in China and what is their influence on the development of the new Chinese poetry. Thus, we will show first how Baudelaire, Rimbaud and Lautréamont express the “culte du moi” and the “culte du Beau” by their poetry and their game of depersonalization and pluralisation of the self. Next, we shall examine the influence of Western literature on the construction of the new Chinese literature in the 1920s; the introduction and interpretation of the French symbolist poetry and its influence on the theoretical level as well as practical on the new Chinese poetry and Chinese Symbolist poets: Li Jinfa, Mu Mutian, Wang Duqing and Dai Wangshu. Finally, we shall show the case of Lautréamont in China, his absence in the years 1920-1930 and the state of “Lautréamontienne” research in China in the last three decades. Our thesis concludes therefore by showing the “Trois Grâces” of the new Poetry do not have all the same prestige with the Chinese poetic world in the years 1920-1930 and its interpretation of modern French poetry does not lead to adoption of a whole attitude of poetic creation of the modern French poetry, but to a transformation from a poetic dynamism imposed by outside impact to a intern creative dynamism of Chinese poetry, corresponding to the clear intentions guided by the system of literary and moral value of Chinese literary translators and interpreters of different ages.

Keywords: Modern French poetry, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, New Chinese poetry, Chinese symbolist poets, Influence.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
1. La poésie française moderne	16
2. La nouvelle poésie chinoise	22
3. Lautréamont et la Chine	31
PREMIÈRE PARTIE	
BAUDELAIRE, RIMBAUD, LAUTRÉAMONT :	
« TROIS GRÂCES » DE LA POÉSIE NOUVELLE	35
INTRODUCTION	36
CHAPITRE 1	
CHARLES BAUDELAIRE :	
DANDYSME, CULTES DE SOI-MÊME, CULTES DU BEAU	42
1. Définitions du dandysme : perspectives historique et littéraire	45
La perspective historique du dandysme	47
La perspective littéraire du dandysme, de Balzac à Gautier	53
Le dandysme et Barbey d'Aurevilly	61
2. Le dandysme baudelairien : Culte de soi-même	65
Dandysme - amour et argent ?	65
Dandysme – institution aristocratique	69
Dandysme – institution héroïque	73
Dandysme, c'est le duel	78
3. Le dandysme baudelairien : Culte du Beau	83

L'union de l'esthétique de la superficialité et la haute métaphysique	84
Le culte de la Beauté	87
Le Beau contre la Nature	91
L'éternel retour contre le progrès	101

CHAPITRE 2

RIMBAUD EN ACTION ET EN MARCHÉ	106
1. Les fugues d'un Rimbaud adolescent	110
Georges Izambard, « pour son élève une sorte de providence »	111
Georges Izambard, le trop officieux Mentor ?	115
Georges Izambard, un interlocuteur décevant ?	119
2. La liberté libre du travailleur poétique	125
Rimbaud « travailleur »	125
La passivité active et l'activité passive	129
Travail poétique, ou travail humain ?	134
3. Le nègre blanc à la recherche de la vraie vie	141
Enfin, Paris	142
La rupture avec la poésie précipitée du « diable au milieu des docteurs »	144
Vers un autre monde	152
Une lecture ethnocritique d'un « nègre blanc » à la rencontre d'autres civilisations	155

CHAPITRE 3

LAUTRÉAMONT : LE SEMBLABLE DIFFÉRENT ET LA <i>COINCIDENTIA</i>	
<i>OPPOSITORIUM</i>	172
1. Lautréamont en quête de droit de cité en littérature	174
<i>Les Chants de Maldoror</i> et <i>Poésies</i> , œuvre inconnue de 1868 à 1874	175

La découverte de Lautréamont par <i>La Jeune Belgique</i>	180
Lautréamont et les futurs surréalistes au début du XXe siècle	185
2. La figure énigmatique du semblable / différent	191
À la recherche d'un semblable	193
Le semblable / différent	198
L'être composite : « nœud hideux » et « accouplement hideux »	204
3. L'affirmation impossible de son identité	207
Vieil océan, image de l'identité	207
Yeux, le regard interdit	210
« [...] je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose »	217
Maldoror, image de la <i>coincidentia oppositorum</i>	221
CONCLUSION	229
DEUXIÈME PARTIE	
RENCONTRE ORIENT - OCCIDENT : L'INFLUENCE ÉTRANGÈRE SUR LA	
NOUVELLE POÉSIE CHINOISE DANS LES ANNÉES 1920-1930	236
INTRODUCTION	237
CHAPITRE 1	
PANORAMA DE L'INTRODUCTION DES IDÉES OCCIDENTALES EN CHINE	
AU TOURNANT DU XXe SIÈCLE	240
1. Le savoir occidental introduit en Chine dans les dernières années du XIXe siècle	
et la traduction de Lin Shu	240
2. Le mouvement des « Lumières chinoises » au début du XXe siècle et Yan Fu	
	243
3. L'idée de « xinmin » de Liang Qichao et sa réforme littéraire	245

CHAPITRE 2

LA NOUVELLE LITTÉRATURE CHINOISE DANS LES ANNÉES 1920	251
1. Pour construire une nouvelle littérature	251
La Révolution littéraire en 1917 et les sociétés littéraires : Wenxue yanjiu hui ; Chuangzao she ; Xinyue	252
L'introduction de la littérature étrangère en Chine dans les années 1920	255
2. Pour construire une nouvelle poésie chinoise	276
La langue et la forme poétiques mises en cause	277
Les débats sur la poésie nouvelle	280
Qu'est-ce que la poésie ?	286
3. Le symbolisme français, une autre voie ouverte à la nouvelle poésie chinoise ?	288
L'introduction du symbolisme français en Chine dans les années 1920	289
Les poètes symbolistes français traduits et étudiés en Chine dans les années 1920 -1925	300
Les premières études sur Baudelaire	302
Rimbaud très peu mentionné, Lautréamont, quasi absent	322

CHAPITRE 3

POÈTES SYMBOLISTES CHINOIS	326
1. Li Jinfa, premier symboliste chinois	327
Une vie peu connue de Li Jinfa ?	328
Les recueils de Li Jinfa qui produisent quelques remous dans le pauvre domaine littéraire de la Chine	332
La poésie de Li Jinfa – restitution d'une histoire des intuitions personnelles	337

Les « symboles lointains » dans la poésie de Li Jinfā	342
Li Jinfā, poète symboliste chinois incontestable ?	348
2. Mu Mutian, Wang Duqing et leurs études sur la poésie	353
Mu Mutian et ses « Propos sur la poésie »	354
Wang Duqing et sa vision poétique	362
3. Dai Wangshu et son art poétique	370
Le cheminement poétique de Dai Wangshu : de « chercher à faire rimer » à « expulser les éléments musicaux »	371
Nouveau style de Dai Wangshu au tournant des années 1930	380
<i>Art poétique</i> de Dai Wangshu	389
Le sentiment nouveau d'un homme moderne	397
CONCLUSION	409
TROISIÈME PARTIE	
LAUTRÉAMONT ET LA CHINE	414
INTRODUCTION	415
CHAPITRE 1	
LAUTRÉAMONT ET LA CHINE DANS LES ANNÉES 1920 – 1930	420
1. Une rencontre manquée en 1922 entre Lautréamont et la Chine	421
2. Supervielle, Dai Wangshu et Lautréamont	423
3. Breton, Dai Wangshu et Lautréamont	434
CHAPITRE 2	
LAUTRÉAMONT ET LA CHINE DANS LES ANNÉES 1980	439
1. Lautréamont dans les études critiques sur le surréalisme	440
2. Lautréamont dans les recueils de poèmes français traduits en chinois	447
3. Lautréamont, la banalité ?	459

CHAPITRE 3

LAUTRÉAMONT ET LA CHINE DANS LES ANNÉES 1990	461
1. La traduction des strophes des <i>Chants de Maldoror</i>	461
2. La traduction complète des <i>Chants de Maldoror</i>	466
3. Les publications des <i>Œuvres complètes</i> de Lautréamont : <i>Les Chants de Maldoror</i> et les <i>Poésies</i>	476

CHAPITRE 4

LAUTRÉAMONT ET LA CHINE DU DÉBUT DES ANNÉES 1990 JUSQU'À PRÉSENT	479
1. Lautréamont dans les études critiques chinoises du début des années 1990 jusqu'à présent	479
2. Lautréamont dans les études critiques occidentales traduites en Chine au XXI ^e siècle	494
3. Lautréamont dans les recueils de poèmes français et étrangers traduits en Chine au XXI ^e siècle	497
CONCLUSION	501

CONCLUSION GÉNÉRALE	503
----------------------------	-----

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	516
------------------------------------	-----

INDEX DES NOMS CITÉS	550
-----------------------------	-----

INTRODUCTION

En quête d'un plus vaste paysage, tel que l'évoque cet ancien quatrain, si vivant dans la mémoire des Chinois :

Le soleil blanc disparaît à l'horizon des monts,
Le fleuve jaune s'écoule jusque dans la mer.
Immensité d'un paysage que l'on désirerait épuiser du regard :
Il nous faut encore monter d'un étage.

Ainsi se termine-t-il l'éditorial de l'*Extrême – Orient-Extrême – Occident*¹.

Au moment où se rencontrent la civilisation chinoise et la civilisation occidentale au tournant du XXe siècle, les intellectuels chinois éclairés voient s'imposer la nécessité d'« encore monter d'un étage ». Il s'agit d'une mise en perspective qui tient compte des aspects de différence entre la Chine et l'Occident. Par le biais de ce dévisagement de l'ancien état de la Chine dans un monde qui ne cesse de changer et d'évoluer, ils se rendent compte que s'ouvrir à l'Occident, adopter ses sciences, lui emprunter ses connaissances et se servir de son expérience

¹ *Extrême – Orient-Extrême – Occident. Cahiers de recherches comparatives*, rédacteurs en chef CHEMLA, Karine, MARTIN, François, Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, 1982, p. 7.

constituent le meilleur moyen de lutter contre les grands maux de la société chinoise et trouver de nouvelles bases pour l'avenir de la Chine.

Les revendications de changement se propagent dans tous les milieux sociaux. Les rénovateurs littéraires, pour que la littérature chinoise se dégage entièrement de ses cadres traditionnels, se tournent vers l'Occident érigé en modèle et cherchent à construire une nouvelle littérature chinoise en l'agrégant tant pour la forme que pour le fond aux littératures modernes de l'Occident.

La mèche qui allume la Révolution littéraire est l'article de Hu Shi (1891-1962), intitulé « Modestes propositions en vue d'améliorer la littérature » (« Wenxue gailiang chuyi »), publié dans la revue *La Jeunesse (Xin qingnian)* en janvier 1917. Cet article, qui prend la valeur d'un manifeste du mouvement de la nouvelle littérature, s'articule autour des huit points suivants :

« Parler seulement quand on a quelque chose à dire ; ne plus imiter les anciens ; soigner la construction grammaticale ; ne pas feindre des sentiments que l'on n'éprouve pas ; renoncer aux phrases toutes faites ; ne plus recourir aux allusions classiques ; ne pas chercher le parallélisme ; ne pas écarter les mots et expressions populaires. »¹

À cet article, se joint, un mois plus tard, celui de Chen Duxiu (1879-1942), s'intitulant « Sur la révolution littéraire » (« Wenxue geming lun »), paru en février 1917 dans le numéro 6 de *La Jeunesse*, dont les trois points annoncent de façon plus radicale la guerre contre la littérature classique chinoise :

« *Primo*, jeter à bas la littérature d'une élite au style précieux et obséquieux, et constituer une littérature où le peuple puisse exprimer simplement ses sentiments.

¹ HU Shi 胡适, « Modestes propositions en vue d'améliorer la littérature » (« Wenxue gailiang chuyi ») « 文学改良刍议 », in *Documents Choisis des Mouvements Littéraires (Wenxue yundong shiliao xuan)* 文学运动史料选, Shanghai : Shanghai jiaoyu chubanshe, 1979, p. 12.

Secundo, renverser une littérature classique surannée et grandiloquente pour établir à sa place une littérature réaliste, pleine de fraîcheur et de sincérité. *Tertio*, rejeter une littérature de reclus, tarabiscotée et hermétique, et créer, au sein de la société, une littérature claire et accessible à tous. »¹

La poésie classique chinoise est la première des forteresses à conquérir. Commence une bataille féroce dont le but est de : libérer la poésie de la prosodie classique dont les règles fossiles existent depuis mille ans ; rejeter la langue écrite qui ne peut plus satisfaire l'expression de la multiplicité des apparences découvertes du XXe siècle ; constituer une poésie nouvelle de formes souples d'expression, en vers libre et en *baihua*, c'est-à-dire en langue vernaculaire.

Dès 1917, les poètes novateurs se mettent à essayer, avec constance, cette nouvelle poésie en vers libre et en *baihua*, dont les premières œuvres paraissent en janvier 1918 dans le numéro 4 de *La Jeunesse*. Il s'agit des poèmes en vers libre de Hu Shi et deux poèmes en prose de Shen Yimo (1883-1971) et de Liu Fu (1891-1934). Le premier recueil de la poésie nouvelle est celui de Hu Shi, intitulé *Essais (Changshi ji)*, paru en mars 1920.

Cependant les premiers « essayistes » de grandes audaces et leurs poèmes expérimentaux font éclater, d'une part, des reproches violents des défenseurs opiniâtres des traditions prosodiques de la poésie classique, écrite en langue morte ; d'autre part, de vives discussions et des contestations, venant au sein des « essayistes », portant sur la forme et le fond de la poésie nouvelle. Toutes les réflexions constructives sur la création poétique des premières années d'essai demandent aux rénovateurs un approfondissement aussi bien théorique que pratique de la poésie nouvelle et les dirigent vers la poésie symboliste française. Elle leur permet de reformuler la conception de la poésie nouvelle en *baihua* et en vers libre et celle du poète.

¹ CHEN Duxiu 陈独秀, « Sur la révolution littéraire » (« Wenxue geming lun ») « 文学革命论 », *ibid.*, p. 22.

L'objectif de notre étude est donc de montrer comment, sous l'influence des courants littéraires occidentaux introduits en Chine dans les années 1920-1930, la nouvelle poésie chinoise se développe en puisant son inspiration dans la poésie française moderne.

1. La poésie française moderne

Dans la première partie de notre étude, nous ne prétendons pas définir la poésie française moderne ou la modernité poétique française, puisqu'il s'agit d'une notion, ambiguë et à entrées multiples, qui ne peut être proposée comme axe de réflexion que sous forme de questions, dont la mainte différence d'accent ne se laisse pas aisément résumer.

Cependant, en interrogeant les poètes français, avec qui, la poésie de la seconde moitié du XIXe siècle nous fait éprouver sans précédent la contradiction, le vide, l'hiatus, l'angoisse, l'ambiguïté et la métamorphose, il nous paraît possible de définir ce qui est indéfinissable, mais de manière générale : la poésie française moderne est celle qui cherche à créer le sens en une assomption violente, parfois tragique, du non-sens ; celle qui est mobile et discontinue ; celle qui s'épuise, s'asphyxie pour s'orienter vers l'acte d'un renversement ; celle qui sert de poste d'observation privilégié de la solitude du poète lui-même.

Pourquoi parmi bien d'autres, qui ont contribué à l'élaboration de la poésie française moderne et qui continuent à en être les représentants les plus importants, avons-nous choisi d'étudier Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont ? Trois raisons principales ont orienté notre choix.

Premièrement, on ne veut pas que la première partie de notre étude soit une « histoire » de la poésie française moderne, si telle avait été l'intention, le nombre des auteurs étudiés aurait dû être beaucoup plus grand.

Deuxièmement, chez Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, on trouve des points communs, ou plutôt une architecture de base, qui se répète avec une insistance frappante à travers les manifestations les plus diverses de la poésie française moderne.

Il est incontestable qu'on s'accorde généralement à considérer les *Fleurs du Mal* comme une des sources vives du mouvement poétique moderne. De Baudelaire, deux filières se développent simultanément et exercent un pouvoir d'envoûtement auquel il est difficile de se soustraire, comme le signale Marcel Raymond :

« Une première filière, celle des artistes, conduirait de Baudelaire à Mallarmé, puis à Valéry ; une autre filière, celle des *voyants*, de Baudelaire à Rimbaud, puis aux derniers venus des chercheurs d'aventures. [...] Par la hardiesse presque désespérée de leurs ambitions, par la fulgurante beauté de quelques-uns de leurs poèmes – sans parler de l'attrait de leurs figures – les grands lyriques de la seconde moitié du XIXe siècle exercent encore un pouvoir d'envoûtement auquel il est difficile de se soustraire. »¹

Il paraît qu'il est tout légitime d'inscrire le nom de Lautréamont dans cette seconde filière, comme le revendique Paul Dermée :

« Il fallut la renaissance poétique actuelle pour dresser Lautréamont comme un phare aux deux tiers du XIXe siècle, sitôt après Baudelaire, sur le même parallèle que Rimbaud. »²

Chez Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, on voit que la poésie devient un ténébreux lieu de voyance, et surtout un univers inconnu, où, Baudelaire se décrit

¹ RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris : José Corti, 1963, p. 11.

² DERMÉE, Paul, « Lautréamont », in *Le Disque vert*, n°4, 1925, p. 113-119.

comme « un prince qui jouit partout de son incognito » ; Rimbaud affirme que « Je est un autre » ; Lautréamont fait entendre que « Si j'existe, je ne suis pas un autre ». Voici un jeu de dépersonnalisation et de pluralisation du « moi ». C'est en quoi consiste la cohérence interne de ces « Trois Grâces de la Poésie nouvelle », selon l'expression de Gil Robin, qui écrit en 1925 :

« Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont sont les Trois Grâces de la Poésie nouvelle, les seules qui n'aient pas besoin de miroirs pour être sûres de leur beauté. Leur charme se répand. Qui échappe à leur influence ? Depuis, les poèmes modernes sont des objets trouvés. »¹

À travers ces « Trois Grâces », trois maîtres, qui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, ont « fondé des écoles *sans le savoir* »², on s'aperçoit plus clair que jamais d'une vie intellectuelle au sens non scientifique mais essentiel, dominée, depuis un siècle, par « des individualités anormales [...] qui se manifestent en pleine autonomie et doivent généralement se maintenir contre une société hostile »³.

Il s'agit là de la suprématie des anormaux qui commence à Rousseau et qui est suivie par une période où le romantisme, de doctrine de l'héroïsme à son éclosion, est devenu doctrine du désespoir. On voit un homme troublé se replier sur lui-même, et, du fond de son être, ne s'arracher, avec une pudeur extrême, que des cris pleins de drame, c'est Baudelaire.

Au lendemain du déclin du romantisme et de la mort de Baudelaire, on voit monter sur la scène littéraire la génération de Rimbaud et de Lautréamont. Le cas Lautréamont rappelle très fort le cas Rimbaud, auquel il est partiellement parallèle. Tous les deux coïncident avec l'époque de la plus grande humiliation française, vers

¹ ROBIN, Gil, « Le Comte de Lautréamont n'habite pas un Asile, mais un palais », in *Le Disque vert*, n°4, 1925, p. 31-39.

² BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris : José Corti, 1965, p. 86.

³ UNGARETTI, Giuseppe, « Le secret de Lautréamont », in *Le Disque vert*, n°4, 1925, p. 90.

1870. Une mort prématurée, littéraire chez l'un, physique chez l'autre, annonce la fin d'une période d'intensité surhumaine.

Dans leurs écritures-aventures, dont la brutalité et la délicatesse rendent le combat contre soi-même perplexe et engendrent un état d'extrême solitude, ce qui nous touche le plus, c'est moins le fait que l'intention, qui se dégage peu à peu de l'inconscience, de ressaisir les puissances obscures et d'atteindre l'infini. Elle nous démontre en quoi consiste la mystérieuse cohérence entre eux dans l'ensemble de leurs démarches et d'aspirations littéraires.

« Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! », voici le mot d'ordre lancé par Baudelaire dans son poème « Le Voyage », qui est étroitement suivi par Rimbaud et Lautréamont. Le premier nous demande d'« arriver à l'inconnu » pour « trouver une langue » de l'âme pour l'âme, le second nous révèle, à travers *Les Chants de Maldoror*, une « soif insatiable de l'infini ». Se diriger vers l'inconnu et vers l'infini nous permet de lire Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont selon une perspective qui nous paraît privilégiée dans leur cas, puisque leur aventure poétique constitue en ce sens une certaine expérience de l'alchimie de l'être effectuée à la fois en leur corps et leur âme.

Nul plus que Baudelaire, spiritualiste et matérialiste à la fois, ne fut esclave de son corps, en un sens, et de ses perceptions obscures. C'est un homme qui est partagé entre le désir de s'élever jusqu'à la contemplation « des Trônes, des Vertus et des Dominations » et le besoin de savourer les liqueurs lourdes du péché, tour à tour, et parfois simultanément ; un homme qui est à la fois « la victime et le bourreau » ; un homme qui est en proie à cette cruelle ambivalence affective et se trouve livré à une sorte d'horreur extatique.

Pour Rimbaud, cette alchimie de l'être se transforme en une sorte de chasse spirituelle, qui se manifeste constamment par une intention de se chasser, corporellement et spirituellement, de « l'Europe aux vieux parapets » et de la civilisation occidentale. Se mettant en opposition avec l'ordre public et ses contraintes,

le « bonheur établi », le train conventionnel de l'amour et des familles, le christianisme, la morale, en un mot, tous les produits de l'esprit humain, il se décide à rompre les liens qui l'attachent à la vie universelle, à vivre séparé, à dépérir. Le « damné », qui crie tout au long de cette auto-chasse son impuissance à « changer la vie », son sentiment de faiblesse devant le monde et, corrélativement, sa quête obstinée de « la force ». Est-il vraiment incapable de changer la vie ? En réalité, cette idée ne s'est jamais retirée de la tête de Rimbaud – « non-conformiste absolu », selon l'expression de Marcel Raymond. Rimbaud nous révèle, en marge de tous les « corps de doctrine », au-delà des formules, un élan irréprouvable, qui le porte « à la conquête d'un état primitif où l'âme personnelle échappant à ses limites restitue, dans une ivresse mystique, ses forces à l'universel »¹.

L'alchimie de l'être chez Lautréamont, c'est, en projetant des images mythiques sur lui-même, de se vouloir à la fois égal à l'univers, même à Dieu et identique à lui-même ; à la fois universel et personnel, éternel et temporel. Il s'atteint et se réalise lui-même dans l'obscurité poétique des combats féroces contre tout et contre lui-même. Il se construit pour se détruire immédiatement dans la fantasmagorie des métamorphoses qui permettent au corps toutes les possibilités de dépasser les limites de l'être humain et son incomplétude.

L'ensemble des *Chants de Maldoror* est donc comme « la relation d'un rêve, ou plutôt comme la tentative de reconstitution d'un long rêve »² de l'être humain, dont les morceaux brisés, contradictoires, troués de lacunes et de manques, véhiculent tous une même question s'imposant à l'être humain, à laquelle qui cherche toujours à répondre : « Qui suis-je ? »

¹ RAYMOND, Marcel, *op.cit.*, p. 38.

² LE CLÉZIO, J.-M.G., in *Sur Lautréamont*, BLANCHOT, Maurice, GRACQ, Julien, LE CLÉZIO, J.-M.G., Bruxelles : Éditions Complexe, 1987, p. 67.

Lautréamont, par sa lucidité vertigineuse, essaie de nous offrir une réponse : l'homme est la *coincidentia oppositorum*¹.

Troisièmement, le fait d'étudier Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont ne résulte assurément pas de notre intérêt porté seulement à la poésie française moderne, mais à l'influence qu'elle exerce sur la nouvelle poésie chinoise. Ce qui nous intéresse, c'est que, dans les études chinoises consacrées à la poésie française moderne, parues dans les années 1920, se superposent les noms des poètes de plusieurs générations. Présents tous en Chine dans la première vague d'introduction et d'interprétation de la poésie française moderne, les grands noms qui marquent l'évolution poétique de la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle n'attirent pas de la même attention du monde poétique chinois. Les uns ne sont mentionnés qu'une ou deux fois, tandis que les autres font l'objet d'une traduction et d'une étude relativement intensives. Bien que Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont soient considérés comme « Trois Grâces » de la poésie nouvelle, ils ne jouissent pas du même prestige auprès du monde poétique chinois dans les années 1920-1930.

Ce phénomène nous propose des questions suivantes :

Quelles sont les préoccupations majeures des promoteurs de la révolution littéraire chinoise ?

¹ La *coincidentia oppositorum* est l'une des manières les plus archaïques par lesquelles se soit exprimé le paradoxe de la réalité divine. Ces mythes nous offrent une double révélation. D'une part, ils peuvent manifester la polarité de deux personnalités divines issues d'un seul et même principe et destinées, dans plusieurs versions, à se réconcilier dans un *illud tempus* eschatologique. D'autre part, ils illustrent la *coincidentia oppositorum* dans la structure profonde de la divinité, laquelle s'avère tour à tour ou concurremment bienveillante et terrible, créatrice et destructrice. Voir ELIADE, Mircea, *Mythes, Rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957, p. 233 ; ELIADE, Mircea, *Myths, Rites, Symbols*, New York : Harper & Row, 1976. Voir aussi à propos de ce sujet : JUNG, C.G., *Types psychologiques*, préface et traduction de Y. Le Lay, Genève : Librairie de l'Université, 1958 ; *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par Henry Pernet et le Dr Roland Cahen, Paris : Buchet-Chastel, 1970 ; *Mysterium conjunctionis : études sur la séparation des opposés psychiques dans l'alchimie*, traduit de l'allemand par Étienne Perrot, Paris : Albin Michel, 1980.

Comment interprètent-ils les courants littéraires, que les pays occidentaux ont vécus depuis environ deux cents ans, tels que le romantisme, le réalisme, le symbolisme, tous introduits en Chine à bloc au début des années 1920 ?

Quelle est la nouvelle poésie chinoise que les rénovateurs poétiques cherchent à construire à cette époque-là ?

Quelles sont leurs réflexions sur la première vague de la nouvelle poésie écrite en *baihua* et en vers libre ?

Quelles sont les premières études chinoises sur la poésie symboliste française ?

Quelle est la place de Baudelaire dans ces études ? Et celle de Rimbaud et de Lautréamont ?

Comment s'inscrivent-elles dans la lignée de la poésie symboliste française les créations des poètes dits symbolistes chinois ?

Voici les questions auxquelles nous avons essayé de répondre dans la deuxième partie.

2. La nouvelle poésie chinoise

Toute interprétation est historique et déterminée par l'appartenance spatio-temporelle des interpréteurs. Il nous fallait donc inscrire notre étude dans une perspective historique au sein de laquelle la confrontation entre la Chine et l'Occident s'est produite. La période envisagée de notre travail couvre globalement les trois premières décennies du XXe siècle. Il faut néanmoins signaler que la période qui est profondément marquée par l'intense activité littéraire est les années 1920-1930, au niveau de l'introduction et de l'interprétation des littératures étrangères et de l'élaboration de la nouvelle littérature chinoise, surtout la nouvelle poésie chinoise. Il nous paraît nécessaire d'ailleurs de l'étendre pour qu'elle commence par le

mouvement littéraire de 1917, et finisse par la publication du troisième recueil de Dai Wangshu et le déclenchement de la guerre antijaponaise.

Nous voulons remonter, dans un premier temps, vers la fin du XIXe siècle, où les chinois prennent conscience de l'importance d'introduire dans les domaines sociaux, politiques et culturels la pensée occidentale. Il convient de porter une vue panoramique sur l'importation des nouvelles idées occidentales en Chine au tournant du siècle, en signalant trois figures représentatives : Lin Shu, Yan Fu et Liang Qichao, dont les apports sont remarquables dans la vie sociale ainsi que la vie intellectuelle.

Lin Shu (1852-1924), sans aucune connaissance personnelle d'aucune langue occidentale, avec ses collaborateurs, traduit et adapte, à partir de 1897, plus de 180 ouvrages étrangers. Par ses traductions « belles infidèles », il effondre dans une certaine mesure l'ancienne forme du roman chinois et exerce son influence sur les écrivains de la génération des années 1920.

Yan Fu (1853-1921), lettré de la province du Fuzhou, ayant fait ses études à l'Université d'Edimbourg, est considéré comme un des représentants du mouvement des *Lumières* de la Chine. Il traduit et adapte très librement, mais en un style chinois fort élégant, toute une série d'œuvres sociologiques de l'Occident moderne. Parmi lesquelles, celles de Stuart Mill, d'Adam Smith, d'Herbert Spencer, d'Edward Jenks et d'Huxley. Analysant la faiblesse de la Chine, Yan Fu indique que la plus grande différence entre la Chine et les pays occidentaux, c'est que la Chine ne permet pas à l'homme de libérer son énergie.

Le nom de Liang Qichao (1873–1929), leader des lettrés réformistes chinois au début du XXe siècle, marque de façon ineffaçable le développement de la vie intellectuelle chinoise de cette époque-là. S'inspirant de la Réforme Meiji, Liang lie étroitement le destin politique de la Chine à l'acquisition d'une nouvelle forme littéraire apte à la propagande politique, qui est, selon lui, la fiction politique.

Dans un deuxième temps, on s'efforce d'examiner comment la confrontation Orient-Occident et le vieux conflit entre la tradition et l'invention poussent les

intellectuels chinois à se dresser contre la tradition, à laquelle s'accroche la littérature classique, et à revendiquer la connaissance de la littérature occidentale, qui leur permet de mieux jeter un nouveau regard sur leurs propres traditions.

Vers la fin des années 1910, l'introduction et l'interprétation des courants littéraires occidentaux s'inscrivent dans un contexte bien déterminé : présenter des mouvements littéraires occidentaux et leurs œuvres afin d'aider la mise en place d'une nouvelle littérature chinoise, qui veut rompre de manière tranchante avec son passé et sa tradition en cherchant de nouvelles formes et de nouveaux contenus.

On constate que les pionniers de la nouvelle littérature chinoise, secoués par une fièvre irréprensible de découvrir les nouveautés du monde et un engouement pour la littérature étrangère moderne, veulent introduire à bloc les tendances et courants littéraires que les pays occidentaux ont vécus depuis environ deux cents ans, comme le fait remarquer Zheng Boqi dans sa préface au volume que la *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xinwenxue daxi)* consacre aux romans :

« Depuis cinq ans, le romantisme, le réalisme, le symbolisme, le néo-classicisme, même les mouvements qui viennent d'apparaître, tels que l'expressionnisme et le futurisme, montent tous sur la scène de la littérature chinoise. »¹

Mais est-ce que cela laisse sous-entendre que l'introduction de la littérature occidentale à cette époque-là se fait aveuglement, comme le constate Muriel Détrie :

« En Europe, la modernité est apparue comme l'aboutissement d'une séquence suivie de mouvements littéraires : la modernité selon Baudelaire venait dépasser l'opposition du classicisme et du romantisme qui s'étaient succédé, et le modernisme du début du XXe siècle venait clore la série romantisme – réalisme – naturalisme –

¹ ZHENG Boqi 郑伯奇, préface à la *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xinwenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. V, Hong Kong : Xianggang wenxue yanjiushe, 1962, p. 3.

symbolisme qui avait marqué tout le siècle précédent. Or, tous ces mouvements européens ont été reçus en Chine en même temps et perçus globalement comme modernes
»¹ ?

Pour tenter de répondre à cette question, il nous faut, après une vue générale des sociétés littéraires fondées aux lendemains de la Révolution littéraire de 1917, regarder de plus près, à titre d'exemple, la Société des recherches littéraires – la plus importante de toutes par le nombre de ses adhérents et la longévité de ses publications, parmi lesquelles, *La Revue Mensuelle du Roman*. Nos intérêts portent essentiellement sur les courants littéraires occidentaux qui fascinent le plus les traducteurs-interprètes de la Société et sur leurs critères de choix pris en compte en matière de pays et auteurs visés.

Il faut également faire remarquer que la priorité accordée à la littérature réaliste par les membres de la Société des recherches littéraires et leur position de « l'art pour la vie » n'abolissent pourtant pas l'intérêt porté aux autres mouvements occidentaux par leurs contemporains. Se passionnant pour la littérature romantique, des pionniers de la nouvelle littérature chinoise, qui donnent une place privilégiée à l'autonomie de l'art et de la littérature, se rassemblent sous la bannière de « l'art pour l'art ». Ainsi un débat entre « l'art pour la vie » et « l'art pour l'art », entre la conception utilitaire de la littérature, investie d'une fonction morale et la revendication de l'autonomie littéraire, s'échauffe-t-il au moment où la Chine est menacée d'un côté par les bouleversements politiques, militaires, économiques et sociaux ; de l'autre côté, par une crise intellectuelle sans pareille.

Au cours du renouveau de la littérature chinoise, l'élaboration de la poésie nouvelle, face à une tradition classique aussi puissante que longue, mérite toute notre

¹ DÉTRIE, Muriel, « Réflexions d'une comparatiste sur la modernité littéraire », in *Écrire au présent, débats littéraires franco-chinois*, sous la direction de Annie Curien, Paris : Fondation Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 247.

attention. Nous aimerions examiner ensuite des phases successives d'un seul et même acte – les premiers tâtonnements de la nouvelle poésie chinoise, libérée de la prosodie classique, cherchant à puiser son inspiration dans ses modèles occidentaux.

Dès 1917, les poètes novateurs commencent à essayer, avec constance, la nouvelle poésie en vers libre et en *baihua*, dont les premières œuvres paraissent en janvier 1918 dans le numéro 4 de *La Jeunesse*. Le premier recueil de la poésie nouvelle est celui de Hu Shi, intitulé *Essais (Changshi ji)*, paru en mars 1920, dont le titre peut être entendu au plein sens du mot : de vrais « essais » d'un « esprit expérimental »¹, expression chère à Hu Shi. C'est une expérience de tâtonnement pour la maîtrise d'une langue neuve et d'une poésie nouvelle, qui sont encore à construire du tout au tout. Ayant un grand succès auprès du public, les *Essais* sont réédités quatre fois avant décembre 1922.

Ces essais de grandes audaces, ces poèmes expérimentaux font éclater naturellement des reproches violents des défenseurs opiniâtres des traditions prosodiques de la poésie classique, écrite en langue morte. Néanmoins, il faut signaler qu'au fur et à mesure que la poésie nouvelle est acceptée par le public et obtient une place relativement assurée dans la nouvelle littérature chinoise, au sein des poètes « essayistes », se font entendre des réflexions approfondies portant sur la poésie nouvelle, sa forme et son fond :

Quelles sont les préoccupations majeures des partisans de la révolution poétique vers la fin des années 1910 ?

Quel est le succès des premiers « essayistes » de la nouvelle poésie chinoise en vers libre et en *baihua* ?

Quel est le débat sur la nouvelle poésie au cours de la période d'essai ?

Après le premier assaut, les poètes novateurs, en réfléchissant sur les problèmes parus dans la première vague de poésie en vers libre et en *baihua*,

¹ HU Shi 胡适, préface à la première édition de son recueil : *Essais (Changshi ji)* 尝试集, in *Essais*, Beijing : Renmin wenzue chubanshe, 1984, p. 150.

cherchent à définir ou redéfinir la nouvelle poésie chinoise. Si sur le plan de la théorie, il semble que ces poètes donnent unanimement une grande importance à l'émotion et à la musicalité poétiques, en ce qui concerne les procédés d'élaboration et de construction poétiques, ils continuent à les chercher en se tournant vers leurs prédécesseurs occidentaux, surtout dans la poésie symboliste française. Nous cherchons, avant de parler des poètes symbolistes chinois dans le troisième chapitre, à répondre aux questions suivantes :

Comment, au niveau terminologique, le mot « symbolisme » est-il traduit et interprété au début des années 1920 dans les premières études consacrées à ce courant occidental ?

Quels sont les poètes symbolistes traduits et étudiés à cette époque-là ?

Quelles sont les premières études menées sur Baudelaire ?

Quel regard la critique chinoise porte-t-elle sur Baudelaire et pourquoi ?

Si Baudelaire a le privilège d'être interprété et traduit en Chine, c'est qu'il est considéré comme précurseur du symbolisme. Il n'est pas la somme du symbolisme, mais comprendre Baudelaire, c'est comprendre l'essence du symbolisme, et qui connaît Baudelaire n'est pas loin de sentir intuitivement la qualité la plus caractéristique du symbolisme, puisque les traits marquants par lesquels on reconnaît le symbolisme se trouvent chez Baudelaire¹.

Après avoir examiné les études consacrées à Baudelaire dans la première vague de l'introduction de la poésie symboliste française au début des années 1920, est-ce qu'on peut parler d'une même approche de l'introduction de Rimbaud et de Lautréamont, qui, avec Baudelaire, considérés comme « Trois Grâces » de la poésie moderne, ont été intensivement étudiés dans la première partie de notre étude ?

À cette question, une autre s'impose immédiatement. Si au début des années 1920, le nom de Rimbaud est mentionné comme un des fondateurs de la poésie

¹ Voir STARKIE, Enid, « L'esthétique des symbolistes », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n° 6. p. 131-138.

symboliste française et pour cette raison, il est légitime d'étudier, après Baudelaire, un Rimbaud symboliste, est-ce qu'il n'en est pas moins légitime d'examiner ici le cas Lautréamont, poète inclassable ?

Il paraît que la deuxième question porte sur la pertinence d'aborder une telle problématique, et la première sur la possibilité de l'aborder. Évidemment, la première partie de notre travail a déjà justifié la pertinence d'étudier dans une même perspective Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, « Trois Grâces » de la poésie moderne. Or sur la possibilité d'étudier l'introduction de Rimbaud et Lautréamont en Chine dans les années 1920-1925, nous avons des doutes, parce qu'il y a très peu d'études menées sur eux à cette époque envisagée. Nous tenons toutefois à répondre à une telle question :

Quel est l'état de recherches sur Rimbaud et sur Lautréamont dans les années 1920-1925 ? Et pourquoi ?

Le troisième chapitre de cette partie est entièrement consacré aux poètes symbolistes chinois. Il s'agit des poètes, qui, influencés par les symbolistes français, cherchent à égaler, au niveau des contenus et des formes, leurs modèles français. La critique s'accorde généralement à les appeler « poètes symbolistes chinois ». Par rapport à l'interprétation théorique du symbolisme et la traduction des poètes majeurs du symbolisme français, la création, dite symboliste chinoise, commence en retard. C'est durant la seconde partie des années 1920 que sont parues les premières œuvres symbolistes chinoises.

Quatre poètes nous intéressent : Li Jinfa (1900-1976), Mu Mutian (1900-1971), Wang Duqing (1898-1940) et Dai Wangshu (1905-1950), dont le discours théorique et la création poétique constituent un grand apport à l'évolution de la poésie symboliste chinoise.

D'abord, la poésie de Li Jinfa. En 1925, Li Jinfa fait publier son premier recueil *Fine pluie* ; ensuite en 1926, voit le jour son deuxième recueil *Chansons pour le bonheur* ; en 1927, est paru le troisième, intitulé *Épreuves d'un long voyage*. Avec

ses trois cent six poèmes, Li Jinfa produit « quelques remous dans le pauvre domaine littéraire de la Chine d'alors » et devient immédiatement le sujet d'une vive controverse. Les uns trouvent que les poèmes de Li Jinfa, sans pareils en Chine, sont étonnamment nouveaux et considèrent leur auteur comme une « étoile de l'aube du monde poétique chinois », un « monstre poétique » - surnom accepté unanimement par la critique contemporaine et postérieure de Li Jinfa, et surtout un « Baudelaire oriental », tandis que les autres lui reprochent de jouer l'obscurité et l'incompréhensibilité.

Nous essayons de répondre, dans un premier temps, aux questions suivantes :

Pourquoi Li Jinfa est-il considéré comme premier symboliste chinois ?

Comment comprendre l'incompréhensibilité de son œuvre ?

Comment Li Jinfa interprète-t-il sa conception d'esthétique poétique, qui se caractérise par l'influence de la poésie symboliste française ?

Il est notable que les reproches contre l'œuvre de Li Jinfa fassent entendre en fait une contestation générale portée à la poésie symboliste chinoise. Comment à laquelle ce premier symboliste chinois répond-il ?

Dans un deuxième temps, notre étude vise à examiner deux poètes chinois, qui se réclament des symbolistes français, et leur contribution aussi bien théorique que pratique à la poésie symboliste chinoise : Mu Mutian et Wang Duqing. Deux articles leur ont valu une renommée certaine dans l'évolution de la poésie symboliste chinoise : « Propos sur la poésie » (« Tanshi ») de Mu Mutian et « Encore des propos sur la poésie » (« Zai tanshi ») de Wang Duqing.

Se passionnant pour la poésie symboliste lors de ses études au Japon, Mu Mutian tend à expliquer dans son article la poésie pure, qui se permet d'être résumée très schématiquement par la revendication de l'unité et de la continuité dans la création poétique. Son accent est mis sur les trois points suivants : la puissance magique de la suggestion poétique ; l'unité du contenu de la poésie ; la continuité de la poésie, conçue comme un univers en mouvement rythmique de la vie intérieure et

capable de traduire les « mouvements lyriques de l'âme » et les « ondulations de la rêverie ».

Ayant séjourné en France pendant cinq ans, Wang Duqing est tombé amoureux de la poésie symboliste française en s'éloignant du sillon de Byron et de Victor Hugo. Dans son article intitulé « Encore des propos sur la poésie », il essaie de définir la poésie par la formule suivante : (Émotion + Force) + (Musique + Couleur) = Poésie, dont chaque notion est représentée par un poète français : l'émotion de Lamartine, la force de Laforgue, la musique de Verlaine, la couleur de Rimbaud. S'inspirant de ses poètes préférés, Wang Duqing s'attache à faire de sa propre création poétique une fusion d'émotion, de force, de musique et de couleur.

Bien qu'on lui reproche la naïveté sans la profondeur dans les envolées qu'il veut du style Laforgue, la brièveté sans la richesse et l'harmonie dans le poème qui imite Verlaine, l'occidentalisme sans la sincérité dans un poème comme *Les roses* à la louange d'une femme blonde, blanche et bleue, il témoigne des efforts avec ardeur des premiers poètes de la poésie symboliste chinoise, qui prendra son essor grâce aux contributions de Dai Wangshu.

Dai Wangshu, jouant un rôle actif au sein de la nouvelle poésie chinoise au tournant des années 1930, est considéré comme chef de file de la poésie symboliste chinoise. Sur lui, notre étude s'articule autour des quatre points suivants :

Premièrement, son cheminement poétique : de « chercher à faire rimer » à « expulser les éléments musicaux » ;

Deuxièmement, sa prédilection pour non seulement les précurseurs du symbolisme français, tels que Baudelaire et Verlaine, mais aussi pour la génération des symbolistes actifs dans les années 1880-1890, dont les œuvres ont été traduites par lui dans les années 1920-1930, entre autres, celles de Francis Jammes, de Remy de Gourmont, de Paul Fort, de Jules Supervielle ;

Troisièmement, son *Art poétique*, qui, composé de 17 points, constitue, malgré sa brièveté, un des discours théoriques les plus importants sur la nouvelle poésie chinoise ;

Quatrièmement, l'accent mis par Dai Wangshu sur le nouveau sentiment moderne dans la poésie moderne. Il s'agit d'un des thèmes principaux des poètes chinois dans les années 1930, dont les œuvres fournissent un aperçu de la poésie moderne, de forme moderne, exprimant des sentiments modernes d'une vie moderne avec des mots modernes.

Sur la poésie dite symboliste chinoise, Michelle Loi se demande s'il existe vraiment « une profonde influence » entre les poètes symbolistes chinois et leurs modèles français, puisqu'elle ne voit pas en les premiers « une adoption de toute une attitude de création poétique » des seconds. Or est-il possible d'avoir une adoption totale de l'attitude de création dans un autre pays, dont la disposition sociale, culturelle et littéraire est remarquablement différente de celle de son modèle ?

3. Lautréamont et la Chine

Dans la deuxième partie de notre étude, nous avons essayé de trouver la moindre trace de Lautréamont dans la première vague de l'introduction et de l'interprétation en Chine des littératures occidentales, mais en vain. Sauf la seule évocation de son nom en 1935 par Dai Wangshu, lors de son entretien avec Supervielle, l'auteur des *Chants de Maldoror* est complètement négligé par les traducteurs-interprètes chinois des années 1920-1930.

Est-ce qu'il est impossible de problématiser le cas Lautréamont en Chine, puisqu'il n'y en a aucun fait d'introduction ? À cette question, notre étude essaie de répondre dans la troisième partie.

Avant tout, il semble que s'impose une autre question, celle de pertinence de notre problématique. Dans la première partie, on a étudié intensivement Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, comme « Trois Grâces » de la poésie moderne ; dans la deuxième partie, sur l'introduction de la poésie symboliste française en Chine dans les années 1920-1930, on a examiné les premières études des critiques chinois sur Baudelaire et Rimbaud, malgré le nom de celui-ci est très peu mentionné. Est-ce qu'il est pertinent d'examiner l'introduction de Lautréamont, poète inclassable, dans une partie à part, qui concerne non seulement les années 1920-1930, mais les trois décennies qui viennent de s'achever, sans aborder l'état des recherches baudelairienne et rimbaldienne à la même époque ?

Les raisons qui nous permettent d'opérer un tel choix sont les suivantes :

Premièrement, notre étude essaie de rechercher, à l'époque où la nouvelle littérature chinoise cherche à se construire sous l'influence de la littérature occidentale, l'évolution de la nouvelle poésie chinoise qui puise son inspiration dans la poésie française moderne. Cet objectif décide que la période examinée doit se limiter dans les années 1920-1930, marquées par l'intense activité de la nouvelle poésie chinoise. C'est la raison pour laquelle, dans cette partie, Baudelaire et Rimbaud ne font pas l'objet de notre étude qui couvre les trois dernières décennies. Par ailleurs, la réception en Chine de Baudelaire et de Rimbaud au cours de cette période mérite une étude à elle seule.

Deuxièmement, sur Lautréamont et son œuvre, négligés depuis un siècle par la critique chinoise, comment peut-on se contenter d'être limité dans les années 1920-1930, tandis que cet homme de lettres français ne commence à attirer, malgré de façon timide, l'intérêt de la critique chinoise que depuis les années 1980 ? Et notre problématique s'avère d'autant plus pertinente et intéressante que l'étude sur « Lautréamont et la Chine » reste encore un champ vierge. Ainsi la troisième et dernière partie de notre travail sert-elle d'une modeste introduction aux recherches éventuelles de lautréamontistes chinois.

Il est nécessaire, dans un premier temps, de remonter aux années 1920-1930. Après un rappel d'une rencontre fortuite, ou plus précisément, une rencontre manquée, entre Lautréamont et le monde littéraire chinois en 1922, trois noms nous intéressent : Dai Wangshu, Supervielle et Breton. Avec Lautréamont, ils forment deux groupes de trinôme : Supervielle – Dai Wangshu – Lautréamont ; Breton – Dai Wangshu – Lautréamont. Est-ce que par l'intermédiaire de Supervielle et de Breton avec qui Dai Wangshu entre en contact lors de son séjour en France, il est possible que Lautréamont soit présenté en Chine dans les années 1930 ?

Cette problématique nous pose corrélativement une autre question : est-ce que la Chine n'est pas encore prête au début des années 1930 à introduire le surréalisme, « courant idéologique [qui] fera en Chine l'objet de reproches »¹, comme le signale Shi Zhecun, éditeur d'alors de la revue *Xiandai* ? Est-ce que Lautréamont, fécondateur du mouvement surréaliste², est aussi la victime de la mauvaise réputation de ce groupe de « casseurs de la littérature », impression générale que les surréalistes donnent au milieu littéraire chinois dans les années 1930 ?

L'absence de Lautréamont au cours de la première période de l'introduction et l'interprétation des courants littéraires occidentaux en Chine nous demande de voir, dans un deuxième temps, s'il reste toujours dans un oubli quasi complet pendant les trois dernières décennies.

Une série de questions se pose :

Quelles sont les premières études sérieuses sur le surréalisme dans les années 1980 ?

Est-ce que grâce à ces études, Lautréamont, précurseur du surréalisme, commence à faire l'objet d'études de la critique littéraire chinoise ?

Quand *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* ont été traduits en Chine ?

¹ SHI Zhecun 施蛰存, *Œuvres choisies de Shi Zhecun (Shi Zhecun qishi nian wenxuan)* 施蛰存七十年文选, Shanghai : Shanghai wenyi chubanshe, 1996, p. 336.

² NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, 1964, p. 40.

Quelles réactions Lautréamont et son œuvre ont-ils provoquées dans le milieu littéraire chinois ?

De telles démarches, qui nous permettent de suivre Lautréamont et son œuvre en Chine pendant presque un siècle, ouvriront des perspectives nouvelles pour la recherche du cas Lautréamont en Chine.

Sans doute est-il à la fois futile et téméraire de prétendre embrasser, fût-ce dans une perspective étroitement limitée, la totalité de l'influence de la poésie française moderne sur la nouvelle poésie chinoise. Quelles que soient enfin les imperfections et les lacunes d'une étude inévitablement inférieure à son objet, du moins n'y a-t-on pas ménagé cet effort de patience et d'attention qu'exigeait l'étude de l'ensemble des phénomènes de la confrontation entre la Chine et l'Occident, et surtout leur interférence sur le plan de la littérature.

PREMIÈRE PARTIE

**BAUDELAIRE, RIMBAUD, LAUTRÉAMONT :
« TROIS GRÂCES » DE LA POÉSIE NOUVELLE**

INTRODUCTION

Si l'on passe en revue l'ensemble des œuvres poétiques qui s'échelonnent sur un temps allant de la fin du XVIIIe siècle à la première moitié du XXe siècle, une continuité incontestable se révèle chez tous les poètes majeurs de l'époque. Dans le cadre de notre étude, nous nous proposons d'en examiner trois en particulier : Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont. Cet effort de lecture, sans prétendre saisir une vérité totale d'une analogie qui peut exister entre eux, n'est qu'un parcours possible afin de mettre en évidence une cohérence interne de ces « Trois Grâces de la Poésie nouvelle », selon l'expression de Gil Robin, qui écrit en 1925 :

« Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont sont les Trois Grâces de la Poésie nouvelle, les seules qui n'aient pas besoin de miroirs pour être sûres de leur beauté. Leur charme se répand. Qui échappe à leur influence ? Depuis, les poèmes modernes sont des objets trouvés. »¹

¹ ROBIN, Gil, « Le Comte de Lautréamont n'habite pas un Asile, mais un palais », in *Le Disque vert*, n°4, 1925, p. 31-39.

À travers ces « Trois Grâces », trois maîtres, qui, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, ont « fondé des écoles *sans le savoir* »¹, on s'aperçoit d'une vie intellectuelle au sens non scientifique mais essentiel, qui est dominée, depuis un siècle, par « des individualités anormales [...] qui se manifestent en pleine autonomie et doivent généralement se maintenir contre une société hostile »².

Il s'agit de la suprématie des anormaux qui commence à Rousseau et qui est suivie par une période où le romantisme, de doctrine de l'héroïsme à son éclosion, est devenu doctrine du désespoir. On voit un homme troublé se replier sur lui-même, et, du fond de son être, ne s'arracher, avec une pudeur extrême, que des cris pleins de drame, c'est Baudelaire.

Au lendemain du déclin du romantisme et de la mort de Baudelaire, on voit monter sur la scène littéraire la génération de Lautréamont et de Rimbaud. Le cas Lautréamont rappelle très fort le cas Rimbaud, auquel il est partiellement parallèle. Tous les deux coïncident avec l'époque de la plus grande humiliation française, vers 1870. Une mort prématurée, littéraire chez l'un, physique chez l'autre, annonce la fin d'une période d'intensité surhumaine.

Il est incontestable qu'on s'accorde à considérer *Les Fleurs du mal* comme une des sources vives du mouvement poétique moderne. De Baudelaire, deux filières se développent simultanément et exercent un pouvoir d'envoûtement auquel il est difficile de se soustraire, comme le signale Marcel Raymond :

« Celle des artistes, conduirait de Baudelaire à Mallarmé, puis à Valéry ; une autre filière, celle des *voyants*, de Baudelaire à Rimbaud, puis aux derniers venus des chercheurs d'aventures. [...] Par la hardiesse presque désespérée de leurs ambitions, par la fulgurante beauté de quelques-uns de leurs poèmes – sans parler de l'attrait de leurs

¹ BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris : José Corti, 1965, p. 86.

² UNGARETTI, Giuseppe, « Le secret de Lautréamont », in *Le Disque vert*, n°4, 1925, p. 90.

figures – les grands lyriques de la seconde moitié du XIXe siècle exercent encore un pouvoir d’envoûtement auquel il est difficile de se soustraire. »¹

Il nous paraît également incontestable d’inscrire le nom de Lautréamont dans la seconde filière, où se rassemblent les *voyants*, les « chercheurs d’aventures », qui s’efforcent de faire de l’acte poétique une opération vitale, comme le souligne Paul Dermée :

« Il fallut la renaissance poétique actuelle pour dresser Lautréamont comme un phare aux deux tiers du XIXe siècle, sitôt après Baudelaire, sur le même parallèle que Rimbaud. »²

Chez Lautréamont, ce qui se fait entendre le plus fort, ce sont la lucidité parfaite de son vertige intérieur et la métamorphose tourbillonnante et fantasmagorique lautréamontienne. Elles poussent ses chants luxuriants jusqu’aux enfers, qui ont pour décor, comme chez Baudelaire, le gouffre intérieur.

Avec Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, on fait connaissance et reconnaissance des êtres de langage, des âmes, qui, pour faire apparaître un « nouveau » qui vaille, doivent en dernier recours entrer en lutte avec eux-mêmes ; des hommes, dont les écritures font le mariage avec les aventures. Ils nous font entendre, au fond de leur cœur, « un désir d’être très particulier, le désir d’être qui fait la particularité de ce que nous sommes »³.

Dans leurs écritures-aventures, dont la brutalité et la délicatesse rendent le combat contre soi-même perplexe et engendrent un état d’extrême solitude, ce qui

¹ RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris : José Corti, p. 11.

² DERMÉE, Paul, « Lautréamont », in *Le Disque vert*, op. cit., p. 113-119.

³ Voir la quatrième page de couverture de GIUSTO, Jean-Pierre, *Écritures, aventures. Baudelaire, Char, Jaccottet, Laforgue, Lautréamont, Michaux, Rimbaud, Saint-John Perse, Segalen, Verlaine*, Villeneuve-d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

nous touche le plus, c'est moins le fait que l'intention, qui se dégage peu à peu de l'inconscience, de ressaisir les puissances obscures et d'atteindre l'infini. Elle nous démontre en quoi consiste la mystérieuse cohérence entre eux dans l'ensemble de leurs démarches et d'aspirations littéraires.

« Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! », voici le mot d'ordre lancé par Baudelaire dans son poème « Le Voyage » et suivi par Rimbaud, Lautréamont. Le premier nous demande d'« arriver à l'inconnu » pour « trouver une langue », le second nous révèle, à travers *Les Chants de Maldoror*, une « soif insatiable de l'infini ». Se diriger vers l'inconnu et vers l'infini nous permet de lire Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont selon une perspective qui nous paraît privilégiée dans leur cas, puisque leur aventure poétique constitue en ce sens une certaine expérience de l'alchimie de l'être effectuée à la fois en leur corps et leur âme.

Nul plus que Baudelaire, spiritualiste et matérialiste à la fois, ne fut esclave de son corps, en un sens, et de ses perceptions obscures. C'est un homme qui est partagé entre le désir de s'élever jusqu'à la contemplation « des Trônes, des Vertus et des Dominations » et le besoin de savourer les liqueurs lourdes du péché, tour à tour, et parfois simultanément ; un homme qui est à la fois « la victime et le bourreau » ; un homme qui est en proie à cette cruelle ambivalence affective et se trouve livré à une sorte d'horreur extatique.

Baudelaire accepte comme un fait évident l'étroite relation du physique et du spirituel, de la double postulation de la spiritualisation du corps et la matérialisation de l'âme et de l'union de l'esthétique de la superficialité et la haute métaphysique. C'est juste en quoi consiste une des plus importantes révélations de sa poésie :

« Sentiment profond des rapports longtemps insoupçonnés du plus haut et du plus bas, des exigences de l'inconscient et des aspirations supérieures, en un mot cette conscience de l'unité de la vie psychique. »¹

L'alchimie de l'être se transforme chez Rimbaud en une chasse spirituelle, qui se manifeste constamment par une intention de se chasser, corporellement et spirituellement, de « l'Europe aux vieux parapets » et de la civilisation occidentale. Se mettant en opposition avec l'ordre public et ses contraintes, le « bonheur établi », le train conventionnel de l'amour et des familles, le christianisme, la morale, en un mot, tous les produits de l'esprit humain, il se décide « à rompre les liens qui l'attachaient à la vie universelle, à vivre séparé, à dépérir »². Le « damné », qui crie tout au long de sa confession son impuissance à « changer la vie », son sentiment de faiblesse devant le monde et, corrélativement, sa quête obstinée de « la force », est-il vraiment incapable de changer la vie ? En fait, cette idée ne s'est jamais retirée de la tête de Rimbaud – « non-conformiste absolu », selon l'expression de Marcel Raymond. Rimbaud nous révèle, en marge de tous les « corps de doctrine », au-delà des formules, un élan irrépressible, qui le porte « à la conquête d'un état primitif où l'âme personnelle échappant à ses limites restituée, dans une ivresse mystique, ses forces à l'universel »³.

Peut-être ne s'agit-il qu'une conquête douloureuse et finalement inachevée, qui fait souffrir ce nègre blanc, comme en témoignent ses lettres adressées à sa famille. Lesquelles, non pas dictées toutefois par la résignation, nous révèlent le « poète » qui s'y exprime, c'est-à-dire l'homme de l'action par excellence, le solitaire qui s'est fermement proposé de changer la vie pour un « avenir matérialiste »⁴.

¹ RAYMOND, Marcel, *op.cit.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 37.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ RICHTER, Mario, *La crise du logos et la quête du mythe, Baudelaire-Rimbaud, Cendrars-Apollinaire*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1976, p. 151.

Lautréamont, en projetant des images mythiques sur lui-même, se veut à la fois égal à l'univers, même à Dieu et identique à lui-même ; à la fois universel et personnel, éternel et temporel. Il s'atteint et se réalise lui-même dans l'obscur poésies des combats farouches contre tout et contre lui-même et dans la fantasmagorie des métamorphoses qui permettent au corps toutes les possibilités de dépasser les limites de l'être humain et son incomplétude.

L'ensemble des *Chants de Maldoror* est en fait comme la relation d'un rêve, ou plutôt comme la tentative de reconstitution d'un long rêve de l'être humain, dont les morceaux brisés, contradictoires, troués de lacunes et de manques véhiculent tous une même question à laquelle l'être humain cherche toujours à répondre : « Qui suis-je ? »

Lautréamont, par la lucidité de son vertige intérieur, essaie de nous offrir une réponse : l'homme est la *coincidentia oppositorum*.

CHAPITRE 1

CHARLES BAUDELAIRE : DANDYSME, CULTES DE SOI-MÊME, CULTE DU BEAU

Dans l'« Épigraphe pour un livre condamné », Baudelaire s'adresse au lecteur : « Lis-moi, pour apprendre à m'aimer »¹.

Baudelaire parvient-il à trouver un public qui puisse le comprendre et l'aimer dans cette bataille sans fumée, sans feu, et surtout, sans merci, allumée par de vives controverses s'amorçant dès la sortie des *Fleurs du mal* en 1857 et ne cessant de rebondir à la publication des *Œuvres posthumes* en 1887 et au projet de sa statue en 1892 ?

Malgré les critiques des plus malicieuses aux plus hypocrites par esprit de dénigrement hostile et par une jalouse impuissance, Baudelaire, « grand voyant », véritable précurseur du mouvement symboliste et « surréaliste dans la morale », finit par atteindre « au comble de la gloire », comme le signale Valéry lors d'une

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Épigraphe pour un livre condamné », in *Œuvres complètes*, tome I, textes présentés, établis et annotés par Claude Pichois, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 137.

conférence intitulée « Situation de Baudelaire », qui a eu lieu le 19 février 1924 à Monte-Carlo.

L'histoire a été faite, celle des événements littéraires sans œuvres ou celle des événements qui ne valent que pour œuvres. Mais, quand on considère ces événements moins comme des modèles que comme des phénomènes, comme des apparitions éclatantes dans le mouvement continu de l'humanité, produites par des circonstances inattendues mais heureusement réunies, on trouvera que chaque retour vers le passé nous permet de découvrir du nouveau. C'est la raison pour laquelle on a le courage d'examiner Baudelaire une fois de plus.

En 1837, Baudelaire, qui est en seconde, obtient un deuxième prix de vers latins au concours général. En jetant un coup d'œil en amont sur les années 1830, on énumère facilement les maîtres de l'époque dans le monde littéraire, dont les œuvres vont être canonisées par les générations suivantes : Hugo, Sand, Musset, Lamartine, Shelley, Vigny, Pouchkine, Gautier, etc. C'est le romantisme qui est le courant principal de cette époque entre un passé condamné et un avenir inconnu, celle de diversité et d'inquiétude, celle où Baudelaire se prépare à se mettre au centre du conflit des forces spirituelles du monde littéraire.

Une génération littéraire montante cherche toujours à s'affirmer en s'opposant à ses aînés immédiats et en marquant avec force ses différences de point de vue, d'idéal et de méthode. Dans une lettre du 3 août 1838, Baudelaire écrit ainsi à sa mère :

« Je n'ai lu qu'ouvrages modernes ; [...] Je suis complètement dégoûté de la littérature ; et c'est qu'en vérité, depuis que je sais lire, je n'ai pas encore trouvé un ouvrage qui me plût entièrement, que je puisse aimer d'un bout à l'autre. »¹

Au fond du cœur de ce jeune homme de 17 ans, on entend dès lors l'ambition à construire sa propre littérature, un besoin ardent de « se faire une originalité »², - une espèce de culte de soi-même, en quoi consiste l'idée du dandysme baudelairien.

Le présent chapitre est né d'une interrogation sur le dandysme, plus spécifiquement, sur le dandysme chez Baudelaire. Bien que de nombreux travaux soient déjà consacrés au dandysme³, il semble que le dandysme baudelairien mérite une étude plus approfondie. Nous nous proposons donc d'examiner, à partir des discours critiques sur le dandysme dans l'œuvre de Baudelaire, comment le dandysme, poursuivi par des écrivains au creuset de la révolte romantique, est transmué, chez Baudelaire, en philosophie d'une haute portée esthétique du Beau, de l'union du corps et de l'âme, de l'union de l'esthétique de la superficialité et la haute métaphysique, d'une double postulation : la spiritualisation du corps et la matérialisation de l'âme.

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, tome I, (janvier 1832 – février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 61.

² BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », in *Œuvres complètes*, tome II, textes présentés, établis et annotés par Claude Pichois, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 710.

³ Voir : BOULANGER, Jacques, *Sous Louis-Philippe, les dandys*, Paris : Calmann-Lévy, 1932 ; CREED, Elizabeth, *Le Dandysme de Jules Barbey d'Aurevilly*, Genève : Droz, 1938 ; FRANCOIS, Simone, *Le Dandysme et Marcel Proust*, Bruxelles : Palais des Académies, 1956 ; PREVOST, John, *Le Dandysme en France(1817-1839)*, Genève : Droz, 1957 ; KEMPF, Robert, *Sur le Dandysme*, Paris : Bibliothèque 10 / 18, 1971 ; CARASSUS, Emilien, *Le mythe du dandy*, Paris : Librairie Armand Colin, 1971 ; COBLENCE, Françoise, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988 ; LEVILLAIN, Henriette, *L'esprit dandy, de Brummell à Baudelaire*, Paris : José Corti, 1991.

1. Définitions du dandysme : perspectives historique et littéraire

Pour étudier le dandysme dans une perspective esthétique et critique de Baudelaire, s'impose la nécessité de connaître d'abord l'origine du dandysme. Nous allons consulter dans un premier temps un corpus historique, moraliste et littéraire sur le dandysme, qui nous révélera un itinéraire passionné du dandy mondain au dandy artiste.

Dans la préface aux *Œuvres complètes* 1868 de Baudelaire, Théophile Gautier écrit :

« On peut dire de lui [Baudelaire] que c'était un dandy égaré dans la bohème, mais y gardant son rang et ses manières et ce culte de soi-même qui caractérise l'homme imbu des principes de Brummell. »¹

Le nom de Brummell nous dirige d'emblée vers l'origine du phénomène du dandy : l'Angleterre à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. Des moralistes et des écrivains cherchent à définir de leur mieux les traits les plus caractéristiques du dandysme. À partir de leurs conclusions, des explications s'imbriquent les unes aux autres. Il semble possible de retracer l'origine du dandy en le situant sur un plan géographique et temporel.

S'inscrivant dans un contexte moraliste-littéraire, notre étude conduira d'abord à une exploration des variantes dans les domaines social, artistique et littéraire. Notons enfin que tous les points étudiés dans la première section du premier chapitre ne prétendent pas être exhaustifs. Il s'agit plutôt de souligner brièvement quelques étapes dans l'établissement de la connotation du dandysme, qui pourront ainsi apporter au dandysme baudelairien une référence nécessaire.

¹ GAUTIER, Théophile, préface aux *Œuvres complètes*, 1868, cité par GUYAUX, André, *Baudelaire Un demi-siècle de lecteurs des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p. 468.

Dans son essai intitulé *Du Dandysme et de George Brummell*, Barbey d'Aurevilly signale que le dandysme « est presque quasi difficile à décrire qu'à définir ». Françoise Coblenca, dans son étude sur le dandysme, en interrogeant sur l'étymologie du terme dandy, rejoint l'opinion de Barbey. Elle écrit :

« L'étymologie du terme ouvre d'emblée un espace d'incertitude et d'interrogation. Pour les dictionnaires français, « dandy » est un mot anglais. L'Académie n'accueille qu'en 1878 ce « néologisme venu d'Angleterre ». Selon les Anglais, l'origine du mot est incertaine, sinon inconnue. Mais les hypothèses proposées sont les suivantes :

- Le mot « dandy » serait une transformation du français *dandin* (sot, niais, se balançant d'une jambe sur l'autre). Se dandiner, *to dandle* ;
- « Dandy » dériverait de *dandiprat* (ou *dandyprat*) qui désigne soit un nain, un petit homme, soit une pièce de menue monnaie en argent (three half pence) ;
- « Dandy » dériverait de *dandelion* (ou *dent-de-lion*, pissenlit). Le dandy anglais se trouverait ainsi associé au lion français. »¹

De cette multiplicité étymologique, nous voyons des caractéristiques fort diverses unifiées et rassemblées sous ce nom. Le dandy, qui, créé dans la haute société de l'Angleterre, se transforme en « isme », en code universel et incarnation d'une certaine attitude métaphysique, est-il un être réel ou un mythe² ?

La perspective historique du dandysme

¹ COBLENCÉ, Françoise, *Le dandysme obligation d'incertitude*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988, p. 13-14.

² Sur le dandysme comme mythe, voir CARASSUS, Emilien, *Le mythe du dandy*, Paris : A. Colin, 1971.

Selon Henriette Levillain et John C. Prevost, le dandysme n'est pas un comportement transcendant à l'histoire et à la géographie, mais une succession de pratiques sociales nées en Angleterre d'un certain consensus social et exposées en France avec le retour des Anglais et des émigrés sur le continent après le Congrès de Vienne. Dans cette perspective historique, lisons d'abord Edward Bulwer Lytton. Cet homme, qui, se lance frénétiquement dans la carrière politique, comme député libéral, en même temps que dans une vie mondaine de dandy, nous décrit les sphères sociales anglaises.

Dans *L'Angleterre et les Anglais*, Lytton nous montre un tableau de la vanité de l'aristocratie anglaise, qui crée un environnement favorable à l'apparition du dandy :

« Les passions sont partout les mêmes, leur expression, au contraire, varie. [...] La richesse servant à procurer l'alliance et le respect du noble, on affecte la richesse quand on ne la possède point ; et la mode, qui est la créateur de l'aristocratie, ne pouvant être atteint que par la ressemblance avec les gens à la mode (*fashionable*), il s'ensuit que chaque individu imite son voisin, et se flatte d'acheter le respect dans l'opinion des autres, en renonçant à l'indépendance de sa propre union. »¹

Lytton est l'un des premiers à fournir des indications précises sur le dandy. Son témoignage est donc remarquable. Dans ce texte, il nous présente deux espèces de dandy : Lord Mute et Sir Paul Snarl. Sur le premier, il écrit :

« Il s'habille avec une élégance recherchée, [...] il n'y a rien d'outré dans sa mise [...] Lord Mute a incontestablement un goût parfait. [...] Le monde est agité... mais il l'ignore [...] Il quitte son lit pour se mettre à l'ouvrage, c'est-à-dire à sa toilette [...] il est

¹ Bulwer Lytton, cité par LEVILLAIN, Henriette, *L'esprit dandy De Brummell à Baudelaire, Anthologie*, Paris : José Corti, 1991, p. 24-27.

du nombre des dandys inoffensifs. D'ailleurs on ne peut pas dire que lord Mute existe ; c'est son cabriolet et son habit qui existent ; et qui pourrait-il haïr un habit et un cabriolet ? »¹

Quant à Sir Paul Snarl, l'auteur le trouve « un dandy d'une autre espèce » :

« C'est un homme assez instruit [...] Il a été obligé de faire son chemin dans le monde. S'y est-il pris en cherchant à se rendre aimable ? nullement ; mais en s'efforçant au contraire d'y être le plus désagréable possible. [...] Il a désiré s'élever en dépréciant les autres, et devenir un grand homme en montrant qu'il vous regardait comme un homme très-petit. [...] Sir Paul Snarl s'habille comme tout le monde [...] il est certain toutefois que son apparence n'est pas tout ce qu'il y a de plus distingué : il manque du *senatorius decor* [...] Son seul but est de vous blesser dans la partie la plus sensible [...] il fait par simple fatuité ce que d'autres font par méchanceté. »²

Par rapport à l'insensibilité au monde agité de Lord Mute, dandy inoffensif, Sir Paul Snarl, qui essaie de déplaire pour plaire, représente des fats dans le grand monde de Londres. Aux yeux de Lytton, ceux-ci qui « craignent et détestent à la fois les hommes d'esprit » sont « des animaux dont il est facile de se défaire ; on n'a qu'à leur administrer une dose de leur propre insolence. Le rang qu'ils occupent étant tout factice, ils n'ont rien qui les soutienne si vous leur faites voir en public que vous les méprisez »³.

Et voici la définition de dandy selon Lytton :

¹ *Ibid.*, p. 28-29.

² *Ibid.*, p. 29-30.

³ *Ibid.*, p. 30.

« Un dandy n'est pas seulement un homme qui se met bien ; on peut être dandy quoique fort négligé dans sa toilette. Un dandy est un homme qui vit avec des gens à la mode, qui est lié avec la clique des dandies, et qui, étant d'ailleurs riche et d'une naissance honnête, possède quelques idées générales assez justes sur cette chose indéfinissable qu'on appelle le *bon goût*. »¹

C'est dans les ouvrages de Captain Gronow que la figure de Brummell s'établit comme archétype du dandy. Selon lui, « les dandys à la mode s'appelaient Beau Brummell »². Dans *Reminiscences and recollections*, Captain Gronow relate des faits concernant la vie de Brummell, type idéal du dandy de la société londonienne au début du XIXe siècle. Voici ce qu'il raconte :

« Parmi tous les événements dûs au hasard, je n'en connais pas de plus étonnant que l'apparition et le succès fulgurant, dans la haute société londonienne, d'un jeune homme au nom devenu célèbre : Beau Brummell. [...] Brummell eut assez d'imagination pour mettre en valeur de la manière la plus élégante la silhouette masculine. [...] il fréquenta, en compagnie des « lions » de son époque, la fenêtre en saillie du White Club, y faisant la loi et lançant de temps en temps un des aphorismes spirituels qui ont fait sa célébrité. [...] tout ce qui appartenait à Brummell était d'un goût exceptionnel. »³

Captain Jesse, dans son article : « The life of Beau Brummell », signale qu'il est tout à fait injuste d'appeler Brummell dandy. Il écrit :

« Une fois entré dans le cercle brillant du prince de Galles, Brummell confirma rapidement sa réputation d'esprit et de raffinement, et devient le grand favori du beau

¹ *Ibid.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 95.

³ Captain Gronow, cité par LEVILLAIN, Henriette, *op.cit.*, p. 107-108.

sexe. [...] Il y eut, [...] de nombreuses erreurs d'appréciation : la majorité des personnes de son entourage l'a pris pour un mannequin de gravure de mode, vivant à la merci de son vestiaire et de son miroir. [...] Il serait tout à fait injuste pour la mémoire de Brummell que je ne fasse pas observer l'impropriété, en ce qui concerne, de l'appellation « dandy » : ce mot appelle toutes sortes d'associations d'idées, qui ont pour dénominateur commun, la vulgarité : d'après Johnson, le mot appartient à la famille du pissenlit (en anglais « dandelion », fleur vulgaire entre toutes !) Quant au mot dandy lui-même, qu'appelle-t-il à l'esprit ? Un personnage aussi célèbre que Brummell, mais dont les fantaisies touchent à l'extravagance ; une grande éloquence, mais peu de subtilité. Mais si le terme est obsolète, la chose à laquelle il renvoie continue à exister. En Angleterre, le terme « dandy » a été remplacé par « tigre » et, en France, comme par hasard, par « lion ». »¹

Ayant extrait le sens de vulgarité du terme de dandy, Captain Jesse propose de ne pas attacher le dandysme à Brummell. Car selon lui, si le dandysme signifie l'excentricité de la toilette de même qu'on a coutume de le penser, Brummell n'en fait assurément pas partie :

« Il était beau au sens littéral du mot – « bien de sa personne, séduisant ». [...] Son objectif principal fut d'éviter tout ce qui était voyant. L'un des ses aphorismes préférés était qu'il n'y a pas pire mortification pour un gentleman que d'être remarqué dans la rue. »²

L'écriture sur le dandysme français, introduit de l'autre côté de la Manche, mérite également notre attention. Nous en citerons quelques exemples significatifs dans le but d'étayer nos propos.

¹ Captain Jesse, cité par LEVILLAIN, Henriette, *ibid.*, p. 113-116.

² *Ibid.*, p. 117.

Des écrivains anglais, en tant que témoins privilégiés, racontent le dandysme en France dans leur récit de voyage ou de séjour à Paris. Lady Morgan, dans son *In France in 1816*, nous témoigne de la manifestation de dandysme dans le salon de la princesse de Volkonski, qui, a « provoqué une surprise aussi grande que s'il s'était agi de l'ornithorynchus paradoxus qui jeta jadis au jardin des plantes »¹ :

« [...] un de ces « jeunes trafiquants de mode », récemment arrivé à Paris, apparut sur le seuil. Il portait sur son visage le contentement de sa toilette et toisait les invités au travers de son monocle. [...] Il s'approcha de moi et, en bâillant à moitié et sans articuler les mots, me posa quelques questions ; alors, sans même attendre les réponses, il se dirigea vers une autre personne [...] Une charmante dame française [...] me faisait la conversation lorsque ce merveilleux anglais s'était joint à nous. [...] Lorsqu'il fut parti et qu'elle me demanda : « Mais qu'est-ce que cela veut dire ? » je répondis : « C'est un dandy ! » « Un dandy ! » répéta-t-elle « un dandy ! C'est donc un genre parmi vous, qu'un dandy ! » Je répliquai : « Non. Plutôt une variété dans l'espèce. Je m'efforçai, dans la mesure du possible, de définir un dandy et lui demandai s'il n'y avait pas du pendant dans la société française. Elle me répondit : « Mais, mon dieu, oui. Nos jeunes duchesses sont à-peu-près des dandys. »²

Selon John C. Prevost, auteur du *Dandysme en France (1817-1839)*, c'est le premier dandy mentionné dans la société française. Lady Morgan contribue sans doute à la diffusion en France du terme de dandy aussi bien qu'à celle du type, mais anglais. C'est en 1821, dans l'Annuaire de Leseur, que nous avons trouvé le terme appliqué pour la première fois par un Français à des Français. La promenade du vendredi à Longchamps, nous dit-on :

¹ *Ibid.*, p. 90.

² *Ibid.*, p. 91.

« [...] présentait le mélange le plus bizarre : des carrosses du Marais, des fiacres, des coucous, des landaus, des demi-fortunes, des calèches se suivaient à la file, et des dandys qui couraient à cheval avec une petite canne à la main, car la mode a proscrit les cravaches.»¹

En septembre 1827, la *Revue*, dans une traduction de quelques pages tirées de *Danvers* par Theodore Hook, nous offre le tableau d'un dîner à la campagne chez un certain duc d'Alverstoke. Selon Prevost, c'est le texte français seul qui parle de dandys². En juillet 1829, *Le Figaro* parle ainsi de « nos dandys » :

« Si l'on voulait toujours croire sur parole le Dictionnaire de l'Académie, le rotin serait un roseau de l'Inde que l'on fend pour en faire des meubles ; si l'on consultait nos dandys, le rotin deviendrait un jonc de fantaisie, complément obligé de la toilette. »³

Ce qui nous intéresse dans cette perspective historique du dandysme, c'est l'aspect dandy des écrivains français, en tant qu'homme historique, sous la plume de Captain Gronow. Ayant raconté certains jeunes gens de la bonne société qui se font remarquer par l'excentricité de leur vêtement et de leurs manières, entre autre, Brummell, Captain Gronow nous parle de ses rencontres avec quelques personnalités étonnantes, parmi lesquelles les célèbres romanciers, Honoré de Balzac, Eugène Sue. Selon lui :

« Balzac ne correspondait en rien, extérieurement, à l'idéal de beauté et d'élégance suggéré par ses romans. [...] Il était petit et trapu, avait un visage large et rubicond, une cascade de doubles mentons et des cheveux raides et gras. Il n'avait pour lui que

¹ LESUR, Charles, *Annuaire historique universel pour 1821*, p. 705, cité par PREVOST, John C., *Le dandysme en France (1817-1839)*, Genève : Paris : Slatkine, 1982, p. 71.

² PREVOST, John C., *op. cit.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 76.

son regard : sombre, fulgurant, malicieux, prêt au sarcasme et au blasphème [...] Ses vêtements étaient du plus mauvais goût. »¹

Alors qu'Eugène Sue, « était dans son physique et son comportement le contraire de Balzac. Sa garde-robe était impeccable, de style légèrement dandy, mais de bon goût. [...] En société, [...] il préférait être traité comme un homme du monde que comme un écrivain »².

D'ailleurs, il nous paraît nécessaire de mentionner ici le nom de Mérimée. Bien que le terme dandy se présente rarement dans son œuvre, cet homme de lettres, ayant une élégance de grand goût, un air froid, hautain et dur, l'allure d'un Anglais, contribue, par sa propre personnalité, à la configuration de la figure de dandy, comme le remarque Jean-Pierre Saidah, « il est inutile de multiplier les faits ; tant par ses habitudes, ses goûts, que par son comportement, Mérimée est dans la droite ligne du dandysme 1830 »³.

En 1830, la vogue des dandys en France est grande. Cette année, Musset, Balzac, Barbier et Stendhal mettent des dandys dans leurs œuvres. Dans la perspective littéraire du dandysme, nous nous proposons de regarder dans la littérature française les caractéristiques du dandysme.

La perspective littéraire du dandysme, de Balzac à Gautier

Dans la littérature française des années 1820, des romans fashionables anglais qui mettent en scène des dandys ont été traduits en français. *Merton* de Theodore Hook, qui fait partie d'une série de croquis sur la société londonienne de l'époque,

¹ LEVILLAIN, Henriette, *op. cit.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 87.

³ SAIDAH, Jean-Pierre, « Mérimée et le dandysme », in *Europe*, 53 : 557, (1975 : septembre), p. 95.

dont l'ensemble est intitulé *Sayings and Doings*, est présenté aux français en 1828. En même année, *Pelham* de Bulwer Lytton, second et le plus célèbre roman de l'auteur, est considéré en France comme « la fleur du dandysme anglais, et peut-être le meilleur roman de mœurs qui existe »¹. Et en 1829, a été traduit en français *Granby* de Thomas Henry Lister. Paru en 1826 en Angleterre, ce roman inaugure la mode des romans fashionable, inspirés par la geste brummellienne. Les romans, qui comptent sur la bouche à oreille en piquant la curiosité de la société élégante, répondent au courant de vanité et de suffisance si développé à ce moment-là à Paris et remportent en France un beau succès.

Différents de ces romans fashionables sont considérés comme « un traité complet, un enseignement *ex professo* sur l'élégance et l'aristocratie anglaise »². En France, la première utilisation littéraire du dandy est le M. Dandy des *Petits livres à la mode*, paru en 1829.

Selon Prevost, il s'agit de la satire des manuels et codes portant sur tous les sujets, multipliés par les presses de l'époque. Il faut signaler que d'une manière générale, aux alentours de 1830, la presse contribue beaucoup à répandre le dandysme, dont la notion commence à acquérir de plus flatteuses résonnances. Que ce fût par la moquerie ou par la louange, les journaux font la publicité du dandysme et lui forgent une légende extravagante. C'est l'époque où la mode devient pour la première fois la reine de l'opinion créée par le journalisme.

Depuis les années 1830, une série de personnages présentés nantis de l'étiquette du dandysme brummellien se voit chez des écrivains français, par exemple chez Balzac.

Poussé par l'exemple d'Eugène Sue et de ses succès mondains, Balzac, dans sa jeunesse, se livre lui aussi aux vanités matérielles du dandysme, bien qu'il semble qu'il lui manque quelques qualités extérieures brillantes indispensables au dandysme.

¹ BEAUVOIR, Roger de, *L'Écolier de Cluny*, Paris : Fournier 1832, cité par PREVOST, John C., *op. cit.*, p. 108.

² PLANCHE, Gustave, cité par PREVOST, John C., *ibid.*, p. 108.

C'est plutôt avec ses personnages que Balzac entre « vigoureusement dans le sentier périlleux et coûteux du dandysme »¹, comme il le dit lui-même à propos de jeune comte d'Esgrignon dans le *Cabinet des antiques*.

Avant de formuler les aphorismes, Balzac sépare la population de la France en trois classes :

La première classe, représentée par « l'homme qui travaille », écrasée par les exigences de l'efficacité et de l'économie, ignore les appels de l'élégance ;

La seconde, celle de « l'homme qui pense », dont l'autre nom est l'artiste, qui ne néglige pas l'élégance, mais la vit par rêve ou procuration, c'est-à-dire par imagination ;

Seule la troisième classe, celle de « l'homme qui ne fait rien » peut se permettre le luxe de l'élégance dans la mode².

Il est notable d'ailleurs que cette stratification sociale, ou emprunte-t-on le terme cher à Balzac « autopsie de la société », s'inscrit parfaitement dans l'idée fondamentale de la *Comédie humaine*.

Sous la plume de Balzac, les jeunes dandys nous présentent un tableau de l'état de mœurs de la jeunesse parisienne dans les premières années de la Monarchie de Juillet, l'époque où l'élégance est un moyen mis à la disposition de l'ambitieux de talent. On a un Rastignac arriviste ou un Raphaël viveur, dont les maximes sont : « Naguère insouciant en fait de toilette, je respectais maintenant mon habit comme un autre moi-même », ou bien « Entre une blessure à recevoir et la déchirure de mon frac, je n'aurais pas hésité ».

Surnommant tour à tour Brummell « le patriarche de la fashion », « cet universel créateur du luxe anglais », « l'ex-dieu du dandysme », « l'homme qui avait inventé la philosophie des meubles, des gilets », « le fashionable qui avait imposé des

¹ BALZAC, cité par CARASSUS, Emilien, *op. cit.*, p. 232.

² LEVILLAIN, Henriette, *op. cit.*, p. 227.

lois à l'Angleterre »¹, Balzac essaie d'établir à partir de ce législateur de l'élégance les lois générales du dandysme. Il s'agit d'un des moyens indispensables de mieux jouer dans les conflits sociaux pour les jeunes loups aux dents longues et à la patte redoutable, qui permettra à ses personnages « un pas immense dans la voie des progrès »².

Il est dommage que le *Traité* de Balzac soit interrompu après la sortie du chapitre V, parce que selon son plan, le chapitre VII, intitulé « De l'impertinence considérée dans ses rapports avec la morale, la religion, la politique, les arts et la littérature », aurait voulu développer son analyse sur la caractéristique de dandysme de la deuxième strate sociale - « l'homme qui pense ».

Dans la littérature française, ce qui est également notable, c'est que Stendhal contribue lui aussi à développer le type du dandy par le biais de la figure de M.de Beauvoisis avec une beauté parfaite et une mise merveilleusement soignée, celle de Julien avec une « froideur parfaite » – l'art de vivre à Paris, et enfin celle de prince Korasoff avec ses conseils comme règle d'or de la haute fatuité.

Dans le domaine poétique, selon Prevost, *Les Contes d'Espagne et d'Italie*, recueil de poésie paru en 1830, sont le premier ouvrage taxé de dandysme par les critiques et dont l'auteur est considéré comme incarnation du « dandysme d'estaminet », selon l'expression employée dans *La Mode*³.

À propos de cet ouvrage, Duvergier de Hauranne écrit dans *Le Globe* le 17 février 1830 :

« Avez-vous vu un de nos jeunes gens à la mode, saluant du haut de la tête, pinçant les lèvres, et supprimant à dessein une syllabe sur deux ? Tel est l'auteur des contes d'Italie et d'Espagne. [...] On croirait enfin que du haut d'un élégant tilbury il a, par

¹ *Ibid.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 228.

³ Voir DIAZ, José-Luis, « Le dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie », in *Romantisme*, 1991, n° 72, p. 46.

faveur tout spéciale, laissé tomber ses vers. Aussi, dans l'ensemble comme dans les détails, quel suprême mépris pour le public qui va à pire et se crotte ! »¹

Duvergier de Hauranne n'a pas eu tort de faire cette remarque. Dans la préface aux *Contes d'Espagne et d'Italie*, Musset, grand gamin de 19 ans, ose mettre au défi les règles littéraires et exprime son mépris :

« Le moule de Racine a été brisé ; c'est là le principal grief ; car pour cet adultère tant discuté du fou et du sérieux, il nous est familier. Les règles de la trinité de l'unité, établies par Aristote, ont été outrepassées. En un mot les chastes Muses ont été, je crois, violées. »²

Dans une lettre en janvier 1830 à son oncle Desherbiers, Musset fait entendre son désir de se distinguer :

« Tu verras des rimes faibles ; j'ai eu un but en les faisant, et sais à quoi m'en tenir sur leur compte ; mais il était important de se distinguer de cette école rimeuse qui a voulu reconstruire et ne s'est adressée qu'à la forme, croyant rebâtir en plâtrant. »³

Si cette attitude d'affronter les règles conventionnelles chez Musset fait partie des codes du dandysme, elle lui attire de vive critique. Dans *Journal des Débats* du 8 avril 1830, Nisard écrit :

« Dans un poète du caractère et du génie de Lord Byron, la rouerie même a de la grandeur, parce qu'elle cache un mépris profond de l'humanité et qu'elle est la réaction

¹ Duvergier de Hauranne, cité par PREVOST, John C., *op. cit.*, p. 147-148.

² MUSSET, Alfred de, préface aux *Contes d'Espagne et d'Italie*, in *Œuvres complètes*, tome I, texte établi et présenté par Philippe Van Tieghem, Paris : Seuil, 1963, p. 319.

³ MUSSET, Alfred de, cité par PREVOST, John C., *op. cit.*, p. 147.

naturelle d'un homme irrité et fort, contre une société qui ne veut pas de ses vices au prix même de sa gloire. Dans un jeune homme ce n'est que du dandysme. »¹

Relativement à un poète du caractère et du génie de Lord Byron, Musset n'est qu'un jeune homme, dont la rouerie ne peut que s'appeler dandysme. Mais cette remarque de Nisard nous permet d'apercevoir un changement révélateur qui prouve qu'il y a une évolution sensible dans la conception que se font les Français du dandysme, comme le signale Prevost : le « simple fat, trop sage pour plaire aux soupeurs, cède le pas au grand roué Byron »².

C'est juste la jeunesse ardente, aspirant à des horizons plus flamboyants dans une société dévaluée, médiocre, veule, qui fait développer le dandysme byronien, en mettant en valeur l'impertinence, le dédain, la moquerie, le désir de se tenir au-dessus de tout le monde, de choquer, d'inverser des valeurs, de faire le sacrifice de la vertu sociale.

Loin de vouloir s'attacher à la superficialité du dandysme, les jeunes artistes, au travers de leur action de libertin, de débauché, d'aventurier, des inimitiés, cherchent à susciter et à cultiver une discontinuité, une distance, une différence entre la réalité sociale et celle de leur intérieur. On voit par là la figure de Théophile Gautier.

En octobre 1832, Gautier fait publier le recueil *Albertus, ou l'âme et le péché, légende théologique*. Dans « Albertus », poème de cent vingt-deux strophes, il présente au lecteur un « Belzébuth dandy » dans la strophe CXV :

Ce n'était pas un diable
Empoisonnant le soufre et d'aspect effroyable,
Portant l'impériale et la fine moustache,

¹ NISARD, cité par PREVOST, John C., *ibid.*, p. 148.

² PREVOST, John C., *ibid.*, p. 109.

Faisant sonner sa botte et siffler sa cravache
Ainsi qu'un merveilleux du boulevard de Gand.
- On eut dit qu'il sortait de voir Robert le Diable
Ou la Tentation, ou d'un raout fashionable
Boiteux comme Byron, mais pas plus ; il eut fait
Avec son air tranchant, son air aristocrate,
Et son talent exquis pour mettre sa cravate
Dans les salons un grand effet.

Le Belzébuth dandy fit un signe, et la troupe,
Pour ouïr le concert se réunit en groupe. ...

Le nom de Belzébuth couvre sans doute la figure de dandy d'une couleur mythologique et diabolique. Ce diable élégant goethéen, ce diable civilisé décrit au début du drame de *Faust*, ce Satan dandy dans *Les Mémoires du diable* de Frédéric Soulié, reprendra-t-il sa place dans le poème *Bal des perdus* de Rimbaud, où le diable Belzébuth mène la danse, comme un dandy dans un bal ?

Messire Belzébuth tire par la cravate
Ses petits pantins noirs grimaçant sur le ciel,
Et, leur claquant au front un revers de savate,
Les fait danser, danser aux sons d'un vieux Noël !

En plus de ce « Belzébuth dandy », ce qui mérite notre attention, à propos de ce recueil de Gautier, c'est sa préface à « Albertus ». Dans ce texte, pour donner de lui l'image d'un homme d'une indépendance totale et interpréter son attitude à l'égard de l'art, l'auteur écrit :

« Il n'a aucune couleur politique ; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore ; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révolutions que lorsque les balles cassent les vitres. [...] Il fait des vers pour avoir un prétexte de ne rien faire, et ne fait rien sous prétexte qu'il fait des vers. En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle. – Elle rentre dans la vie positive, de poésie, elle devient prose, de libre, esclave. – Tout l'art est là. – L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté. »¹

Si pour Lord Mute, les rugissements de la démocratie, les révolutions des États, les renversements des trônes, ne sauraient l'affecter, c'est qu'il n'a que sa toilette comme seul ouvrage. Alors que cette indépendance totale démontre chez Gautier son esthétique artistique, et c'est juste dans cette veine qu'on s'aperçoit de la pensée fondamentale de Gautier, celle qui se développera, deux ans plus tard, dans la préface à *Mademoiselle de Maupin* : l'art n'a d'autre but que lui-même, parce qu'« Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid »².

Aux alentours de 1830, quand l'utopie humaniste et humanitaire du XVIII^e siècle réformateur commence à être mise en cause au lendemain de la révolution de Juillet, l'espoir et l'effort de l'âge des Lumières, fondés sur la responsabilité de la personne et sur l'unité et la convergence des énergies humaines ne sont plus.

Dans cette situation sociale, à laquelle l'artiste tel que Gautier est incapable d'une concession quelconque, il revendique une attitude de gratuité et d'oisiveté, et déclare une irresponsabilité sociale au nom de l'art et une indépendance totale de sa personnalité pour vivre replié sur lui-même, même un peu en marge de son temps. Dans ce sens, on voit la figure de dandy, faite de détachement, de désinvolture,

¹ GAUTIER, Théophile, *Œuvre poétiques complètes*, édition établie, présentée et annotée par Michel Brix, Paris : Bartillat, 2004, p. 809-810.

² GAUTIER, Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, tome I, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, avec pour ce volume, la collaboration de Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre et Peter Whyte, Paris : Gallimard, 2002, p. 230.

d'impertinence, de révolte et celle de l'art, qui veut rejeter toute forme de sujétion, bafouer l'utilitarisme imposant à toute œuvre d'art sa contribution au progrès et au bonheur de l'humanité. On découvre dans cette attitude les caractéristiques du dandysme : « la liberté, le luxe, l'efflorescence, l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté », pour reprendre la parole de Gautier.

Le dandysme et Barbey d'Aurevilly

Il semble falloir attendre jusqu'à la publication de *Du dandysme et de George Brummell* de Barbey d'Aurevilly pour avoir du discours critique proprement sur le dandysme.

Par sa collaboration au *Moniteur de la mode*, Barbey aborde le sujet du dandysme. Le 15 avril 1843, dans une lettre à G.S.Trebutien, Barbey d'Aurevilly lui confie :

« Ma vie d'aventurier qui continue d'être la chose du monde la plus bariolée m'a poussé à écrire des légèretés... devinez où ? dans un journal de modes... Je voudrais faire pour ce répertoire de choses oiseuses un article biographique sur Brummell dont les gilets blancs causaient de si violents insomnies à Byron... Songez que, ajoute-t-il, je suis friand de tout ce qu'il y a de plus excentrique. »¹

Il faut avouer qu'au début du XIXe en France, au sujet du dandysme, les réactions mêlées d'admiration agacée et d'envie dédaigneuse pourtant sont sensibles principalement à sa nouveauté et restent donc plus sur le plan matériel que sur ce qui est au-delà des apparences. Écrire sur Brummell, type idéal de dandy, est-il quelque

¹ Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, textes présentés, établis et annotés par PETIT, Jacques, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 1423.

chose d'oiseux, de léger, comme le dit le futur auteur de *Du dandysme et de George Brummell* ?

Si l'on réduisait le dandysme à une exigence de la perfection de la toilette et de l'élégance matérielle, il y aurait forcément une certaine légèreté. Mais c'est juste grâce à Barbey d'Aurevilly, que ce dandy, *made in England*, roi des plus recherchés dans leur mise et de la mode de 1796 à 1810, s'éloigne d'une image de mode vulgarisée et se présente sous une figure éblouissante de grand modèle inégale. Il nous invite à réfléchir plus profondément sur ce qui s'appelle dandysme, comme l'indique Emilien Carassus :

« Barbey d'Aurevilly parle de Brummell et dès lors ni les manuels du parfait courtisan, ni les multiples traités de la vie élégante, ni les bréviaires du fashionable, ni les « arts » divers qui prétendent donner d'infaillibles préceptes pour nouer la cravate et se comporter en société ne suffisent plus à caractériser le dandysme. »¹

En fait, Barbey d'Aurevilly, intitulant son travail : *Essai sur la Dandysme, avec une biographie de Brummell*, cherche à aller plus loin qu'une biographie de ce dandy britannique, comme il le signale :

« Je dirai en le précisant, ce que c'est que le Dandysme ; j'en montrerai les caractères, j'en ferai la législation et enfin je compléterai l'idée par l'homme qui personnifia le plus cette idée, dans sa magnifique absurdité. »²

Si l'on trouve que dans cette étude, la partie sur la biographie de Brummell est bien faible, comme l'indique Mme de Staël : « L'essentiel est, je crois, de noter que Barbey ignore tout de son personnage ; il est attiré bien davantage par le thème du

¹ CARASSUS, Emilien, *op. cit.*, p. 8.

² Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 1428.

dandysme », Barbey d'Aurevilly, reconnaissant lui-même le manque excessif de faits dans ses recherches, se contente de s'orienter vers une autre piste et s'explique ainsi :

« Je me suis mis à penser sur Brummell et sur le Dandysme bien plutôt que je n'ai écrit une histoire, fondée sur les commérages les plus incertains. [...] J'ai, en somme, fait plus de philosophie que d'histoire. J'ai plus pensé que je n'ai raconté. »¹

Cette étude, refusée par la *Revue des Deux Mondes* et le *Journal des Débats* pour raison d'avoir « trop d'originalité », est enfin publiée à Caen à un petit nombre d'exemplaire. Dans toute la première partie et surtout le chapitre V, l'idée que son auteur s'efforce de mettre en évidence, c'est que : « Le Dandysme est toute une manière d'être »². Sur ce point, il précise :

« Les esprits qui ne voient les choses que par leur plus petit côté, ont imaginé que le Dandysme était surtout l'art de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure. Très certainement c'est cela aussi ; mais c'est bien davantage. Le Dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est pas que par le côté matériellement visible. »³

Selon Barbey, l'habit seul ne fait pas le dandy : le dandysme « n'est pas un habit qui marche tout seul, c'est une certaine manière de le porter ». En mettant valeur le cas de Spencer, dandy avec un habit aux basques coupées et le cas de l'habit râpé jusqu'à n'être plus qu'une dentelle, il va jusqu'à imaginer comme suprême fin du dandysme la réduction de l'habit à rien. Quand la beauté physique du corps naturel et

¹ *Ibid.*, p. 1428-1430.

² *Ibid.*, p. 673.

³ *Ibid.*, p. 673-674.

l'habit élégant ne sont plus le propre du dandysme, ce qui compte, c'est le dessous de l'apparence, c'est l'aspect spirituel du dandysme.

De fait, *Du Dandysme et De Brummell* ne constitue qu'une partie des sujets que Barbey veut bien consacrer au dandysme. La note sur une feuille volante indique qu'il prépare une étude intitulée *Dandysme en littérature*, il est dommage qu'elle ne soit qu'un projet abandonné.

Baudelaire nourrit un pareil projet. Il veut écrire des articles sur le dandysme littéraire, surtout sur Chateaubriand, comme en témoigne maintes fois sa correspondance :

Dans la lettre à A. Poulet Malassis le 4 février 1860, est mentionné un article intitulé « Le Dandysme littéraire, ou la grandeur sans convictions »¹ ;

Dans la lettre à Armand du Mesnil le 9 février 1861, Baudelaire lui annonce un texte intitulé « Le Dandysme dans les lettres (Chateaubriand, de Maistre, de Custine, Ferrari, Paul de Molènes, d'Aurevilly - Analyse d'une faculté unique, particulière, des décadences) »² ;

Dans la lettre à Auguste Lacaussade en mai 1861, il parle d'un travail intitulé « Chateaubriand, père des Dandies, et sa postérité »³ ;

Dans la lettre à Arsène Houssaye le 15 mai 1862, il évoque un projet sur « Les Dandies littéraires »⁴ ;

Dans la lettre à Michel Lévy le 9 mai 1865, Baudelaire lui parle d'un « petit travail sur *Chateaubriand* considéré comme le chef du *dandysme* dans le monde moral »⁵.

¹ *Ibid.*, p. 664.

² BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, tome II, texte établi et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 254.

⁵ *Ibid.*, p. 472.

De même que Barbey d'Aurevilly, ces projets n'aboutissent à rien. Mais en décembre 1863, dans *Le peintre de la vie moderne* - étude « de haute critique, très curieuse, très fouillée et très originale »¹, un chapitre s'intitule « Le dandy », où Baudelaire, ce « dandy précoce »² selon l'expression de lui-même, nous explique que le code intournable du dandysme est le culte de soi-même.

2. Le dandysme baudelairien : Culte de soi-même

**Fait comme le sculpteur :
enlève ce qui est superflu,
redresse ce qui est de travers,
dissipe toute opacité,
ne cesse jamais de sculpter ta propre statue.**

Plotin

Dandysme - amour et argent ?

Si Barbey d'Aurevilly a raison d'avertir les esprits qui ne voient les choses que par leur plus petit côté, Baudelaire met également en garde contre des personnes peu réfléchies, qui confondent le dandysme avec « un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle »³.

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 1414.

² BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, XII, in *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris : José Corti, 1949, p. 27. Baudelaire écrit ainsi : « Le goût précoce des femmes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens... Enfin j'aimais ma mère pour son élégance. J'étais donc un dandy précoce. »

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 710.

Alors, qu'est-ce que le dandysme vu par Baudelaire ?

Dans *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire signale que le dandy n'est pas celui décrit par les romanciers anglais, ni celui sous la plume des français :

«Les romanciers anglais ont, plus que les autres, cultivé le roman de high life, et les Français qui, comme M. de Custine, ont voulu spécialement écrire des romans d'amour, ont d'abord pris soin, et très judicieusement, de doter leurs personnages de fortunes assez vastes pour payer sans hésitation toutes leurs fantaisies; ensuite ils les ont dispensés de toute profession. Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire en action. Il est malheureusement bien vrai que, sans le loisir et l'argent, l'amour ne peut être qu'une orgie de roturier ou l'accomplissement d'un devoir conjugal. Au lieu du caprice brûlant ou rêveur, il devient une répugnante utilité. »¹

Si le temps et l'argent sont indispensables pour les gens qui considèrent l'amour comme « occupation naturelle des oisifs »² et « se font un culte de leurs passions »³, ni l'un ni l'autre ne le sont pour le dandy, parce que, selon Baudelaire, le dandy « ne vise pas à l'amour comme but spécial »⁴ et « n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle »⁵.

Est-ce que Baudelaire participe, par ces traits, du dandy ? Une réponse s'impose : amour et argent sont deux choses essentielles dans la vie de notre poète, mais d'une façon différente.

¹ *Ibid.*, p. 709-710.

² *Ibid.*, p. 709-710.

³ *Ibid.*, p. 709-710.

⁴ *Ibid.*, p. 709-710.

⁵ *Ibid.*, p. 709-710.

D'abord, pour Baudelaire, l'amour n'est pas un but, mais un moyen, qui lui permet de s'évader jusqu'au-delà de la vie elle-même. Chez lui, on trouve non seulement des femmes réelles ainsi que Jeanne Duval, Madame Apollonie Sabatier, Marie Daubrun, même des prostituées anonymes, mais les femmes fantasmées. Des femmes réelles, Baudelaire accentuera les traits jusqu'à en faire de véritables icônes.

Dans la section « Spleen et Idéal », l'amour de Baudelaire se permet d'être révélé par un schéma des trois cycles : le premier, l'amour charnel, autour duquel se regroupent seize pièces inspirées principalement par Jeanne Duval. Dans ces pièces, évoquant l'alchimie naturelle de la décomposition organique ou la quête initiatique du passionné déchirée par une passion analogique à une relation vampirisante, Duval devient la « Vénus noire », incarnation de l'amour sensuel. Si l'amour charnel se trouve au principe de l'inspiration poétique baudelairienne, c'est qu'il fait de la chair le médium de la sublimation.

Le deuxième cycle est celui de l'amour spirituel, inspiré par M^{me} Sabatier. Comprenant neuf textes traitant de la passion sublime et l'amour spiritualisé, ce deuxième cycle fait entendre la quête ardente et nostalgique d'un au-delà sentimental et l'aspiration à une mystique de l'amour.

Et le troisième cycle tourne autour de l'amour artiste qui commence par « Le poison » pour finir avec « Une gravure fantastique », poèmes principalement inspirés par Marie Daubrun, mettant en place une série d'analogies entre la femme, la nature et l'art.

Pour notre poète, en effet, l'amour n'est un remède aux maux de notre âme que s'il se maintient hors des contingences charnelles. La femme aimée devient « l'ange gardien, la muse et la madone », parée de vertus et de charmes supraterrrestres. L'amour s'établit ainsi sur des hauteurs divines, inaccessibles au spleen, au même titre que la dissolution dans la foule, le vin ou la révolte. Mais rapidement, l'amour lui aussi est rattrapé par les notions de souffrance et de mal-être. Sa douceur a un arrière

goût de perdition et de néant : le charme physique de la femme aimée éveille irrésistiblement l'horreur du tombeau, la décomposition de la chair et la hantise du pêché qui préparent à de longs remords. Baudelaire rapproche ainsi l'amour et la torture, comme il l'indique dans les *Fusées* :

« L'amour ressembl[e] fort à une torture ou une opération chirurgicale. Mais cette idée peut être développée de la manière la plus amère. Quand même les deux amants seraient très épris et très pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là ou celle-là c'est l'opérateur ou le bourreau ; l'autre, c'est le sujet, la victime. »¹

De même, dans son poème « La Fontaine de Sang », il écrit : « J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublieux/ Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles/ Fait pour donner à boire à ces cruelles filles ! »². Lorsque l'acte sexuel s'assimile à une « opération chirurgicale », à un duel sans merci, l'amour est donc pour notre poète à la fois élan et déception, plaisir et souffrance.

Et puis, au sujet de l'argent, il faut avouer qu'en réalité, Baudelaire subit jusqu'à sa mort le manque d'argent. À sa majorité, il hérite de la fortune de son père. Et le jeune dandy profite dès lors sans aucune mesure de son argent : il loge au fastueux hôtel Pimodan, achète des toiles de maîtres, entretient sa maîtresse Jeanne Duval. Madame Aupick, sous la pression de son mari, le général Aupick, et du frère de Charles, Alphonse Baudelaire, impose à son fils un conseil judiciaire. C'est maître Ancelle, notaire à Neuilly, nommé pour gérer les revenus du jeune poète. De là, commence pour Baudelaire, la vie accompagnée des soucis avec l'argent et du terme de « dettes », comme en témoigne un passage dans *Hygiène*. À Honfleur, notre poète

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, III, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 651.

² BAUDELAIRE, Charles, « La Fontaine de Sang », *ibid.*, p. 115.

consacre « deux jours » pour le classement de « toutes [s]es dettes, grosses dettes, petites dettes »¹.

C'est sans nul doute le loisir qui l'a endetté, mais Baudelaire le regarde autrement. Dans son journal intime, il écrit :

« C'est par le loisir que j'ai, en partie, grandi. À mon grand détriment ; car le loisir, sans fortune, augmente les dettes, les avanies résultant des dettes. Mais, à mon grand profit, relativement à la sensibilité, à la méditation et à la faculté du dandysme et du dilettantisme. »²

Si composer des vers est aussi pour lui le loisir, c'est par lequel Baudelaire arrive à affiner sa méditation, à cultiver sa sensibilité, à s'accroître intérieurement d'une riche moisson spirituelle. Il vit ainsi au gré de sa fantaisie, cultive le plaisir exclusivement esthétique et parfait le dandy qu'il veut être, malgré les dettes.

Dandysme – institution aristocratique

Chez Baudelaire, à propos du dandysme, l'occurrence du terme d'« aristocratie » mérite notre attention. Étymologiquement, du grec *aristokratia*, ce terme signifie le meilleur, le plus brave ; et du grec *kratos*, il signifie force et pouvoir. L'évolution de ce terme lui rajoute d'autres sens, tels que prééminence, supériorité et distinction, pour désigner un petit nombre de personnes qui détiennent une excellence indisputable en quelque domaine.

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Hygiène*, IV, *ibid.*, p. 670.

² BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, XXXII, in *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet op. cit.*, p. 87.

Si le dandysme est avant tout un phénomène historiquement localisable, Baudelaire associe le dandysme à une phase historique transitionnelle entre l'ordre aristocratique et la démocratie bourgeoise :

« Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. »¹

Chateaubriand, face à l'avènement de la démocratie à laquelle il s'oppose, écrit au début des *Mémoires d'outre-tombe* :

« Je suis né gentilhomme. Selon moi, j'ai profité du hasard de mon berceau, j'ai gardé cet amour plus ferme de la liberté qui appartient principalement à l'aristocratie dont la dernière heure est sonnée. L'aristocratie a trois âges successifs : l'âge des supériorités, l'âge des privilèges, l'âge des vanités : sortie du premier, elle dégénère dans le second et s'éteint dans le dernier. »²

Aussi le dégoût de ce que Barbey appelle « la mare aux canards de la démocratie » entraîne-t-il parfois comme une nostalgie du passé révolu, un regret des qualités quelque peu mythiques attribuées à l'ancienne « bonne compagnie ».

Est-ce que se situant à un moment clé de l'histoire de l'humanité, à un tournant capital où le progrès matériel affaiblit de plus en plus l'âme spirituelle, l'homme ne peut ressentir que la nostalgie, le regret, le dégoût ? Est-ce qu'entre l'homme et son temps, toute une dynamique d'attraction et de répulsion est comme un jeu subtil d'ombre et de lumière ?

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosité esthétiques l'Art romantique et autres œuvres critiques*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes, bibliographie et sommaire biographique par Henri Lemaitre, Bordas, Paris : 1990, p. 485.

² CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-tombe*, tome I, édité par M. Levaillant et G. Moulinier, Paris : Gallimard, 1957, p. 7.

Si, selon Drieu la Rochelle, « il y a là, entre le cas d'un individu et la situation de l'époque, une rencontre qui dégage de la foudre »¹, le trouble des époques entre l'ordre aristocratique et la démocratie bourgeoise permettra, comme le remarque Baudelaire dans « Le dandy », à « quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native »² de :

« [...] concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. »³

Cette vocation n'est pas anhistorique mais intervient, au contraire, à une époque de charnière, à la croisée des chemins. Elle fait partie intégrante du principe esthétique de Baudelaire, qui, en accordant à l'aristocratie un sens plus profond, rejoint Edgar Poe, comme il l'écrit dans la préface à l'œuvre de cet écrivain américain :

« Poe [...] professait que le grand malheur de son pays était de n'avoir pas d'aristocratie de race, attendu, disait-il, que chez un peuple sans aristocratie le culte du Beau ne peut que se corrompre, s'amoindrir et disparaître. »⁴

Et on entend par là l'intelligence critique de Baudelaire : « Ce qu'il y a d'enivrant dans le mauvais goût, c'est le plaisir aristocratique de déplaire »⁵.

¹ Drieu La Rochelle, préface à LAWRENCE, David Herbert, *L'homme qui était mort*, Paris : Gallimard, 1981, p. 11.

² BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », *op. cit.*, p. 711.

³ *Ibid.*, p. 711.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 299.

⁵ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées XII*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 661.

Pour cette cause de rétablissement de l'aristocratie, on a besoin des « hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native », de « ces derniers représentants de l'orgueil humain » ayant « les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles ». Mais, au moment où le dandysme voit le jour, il est déjà « un soleil couchant ; comme l'astre qui décline », parce que, « la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux mirmidons »¹.

Le dandysme, institution aristocratique, peut alors être considéré comme le « désastre », ou « le dés-astre », terme auquel Lévinas donne une acception particulière. Pour celui-ci, le désastre « ne signifie ni mort ni malheur, mais comme l'être qui se serait détaché de sa fixité d'être, de sa référence à une étoile, de toute existence cosmologique, un dés-astre »². Le « dés-astre » chez Baudelaire est alors ce qui :

« [...] a volé à la destinée quelques heures de plaisir, bercé dans sa digestion, oublieux — autant que possible — du passé, content du présent et résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent » et qui se dit, « en contemplant la fumée de son cigare : « Que m'importe où vont ces consciences ? »³

Dandysme – institution héroïque

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », *op. cit.*, p. 712.

² LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris : Fayard, 1982, p. 49.

³ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, XV, in *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*, *op. cit.*, p. 37.

Quand l'aristocratie, incapable de se donner la force d'un nouveau pouvoir, est obligée de réduire à des compromissions avec la richesse bourgeoise, le dandy ne ressent néanmoins aucun effroi dans l'absence de repères et de critères de jugement, parce que cette absence constitue pour lui l'occasion d'une expérience de singularisation à tenter. Malgré le désenchantement profondément éprouvé, le dandy se propose de promouvoir, en marge ou en remplacement de l'aristocratie traditionnelle, un type inédit d'aristocrate, dont le prestige ne serait plus assuré par des grandeurs d'établissement, par la position dans une hiérarchie instituée, ni même par l'argent ou le travail, mais par une distinction toute personnelle le différenciant de son entourage social. C'est un dandy baudelairien, qui « peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant ; mais dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard »¹.

Sourire, parce qu'il tente d'« héroïser le présent », en reprenant l'expression de Michel Foucault. Le dandysme baudelairien est-il une institution héroïque ? À cette question, une autre s'impose, qui est héros ? Ou quel est l'héroïsme ?

Étymologiquement et mythologiquement, le terme de « héros », appartenant à un lointain passé, s'applique à des êtres demi-légendaires, des êtres élevés au rang de demi-dieu, dont les figures parfaites peuvent être retrouvées dans l'épopée, tel que Achille ou Hector, héros épiques, issus d'une lignée divine, qui sont avant tout guerriers et promis à une mort précoce. Aux modèles mythologiques du héros, ajoutent des descriptions non mythologiques. Il s'agit des hommes de grande valeur, de grandeur d'âme, de haute vertu, qui incarnent dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale ou des combattants remarquables par leur bravoure et leur sens du sacrifice. Dans la littérature moderne, il y a aussi une espèce de héros, décrit comme homme de passion, avide de dépassement, animé d'une

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Le Dandy », in *Curiosité esthétiques l'Art romantique et autres œuvres critiques, op. cit.*, p. 483.

tentation d'exister, dont l'énergie et l'authenticité s'accompagnent d'orgueil, d'individualisme et même d'une tentation suicidaire.

Ainsi semble-t-il que les caractéristiques de l'héroïsme restent diverses et même antagonistes : une vision rationaliste, qui place l'héroïsme dans la maîtrise de soi, dans l'obéissance vertueuse à une obligation morale contre l'égoïsme et le caractère déréglé des passions, tandis qu'une vision romantique, qui fait du héros un être énergique et passionné, habité par une mission personnelle. Est-ce que cette mutation de la connotation du héros et de l'héroïsme prouve, à juste titre, la critique intelligente de Baudelaire, selon laquelle, chaque époque a son propre héroïsme ?

Nous nous proposons de lire des passages à propos de l'héroïsme dans le discours critique de Baudelaire. Dans le *Salon de 1845*, il écrit :

« Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille ; et pourtant l'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse. – Nos sentiments vrais nous étouffent assez pour que nous les connaissions. »¹

Cet « héroïsme de la vie moderne », invoqué furtivement à la fin du *Salon de 1845*, réapparaît, mais en tête du dernier chapitre, dans le *Salon de 1846* :

« [...] je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé les sujets modernes se sont contentés des sujets publics et officiels, de nos victoires et de notre héroïsme politique. Encore les font-ils en rechignant, et parce qu'ils sont commandés par le gouvernement qui les paye. Cependant il y a des sujets privés, qui sont bien autrement héroïques. [...] nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme. »²

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1845*, in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 407.

² BAUDELAIRE, Charles, « De l'héroïsme de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 495.

Différent des tenants de la tradition, qui trouvent que le monde moderne serait irrévocablement en proie au déclin et à la décadence et que les âmes modernes seraient incapables d'élévation héroïque, Baudelaire construit une thèse qui affirme qu'au lieu de l'extinction de l'héroïsme, l'époque moderne a, comme chaque époque, sa propre beauté, son héroïsme, son côté épique, son sublime. De même que le beau, qui contient deux éléments fondamentaux, l'un éternel, l'autre transitoire, l'un absolu, l'autre particulier, il y a une permanence de l'héroïsme et ses métamorphoses de chaque époque, par lesquelles, l'héroïsme parvient à persévérer.

Dans le grand tourbillon de la révolution industrielle, l'homme moderne aboutit à la dépossession de soi et à l'aliénation. « La modernité n'a pas l'usage d'un homme comme lui »¹, affirme Benjamin. Est-ce qu'on pourrait le comprendre ainsi : « l'utilitarisme dépossède l'homme de son statut de fin de soi et le relègue parmi les rouages indifféremment nécessaires à l'opération de la machine de l'univers »² ?

Dans un tel climat social, tout se passe comme si l'héroïsme avait déserté les régions qui lui sont familières, la gloire, la grandeur, pour se réfugier dans les lieux où l'on n'arrive plus à le rencontrer. Cependant, Baudelaire demande ses contemporains d'« ouvrir les yeux pour connaître [leur] héroïsme », parce que l'héroïsme de la vie moderne est une chose qui tient à des causes tout à fait nouvelles.

Dans quel sens, à propos du dandy, dernier incarnation du héros moderne, Baudelaire affirme que « Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences. »³ ? À cette question, deux aspects méritent notre attention : aspect physique et aspect spirituel, dualité de la spiritualisation du corps et la matérialisation de l'âme.

¹ Cité par ABENSOUR, Miguel, « Héroïsme et modernité », in *Magazine littéraire*, n° 408, Avril 2002, p. 46.

² PREVOST, John C., *op. cit.*, p. 197.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 711.

En premier lieu, à propos de l'aspect physique, ce qui nous intéresse, c'est l'habit, « la pelure du héros moderne »¹, selon l'expression de Baudelaire. Dans *Baudelaire et la religion du dandysme*, au sujet de l'habit de Baudelaire, Ernest Raynaud apporte d'intéressantes précisions sur l'habit noir de Baudelaire dandy :

« Baudelaire s'était dessiné une forme d'habit dont la nouveauté avait stupéfié Nadar à leur première rencontre, par une après-midi ensoleillée, dans le jardin du Luxembourg. C'était un habit noir, très évasé du torse d'où la tête de Baudelaire sortait comme une fleur sort d'un cornet [...] Baudelaire se prévalait, ce jour-là d'un pantalon noir sanglé par le sous-pied, de bottes irréprochablement vernies. »²

Il cite ensuite Nadar : « Le noir du costume aidant, le geste retenu, méticuleux, concassé, rappelait, les silhouettes successives du télégraphe optique qui se démantibulait alors sur les tours de Sait-Sulpice, ou mieux, la gymnastique anguleuse de l'araignée, par temps humide, au bout de son fil... »³. La prédilection de la couleur noire et l'importance que Baudelaire accorde à l'aspect physique portent en fait sur une question de moralité.

Hazlitt, dans *The Life of Beau Brummell*, exprime son indignation contre l'ignorance de la fonction de l'habit :

« Un préjugé vulgaire supposer qu'un manteau est un manteau, la plus ordinaire de toutes les choses ordinaires, - il est maintenant promu au rang d'une ineffable essence, à un degré tel qu'un manteau cesse d'être une *chose* ; ou bien cela exigerait d'infinies

¹ BAUDELAIRE, Charles, « De l'héroïsme de la vie moderne », *ibid.*, p. 494.

² RAYNAUD, Ernest, *Baudelaire et la religion du dandysme*, Paris : Éditions du Sandre, 2007, p. 37-38.

³ *Ibid.*, p. 38.

gradations de style, de goût, de raffinement pour qu'une chose puisse aspirer aux privilèges indéterminés et aux attributs mystérieux d'un manteau. »¹

Ainsi, de même que manteau, l'habit noir n'est plus une chose, il s'élève dans une dimension spiritualisé de l'âme, il est « la pelure du héros moderne ».

En second lieu, venons voir l'aspect spirituel de cette pelure du héros moderne. Aux yeux de Baudelaire, c'est un symbole de deuil. En fait, avant Baudelaire, Gautier, dans le *Salon de 1837*, Balzac dans *La Mode*, parue en février 1830, Gérard de Nerval dans *Le Carrousel* de mars 1836 véhiculent tous la même idée. Mais l'héroïsme moderne, qui se base « sur le fond de la multitude malade, soupirante, languissante »², est un héroïsme de « la détresse et de la souffrance »³ et même de la mort. Le rapport à la mort qu'entretient tout héroïsme est donc présenté par l'habit noir, comme le fait remarquer Miguel Abensour :

« L'état de dépossession que produit la société moderne est si paralysant qu'il fait naître une passion nouvelle, celle du suicide. Non plus acte de renoncement ou de résignation, le suicide devient un acte héroïque d'accusation. L'inhumanité du monde est telle qu'il convient d'avoir recours à la mort volontaire pour mieux la dénoncer. [...] À considérer l'habit noir, « la pelure du héros moderne », n'est-il pas évident que la modernité célèbre un deuil perpétuel, sous l'emprise d'une mélancolie née de la perte d'un objet indéterminé ? »⁴

Si le dandy, figure du héros de l'époque moderne, se sent « divisé, flottant, inconstant, d'autant plus dans la non-coïncidence à soi qu'il se manifeste dans une expérience de l'aliénation et qu'il est affecté de surcroît d'incertitude comme s'il

¹ JESSE, William, *The life of Beau Brummell*, tome I, Londres: J.-C. Nimmo, 1886, p. 64.

² ABENSOUR, Miguel, « Héroïsme et modernité », *op. cit.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

jouait en permanence avec le non-identique »¹, le suicide deviendrait-il « le suprême sacrement du dandysme »² ? Et le dandysme est-il donc « un « club de suicidés »³ ?

Il paraît qu'il ne s'agit pas là du dandysme de Baudelaire, parce que pour lui, le dandysme est, loin d'être le suicide, le duel.

Dandysme, c'est le duel

Au début de son essai sur le dandysme, Baudelaire écrit : « Le dandysme est une institution vague, aussi bizarre que le duel »⁴.

Le duel, sans se limiter dans son sens propre, prend des sens figurés remarquables dans l'œuvre de Baudelaire.

D'abord, au sens propre, le duel, institution très ancienne, réservé à la noblesse, à l'aristocratie, est considéré comme symbole de la recherche de liberté et de la dignité individuelle. Même sous le Second Empire, le duel fait toujours l'objet de discussion journalistique, comme en témoigne Larousse, qui décrit sans indulgence l'esprit et le style du *Figaro* :

« Toujours en quête de l'imprévu, le *Figaro* ménageait de temps à autre une surprise à ses lecteurs, ce que la presse anglaise appelle une attraction ou un excitements [...] Il ne dédaignait pas un duel, ni un procès au civil et à l'incivil. »⁵

¹ *Ibid.*, p. 45-46.

² Cité par SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris : Gallimard, 1947, p. 136.

³ *Ibid.*, p. 136.

⁴ *Ibid.*, p. 709.

⁵ GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 24.

De même, le duel n'est jamais une affaire étrangère à la vie de Baudelaire – homme fatal. Dans un article d'Henri Plassan, nom de plume de Philibert Audebrand, il raconte un duel au sujet de la publication des *Fleurs du mal* :

« Huit jours environ avant la publication des *Fleurs du mal*, une querelle s'élève entre M. Poulet-Malassis, l'éditeur, et je ne sais plus quel quidam. – On convient d'un duel à mort ; M. Baudelaire est l'un des témoins. Dans les pourparlers préliminaires, le témoin fait entendre ces sinistres paroles : - ce qui m'inquiète dans cette affaire, c'est le sort des *Fleurs du mal*. J'ai eu bien de la peine à leur trouver un éditeur : une balle de pistolet est capable de me l'enlever. Que voulez-vous ? je suis un homme fatal ! »¹

En second lieu, dans sa création poétique, Baudelaire accorde au duel une acception particulière. Il s'agit d'une expérience de l'amour qui le conduit à la haine et aux enfers, dont le meilleur révélateur est sans doute son poème « Duellum »² :

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre, leurs armes
Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.
Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant.

Les glaives sont brisés ! comme notre jeunesse,
Ma chère ! Mais les dents, les ongles acérés,
Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
– O fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés !

Dans le ravin hanté des chats-pards et des onces

¹ PLASSAN, Henri, « Un homme fatal », cité par GUYAUX, André, *ibid.*, p. 187.

² BAUDELAIRE, Charles, « Duellum », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 36.

Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,

Et leur peau fleurira l'aridité des ronces.

– Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé !

Roulons-y sans remords, amazone inhumaine,

Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine !

Le titre, par son archaïsme même : *Duellum*, suggère le mot *duel*. Dans cette pièce inspirée forcément par la longue liaison du poète et de Jeanne Duval, la passion ardente nous permet de découvrir chez le couple humain, ou plutôt « deux guerriers », la conquête primitive et initiatique de l'amour des passionnés déchirés par une passion analogue à une relation vampirisante. C'est un jeu de passion, qui ne saurait se chanter comme un duo, mais elle se vit comme un « duel »¹, dont l'intensité de la violence s'accroît avec les expressions telles que : cliquetis du fer, brisés, acérés, méchamment, l'âpreté de la haine atteint son point culminant. Ce qui attend les rivaux du duel n'est rien d'autre que l'enfer. « Nos héros », à la fois, vainqueur et vaincu, deviennent ironiquement, simultanément et fatalement « victime et bourreau ».

En troisième lieu, pour Baudelaire, « l'écriture du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu »². Dans le texte intitulé « Le confiteur de l'artiste », Baudelaire nous parle d'un des principaux conflits artistiques vécus par lui, c'est la relation de la Nature et l'Art. Devant la Nature, « rivale toujours victorieuse »³, pour le poète dont les « nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses. »⁴, le processus de création d'art, les recherches du beau apparaissent enfin comme un véritable duel. Au terme de cette lutte, la quête du beau débouche sur

¹ LABARTHE, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève : Droz, 1999, p. 563.

² BAUDELAIRE, Charles, « Le confiteur de l'artiste », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 279.

³ *Ibid.*, p. 278.

⁴ *Ibid.*, p. 278.

la douloureuse impuissance créatrice. L'écriture du beau finit par la souffrance insupportable et la perte de l'artiste lui-même.

Et dans le poème « Le Soleil », le duel du poète se présente autrement :

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.¹

Certes le poète est seul, néanmoins, il continue à s'exercer. L'acte de création même du poète est essentiellement choc : il trébuche et se heurte ; il biffe, il raye ; il porte trait après trait. En même temps, il est fantasque, il flaire et ne quitte pas des yeux ses rêves. Cette métaphore de l'escrimeur met sans doute en évidence des caractères martiaux de la création d'art. Mais, relativement à l'attitude pessimiste vue en haut, on trouve ici un poète en plein travail poétique comme un chevalier engagé dans un duel.

En dernier lieu, on constate que le dandysme baudelairien, comparé au duel, rapproche donc le dandy et l'artiste, comme le signale Françoise Coblence :

« Institution ancienne, le duel revient comme expérience nouvelle et répétitive, allégorie du travail poétique dans la modernité, nécessité d'exprimer une arabesque générale malgré la multiplicité des détails qui assaillent l'artiste. Privilège aristocratique, le duel se trouve transporté dans la démocratie, sous la forme d'une lutte entre l'artiste et la nature, et entre l'individu et la foule. Dans le duel, l'homme moderne que Nietzsche décrit comme « cloué sur place par l'infini », retrouve l'élan au combat. Comparé au duel, le dandysme figure comme institution héroïque qui donne à voir le dandy et l'artiste comme des combattants modernes, aux prises avec la contradiction suivante :

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Le Soleil », *ibid.*, p. 83.

arracher la détermination à l'indétermination tout en étant curieux de la conversion de l'individu dans l'anonymat. »¹

Artiste et dandy, qui participent, tous les deux, de l'homme moderne, éprouvant une terreur profonde du chaos, du néant, ne parviennent pas à assumer pleinement leur identité. Tous les deux s'exposent donc au duel, dont le rival est lui-même. Quand le dandy fait subir à sa propre personne l'opération minutieuse de même que l'artiste fait subir à l'œuvre qu'il compose, l'un et l'autre, deviennent combattants modernes, que nous pouvons comprendre dans le sens foucauldien. Selon ce philosophe, « Être moderne, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux de moments qui passent ; c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure : ce que Baudelaire appelle, selon le vocabulaire de l'époque, le « dandysme » »².

Pour le dandy ainsi que pour l'artiste, cette attitude volontaire de modernité peut être considérée comme une sorte d'ascétisme du corps et de l'âme, dont la vraie force triomphera des passions corporelles pour enfin guider les passions spirituelles. L'ascétisme du dandy, c'est donc de consacrer son existence à explorer toutes les modalités possibles de l'ascèse corporelle et spirituelle, de s'exiler dans le corps pour s'éloigner des goûts médiocres, de s'exiler dans l'âme pour se faire de son corps, de son comportement, de ses sentiments, de ses passions, de son existence, une œuvre d'art.

Dans ses réflexions sur le dandysme, on constate que ce que Baudelaire met en évidence, c'est que le dandysme est en fait « une espèce de culte de soi-même »³. Cette expression ne signifie pas simplement l'admiration, la vénération, l'adoration que l'on voue à soi-même, parce que ce culte consiste notamment à spiritualiser le

¹ COBLENCÉ, Françoise, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, Paris : Presses Universitaires de France, 1988, p. 235-236.

² FOUCAULT, Michel, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Paris : Bréal, 2001, p. 72.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 710.

corps. Il s'agit de l'élaboration complexe et dure de soi-même. En ce sens, « le culte de soi-même » de Baudelaire s'inscrit dans la même lignée idéologique que ses prédécesseurs, ainsi que « sculpter ta propre statue » de Plotin et « s'occuper de soi-même » d'Épictète. D'ailleurs, on trouve que « le souci de soi-même » de Foucault constitue une des meilleures explications au « culte de soi-même ». Selon lui, il s'agit d'« une sorte d'aiguillon qui doit être planté là, dans la chair des hommes, qui doit être fiché dans leur existence et qui est un principe d'agitation, un principe de mouvement, un principe d'inquiétude permanent au cours de l'existence »¹.

3. Le dandysme baudelairien : Culte du Beau

« Le dandysme est l'affirmation de la modernité absolue de la Beauté »², signale Oscar Wilde dans *Quelques maximes pour l'instruction des personnes trop instruites*. Est-ce qu'on peut considérer cette maxime comme le pendant de la spéculation baudelairienne sur le dandysme et la beauté ? Dans *Le peintre de la vie moderne*, à propos de la dualité du beau moderne, Baudelaire écrit :

« La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. [...] la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps. »³

Si le dandy est le type idéal de la dualité âme et corps, celui de l'*homo duplex*, le dandysme n'est-il alors pas l'union de l'esthétique de la superficialité et la haute métaphysique ?

¹ *Ibid.*, p. 9.

² WILDE, Oscar, *Quelques maximes pour l'instruction des personnes trop instruites*, in *Œuvres*, publiée sous la direction de Jean Gattégno, Paris : Gallimard, 1996, p. 968.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le beau, la mode et le bonheur », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 685-686.

L'union de l'esthétique de la superficialité et la haute métaphysique

Dans *L'esprit dandy*, Henriette Levillain signale que toute la stratégie du dandy consiste « à provoquer chez autrui dans tous les lieux, usages et rites sociaux, un déplacement du regard »¹. Évidemment, c'est celle de Baudelaire, qui, n'hésitant jamais de se faire une originalité, s'inscrit dans la droite ligne du dandysme tant par son élégance matérielle que par son génie d'artiste. Il provoque non seulement le déplacement du regard, mais les accusations du naïf lecteur et la condamnation pour l'immoralité par les juges myopes et tartufes.

D'abord, une perpétuelle métamorphose du paraître permet à Baudelaire l'ultime possibilité de se distinguer, comme en témoignent ses contemporains, Courbet : « Je ne sais comment aboutir au portrait de Baudelaire ; tous les jours il change de figure »², et Champfleury : « Il est vrai que Baudelaire avait l'art de transformer son masque comme un forçat en rupture de ban »³.

Selon Baudelaire, le dandy doit être « épris avant tout de *distinction* »⁴. Le souci de la perfection de l'art de la mise ne doit cependant pas se confondre avec la grossière passion des mortels vulgaires, parce que la doctrine de « se faire une originalité »⁵, omniprésente dans la pensée de Baudelaire, à laquelle souscrit le type dandy baudelairien, consiste dans l'union de l'esthétique de la superficialité et la haute métaphysique.

Pour Baudelaire, le dandy, témoin privilégié d'une époque vouée à la dégradation générale, « peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant [...]

¹ LEVILLAIN, Henriette, *op. cit.*, p. 9.

² Cité par GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 411.

³ CHAMPFLEURY, cité par FERRAN, André, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris : Librairie Nizet, 1968, p. 64.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 710.

⁵ *Ibid.*, p. 710.

Mais [...] ne peut jamais être un homme vulgaire »¹. C'est ce que Baudelaire s'efforce de faire : « combattre et de détruire la trivialité » et « se faire une originalité »².

Ainsi, le dandysme baudelairien doit-il avoir, d'une part, la faculté de cultiver l'idée du beau dans sa personne, d'autre part, celle de sentir, de penser. Qu'est-ce qu'on doit sentir de prime abord à cette époque dont le déclin commence au sommet de la pyramide sociale, désormais occupé par la bourgeoisie triomphante qui, contrairement aux classes dominantes des époques antérieures, n'a pas d'assise morale valable pour maintenir un degré élevé de civilisation ?

« [...] soyez aptes à sentir la beauté »³, Baudelaire réclame à cor et à cri.

Pour défendre le beau, dandy et artiste, héros modernes, « tous participent du même caractère d'opposition et de révolte »⁴ et « tous sont représentants [...] de ce besoin de combattre et de détruire la trivialité »⁵, n'hésitent pas à se faire le sacrifice de la loi sociale, à choquer, à susciter des inimitiés pour établir une loi véritable vis-à-vis d'eux-mêmes ; tous prouvent donc, par excellence, l'union de l'esthétique de la superficialité et la haute métaphysique.

Si aux yeux de Baudelaire, Eugène Delacroix est « un curieux mélange de scepticisme, de politesse, de dandysme, de volonté ardente, de ruse, de despotisme, et enfin d'une espèce de bonté particulière et de tendresse modérée qui accompagne toujours le génie »⁶, Fromentin doit être une figure incontestable de dandy artiste patricien. Il peut :

« [...] saisir les parcelles du beau égarées sur la terre, de suivre le beau à la piste partout où il a pu se glisser à travers les trivialités de la nature déchue. Aussi il n'est pas

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 710.

² *Ibid.*, p. 711.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Aux Bourgeois », *Salon de 1846*, *ibid.*, p. 415.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 711.

⁵ *Ibid.*, p. 711.

⁶ BAUDELAIRE, Charles, « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix », *ibid.*, p. 756.

difficile de comprendre de quel amour il aime les noblesses de la vie patriarcale, et avec quel intérêt il contemple ces hommes en qui subsiste encore quelque chose de l'antique héroïsme. Ce n'est pas seulement des étoffes éclatantes et des armes curieusement ouvragées que ses yeux sont épris, mais surtout de cette gravité et de ce dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes. »¹

À propos des *Journaux intimes*, Jacques Crépet signale : « Il ne faut pas assurément ni réduire ni amplifier la portée du dandysme dans l'idéale pratique de notre auteur »². S'agit-il de la remarque de Maurice Blanchot dans « L'Échec de Baudelaire », selon laquelle, « Le dandysme ne compte guère dans son histoire comme expérience de vie »³ ? Ou de la critique violente de Jules Lemaître, qui trouve le dandysme de Baudelaire indigent et banal ? Citons-le :

« J'ouvre les deux petits recueils de « pensées » de Baudelaire, *Fusées* et *Mon cœur mis à nu*. Il n'y a pas à dire, cela est terriblement pauvre, avec de grands airs. C'est la recherche la plus puérile des opinions singulières [...] Les « pensées » de Baudelaire ne sont, le plus souvent, qu'une espèce de balbutiement prétentieux et pénible [...] Et son catholicisme ! et son dandysme ! et son mépris de la femme ! et son culte de l'artificiel ! Que tout cela nous paraît aujourd'hui indigent et banal ! »⁴

Qui l'avait alors amplifiée ? Il semble que c'est juste par Baudelaire lui-même que la portée du dandysme se trouve, accentuée, sinon amplifiée. C'est avec lui que le dandysme dépasse le phénomène individuel et devient un type. C'est le type du culte de soi-même. Pour lui, « l'unique chose importante », c'est d' « être un grand homme

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Religion, histoire, fantaisie (suite) », *Salon de 1859, ibid.*, p. 650.

² BAUDELAIRE, Charles, *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet, op. cit.*, p. 213.

³ BLANCHOT, Maurice, « L'Échec de Baudelaire », in *L'Arche*, n°25, mars 1947, p. 98.

⁴ LEMAITRE, Jules, in *Journal des Débats*, le 4 juillet 1887, cité par *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet, op. cit.*, p. 196.

et un saint pour soi-même »¹ ; le type du « vrai héros [qui] s’amuse tout seul », malgré la solitude, parce qu’il comprend de sa propre façon la solitude. Dans « Les foules », il écrit :

« Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond [...] qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant. »²

C’est aussi le type, qui « doit aspirer à être sublime sans interruption » et « doit vivre et dormir devant un miroir »³, parce que, la tentative de configuration de soi-même s’accompagne souvent d’une défiguration, il a donc besoin d’un tête-à-tête, pour surveiller rigoureusement son Beau, pour réaliser la possession finale du soi par le soi. Ce miroir n’est rien d’autre que son cœur, comme l’écrit notre poète : « Tête-à-tête sombre et limpide / Qu’un cœur devenu son miroir ! »⁴.

Le culte de la Beauté

Dans de diverses occurrences, Baudelaire formule la définition de la Beauté ou du Beau. Dans le *Salon de 1846*, à propos de l’héroïsme de la vie moderne, il écrit :

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, XXVIII, *ibid.*, p. 83.

² BAUDELAIRE, Charles, « Les foules », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 291.

³ BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, III, *ibid.*, p. 54.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, « L’irréparable », *ibid.*, p. 80.

« Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier. »¹

Dans *Le peintre de la vie moderne*, il y revient par l'expression très voisine :

« Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. »²

Dans *Exposition universelle 1855*, en évoquant Bacon, selon lui, « Il n'y a pas de beauté exquise, [...] sans une certaine étrangeté dans les proportions »³, Baudelaire écrit : « Le beau est toujours bizarre [...] c'est cette bizarre qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique »⁴. Et dans le *Salon de 1859*, à propos de la photographie, au Beau, il rajoute une autre caractéristique : « le Beau est *toujours* étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau »⁵.

Ses réflexions sur le Beau se trouvent également dans l'œuvre poétique de Baudelaire, comme nous l'indiquent les titres : « La Beauté », « Hymne à la Beauté », « Le Beau Navire ». Il est notable que des autres poèmes fassent s'opposer immédiatement la notion du beau classique et celle baudelairienne, entre autre, « Une charogne ». Elle nous montre que chez le poète véritablement original l'art poétique est capable de tirer la beauté de tout, comme le commente Maupassant :

¹ BAUDELAIRE, Charles, « De l'héroïsme de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 493.

² BAUDELAIRE, Charles, « Le beau, la mode et le bonheur », *ibid.*, p. 685.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts », *Exposition universelle 1855*, *ibid.*, p. 578.

⁴ *Ibid.*, p. 578.

⁵ BAUDELAIRE, Charles, « Le public moderne et la photographie », *ibid.*, p. 616.

« La beauté est en tout, mais il faut savoir l'en faire sortir ; le poète véritablement original va toujours la chercher dans les choses où elle est le plus cachée, plutôt qu'en celles où elle apparaît au-dehors et où chacun peut la cueillir. Il n'y a pas de choses poétiques, comme il n'y a pas de choses qui ne le soient point : car la poésie n'existe en réalité que dans le cerveau de celui qui la voit. Qu'on lise, pour s'en convaincre, la merveilleuse *Charogne* de Baudelaire. »¹

Baudelaire, témoin privilégié de « l'amour exclusif du Beau »², pense toujours à enrichir l'élément relatif, circonstanciel du Beau pour que le premier élément éternel, invariable soit digestible et appréciable. Dans les *Fusées*, ce « parfait dandy [...] épris du beau »³, selon l'expression de Banville, nous propose « la définition du Beau, de [s]on beau », en appliquant ses idées à « une belle tête d'homme » :

« C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture [...] Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau [...] Cette tête [une belle tête d'homme] contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, — des besoins spirituels, — des ambitions ténébreusement refoulées, — l'idée d'une puissance grondante et sans emploi, — quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse (car le type idéal du dandy n'est pas à négliger dans ce sujet) ; quelquefois aussi, — et c'est l'un des caractères de beauté les plus intéressants — le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), le malheur. Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur

¹ MAUPASSANT, « Les poètes français du XVI^e siècle », *La Nation*, 17 janvier 1877, cité par GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 50.

² BAUDELAIRE, Charles, « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 111.

³ BANVILLE, *Mes souvenirs*, 1882, p84, cité par GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 65.

— d'autres diraient : obsédé par — ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan, — à la manière de Milton. »¹

Dans cette définition du Beau, on voudrait s'attarder sur deux points : le premier, c'est pour le type idéal du dandy, l'idée d'une insensibilité vengeresse lui confirme son beau. Si dans *Du Dandysme et de George Brummell*, Barbey d'Aurevilly signale que : « Le dandysme se joue de la règle et pourtant la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant ; il s'en réclame quand il y échappe ; il la domine et en est dominé tour à tour »², pour Baudelaire, le dandysme a ses propres lois, parce que le dandysme est « une institution en dehors des lois »³ et qu'il « a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère »⁴. Là, libéré de la règle imposée sur lui, le dandy baudelairien se venge parfaitement par l'insensibilité à la norme sociale. L'établissement de ses lois permet au dandy, face à des semblables vulgaires, à des valeurs sociales futiles, à son atomisation, de fonder lui-même son système d'existence.

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre ce que Baudelaire signale dans *Le peintre de la vie moderne* : « Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému »⁵. Ses attitudes hautaines, son calme imperturbable mais révélant la force nous découvrent un être, en qui, « le joli et le redoutable se confondent si mystérieusement »⁶. D'où sont nées la

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 657-658.

² Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 1429.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le dandy », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 709.

⁴ *Ibid.*, p. 709.

⁵ *Ibid.*, p. 712.

⁶ *Ibid.*, p. 712.

caractéristique redoutable et la force vengeresse du dandy ? Sinon de son caractère d'opposition et de révolte et de son besoin de combattre et de détruire la trivialité ?

En second lieu, quand les critères du Beau sont codés, décodés, recodés et surcodés au long de l'histoire artistique et esthétique, quand le sens du Beau, si profondément altéré par les découvertes industrielles, tend à disparaître, pour exciter dans l'âme du lecteur la sensation du Beau, Baudelaire juge nécessaire d'ajouter un certain effet de surprise, d'étonnement et de rareté. C'est en quoi consiste la dualité de son Beau.

Il définit le Beau par double caractéristique : son essence divine et ses manifestations historiques, donc sa modernité. Il assimile le concept de beauté avec un absolu métaphysique et la distingue de ses réalisations historiques. Voilà les deux dimensions du Beau : métaphysique et humaine. Le bizarre, l'étonnant, l'horreur, la douleur, le laid, le mal, le mystère, le regret, la mélancolie et le malheur s'inscrivent tous dans le paradigme du Beau moderne baudelairien. Et Satan, qui était le plus beau des anges, archétype du dandy, devient sans nul doute pour Baudelaire le plus parfait type de Beauté virile. À l'instar de ce révélateur du Beau, les artistes cherchent à modeler leurs propres héros pour faire entendre leur protestation contre un ordre social jugé inique, contre une morale hypocrite ou oppressive, contre une religion qui dégrade le sens du sacré, ou bien – surtout à la fin du siècle – contre une esthétique qui, sans pouvoir sortir du prosaïsme où elle s'enlise, ne connaît plus le vrai Beau.

Le Beau contre la Nature

Contre l'emploi directement dans la statuaire les morceaux moulés sur nature, Baudelaire demande qu'avant d'entrer dans la sphère de l'art, tout objet doive subir une métamorphose qui l'approprie à ce milieu subtil, en l'idéalisant et en l'éloignant de la réalité triviale. Dans *L'Art philosophique*, il écrit :

« Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. »¹

Pour Baudelaire, dans la création artistique, les objets d'observation n'existent pas tous seuls, ils doivent être perçus par un regard transformateur, esthétisant, qui vise non pas à la vérité de l'objet ou à une réelle communion avec lui, mais à l'élaboration imaginaire à partir d'une perception réelle. C'est l'artiste de génie qui réalise l'union « de ce qu'il n'est pas (identité-ipse ou altérité) et de ce qu'il est (identité-idem) »².

Mais l'apparition de la photographie ruine le monde artistique, parce que cette nouvelle technique, en transformant l'acte d'observer de l'artiste, appauvrit son génie. Dans le texte intitulé « Le public moderne et la photographie », Baudelaire exprime bien clair son attitude à l'égard de cette nouvelle industrie du XIXe siècle et critique cet usage abusé et abusif de ce que certains oseraient appeler de l'art :

« Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leur études [...] les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. »³

Appauvrir le génie artistique, parce que la photographie empiète dans le domaine de l'imaginaire de l'art, où la valeur ne vient que de ce que nous ajoutons de notre âme : « S'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de

¹ BAUDELAIRE, Charles, « L'art philosophique », *ibid.*, p. 598.

² MAULPOIX, Jean-Michel, *Le Poète perplexe*, Paris : José Corti, 2002, p. 209.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le public moderne et la photographie », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 618.

l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors, malheur à nous !»¹, écrit notre poète. Et bien sûr c'est également un malheur à la poésie, comme le souligne Baudelaire : « La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre »².

Il convient de signaler qu'à propos de la photographie, Baudelaire condamne en réalité le fait de considérer cet artisanat de masse comme étant de l'art. Il s'insurge surtout contre le « *Credo* actuel des gens du monde », - l'idée de croire que « l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature »³.

Il semble qu'on revient à une ancienne discussion sur la *mimesis*, maelstrom notionnel dans lequel se sont déjà plongés et noyés les penseurs ayant une volonté de rénover les idées anciennes pour construire des concepts nouveaux. Dans le système esthétique baudelairien et la reconstitution de son propre Beau, comment le lien de l'art à la nature est-il établi et examiné ?

Delacroix répète fréquemment : « La nature n'est qu'un dictionnaire »⁴. Cette phrase nous invite à remettre en question la maxime, peut-être mal interprétée, d'Aristote : *é techné mimetaï ten phusin* ou *l'art imite la nature*. La *mimesis*, en fait, ne signifie pas la reproduction exacte. L'artiste prend comme point de départ la nature, mais il est alors libre de mimer, de créer comme bon lui semble, selon son imagination et sa fantaisie, tandis que les mauvais artistes copient, plagient banalement ce qui est déjà là.

Comment Baudelaire comprend-il le sens implicite dans cette phrase du peintre ? Dans le texte intitulé « Le gouvernement de l'imagination », on trouve la réponse :

¹ *Ibid.*, p. 618.

² *Ibid.*, p. 618.

³ *Ibid.*, p. 617.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, «Le gouvernement de l'imagination », *ibid.*, p. 624.

« Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception ; encore, en les ajustant, avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité, qui est plus particulièrement propre à ceux d'entre les peintres que leur spécialité rapproche davantage de la nature extérieure, par exemple les paysagistes, qui généralement considèrent comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité. À force de contempler, ils oublient de sentir et de penser. »¹

Dans un texte intitulé « Le paysage », Baudelaire reprend cette pensée : « Les artistes qui veulent exprimer la nature [...] se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, [...] dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général »².

Dans le *Salon de 1859*, la revendication de l'imagination chez l'artiste constitue une pensée prédominante de Baudelaire. Dans « La reine des facultés », il critique l'ennemie de tous les arts – doctrine de copier la nature : « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère le monstre de ma fantaisie à la trivialité positive »³.

En art, l'être représenté peut être quelque chose qui « est là », un « donné », un visage, un événement, une ambiance par exemple, mais la représentation (de cette chose) est et restera, elle, un « artefact »⁴. Le terme « artefact » employé par Max Bense implique bien le travail de l'artiste, car toute représentation, comme une modalité de signification, a pour but de transcender l'être qu'elle représente, et grâce à l'artiste et sa faculté de l'imagination, la représentation devient une entreprise de

¹ *Ibid.*, p. 624-625.

² BAUDELAIRE, Charles, « Le paysage », *ibid.*, p. 660.

³ BAUDELAIRE, Charles, « La reine des facultés », *ibid.*, p. 620.

⁴ BENSE, Max, *Aesthetica*, trad. fr. par Judith Yacar, Paris : Éditions du cerf, 2007, p. 38.

transfiguration du réel, une construction d'un univers plus désirable qu'il s'éloignera davantage de la nature.

« La nature ne fait que des monstres »¹, dénonce Baudelaire. Pour lui :

« La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du dix-huitième siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possible [...] C'est elle aussi pousse l'homme à tuer son semblable [...] la nature ne peut conseiller que le crime. »²

Dans le procès du beau naturel, tout effort pour éloigner l'homme de l'accusée, c'est-à-dire, la nature, est donc jugé par Baudelaire positif, entre autre, l'artificiel. Sur cet « art pour et par l'artificiel »³, on se permet de citer longuement la préface faite par Théophile Gautier aux *Œuvres complètes* 1868 de notre poète :

« Il convient de citer comme note particulière du poète le sentiment de l'artificiel. Par ce mot, il faut entendre une création due tout entière à l'Art et d'où la Nature est complètement absente. Dans un article fait du vivant même de Baudelaire, nous avons signalé cette tendance bizarre dont la pièce qui a pour titre *Rêve parisien* est un exemple frappant. Voici les lignes qui essayaient de rendre ce cauchemar splendide et sombre, digne des gravures à la manière noire de Martynn : « Figurez-vous un paysage extra-naturel, ou plutôt une perspective faite avec du métal, du marbre et de l'eau et d'où le végétal est banni comme irrégulier. Tout est rigide, poli, miroitant sous un ciel sans soleil, sans lune et sans étoiles. Au milieu d'un silence d'éternité montent, éclairés d'un feu personnel, des palais, des colonnades, des tours, des escaliers, des châteaux d'eau d'où tombent, comme des rideaux de cristal, des cascades pesantes. [...] » N'est-ce pas

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Œuvres complètes*, tome II, *ibid.*, p. 325.

² BAUDELAIRE, Charles, « Éloge du maquillage », *ibid.*, p. 715.

³ BRUNETIERE, Ferdinand, « L'évolution de la poésie lyrique au XIXe siècle », cité par GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 832.

une étrange fantaisie que cette composition faite d'éléments rigides où rien ne vit, ne palpite, ne respire, où pas un brin d'herbe, pas une feuille, pas une fleur, ne viennent déranger l'implacable symétrie des formes factices inventées par l'art ? Ne se croirait-on pas dans la Palmyre intacte ou la Palanqué restée debout d'une planète morte et abandonnée de son atmosphère ? Ce sont là, sans doute, des imaginations baroques, anti-naturelles, voisines de l'hallucination et qui expriment le secret désir d'une nouveauté impossible. »¹

Chez Baudelaire, l'amour pour la facticité, pour l'artificiel et le culte du pur ornement nous permettent de découvrir dans son œuvre une création consciente, une construction rigoureuse et concertée, aux procédés soigneusement choisis comme dandy face à sa toilette : rien ne devrait y être laissé au hasard.

Dans « Éloge du maquillage », il écrit :

« Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul [...] La vertu, [...] est artificielle, surnaturelle [...] Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine. »²

La nature, création de Dieu, source et type de tout bien et de tout beau possible, n'a plus sa place dans le monde artistique de Baudelaire. Et il veut créer un paradis artificiel pour corriger l'Œuvre de Dieu, pour rivaliser avec la Création de Dieu. C'est un monde « inorganique », selon l'expression de Walter Benjamin. Il signale que « L'hostilité déclarée de Baudelaire envers la nature cache tout d'abord une

¹ GAUTIER, Théophile, préface aux *Œuvres complètes*, 1868, cité par GUYAUX, André, *ibid.*, p. 492-493.

² BAUDELAIRE, Charles, « Éloge du maquillage », *op. cit.*, p. 715-716.

protestation radicale contre l' « organique ». Comparée à l'inorganique l'aptitude de l'organique à devenir un outil est tout à fait limitée. L'organique a moins de possibilités »¹. Et pour Baudelaire, le maquillage de la femme et le décor du théâtre véhiculent par excellence cette espèce de beau composite et factice qu'élaborent les civilisations très avancées ou très corrompues.

D'abord, le maquillage de la femme. Aux yeux de Baudelaire, « La femme est bien dans son droit, écrit-il, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme ; idole, elle doit se dorner pour être adorée »². À une simple jeune fille n'ayant d'autre cosmétique que l'eau de sa cuvette, Baudelaire préfère une femme plus mûre employant toutes les ressources d'une coquetterie savante, devant une toilette couverte de flacons d'essences, de lait virginal, de brosses d'ivoire et de pinces d'acier, parce que, pour une femme, ces produits ne sont plus dans l'ordre de cosmétique, mais les moyens indispensables d'être surnaturelle.

Voici la « grande artiste » aux yeux de Baudelaire, si l'on en croit Maxime Rude :

« Baudelaire m'avait dit une fois, aux Variétés : Je viens de voir une femme adorable. Elle a les plus beaux sourcils du monde, qu'elle dessine à l'allumette ; les yeux les plus provocants, dont l'éclat n'existerait pas sans le khôl de la paupière ; une bouche voluptueuse, faite de carmin, et, avec cela, pas un cheveu qui lui appartienne. – Mais c'est un monstre ! – C'est une grande artiste. »³

¹ BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, préface et traduction de Jean Lacoste, Paris : petite bibliothèque payot, 2002, p. 234.

² BAUDELAIRE, « Éloge du maquillage », *ibid.*, p. 716-717.

³ BAUDELAIRE, « Éloge du maquillage », in *Curiosité esthétiques l'Art romantique et autres œuvres critiques*, *op. cit.*, p. 493.

S'il appelle « une grande artiste » cette femme adorable, c'est que pour Baudelaire, le fard, la poudre et le khôl n'ont pas seulement les moyens pour prêter au visage un semblant de beauté, de jeunesse, de fraîcheur, mais pour retoucher la nature elle-même. Et tout ce qui éloigne l'homme, et surtout la femme, de l'état de nature, lui paraît une invention heureuse. En substituant à l'aspect naturel du visage une figure idéale et sacralisée, en effaçant la frontière entre être et paraître, le maquillage devient un art véritable. Alors qui est le monstre ? « Chez nous le peintre naturel, comme le poète naturel, est presque un monstre », répond Baudelaire, parce que :

« Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai. Il n'est pas artiste, naturellement artiste ; philosophe peut-être, moraliste, ingénieur, amateur d'anecdotes instructives, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. »¹

En second lieu, parlons du décor du théâtre. Si Baudelaire avoue dans une lettre à Auguste Vacquerie qu'il a « la détestable habitude de souffrir au spectacle et même de ne pas comprendre les pièces »², c'est qu'il s'intéresse plus à la mise en scène de la salle elle-même. Avec son immédiate actualité et par sa possession momentanée du temps, le théâtre exclut toute nature et lui substitue un monde de la confection de décors parfaits, où on ne voit que l'éclipse de l'image réelle par l'hallucination. Les décors prédisposés, toujours inattendus aux spectateurs, possèdent une sorte de scintillement magique qui exclut toute nature. Et pour Baudelaire, ce qui est « le plus beau dans un théâtre », c'est « le *lustre*, – un bel objet lumineux, cristallin,

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Le public moderne et la photographie », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 616.

² Cité par *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*, *op. cit.*, p. 343.

compliqué, circulaire et symétrique »¹. C'est en quoi consiste le rêve de Baudelaire, comme il l'écrit :

« Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers : Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai. »²

Ce qui est notable d'ailleurs, c'est que l'intérêt de Baudelaire ne porte pas seulement sur le décor de la salle, mais aussi sur les comédiens. Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire nous confesse son rêve d'enfant, c'est de devenir « comédien »³. Il s'agit d'un désir de jouer des personnages différents sous divers masques et divers costumes, de dissimuler sa propre nature, sa propre personnalité par le déguisement, par le travestissement, par la dispersion de protéiforme. Et en jouissant du plaisir de l'exhibition ainsi que la mystification, on s'éloigne de plus en plus de la nature et du vrai pour s'inventer une nouvelle personnalité.

Dans le texte à Philibert Rouvière, Baudelaire écrit :

« Quand le grand acteur, nourri de son rôle, habillé, grîmé, se trouve en face de son miroir, horrible ou charmant, séduisant ou répulsif, et qu'il y contemple cette nouvelle personnalité qui doit devenir la sienne pendant quelques heures, il tire de cette analyse un nouveau parachèvement, une espèce de magnétisme de récurrence. Alors l'opération magique est terminée, le miracle de l'objectivité est accompli, et l'artiste peut prononcer son *Eurêka*. »⁴

¹ *Ibid.*, p. 61.

² BAUDELAIRE, Charles, « Le paysage », *op. cit.*, p. 668.

³ BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, XXXIX, in *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*, *op. cit.*, p. 95.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, « Philibert Rouvière », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 65.

Dans cette opération magique d'objectivité à laquelle le comédien se livre avant d'entrer en scène, le « magnétisme de récurrence » joue à plein, comme le signale Jean Gillibert, il s'agit là de « l'admirable pensée de l'hypnose contrôlée »¹, car « pour entrer en scène « chargé », il faut être à ce lieu et à ce moment où l'image de soi est plein pour sa perte »².

Et n'y a-t-il pas une ressemblance entre le comédien et l'observateur de la foule, comme le souligne Ann-Déborah Lévy-Bertherat :

« [...] qui, masqué, incognito, se mêlait à elle ; l'un et l'autre accèdent, par l'artifice de la ville ou par celui du théâtre, à une sorte de vie multipliée, surréelle, qui dépasse infiniment la médiocrité de l'existence ordinaire »³ ?

En s'échappant de cette vie de médiocrité, tout le monde, comme le comédien, participe en fait à un jeu, qui leur permet de découvrir l'unique charme vrai de la vie, « c'est le charme du Jeu »⁴

Mais de quel Jeu en fait s'agit-il ? « Le jeu, ce plaisir surhumain »⁵ ? Ou « le jeu [qui] fait les délices »⁶ ? Ou un « Épouvantable jeu où il faut que l'un des joueurs perde le gouvernement de soi-même ! »⁷, comme l'écrit Baudelaire dans ses journaux intimes ? De toute façon, dès que « vous êtes au jeu », commence « un contrat infernal »⁸. Et à ce jeu longtemps soutenu, les nerfs s'irritent, le cerveau s'enflamme, la sensibilité s'exacerbe. La névrose arrive avec ses inquiétudes bizarres, ses

¹ GILLIBERT, Jean, *L'acteur en création*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1993, p. 110.

² *Ibid.*, p. 110.

³ Ann-Déborah Lévy-Bertherat, *L'artifice romantique de Byron à Baudelaire*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 61.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées, VI*, in *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet, op. cit.*, p. 15.

⁵ BAUDELAIRE, Charles, « Le Joueur généreux », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 326.

⁶ BAUDELAIRE, Charles, « Le crépuscule du soir », *ibid.*, p. 95.

⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées, III*, in *Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet, op. cit.*, p. 11.

⁸ BALZAC, *La Peau de chagrin*, cité par FRÖLICH, Juliette, « Balzac, l'objet et les archives romantiques de la création », Paris : Presses Universitaires de France, *L'année balzacienne* 2000/1 - n° 1 p. 145-157.

insomnies hallucinées, ses souffrances indéfinissables, ses caprices morbides, ses dépravations fantasques, ses engouements et ses répugnances sans motif, ses énergies folles et ses prostrations énervées, sa recherche d'excitants et son dégoût pour toute nourriture saine¹, voici pour Gautier le jeu de Baudelaire, qu'il ne connaît pas où se trouve le terme. Baudelaire se demande dans « L'amour et la crâne » : « Ce jeu féroce et ridicule, Quand doit-il finir ? »² Ou peut-être, ce jeu n'est qu'un « plaisir surhumain avec sa perte initiale »³.

L'éternel retour contre le progrès

Au moment d'une importante évolution de la technique moderne, la crise de l'art, c'est qu'il est « assiégé dans sa tour d'ivoire par la technique »⁴. Quand ses contemporains s'évertuent infatigablement à faire des panoramas de parfaites imitations de la nature, un sentiment nouveau de la vie moderne s'impose à Baudelaire et le pousse, de façon incontournable, contre cet environnement muni des armes du progrès technique, où le vrai Beau se sent étouffé jour après jour.

Qu'est-ce qu'en fait le progrès ?

Edgar Poe semble nous y offrir une réponse. Dans le texte pour présenter Poe aux lecteurs du volume des *Histoires extraordinaires* - « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », Baudelaire écrit :

¹ GAUTIER, Théophile, préface aux *Œuvres complètes*, 1868, cité par GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 473.

² BAUDELAIRE, Charles, « L'amour et la crâne », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 120.

³ Voir LABARTHE, Patrick, *op. cit.*, p. 222.

⁴ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, in *Œuvres*, tome III, trad. fr. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 56.

« Il considérait le progrès, la grande idée moderne comme une extase de gobe-mouches, et il appelait les *perfectionnements* de l'habitable humain des cicatrices et des abominations rectangulaires. »¹

Prenant conscience que « le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle »² et que « la faculté de rêverie, une faculté divine et mystérieuse, risque fort d'être de plus en plus diminué[e] »³, Baudelaire essaie de faire connaître « à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès » n'est qu'une « erreur » :

« Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. – Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philo-sophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible. »⁴

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 299.

² BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, XV, in *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*, , *op. cit.*, p. 35.

³ BAUDELAIRE, Charles, « Le génie enfant », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 497.

⁴ BAUDELAIRE, « Méthode de critique. De l'idée moderne du progrès appliquée aux beaux-arts », *Exposition universelle 1855, Exposition universelle 1855*, in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 580.

Face à cette « absurdité gigantesque », cette « grotesquerie qui monte jusqu'à l'épouvantable »¹, Baudelaire ne voit pas l'avenir de ce monde : « [...] où est [...] la garantie du progrès pour le lendemain ? »², personne ne pourrait répondre à notre poète, car elle n'existe pas. Et existe-t-il le progrès de l'humanité ? « Quand tous les individus s'appliqueront à progresser, alors, l'humanité sera en progrès »³, répond Baudelaire. Il ne s'agit peut-être que d'un rêve, parce que pour lui : « Le monde va finir. La seule raison, pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : Qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? »⁴.

Tournant le dos à l'avenir, Baudelaire a le passé comme la dimension principal de la temporalité, comme le signale Sartre, « il a choisi d'avancer à reculons, tourné vers le passé [...] de vivre le temps à rebours »⁵. Quand « un présent [es]t hanté par un passé »⁶, le Progrès ne lui sera qu' « à rebours ».

Ce progrès à rebours peut-il être considéré comme un « éternel retour », selon l'expression de Walter Benjamin ? Examinant le spleen baudelairien, les cycles astronomiques de Blanqui et la conception du temps de Nietzsche, Benjamin finit par révéler « l'éternel retour » en commun entre les trois personnes, chez qui, la rogne, l'indignation et la colère nous découvrent leur désir de rejeter violemment la doctrine du progrès et de briser le nerf de l'émancipation moderne.

Dans son étude sur Baudelaire, Benjamin précise ainsi :

« Il faut montrer, en insistant tout particulièrement, comment l'idée d'éternel retour pénètre à peu près au même moment dans le monde de Baudelaire, de Blanqui et

¹ *Ibid.*, p. 580.

² *Ibid.*, p. 581.

³ BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu, XLVII*, in *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet, op.cit.*, p. 103.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées, XV*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op.cit.*, p. 665.

⁵ SARTRE, Jean-Paul, *op.cit.*, p. 151-152.

⁶ *Ibid.*, p. 155.

Nietzsche. Chez Baudelaire l'accent porte sur le nouveau qu'un effort héroïque arrache à l'éternel retour du même, chez Nietzsche sur l'éternel retour du même auquel l'homme fait face avec un calme héroïque. Blanqui est beaucoup plus proche de Nietzsche que de Baudelaire, mais chez lui la résignation prédomine. Chez Nietzsche cette expérience se projette sur un plan cosmologique avec la thèse : plus rien de nouveau n'arrive. »¹

Est-ce que « le nouveau qu'un effort héroïque arrache à l'éternel retour du même » peut nous faire entendre l'idée de Baudelaire : « l'art est une mnémotechnie du beau »² ? À l'aide du souvenir – « le grand *criterium* de l'art », on pourra toujours trouver du nouveau dans « l'éternel retour du même » et du Beau.

Tous les points jalonnant ce premier chapitre portent sur le dandysme baudelairien, une institution riche de sens, de laquelle est née une haute portée esthétique de la dualité d'âme et de corps. Dans cette union de la spiritualisation du corps et la matérialisation de l'âme, nous voyons dans quelle mesure le culte de soi-même et le culte du beau moderne prédominent chez Baudelaire.

Mais dans des époques transitoires où l'on ne croie plus ni à un avenir providentiel de l'humanité, ni au rôle privilégié des poètes dans la marche des hommes vers l'idéal, dans un monde où l'idée du progrès devient une absurdité gigantesque, une grotesquerie qui monte jusqu'à l'épouvantable, comment est-ce que Rimbaud entreprend de sa propre façon le culte de soi-même et exprime son dernier éclat d'héroïsme ? Par « l'encrapement », méthode par laquelle notre poète peut parvenir à dérégler, se dérégler, se désincarner ? Par l'alchimie du verbe, qui est, pour notre poète, un projet indissolublement lié à « l'alchimie de l'être » ? Ou par son rêve d'un ailleurs libérateur, aventurier de l'idéal et aventurier du réel, afin de fuir son

¹ BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op.cit., p. 230.

² BAUDELAIRE, Charles, « De l'idéal et du modèle », in *Œuvres complètes*, tome II, op.cit., p. 455.

soi-même et atteindre à ailleurs ? Dans le chapitre suivant, nous nous proposons de répondre à ces questions.

CHAPITRE 2

RIMBAUD EN ACTION ET EN MARCHÉ

Arthur Rimbaud est né le 20 octobre 1854. Il meurt à Marseille le 10 novembre 1891.

En février 2009, André Guyaux nous offre la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Rimbaud en Pléiade. La précédente est établie par Antoine Adam il y a trente-sept ans. Oui, trente-sept ans ! Nous sautant aux yeux, ce chiffre correspond juste à la vie de Rimbaud. Si la première période de trente-sept (1854-1891) ne nous propose qu'une vie d'énigme à déchiffrer, la seconde (1972-2009) pourrait-elle être considérée comme une autre vie de Rimbaud ? Celle qui est reconstituée par les exégètes rimbaldiens ? Qu'y a-t-il encore à dire de Rimbaud qui n'ait pas été déjà dit ?

Selon le site Fabula, dix-sept monographies consacrées à Rimbaud sont parues en 2009, à titre d'exemples : *Rimbaud et la Commune, 1871-1872. Microlectures et perspectives* de Steve Murphy ; *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud* de Benoît de Cornulier ; *Rimbaud ou la dispersion* de Laurent Zimmermann ; *Ce sans-cœur de Rimbaud* de Pierre Brunel. Le titre du travail d'Yves Bonnefoy semble

nous expliquer pourquoi ces publications, y compris la sienne chez Seuil, c'est *Notre besoin de Rimbaud*. Pour l'auteur, c'est un besoin quotidien, « une sorte de journal de [s]on affection pour ce poète »¹, parce que « nous avons besoin de lui pour être fidèles à nous-mêmes »².

Est-ce qu'il s'agit là du besoin de revivre les simultanités que le poète avait hardiment vécues et maintenues ? Revivre, est-ce une renaissance, une reconnaissance, une reconstruction, une redécouverte, ou bien tout le contraire ? Parce que dès le début, relever un fait, formuler une impression, émettre un jugement, c'est presque toujours se tromper en se faisant prisonnier d'un événement, des retrouvailles tenues pour réelles et objectives qui sont susceptibles de nous diriger vers un point à proximité de ce qui était, ce qui est et ce qui sera, ou bien le contraire. Rimbaud est seul à avoir « la clef de cette parade sauvage »³.

Mais il la cache en se cachant, dont le silence est interprété comme « un suicide poétique » de celui qui se maudit, comme l'indique Verlaine dans *Poètes maudits* : « maudit par lui-même, ce Poète Maudit ! »⁴

Dans la préface à *Rimbaud après Rimbaud*, anthologie de textes de Proust à Jim Morrison, réunis par Claude Jeancolas, celui-ci écrit :

« Voix d'autres temps, de tous les temps, pas une époque qui ne nous parle de lui.
Voix d'autre lieux, de tous les lieux, pas une terre, si isolée fût-elle et désertique, où ne
s'éveilla un jour son évangile en une langue neuve. Voix d'enfant ou de vieillard, voix

¹ BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris : Seuil, 2009, p. 7.

² *Ibid.*, p. 64.

³ RIMBAUD, Arthur, « Parade », in *Illuminations, Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 294.

⁴ VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 655.

troublée d'adolescences, pas une génération qui l'ignore, au cours d'une même vie pas un être qui ne revienne plusieurs fois à lui. »¹

Cependant, sur Rimbaud, il est malaisé de dire où commencent et où finissent la vie de son œuvre et l'œuvre de sa vie. En 1952, sur le dernier épisode de la vie du poète, André Breton écrit : « l'aventure du Harar a valu, et continue à valoir, à Rimbaud une grande part de l'intérêt passionné que nous lui portons »². Son renoncement à un métier absurde, ridicule, dégoûtant, au profit d'une nouvelle conception de la poésie, vue comme le corps merveilleux formé des sensations les plus profondes, des visions et des expériences les plus riches, nous démontre comment continuer la poésie après la poésie et annonce sans doute un prolongement de l'œuvre de sa vie. Celle d'un « nègre blanc », mais « civilisé », qui établit son « mystique à l'état sauvage »³, comme le signale Paul Claudel, un sauvage « à l'un des moments les plus tristes de notre histoire, en pleine déroute, en pleine guerre civile, en pleine déconfiture matérielle et morale, en pleine stupeur positiviste »⁴.

À propos du rapport vie-œuvre rimbaldien, André Guyaux cherche à trouver un point d'équilibre. À l'occasion de la publication de la nouvelle édition de la Pléiade des *Œuvres complètes* de Rimbaud, il parle de sa position en tant qu'éditeur :

« Comme tout éditeur, j'ai bien dû considérer ce rapport, entre la vie et l'œuvre. J'ai cru, sans doute, que l'occasion m'était offerte de repenser ce rapport. Mon intention était, en tout cas, de limiter, ou plutôt de contrôler plus étroitement l'explication de

¹ *Rimbaud après Rimbaud, anthologie de textes de Proust à Jim Morrison*, réunis par Claude Jeancolas, Paris : Les éditions Textuel, 2004, p. 5

² *Ibid.*, p. 61.

³ CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 514.

⁴ *Ibid.*, p. 515.

l'œuvre par la vie, de ne pas multiplier les notes allant du texte à un événement biographique, hypothétique ou avéré. »¹

Mais comment, d'une part, limiter la référence à la vie de Rimbaud et réagir contre l'interprétation de son œuvre par sa vie et, d'autre part, réagir contre l'usurpation, ou la banalisation du texte poétique au profit de l'explication de sa vie, tandis que l'existence de Rimbaud explique toujours certains effets de sa création poétique et celle-ci, en retour, le modèle, au fur et à mesure qu'elle se lit ?

Pour nous, « la belle unité reste à trouver – l'unité qui fait d'une anecdote de la vie un aphorisme de la pensée, et d'une évaluation de la pensée, une nouvelle perspective de vie », comme l'écrit Gilles Deleuze².

En interrogeant les fugues de Rimbaud, qui commencent en 1870 à Charleroi et puis à Paris, jusqu'en Afrique et en Arabie, nous nous proposons de montrer que chez Rimbaud il y a une entreprise de l'être sur soi-même, pour soi-même et par soi-même et qu'elle se réalise « en action » et « en marche ».

Rimbaud s'évade de ce que la présence lui impose, de la domesticité, de l'asservissement de l'âme et du corps, s'évade intellectuellement puis physiquement de « l'Europe aux vieux parapets », s'évade de la réalité pour « arriver en-deçà de cette réalité instituée, pour aller jusqu'à ses racines, jusqu'à son surgissement, jusqu'à sons *autre* visage »³.

Il s'agit d'un jeu de s'enfuir de la réalité dans la réalité. La réalité instituée, « la réalité rugueuse », comme l'appelle Rimbaud, c'est d'être soumis « à la réalité

¹ Le 12 février 2009, quelques jours avant la sortie en librairie de la nouvelle édition des Œuvres complètes de Rimbaud en Pléiade, André Guyaux qui a dirigé cette édition était l'invité du musée d'Orsay. Il a expliqué aux nombreux auditeurs, parmi lesquels beaucoup de membres parisiens du Cercle de la Pléiade, la nécessité d'une telle édition. Le texte de la conférence d'André Guyaux est disponible sur le site de Fabula : http://www.fabula.org/actualites/rimbaud-oeuvres-completes-bibliotheque-de-la-pleiade_29696.php.

² Voir *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, sous la direction de Bruno Gelas et Hervé Micolet, Nantes : Cécile DEFAUT, 2007, p. 175.

³ THOMAS, Frédéric, *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, Paris : L'Harmattan, 2007, p. 54-55.

rugueuse de sa « foi primitive », au tourment du réel et d'un réel, à son incompréhensible présence, au mystère de son évidence insoutenable »¹.

1. Les fugues d'un Rimbaud adolescent

Dans *Notre besoin de Rimbaud*, Yves Bonnefoy écrit :

« Pour comprendre Rimbaud lisons Rimbaud, désirons séparer sa voix de tant d'autres voix qui se sont mêlées à elle. Il n'est pas utile de chercher loin, de chercher ailleurs, ce que Rimbaud lui-même nous dit. Peu d'écrivains ont été autant que lui passionnés de se connaître, de se définir, de vouloir se transformer et devenir un autre homme par la connaissance de soi, prenons donc au sérieux cette quête qui est d'ailleurs le plus grand sérieux. »²

Est-ce que nous pouvons comprendre cette quête de soi rimbaldienne dans le sens de « culte de soi-même » ? Au-delà de l'alchimie du verbe en poésie, il s'agit d'une entreprise de « l'alchimie de l'être », en reprenant le titre de l'ouvrage de Selim Aïssel³, que Rimbaud mène jusqu'à la fin de sa vie. Comment Rimbaud, brillant élève ayant un goût immodéré pour le mouvement, les escapades, les voyages, entreprend-il cette quête de soi, sinon par fugues ?

Le terme de fugue nous fait penser de prime abord à la forme de composition musicale dont le thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, tend à fuir sans cesse, et surtout à *L'Art de la fugue* – véritable testament musical de Bach, composé des seize fugues qui se fuient pour se poursuivre

¹ GLEIZE, Jean-Marie, préface à DELAHAYE, Ernest, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Paris : Cerf, 2007, p13.

² BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p67.

³ AISSEL, Selim, *L'Alchimie de l'être*, Barr : Spiritual Book, 2006.

l'une après l'autre. Animé par le souci constant d'aller loin et de sortir de l'état d'inertie, Rimbaud se met en route, en marche, en action.

Georges Izambard, « pour son élève une sorte de providence »¹

Dans l'introduction à la première édition d'*Œuvres complètes* de la Pléiade, on lit : « Ne prenons pas par légèreté les fugues de sa seizième année, il n'est pas un adolescent un peu fou qui perd, pendant quelques mois, son équilibre moral, à l'époque de la puberté et de ses troubles »². Si les premiers pas d'un enfant constituent toujours quelque chose de merveilleux, Rimbaud, à pas comptés et mesurés aux yeux d'adolescent, nous fait entendre un besoin d'une victoire implacable. D'où naît l'attitude violente et sans concession qu'on a coutume de reprocher à la jeunesse aspirant au respect qu'on lui doit.

La rigueur dans l'ambition qui habite la moyenne des esprits au moment de leur développement se trouve, chez Rimbaud, renforcée par le génie qui désire de faire « l'âme monstrueuse ». Par les fugues, ce collégien tente de devenir auteur et acteur de sa propre vie. Est-ce que « La vraie vie est absente », comme l'écrira Rimbaud dans *Délires I* ? Ou est-elle ailleurs ? Le terme d'« ailleurs » précise le lieu imprécisément, le lieu de nulle part qui est à tous et à personne, nous invite à le quêter chez Rimbaud lui-même, comme l'indique Patrick Née, « Parler de « l'Ailleurs » chez Rimbaud paraît relever de la gageure : c'est toute l'œuvre qui aussitôt semble devoir être convoquée »³.

Même toute sa vie semble devoir être retracée. Nous nous proposons de commencer par 1870, une année historiquement cruciale pour Rimbaud.

¹ BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 90.

² RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. IX.

³ NEE, Patrick, « L'Ailleurs maritime chez Rimbaud », in *Littérature*, n° 147, 3/2007, p. 3-20.

En 1869, chez les librairies, l'éditeur Lemaître vient de lancer une nouvelle série du *Parnasse contemporain*. Rimbaud lit et relit le « Kain » de Leconte de Lisle et « La Cithare » de Théodore de Banville, futur destinataire d'une lettre d'un poète-écolier en mai 1870. Dans *La Revue pour tous*, parue le 2 janvier 1870, le premier poème en vers français de Rimbaud, « Les Étrennes des orphelins » se trouve sous la rubrique « Poésie ». C'est dans cette même revue que « Les Pauvres gens » de Victor Hugo avait publié le 5 septembre 1869. Rempportant les prix d'excellence et le premier prix de vers latins avec « Jugurtha » au concours académique, ce jeune plein d'ambition en poésie a besoin un soutien, dont le premier est sans doute venu de Georges Izambard, nommé au collège de Charleville comme professeur rhétorique, en janvier 1870. Cet homme de 21 ans «va être pour son élève une sorte de providence »¹.

Le terme de providence nous montre quel rôle important cette rencontre avec Izambard joue dans la vie de cet adolescent, qui, à ses seize ans, cherche par tous les moyens à s'évader d'un univers marqué par l'emprise maternelle, à s'enfuir de « *la bouche d'ombre* », de sa ville natale qui est supérieurement idiote entre les petites villes de province.

Une demande de documentation faite par Rimbaud à son professeur nous intéresse. Nécessairement écrite entre janvier et juillet 1870, elle concerne les titres suivants : *Curiosités historiques*, 1 vol. de Ludovic Lalane ; *Curiosités Bibliographiques*, 1 vol, du même ; *Curiosités de l'histoire de France*, par P. Jacob, les première et deuxième séries².

Selon Jean-Jacques Lefrère, « Il est vraisemblable que cette demande, formulée sur ton péremptoire et exigeant, était liée à la composition française que le professeur avait donnée à ses élèves sur le thème d'une lettre imaginaire de Charles

¹ BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 90.

² Voir RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère, Paris : Fayard, 2007, p. 30.

d'Orléans à Louis XI »¹. Il existe certainement une autre liste de livres qui doit provoquer la plainte de Madame Rimbaud contre Izambard, à qui le directeur du collège avait demandé « Surtout, de la prudence, de la cir-cons-pec-tion- »². Dans une lettre adressée à Izambard le 4 mai 1870, Madame Rimbaud écrit :

« ... il est une chose que je ne saurais approuver, par exemple la lecture du livre comme celui que vous lui avez donné il y a quelques jours (les misérables V.Hugot) vous devez savoir mieux que moi monsieur le professeur, qu'il faut beaucoup de soin dans le choix des livres qu'on veut mettre sous les yeux des enfants. Aussi j'ai pensé qu'Arthur s'est procuré celui-ci à votre insu, il serait certainement dangereux de lui permettre de pareilles lectures. »³

À propos du procès des prêts de livres, cet ancien professeur de rhétorique nous expliquera ainsi :

« En l'initiant ainsi aux chefs-d'œuvre des poètes, j'ai criminellement suscité ou encouragé en lui cette passion déplorable pour les vers... qui fit le désespoir de sa famille, et qui l'a conduit finalement, disgrâce suprême, à ce ridicule édicule de la place de la Gare... »⁴

L'initiant aux chefs-d'œuvre des poètes, cette providence de Rimbaud lui ouvre un monde littéraire encore plus étendu, comme en témoigne Ernest Delahaye :

« Alors on n'est plus au collège, on sort des programmes du baccalauréat pour des randonnées audacieuses parmi les œuvres de toutes les époques. Plus seulement Homère,

¹ *Ibid.*, p. 30.

² IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris : Mercure de France, 1946, p. 30.

³ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, *op.cit.*, p. 31.

⁴ IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, *op.cit.*, p. 46.

Pindare, Sophocle, Euripide et Xénophon, mais Aristophane en entier ; plus seulement Ovide, Horace et Virgile, mais Lucain, Juvénal, Catulle ; plus seulement le « Grand siècle », mais Villon, Rabelais, Marot et ceux de la Pléiade ; plus seulement Vauvenargues, Montesquieu et la *Mérope* de Voltaire, mais Rousseau, Helvétius... et puis la littérature contemporaine – poètes, romanciers ; Gautier après Hugo, Leconte de Lisle, Banville après Baudelaire, et naturellement le Parnasse ; et Balzac, Champfleury, etc. »¹

« Criminellement », c'est sans doute le mot sous-entendu dans la lettre de Madame Rimbaud à Izambard. Elle ne peut comprendre la sottise de son enfant, qui était si sage et si tranquille ordinairement : comment une telle folie a-t-elle pu venir à son esprit, quelqu'un l'y aurait-il soufflé ?² « Criminellement », c'est plutôt parce que, si l'on en croit Claude Jeancolas, le groupe des amis d'Izambard lui prêtaient leurs livres. Ces auteurs interdits dans les programmes scolaires, pernicious, ésotériques, épris de bouleversements, deviennent familiers à Rimbaud³.

Son année de rhétorique terminée, sous l'influence d'Izambard, pour Rimbaud, la grande poésie, c'est celle de Victor Hugo, de Banville, de Leconte de Lisle, du Parnasse ; et le poète, c'est celui qui doit exprimer les aspirations, les espérances, les colères de l'humanité, dont l'œuvre doit être capable de frapper les esprits et d'imposer les évidents salutaires qu'il prêche.

Paris n'est-il pas le paradis où ce jeune homme puisse jouer son rôle de « Poète » ? Fugues, l'une après l'autre, dont la destination est Paris, où il trouvera sa « Liberté », comme il l'écrit à Théodore de Banville dans la lettre du 24 mai 1870, à l'âge des espérances et des chimères : « Je jure, cher maître, d'adorer toujours les deux déesses, Muse et Liberté ».

¹ DELAHAYE, Ernest, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, préface par Jean-Marie Gleize, Paris : Cerf, 2007, p. 58.

² IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, *op.cit.*, p. 69.

³ JEANCOLAS, Claude, *Rimbaud*, Paris : Flammarion, 1999, p. 119.

De prime d'abord, il faut quitter sa « ville natale supérieurement idiote entre les petites villes de province ». Dans la lettre adressée trois jours avant sa première fugue à son ancien professeur de rhétorique, Rimbaud exprime son mépris envers le patriotisme manifesté par les habitants de Charleville pendant la guerre, envers la pauvreté intellectuelle de la presse locale et les aspirations vers la vie libre, pleine, excessive, débarrassée des entraves de la famille et des conventions sociales, hors de la médiocre humanité environnante.

Le départ de son professeur lui fait envie, « Vous êtes heureux, vous, de ne plus habiter Charleville ! » Et dans la lettre du 2 novembre 1870, toujours à Izambard, se répète l'ennui de la vie provinciale : « Je meurs, je me décompose dans la platitude, dans la mauvaiseté, dans la grisaille ».

Confier à son ancien professeur son sentiment d'étouffement, faire de son ancien professeur son tout premier lecteur, entre Izambard et Rimbaud – « petit Poucet rêveur »¹, il ne s'agit plus de la relation de professeur/élève, mais de camarade ou plutôt d'ami. Aux yeux de ce qui a « reçu les premières confidences, exacerbées par l'oppression familiale, les premiers aveux d'ambition littéraire impatiente »², Rimbaud est traité d'abord « en camarade plus jeune et peu à peu en ami cher »³.

Georges Izambard, le trop officieux Mentor ?

Le départ de Georges Izambard trouble profondément son « camarade » et « ami cher », comme l'écrit Izambard dans *Rimbaud tel que je l'ai connu* :

¹ IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, op.cit., p. 54.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 55.

« M. Izambard parti, disait-il, que vais-je devenir ? C'est sûr, je me sauverai un de ces jours : je ne supporterai pas cette existence une année de plus ! Je puis gagner ma vie, je sais écrire, j'irai, pour commencer, faire du journalisme à Paris [...] je tomberai sur la route, je mourrai de faim sur un tas de pavés, mais je m'en irai. »¹

Si dans la lettre du 25 août 1870, Rimbaud espère que son correspondant n'est plus son professeur, c'est qu'il attend de celui-ci une compréhension ou même un encouragement à l'égard de son désir de « se sauver ». Alors qu'Izambard, face à son ancien élève qui tente de s'enfuir, reprend son ton de professeur, « Cela, je vous le défends, [...] patientez une année de plus, ne heurtez pas de front votre mère ; tous vos prix, dans quelques jours, vont la rendre plus indulgente... »².

De toute gentillesse, Izambard demande à son propriétaire de remettre les clefs de son appartement à Rimbaud pour qu'il patiente avec la lecture. Mais cela semble donner à Rimbaud plus de solitude, de désespoir, de vide, de peur de l'ennui. La lecture en vacances lui excite-t-elle davantage l'envie de s'évader à Paris où le foyer intellectuel l'attire invinciblement ? Rimbaud ne veut plus attendre, il écrit à Izambard :

« Je suis dépaysé, malade, furieux, bête, renversé ; j'espérais des bains de soleil, des promenades infinies, du repos, des voyages, des aventures, des bohémienneries [...] – À bientôt, des révélations sur la vie que je vais mener après ... les vacances ... »³

Le 29 août 1870, fugue à Charleroi, d'où il prend le train pour Paris le 31. C'est « la pudeur de l'orgueil intime, qui, poussé à bout par les rebuffades, s'exaspère,

¹ *Ibid.*, p. 65-66.

² *Ibid.*, p. 65-66.

³ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance, op. cit.*, p. 41.

s'aigrit, et se traduit ensuite par des révoltes »¹, indique Izambard. À qui, cet adolescent, arrêté à la gare du Nord et conduit à la préfecture, à cause de son billet non valable, demande l'aide. Jouant le rôle fraternel et même paternel, Izambard ne peut rien faire que d'accomplir l'ingrât mission de lui faire réintégrer le giron maternel.

Admonesté par Madame Rimbaud, la seconde mission arrive quelque jour plus tard à Izambard qui retrouve cette fois-ci chez ses tantes à Douai, « un vrai *dandy* »² – un Rimbaud « en faux-col à la mode à coins cassés, plastronné d'une cravate en soie mordorée, d'un effet aveuglant »³. Ne voulant pas le chasser et n'ayant pas le droit de le garder, il le reçoit, le chapitre et le faire manger. Et ce dandy, ayant promis d'être sage, est accompagné par son ancien professeur jusqu'au commissaire.

« En route, je lui parle avec mon cœur, se rappelle Izambard, mon souci de son avenir, de sa gloire, de sa dignité aussi... J'ai l'impression qu'il me comprend, qu'il est ému en dedans, qu'il a le cœur serré... Je me trompe peut-être ! ... Il est si impénétrable... »⁴. Izambard se trompe certainement, parce que pour Rimbaud, le départ est absolu, c'est le seul moyen pour sa chasse spirituelle, comme le remarque Stanislas Fumet, il n'est pas enfant terrible, mais celui qui envie de « courir après les lueurs de l'enfance, après la matière diaphane des métaphores, après les sensations de voiles levés « un à un » »⁵. Il refuse tout ce qui peut être perçu dans la durée, perçu par la vue, perçu par l'ouïe, perçu par la sensation même d'exister. Il refuse « les arrêts de la vie »⁶, selon l'expression de Pierre Brunel.

¹ IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 54.

² *Ibid.*, p. 73.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ FUMET, Stanislas, *Arthur Rimbaud, mystique contrarié*, Paris : Éditions du Félin, 2005, p. 21.

⁶ BRUNEL, Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel : Éditions du Champ Vallon, 1991, p. 13.

Dans l'article publié le 16 décembre 1910 dans le *Mercure de France*, Izambard parle de son rôle à la fois « maternel » et « trop officieux Mentor » à l'égard de son ancien élève :

« [...] pour la brutalité tyrannique de cette mère, brutalité maladroite aussi, puisqu'elle précipita la révolte, jamais je n'ai exprimé devant son enfant, même par des demi-mots, la réprobation soulevée en moi par cet autoritarisme obtus. [...] Cette mère, [...] n'a jamais su quel auxiliaire elle trouvait en moi, secours d'autant plus méritoire que je me contraignais pour « mentir », pour jouer sans me trahir ce rôle ingrat de médiateur. [...] Rimbaud grinçait à mes sermons et murmurait, l'air mauvais, que j'étais « comme les autres », une énorme injure dans sa bouche. Certes, l'affection « maternelle » qu'il sentait en moi, malgré la minime différence de nos âges, me le ramenait bientôt, confiant et rasséréiné ; n'empêche que ce fut après une sermonade plus forte, et toujours au sujet de sa mère, qu'il cessa de m'écrire en mai 1871. Ses impatiences du joug fatal lui firent prendre en grippe l'officieux Mentor, le trop officieux Mentor que j'étais »¹

Pour Rimbaud, cette « affection maternelle » ressentie en Izambard reste ambivalente. D'une part, il fait confiance en son professeur et lui fait les premières confidences comme entre fils et mère ; d'autre part, à cause de l'affection maternelle impossible éprouvée en Madame Rimbaud et de la brutalité tyrannique de celle-ci, ce rôle maternel d'auxiliaire, de médiateur lui provoquera malheureusement un sentiment d'éloignement ou même une révolte.

Il semble qu'Izambard a raison de reprocher à son ancien élève d'être « sans-cœur », mais on ne peut pas lui reprocher d'aimer la liberté. Il n'est pas sans signification que la lettre adressée à Izambard le 2 novembre 1870 est signée par « ce sans-cœur de Rimbaud ». Ce « sans-cœur de Rimbaud » peut être « l'exagération

¹ IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 46-47.

volontairement caricaturale d'une pudeur »¹, pudeur de l'orgueil intime, mais aussi un effort lucide de connaissance de soi, d'auto-analyse. Se déclarer être « sans cœur », c'est pour réclamer plus résolument « la liberté libre » :

« Je meurs, je me décompose dans la platitude, dans la mauvaiseté, dans la grisaille. [...] je m'entête affreusement à adorer la liberté libre, [...] Allons, chapeau, capote, les deux poings dans les poches et sortons ! »²

Ce qu'on entend dans cette lettre du 2 novembre 1870, c'est le rythme dru, syncopé, rapide avec les phrases brèves, elliptiques, entrecoupées de tirets, points d'exclamation, points de suspension. Il s'agit là de l'énergie, de la vitalité juvénile, de la liberté et aussi de l'intelligence d'un esprit vif, qui vole d'une idée à une autre. « J'ai tenu ma promesse [...] Je suis resté »³, mais quelque lignes plus tard : « je resterai. Je n'ai pas promis cela ». Promesses d'adolescence, née nécessairement de toute compression autoritaire, est promesse dangereuse, par laquelle Rimbaud prévoit sa quête de la liberté libre. Laquelle, se prenant une forme libre, telle qu'elle se traduit dans son écriture, dans sa vie, n'est jamais limitée à elle-même.

Georges Izambard, un interlocuteur décevant ?

Rimbaud prend le train pour Paris au début février 1871, pour se faire des relations dans les milieux littéraires et artistiques. Errant une quinzaine de jours, courant les librairies et les salles de rédaction, couchant dans des péniches de charbon

¹ BRUNEL, Pierre, « *Ce sans-cœur de Rimbaud* » *Essai de biographie intérieure*, Paris : L'Herne, 1999, p. 13.

² RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 50

amarrées le long des quais, n'ayant rien à faire dans cette ville abruti par la hantise de la faim, où les gens ne font que parler de victuailles.

Devant un Paris décevant, ce jeune se sent condamné, comme il l'écrit dans la lettre adressée Paul Demeny le 17 avril 1871, « Ne sachant rien de ce qu'il faut savoir, résolu à ne faire rien de ce qu'il faut faire, je suis condamné, dès toujours, pour jamais ».

Le ton général de cette lettre est morose et amer. Sa mauvaise humeur ne se cache non plus dans la lettre à Izambard un mois plus tard, le 13 mai 1871, où se présente un Rimbaud plus agressif, cynique, arrogant, et ingrat envers le sauveur de Mazas. Est-elle écrite dans une grande tension, comme l'indique Lefrère, « dans l'adresse, Rimbaud se trompe à la fois sur l'orthographe du nom de son correspondant et sur la rue où il habite »¹ ? Ou s'agit-il plutôt de la crise printanière attaquant Rimbaud de façon régulière, comme le signale Jeancolas :

« Par chaque crise printanière, Rimbaud progressait douloureusement vers l'être qu'il se voulait et qu'il ignorait encore. Pour devenir totalement lui-même, il refusait toute allégeance. Il ne voulait plus être ni le fils, ni le croyant qui est le fils de Dieu, ni le disciple qui est le fils spirituel »² ?

Pour Rimbaud, si la fugue à Paris marque une défaite, ce n'est pas une défaite acceptée, puisqu'il ne cesse de chercher une sortie. Envisageant la douleur, la colère, la rage impuissante, amalgamant d'un coup et inséparables de l'environnement idéologique et politique de ce printemps de violence, la seule sortie possible, c'est de « s'encrapuler le plus possible » pour se rendre « *voyant* » et pour « être poète ».

Il s'agit du travail sur soi-même, en se détruisant dans le but de se reconstruire, neuf, structuré selon sa propre volonté, selon sa croyance de la « voyance », « avec les

¹ *Ibid.*, p. 63.

² JEANCOLAS, Claude, *Rimbaud, op. cit.*, p. 250.

risques d'aveuglement et d'aphasie qu'elle comporte (et la folie, la mort) »¹, comme le signale Jean-Marie Gleize.

À son père spirituel – Izambard, Rimbaud se permet de surcroît de proférer un désaveu, méprisant de ses choix de carrière, « vous faites partie des corps enseignants : vous roulez dans la bonne ornière » et de sa préférence poétique, « vous ne voyez en votre principe que poésie subjective : votre obstination à regagner le râtelier universitaire, – pardon ! – le prouve ! »².

Et Izambard, rangé parmi les « anciens imbéciles de collègue » par son ancien élève, semble n'avoir entendu qu'un déballage d'incohérences dans les aveux de Rimbaud : « Je travaille à me rendre voyant », « Arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens », « C'est faux de dire : Je pense ; on devrait dire : On me pense », et enfin « Je est un autre ». Voilà les quatre mots d'ordre qui font « sursauter » à Izambard, comme il en témoignera en 1898 :

« [...] je me rappelle vaguement [...] que cet avatar comportait une sorte d'initiation, un stage, une retraite analogue à celle de Sâkya-Mouni, sous le figuier sacré de Bôdhimanda. [...] À l'heure qu'il est j'en ai vu bien d'autres, mais en ce temps-là j'étais encore jeune et – normalien tant qu'on voudra – j'avoue que je sursautai... et que je fis mon possible pour lui enlever ses illusions sur cette littérature pince-sans-rire. »³

Les « illusions » aux yeux de son ancien professeur se transforment chez « cet avatar » en *Illuminations*, où se présentent le maniement inédit du montage prosaïque discontinu, le fragment hétérogène, le kaléidoscopique ultrarapide, qui annoncent que « la poésie doit mener quelque part ».

¹ GLEIZE, Jean-Marie, *Arthur Rimbaud*, Paris : Hachette supérieur, 1993, p. 23.

² RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 63.

³ IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, *op. cit.*, p. 33-35.

« Jeune et normalien » alors, il est difficile qu'Izambard puisse comprendre sur le coup la formule rimbaldienne : « Je est un autre », comme il l'écrira dans un article s'intitulant « Lettres retrouvées d'Arthur Rimbaud », paru dans *Vers et Prose*, premier trimestre 1911 :

« Je commençai à soupçonner obscurément qu'une relation de cause à effet devait exister entre cette tyrannie domestique et le dualisme cérébral constaté par moi tant de fois. Le Rimbaud du collège, hermétique et réticent, paraissait, même là, se sentir encore sous la poigne de fer qui le matait ; tout autre était le Rimbaud de nos entretiens, épanouissant son moi dans une sorte de liesse intellectuelle. Cette persévérance de l'action occulte, je ne l'ai bien compris qu'après coup, quand la psychologie, devenue plus pénétrante, nous a pourvus d'un langage adéquat à ses nouvelles observations. Rimbaud, lui aussi, a pris conscience plus tard de ce dédoublement de sa personnalité : « *Je est un autre* », m'écrivait-il. »¹

Izambard constate à juste titre que chez le Rimbaud du collège, la présence si envahissante, si proche, si insupportable de sa mère lui provoque la révolte si grave qu'elle pourrait bien modifier la trajectoire de sa vie. Le fils devient sa mère en négatif prenant chacun de ses principes à contrepied : Vitalie est bonapartiste, il s'affiche sympathisant de la Commune ; Vitalie est chaste et vertueuse, il se prétend tous les vices ; Vitalie croit en la valeur de la discrétion, il est provoquant, choquant en paroles et en actes ; Vitalie est sobre, il boit et fume plus qu'il ne convient ; Vitalie est croyante, voire un peu bigote, il est anticlérical. Chaque nouvel affrontement avec sa mère lui fait éprouver douloureusement le manque d'amour, « comme un véritable attentat métaphysique que Rimbaud enfant a subi », comme l'écrit Yves Bonnefoy :

¹ *Ibid.*, p. 62.

« Il l'a obligé à l'*atroce scepticisme*, à l'agressivité et au désarroi. Il l'a privé d'une confiance qui est dans la vie l'élément inventif et créateur. En vérité, pour comprendre Rimbaud, il faut retourner à l'enseignement du platonisme ; et se souvenir qu'une métaphysique de l'amour, qui montre qu'il est l'agent d'un dépassement du sensible, d'une rémission de l'exil, d'une participation à la *vraie vie*, a au moins une vérité psychologique et reflète ce qui inscrit notre existence dans l'être. D'être dépossédé de l'amour prive Rimbaud de cette communion possible avec ce qui est. Et il voit le réel aussi bien que sa conscience se fragmenter en dualités dangereuses. »¹

Si Izambard voit en le Rimbaud de leur entretiens « l'intellectuel vrai, tout vibrant de passion lyrique, et si ingénument fier de se révéler tel, si heureux de trouver enfin à qui parler de vers et de poètes ! »², ayant la lettre du 13 mai 1871 à la main, cet interlocuteur, à qui Rimbaud parle de la poésie, lui répond d'une façon décevante.

Évidemment, entre ceci dont le principe est que « l'on se doit à la Société » et Rimbaud, les entretiens commencent à devenir difficiles, parce que, ce dernier se déclare travailleur poétique, s'attachant à se libérer des formes poétiques du passé et des conventions du langage, de la morale dite normale par l'« encrapulement » et par une ascèse d'une nouvelle espèce.

Il s'agit là d'un ensemble de méthodes destinées à dynamiser le travail de l'imagination, dans le but d'inventer une poésie nouvelle et de forger du poète l'image d'un visionnaire investi de pouvoirs magiques. C'est en se rendant « voyant », il se désigne maître en fantasmagories, par quoi, il tente d'« arriver à l'inconnu ».

Néanmoins, en 1873, dans *Une saison en enfer*, on retrouve un Rimbaud, qui se décide à « enlever les illusions littéraires », comme l'avait conseillé Izambard, à renoncer à son aventure spirituelle, pour dire définitivement adieu à la littérature. Nous y revenons plus tard.

¹ BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 78-79.

² IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 55.

Dans la lettre adressée à Demeny le 15 mai 1871, les méthodes envisagées pour la mise en pratique du nouvel art poétique se présentent de façon moins violente. Au caractère crapuleux et cynique de la confession faite à son ancien professeur, se substitue « une heure de littérature nouvelle » où Rimbaud avance sa théorie du Voyant. Est-ce que Rimbaud s'aperçoit, à propos de la poésie, des différences de sensibilité entre ses deux correspondants ? Après une lettre du 12 juillet 1871, Izambard n'a plus reçu de lettres de « ce sans cœur de Rimbaud ». Sa « providence », son « trop officieux Mentor », n'est plus l'interlocuteur idéal pour répondre à son attente en poésie.

À propos de la lettre d'une ironie exaspérée, lui faisant entendre « la bête lâchée, le *heimatlos*, le hors-la-loi qui dogmatise, prophétise, exorcise »¹, Izambard en parle autrement, escorté de l'œuvre de Rimbaud déjà parue :

« Ce ton de gouaille ne m'est pas nouveau : c'est celui que nous prenions, lui et moi, à Douai, dès que nous n'étions pas complètement d'accord [...] des mots fusaient, des mots de gueule parfois, de mauvais ton, [...] mais sans aigreur, sans laisser trace ou germe de rancune, sans nécessiter même un semblant de réconciliation [...] Ce qu'il abomine, c'est le fonctionnarisme accepté [...], c'est l'Etatisme [...] *Les Illuminations* et la *Saison* ne sont pas encore écrites, que, d'avance, il en essaie les toxines sur le vif, sur les deux seuls correspondants [...] L'orgueilleux autodidacte ne nous demanderait pas notre opinion, ou bouffonnerait en l'écoutant ; [...] car alors « le poète est vraiment voleur de feu ». Il veut être seul à manipuler la baguette du sourcier : « Je suis un inventeur autrement méritant ! » (*Vies*) ; « Je suis maître en fantasmagories » (*Nuit de l'Enfer*). »²

¹ *Ibid.*, p. 134

² *Ibid.*, p. 139-140.

2. La liberté libre du travailleur poétique

Dans « Sensation », l'un des tous premiers que nous ayons de Rimbaud, écrit au printemps 1870, notre poète célèbre les plaisirs du vagabondage : « Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers/ Picoté par les blés, fouler l'herbe menue : Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pied »¹. Il doit être le culte primitif de la liberté libre rimbalienne, comme une obsession, toujours péniblement et perpétuellement ressentie chez lui. Rimbaud n'est pas le premier adolescent à se réfugier avec ses colères et ses espérances dans le mirage ambigu des vers et des quatrains. Mais il est celui qui fait entendre la revendication de liberté libre d'une façon si violente qu'elle est devenue chez lui « une volonté de dépassement qui est allée jusqu'à vouloir surmonter l'idée même du dépassement, une sorte de va-tout nerveux, impatient, colérique et sempiternel »².

Rimbaud « travailleur »

Si la singularité de Rimbaud a son origine dans cette *liberté libre*, qui est une réclamation la plus urgente d'un Rimbaud qui veut vivre en poète, la quête de cette liberté libre est sans doute un « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », parce qu'il s'agit du travail qui cherche à épuiser le champ du possible ainsi que le champ de l'impossible.

« Je serai un travailleur : c'est l'idée qui me tient », écrit Rimbaud dans la lettre adressée à Izambard le 13 mai 1871. Pour envisager la notion de travail chez Rimbaud, nous nous proposons de lire la lettre à Paul Demeny le 17 avril 1871.

¹ RIMBAUD, Arthur, « sensation », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 35.

² JOUFFROY, Alain, *Rimbaud nouveau, op. cit.*, p. 58.

Dans cette lettre, Rimbaud, retour de Paris, se sent déçu par la littérature guerrière qui occupe les vitrines de la plupart des librairies à Paris. Même Alphonse Lemerre, éditeur du *Parnasse contemporain*, sacrifie aussi à cette mode. Chez celui-ci, les nouveautés sont suivantes : « deux poèmes de Leconte de Lisle, Le Sacre de Paris, Le Soir d'une bataille. – F. Coppée, Lettre d'un mobile breton. – Mendès : Colère d'un Franc-tireur. – A. Theuriet : L'Invasion. A. Lacaussade : Vae victoribus. – Des poèmes de Félix Franck, d'Émile Bergerat. – Un Siège de Paris, fort volume, de Claretie »¹. Sans réussir à rencontrer des personnalités de la presse parisienne susceptibles de lui venir en aide. Publier ses poèmes, trouver un emploi et vivre de sa plume dans quelque journal, ne lui semblent qu'une illusion perdue : « étais-je sot », écrit-il.

Ce qui nous intéresse dans cette lettre, c'est que Rimbaud recommande à Demeny une lecture des versets d'*Ecclésiaste* : « je vous conseillerais bien de vous pénétrer de ces versets d'*Ecclésiaste*, cap. II, 12, aussi sages que romantiques : « Celui-là aurait sept remplis de folie en l'âme, qui, ayant perdu ses habits au soleil, geindrait à l'heure de la pluie »². Est-ce que ce Livre Saint fait partie des lectures de Rimbaud retourné de Paris, puisque toute la publication littéraire et journalistique ne porte que sur la guerre ?

Si l'on se reporte à *L'Ecclésiaste*, chapitre II, verset 12, on y lira : « Alors j'ai tourné mes regards vers la sagesse, et vers la sottise et la folie. Car que dira l'homme qui succédera au roi ? Ce qu'on a déjà fait »³. Évidemment, Rimbaud pastiche *L'Ecclésiaste* en faisant une fausse référence savante. Mais dans quel but ?

Il nous paraît nécessaire de regarder de plus près *L'Ecclésiaste*, qui n'a pénétré que tardivement dans le Canon des Écritures, à cause de sa philosophie désabusée et son ton profane qui résonne étrangement dans le concert des Livres Saints. Le nom

¹ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, op. cit., p. 61.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 60.

d'Ecclésiaste provient du grec *Ecclésiastes*, qui signifie un membre d'une assemblée du peuple, *Ecclésia*, et de préférence celui qui prend la parole dans cette assemblée. Une des idées principales de ce livre peut se résumer en deux maximes proverbiales : « Vanité des vanités. Tout est vanité » et « tout est vanité et poursuite de vent ».

Répétées comme un refrain du début à la fin de *L'Ecclésiaste*, elles cherchent à enseigner une telle morale : l'inutilité de l'effort humain, le néant du bonheur, du travail, de la sagesse, de la vie, de la famille, de l'argent, de la fortune, de la gloire, du désir, du rire, de l'avenir et de la jeunesse. Les jours que l'homme passe sur la terre sont « des jours de vanité » (VII, 15 ; IX, 9) ou « des jours d'une vie de vanité » (VI, 12). Et le problème sans cesse posé à la conscience humaine, c'est « La vie vaut-elle la peine d'être vécue ? », « car il n'y a ni œuvre, ni raison, ni science, ni sagesse dans le Sheol où tu vas » (IX, 7-10). La conclusion de l'ouvrage reprend la phrase qui commence : « Vanité des vanités, a dit le Qôhéleth, tout est vanité ! »¹.

Le ton générale de *L'Ecclésiaste* n'est rien d'autre que le pessimisme éprouvé par tous ceux qui travaillent et peinent « sous le soleil » : « Ce qui a été est ce qui sera et ce qui s'est fait est ce qui se fera : il n'y a rien de nouveau » (I, 9). C'est juste le pessimisme de Rimbaud sur son avenir. Déçu par son séjour à Paris, il trouve que tous ses efforts n'aboutissent à rien et que tout est vain, futile et insignifiant. Tout est vanité – mot clé de *L'Ecclésiaste*, dont le sens propre en hébreu est « un souffle, un rien ».

Le verset 12 du chapitre II que Rimbaud pastiche porte une autre réflexion qui occupe Rimbaud, celle sur la sagesse, la folie et la sottise. Lisons d'abord un passage de chapitre I :

¹Voir *La Bible, Ancien Testament*, édition publiée sous la direction d'Edouard Dhorme, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959. Le chiffre romain renvoie au numéro de chapitre, le chiffre arabe au numéro de verset.

« J'ai appliqué mon esprit à connaître la sagesse, et à connaître la sottise et la folie ; j'ai compris que cela aussi est poursuite du vent. Car dans abondance de sagesse est abondance de chagrin et ajoute-t-on à la science, on ajoute à la douleur. »¹ (I, 17-18)

Est-ce qu'il convient de dire dans un sens contraire que la folie provoque moins de chagrin ? Est-ce la raison pour laquelle Rimbaud, à l'abri de la folie, s'encrapule le plus possible pour se rendre voyant et arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* ?

Il nous paraît que l'évocation de *L'Ecclésiaste* n'est pas une simple parodie du Livre Saint, mais une révélation du cœur de Rimbaud au printemps 1871. C'est ce que nous lisons dans le verset 11 du chapitre II : « Je me suis tourné vers toutes les œuvres qu'avaient faites mes mains et vers le travail auquel j'avais travaillé pour les faire et voici : tout est vanité et poursuite de vent »². Rappelons également que dans la lettre à Demeny le 17 avril 1871, Rimbaud, opposant sa situation à celle de son correspondant qui vient de se marier, ne ressent que la dépression. « Quel profit y a-t-il pour l'homme en tout son travail auquel il travaille sous le soleil ? »³, peut-être avec *L'Ecclésiaste* sous ses yeux, Rimbaud se demande pareillement.

D'ailleurs, « toutes ces œuvres » évoquées dans ce verset font penser à celles de Rimbaud – le *Recueil de Douai*, composé de 22 poèmes. Quand il retourne vers son travail, Rimbaud demande à Demeny, dans la lettre du 10 juin 1871, de le détruire : « brûlez, je le veux, et je crois que vous respecterez ma volonté comme celle d'un mort, brûlez *tous les vers que je fus assez sot pour vous donner* lors de mon séjour à Douai ». Tout est vanité et poursuite de vent.

Cependant, il semble que Rimbaud ne s'est pas tout à fait noyé dans le pessimisme d'*Ecclésiaste*. Vers la fin de la lettre du 17 avril 1871, il écrit : «

¹ *Ibid.*, p. 1505.

² *Ibid.*, p. 1506-1507.

³ *L'Ecclésiaste*, chapitre premier, verset 3, *ibid.*, p. 1503.

tendons le front aux lances des averses »¹, en montrant son courage de s'affronter à toutes les difficultés et son espoir inébranlable dans son « travail ».

Selon Claude Jeancolas, la citation n'est pas extraite de l'*Ecclésiaste*, c'est du Rimbaud pur, elle est une preuve que le collégien a intégré toutes les techniques bibliques de l'écriture qui portent le lecteur à la réflexion, à l'éternel, aux interprétations multiples². Nous aimerions bien lire la citation comme une référence révélatrice. Elle nous permet de voir dans quelle mesure Rimbaud souffre des convulsions d'espoir-désespoir nées des alternatives des élans d'orgueil et des cris de frustration.

S'encrapuler, s'aliéner pour se relancer autrement dans son travail. C'est de passer de sa misère morale à l'affrontement tragique de la vie. Mais quand toute vie est vouée à la vérité poétique par l'intermédiaire d'une géniale voyance et quand la crise intérieure lui est montée à son point culminant, le travail n'est-il pas qu'un affreux ratage dans l'absolu ?

La passivité active et l'activité passive

Le 12 avril 1871 Rimbaud se fait embaucher au *Progrès des Ardennes*. Ce filet de lumière qui pourrait le sortir de la désillusion éprouvée à Paris disparaît cinq jours plus tard. Le jour où Rimbaud perd son travail comme un presque journaliste, il écrit à Demeny : « Ne sachant rien de ce qu'il faut savoir, résolu à ne faire rien de ce qu'il faut faire ». Est-ce qu'il s'agit du refus total d'accepter les conditions de son existence ?

Avant de répondre à cette question, nous nous permettons de continuer à lire sa lettre : « Vive aujourd'hui, vive demain ! » Qu'est-ce que cela veut dire ? Selon

¹ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, op. cit., p. 62.

² JEANCOLAS, Claude, *Rimbaud*, op. cit., p. 241.

Giovanni Dotoli, cette lettre à Demeny nous confirme qu'à Paris il fait la tournée de librairies et des théâtres parisiens. Il y crie : « Vive aujourd'hui, vive demain ! »¹ Mais, en fait, la tournée à Paris chez les librairies et les salles de rédaction donne à Rimbaud plus de déception que d'espérance. Rimbaud, qui se trouve « condamné dès toujours, pour jamais », n'a ni aujourd'hui ni demain.

Il convient donc de signaler que ces formules d'acclamation, non pas pour saluer aujourd'hui et demain pleinement satisfaisants, ne nous donnent qu'un sens ironique. Rimbaud chante son désespoir. Chanter dans le malheur est une façon de se plaindre, comme il l'écrira le 10 juillet 1882 d'Aden à sa famille :

« J'espère bien aussi voir arriver mon repos avant ma mort. Mais ailleurs, à présent, je suis fort habitué à toutes espèces d'ennuis et, si je me plains, c'est une espèce de façon de chanter. Aden, 10 juillet 1882. »²

Chanter ironiquement le malheur n'est-il pas une sorte de révolte ? Dans ce sens, revenons à la question posée plus haut, il nous paraît que Rimbaud, sans pouvoir compromettre aux conditions de son existence ni aux lois extérieures imposées à l'individu par la société, oppose « falloir savoir » et « falloir faire » à « vouloir faire ». Pour lui, contre « falloir savoir » et « falloir faire » constitue un non résolu à l'imposition de l'extérieur du soi, de la société, en quoi consiste la révolte rimbaldienne. Elle s'accroît d'un pouvoir d'insurrection et de déconstruction et dénonce avec rage les deux décrets qu'on lui impose comme des vérités : l'un proclame que la science est le modèle de toute connaissance, et l'autre célèbre l'inspiration divine, en déclarant que le dogme religieux peut résoudre tous les problèmes.

¹ DOTOLI, Giovanni, *Rimbaud ingénieur*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 49.

² RIMBAUD, Arthur, *Correspondance, op. cit.*, p. 313.

À propos de « vouloir faire », Alain Jouffroy signale que Rimbaud, reprochant à son ancien professeur dans la lettre du 13 mai 1871, « comme un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant voulu rien faire », nous révèle son « nouveau repère éthique » - « vouloir faire » :

« « Vouloir faire » est son nouveau repère éthique. Rimbaud, à travers sa brève mais décisive expérience de la Commune, s'est mué en volontariste du « *faire* ». Izambard, qui n'a rien « *voulu faire* », sera pourtant « *satisfait* ». »¹

S'il s'agit là de la volonté de « faire », il convient de demander alors ce que Rimbaud veut « faire ». Se décide-t-il à travailler ? Alors comment comprendre ce qu'il écrit dans la lettre à Izambard le 13 mai 1871 : « Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève » ?

Selon Steve Murphy, comme Proudhon et comme Coppée, Izambard est contre les grèves, qu'il considère pour sa part comme une forme de paresse ou de chômage volontaire². Si Rimbaud, en contredisant la morale de son ancien professeur, se met en grève, c'est qu'il refuse de faire ce « falloir faire » imposé et se satisfaire de son sort pour enfin faire ce qu'il veut « faire ». Il convient de comprendre, dans ce sens, « Travailler maintenant, jamais, jamais ; je suis en grève », comme révélateur d'une sorte de « passivité active »³ rimbaldienne, selon l'expression de Jean-Marie Gleize.

Cependant, juste avant la déclaration de son intention de faire grève, Rimbaud écrit :

¹ JOUFFROY, Alain, *Rimbaud nouveau*, op. cit., p. 63-64.

² MURPHY, Steve, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1991, p. 273.

³ GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris : Seuil, 1983, p. 88.

« Je serai un travailleur : c'est l'idée qui me retient, quand les colères folles me poussent vers la bataille de Paris – où tant de travailleurs meurent pourtant encore tandis que je vous écris ! »

Selon Alain Jouffroy, dans la lettre du 13 mai 1871 à Izambard, Rimbaud abat pour la première fois de sa vie ses cartes de « travailleur »¹. S'agit-il de son « nouveau repère éthique » ? Mais quel genre de travailleur sera-t-il ? Celui participe à l'agitation révolutionnaire pendant la Commune de même que « tant de travailleurs meurent » ?

« Mais il y a travail et travail »², nous rappelle Izambard. Être travailleur, c'est l'idée qui retient Rimbaud. Mais évidemment, dans la lettre à celui-ci où Rimbaud déclare orgueilleusement son refus de se devoir à la société, il ne se mettra pas dans les camps des travailleurs qui meurent dans la révolution. À propos de l'attitude de Rimbaud envers les travailleurs, Izambard signale :

« C'est la fiction sentimentale qui assimile à l'ouvrier manuel le travailleur de la pensée. C'est celle d'Hébert (le Père Duchesne), littérateur et marchand de fourneaux ; celle du généreux Pierre Dupont dans *le Chant des Ouvriers*. Mais la ressemblance est plutôt verbale [...] il satisfait sa mystique du moment, en amalgamant sa politique simpliste avec sa doctrine si complexe de poète visionnaire. »³

Si l'on trouve que les fameuses lettres du « voyant » sont des attrape-nigauds responsables d'innombrables contresens sur les textes rimbaldiens⁴, il paraît toutefois que son attitude envers le travail s'exprime de manière consistante. De même que

¹ JOUFFROY, Alain, *Rimbaud nouveau*, op. cit., p. 63.

² IZAMBARD, Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, op. cit., p. 146.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ FONGARO, Antoine, cité par MURPHY, Steve, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, op. cit., p. 270.

dans les lettres dites du « voyant », dans « Mauvais sang », Rimbaud cherche également à revaloriser le travail intellectuel : « J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. — Quel siècle à mains ! »¹.

Yeux bleus, goût pour le sacrilège, dégoût égal pour le travail honnête qu'il définit comme une « domesticité », paresse, esprit bohème, esprit voyou, pipe à la bouche, provocateur, injurieux, encrapulé, voici l'autoportrait d'un Rimbaud, où se révèle une sorte d'« activité passive »² qui l'éloigne de l'idée que « la vie fleurit par le travail »³.

Et cette activité passive chez Rimbaud, comme un refus à soi-même, nous permet de constater que l'idée du travail pousse Rimbaud dans un abîme de perplexité, parce que tenter d'être travailleur en s'évadant de tout travail, c'est tenter de s'évader de la réalité, d'échapper imaginairement à la marche du temps, à ce que notre présence nous impose, à la domesticité intellectuelle, à l'asservissement de l'âme et du corps.

Chez Rimbaud, on constate que l'idée du travail qui « éclaire [s]on abîme de temps en temps »⁴ se caractérise par intermittence et discontinuité dues à l'absence momentanée d'une pulsion du cœur. L'alternatif de la passivité active et l'activité passive met notre poète « sous l'ordre de l'impulsion ou de la pulsion, du désir, et de l'abandon au flux et au mouvement qui en résultent »⁵. Dans ce flux et ce reflux douloureux, Rimbaud fait de la négation du travail la forme la plus noble de la nécessité du travail, de la négation du soi la forme la plus haute de l'existence du poète soi-même.

¹ RIMBAUD, Arthur, « Mauvais sang », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 247.

² GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration, op. cit.*, p. 88.

³ RIMBAUD, Arthur, « Mauvais sang », *op. cit.*, p. 252.

⁴ RIMBAUD, Arthur, « L'Éclair », *ibid.*, p. 275.

⁵ GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration, op. cit.*, p. 88.

Travail poétique, ou travail humain ?

Dans sa lettre d'août 1871 à Demeny, Rimbaud se décrit « recueilli dans un travail infâme, inepte, obstiné, mystérieux »¹. Et quelque lignes plus tard, il écrit : « Elle a voulu m'imposer le travail, – perpétuel, à Charleville (Ardennes) ! [...] Je refusai cette vie [...] Je veux travailler libre »².

En opposant la volonté du travail et la sainte horreur du travail, Rimbaud nous démontre la dualité du travail conçu par son idéal de liberté libre. Notre réflexion portera d'abord sur la volonté du travail, qui n'est rien d'autre que le travail poétique. À propos duquel, nous nous proposons de retourner aux lettres dites du « Voyant ».

Dans celle qui est adressée à Izambard le 13 mai, il écrit : « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* ». L'idée de l'effort est notée doublement : par le verbe « travailler à » et par le verbe « se rendre ». Dans la lettre à Demeny deux jour plus tard, Rimbaud se reprend : « Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. » La voyance conçue en ce sens n'est pas l'effet d'un don surnaturel, mais le fruit du « dérèglement de tous les sens », le produit de l'application de sa propre méthode poétique.

Mais avant tout, « la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière », affirme Rimbaud dans la lettre du 15 mai 1871. Il s'agit de la connaissance du soi-même, stimulée par un appétit vif d'auto-analyse, d'auto-négation et d'auto-déconstruction, pour que dans son devenir propre et immédiat, il se fasse l'âme monstrueuse. C'est juste ce qui est indispensable pour « arriver à l'inconnu » : se faire « inconnu » à soi-même. Il s'agit là d'une passion de l'incognito chez Rimbaud, par laquelle il se laisse attirer vers ailleurs ainsi que le destin du voyageur.

¹ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 89.

Cependant, Rimbaud ne joue pas sur l'hermétisme, parce que sa méthode poétique s'établit de manière concrète, par « le dérèglement de tous les sens ». Seul moyen de rendre l'inconnu moins lointain, moins hétérogène et moins impénétrable, en un mot, de le transformer en un prochain, même un interlocuteur. Ainsi un « dialogue » peut-il s'instituer entre ces « deux ipséités semblables mais différentes »¹, selon l'expression de Vladimir Jankélévitch, entre « je » et « autre ».

Une fois accomplie la condition première pour être poète : sa propre connaissance, entière, Rimbaud expose les modalités suivantes de son travail :

« Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé ! »²

Le dérèglement de tous les sens demande du travail. C'est sur eux qu'il faut agir. Il faut aller chercher le sens du sens, ou plutôt inventer le sens du sens, fort difficile à rendre verbalement, parce qu'il n'est jamais entièrement donné et une fois pour toutes, mais il demande à être cherché passionnément, pour toujours se dérober aussitôt entrevu. Ayant éprouvé d'ineffables tortures et des douleurs qui s'ensuivent dans les successions douteuses, équivoques et hybrides d'être et de non-être et qui

¹ MOREAU, Daniel, *La question du rapport à autrui dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Québec : Les Presses de l'Université Laval 2009, p. 107.

² RIMBAUD, Arthur, *Correspondance, op. cit.*, p. 68.

requièrent toute la foi, toute la force surhumaine, le poète se marginalise et devient entre tous « le grand malade, le grand criminel, le grand maudit » et finalement le voyant.

Ce voyant, « vraiment voleur de feu », est-il « chargé de l'humanité » ? De même que Prométhée qui dérobe le feu pour le donner aux hommes, est-ce que le poète se charge d'apporter Connaissance et sagesse aux hommes, en leur faisant « sentir, palper, écouter ses inventions », de capturer les visions, les sensations ?

Le complexe de Prométhée formulé par Gaston Bachelard nous intéresse plus que la réponse à cette question elle-même. Dans *La psychanalyse du feu*, il l'explique comme la « désobéissance adroite » d'un « petit Prométhée [qui] dérobe des allumettes »¹. Et Jean Cocteau considère cette désobéissance comme « l'esprit de création », comme « la plus haute forme de l'esprit de contradiction propre aux humains ». Ainsi, se demande-t-il, sans désobéissance, « que feraient les enfants, les héros, les artistes ? »² Si nous entendons par la désobéissance les termes tels que indiscipline, insoumission, rébellion, résistance, révolte, auxquels, Rimbaud rajoute un autre, c'est le « dérèglement ».

Il est notable d'ailleurs que dans la désobéissance rimbaldienne, se fasse entendre la revendication la plus urgente d'une forme nouvelle poétique, qui lui demande de balayer ses prédécesseurs. De même que son contemporain Isidore Ducasse, qui formule un inventaire des « Grandes-Têtes-Molles », à cause desquelles, « Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé »³, Rimbaud écrit : « Après lui, le jeu moisit. Il aura duré deux mille ans ». Il est alors l'heure de balayer « ces millions de squelettes qui depuis un temps infini, ont

¹ BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, 1949, p. 29.

² COCTEAU, Jean, *Le Testament d'Orphée*, film réalisé par Jean Cocteau et Jacques Pinoteau, Les Éditions Cinématographiques, 1959, cité par TRABICHET, Jean, *Si l'homme m'était conté : Du jardin d'Éden à Babel*, Éditions Saint-Augustin, 2008, p. 207.

³ DUCASSE, Isidore, *Poésies I, Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 271.

accumulé les produits de leur intelligence borgnesse », de se libérer des thèmes conventionnels et des formes classiques et de demander « aux poètes du nouveau, - idées et formes ».

Dans « une heure de littérature nouvelle », qui peut être considérée comme la plus haute forme de désobéissance des « fils » contre leurs « parents » et « maîtres » littéraires, ce que Rimbaud dénonce, c'est l'absence de créativité et la reproduction de modèles sans aspirations, sans sensations, sans pulsions profondes. Encouragé par cette désobéissance, notre poète, de même que Prométhée, répond à l'« *appel du bâcher* »¹, qui lui apprend que « la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement »². Et pour Rimbaud, ce renouvellement porte d'abord sur la langue, il faut « Trouver une langue » :

« Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée. »

Reprenant certainement la pensée de correspondance de Baudelaire, la langue rimbalienne est ici définie comme un « langage universel », par laquelle le poète fait « sentir, palper, écouter ses sensations » ; par laquelle les sens peuvent se traduire les uns dans les autres, se traverser les uns les autres ; par laquelle les âmes se communiquent et les pensées s'accrochent.

Ce qu'il mérite notre attention, c'est que, loin d'être tout simplement une utopie de la langue universelle, sorte d'Espéranto où l'idée serait directement accessible à tous, Rimbaud entreprend des exercices concrets. Ses poèmes, surtout de l'année 1871, montrent le souci constant d'introduire en poésie des mots nouveaux empruntés aux argots, aux dialectes, aux terminologies scientifiques, ou inventés par lui-même. Ainsi s'effectue-t-elle l'alchimie du verbe, ou bien, la chimie poétique.

¹ BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, op. cit., p. 39.

² *Ibid.*, p. 39.

Dans cette quête du langage universel, qui cherche à noter l'inexprimable et fixer les vertiges, ce qui est soumis à l'expérience de « l'hallucination », c'est non seulement « des mots », mais le poète lui-même, qui, « en proie à une lourde fièvre » accompagnée de délire, se définit la fonction du poète et annonce l'avenir de la poésie :

« Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation de *sa marche* au Progrès ! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès !

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez – Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie, ces poèmes seront faits pour rester. – Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque. L'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant.

Ces poètes seront ! »

Ici, pour Rimbaud, le rôle du poète ne consiste pas seulement à exposer sa propre pensée, mais plutôt à révéler ce qui émerge de nouveau dans l'ensemble de la société. Le poète, en tant que multiplicateur de progrès, doit être guide pour l'ensemble du peuple, aller de l'avant et ouvrir de nouvelles voies aux hommes.

En confirmant cette mission sociale de la poésie, il paraît que Rimbaud revient à l'idéal de la « Poésie grecque », selon laquelle, le poète est un poète-citoyen. Dans cette mesure, la Poésie prend donc une place primordiale au sein de la civilisation, elle va précéder l'action. Au lieu de célébrer, de ressasser ce qui est, elle va précéder, innover, éveiller et libérer. Et le travail poétique contribuera en ce sens à transformer toute humanité et l'univers.

Cependant, si aux yeux de Rimbaud, le poète est « chargé de l'humanité » et de son progrès, il faut signaler que l'idée du progrès fait l'objet d'une contestation

constante chez Rimbaud. Lisons, à ce propos, un passage de « L'Éclair » d'*Une saison en enfer* :

« Le travail humain ! C'est l'explosion qui éclaire mon abîme de temps en temps.
« Rien n'est vanité ; à la science, et en avant ! » crie l'Ecclésiaste moderne, c'est-à-dire,
Tout le monde. »¹

Le terme d'éclair, qui signifie le feu intense mais bref, la lumière vive aussitôt éteinte, représente par excellence l'alternative continue entre les étincelles d'espoirs du travail humain et un fatalisme lourd d'inactivité chez notre poète, qui, s'est nommé, dans la lettre du « voyant », « multiplicateur de progrès », rôle irremplaçable dans la marche de l'Humanité.

L'époque où Rimbaud se trouve est touchée par une passion fiévreuse pour le progrès dans tous les domaines. Éprouvant profondément le mal du monde qui vante l'esprit positif, envisageant douloureusement l'oscillation perpétuelle entre deux options de vie contradictoires : continuer à créer des chimères poétiques ou se réconcilier avec le travail humain, Rimbaud se reporte à nouveau à *L'Ecclésiaste*. Mais, cette fois-ci, il s'agit de « l'Ecclésiaste moderne », qui n'exalte que la science et le progrès. À la maxime : « Tout est vanité », se substitue une autre : « Rien n'est vanité ».

Les instants où son abîme est éclairé sont suivis immédiatement par l'envahissement du nihilisme né de l'interrogation sur la possibilité de poursuivre son entreprise de voyance. Dans l'« Angoisse », Rimbaud, face aux « ambitions continuellement écrasées », ressent une « inhabileté fatale ». Elle se double chez lui d'une impuissance également fatale : il n'est même pas le maître de ses propres

¹ RIMBAUD, Arthur, « L'Éclair », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 275.

pulsions ; il ne peut, en synthèse, que se laisser vivre : une « Vampire » toute puissante use et domine ses force, de l'intérieur, et c'est la Vie elle-même¹.

Dans ce monde de la « féerie scientifique », où se présente la modernité matérielle hypertrophique, comment envisager le déceptif à l'état pur, les « ambitions continuellement écrasées » ? Comment restituer sa franchise pour n'être plus assujetti à ce monde externe écrasant et fruste ? S'imposent les questions sur la perspective de l'avenir. S'il s'agit d'une reconquête progressive, tout espoir se retrouvera trompeur immédiatement à la présence de la Vampire. Elle laisse pour l'homme « jeu avec les hochets dérisoires » et « invitation à la farce » : « on attendait la *force* ; on trouve la *farce*, cette désillusion est la source de l'Angoisse »², comme le signale Pierre Brunel. La Vie fait son travail, le travailleur poétique qui annonce que « La Poésie [...] *sera en avant* », ressent l'inhabileté fatale et témoigne comment la condition humaine est ravalée à son degré le plus bas.

« Mouvement » s'inscrit dans la même lignée de réflexion sur le progrès, où s'accumulent des expressions, telles que : « Le gouffre à l'étambot », « La célérité de la rampe », « les lumières inouïes », « la nouveauté chimique », « les conquérants du monde cherchant la fortune chimique personnelle ». Face au mouvement, à la vitesse, à la moderne merveille due aux progrès industriels, aux matériaux de la technique contemporaine, les êtres humains apparaissent donc irrésistiblement entraînés par le mouvement du monde moderne.

Ces trouvailles insoupçonnées de la science qui suscitent l'admiration des foules humaines et l'espoir en des lendemains meilleurs, laissent sceptiques ceux qui prennent conscience des contradictions de ce qu'on appelle Progrès. Et le « Vaisseau », avec majuscule, dans le sens allégorique, comme arche de Noe moderne, n'est qu'un navire de progrès, sur lequel sont embarquées la civilisation moderne, la

¹ Voir SACCHI, Sergio, *Études sur les Illuminations de Rimbaud*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 168.

² BRUNEL, Pierre, *Éclats de la violence Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Paris : José Corti, 2004, p. 471.

modernité en général et la mystique du progrès technique. Loin d'être une célébration de la science qui marque tous les domaines du XIXe siècle, même celui de la littérature, c'est là l'ironie profonde que Rimbaud adresse à l'esprit conquérant de ses contemporains. Dans ce sens, « Rien n'est vanité » ne signifie en fait rien d'autre que « Tout est vanité ».

3. Le nègre blanc à la recherche de la vraie vie

Au printemps 1871, on voit un Rimbaud, mélange inanalysable de contraintes destinales et de choix délibérés, s'imprégner dans illusions, élans brusquement interrompus, revirements, cris de révolte et soupirs de lassitude. Sur cette route pour trouver la vraie révolte en action, Rimbaud avance, flambeau à la main, mainte fois éteint par la déception et la désillusion, et toujours rallumé par quelque chose aussi ardent que le feu, encore plus violent que le feu – la folie, « sept replis de folie en l'âme », comme il l'écrit dans la lettre adressée à Demeny le 17 avril 1871.

Cependant, celui qui a sept replis de folie en l'âme et écrit le le *Bateau ivre* (vingt cinq quatrains, rimes croisées) n'est pas ivre¹. Le Bateau est plutôt « extravagant », comme l'indique le titre du poème dans la liste établie par Verlaine au début de 1872. C'est un écrit de parade pour montrer aux « parisiens » ce qu'il peut faire (qu'il peut *bien plus* et bien plus brillamment que n'importe lequel d'entre eux)². Avec son « Bateau extravagant », notre poète se met à la recherche de sa liberté libre à Paris. Son rêve se réalisera, ou peut-être, il n'est qu'un cauchemar.

Enfin, Paris

¹ GLEIZE, Jean-Marie, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 33.

Rimbaud cherche sans relâche à obtenir par un poète parisien son introduction dans la grande vie littéraire. Le conseil de Charles Bretagne précipite sans doute la réalisation de longs désirs de Rimbaud. À Verlaine, Rimbaud envoie une lettre avec des poèmes qui sont : « Les Effarés », « Accroupissements », « Douaniers », « Le cœur volé » et « Les Assis ». De son correspondant, il a une invitation chaleureuse : « Venez, chère grande âme, on vous appelle, on vous attend ! »¹.

Si le rêve réalisé de façon trop soudaine, presque foudroyante, jette Rimbaud dans le trouble, comme en témoigne Delahaye : « Qu'est-ce que je vais faire là-bas ? ... Je ne sais pas me tenir, je ne sais pas parler »², c'est sans doute son travail nouveau du printemps 1871 qui lui permet de retrouver aussitôt la foi en lui-même, « Pour la pensée, je ne crains personne »³, dit-il.

Des pièces choisies à Verlaine se caractérisent, forme et fond, par son travail nouveau du printemps 1871, surtout par des termes nouveaux : shako, cabochons, héliotropes, hydrolat lacrymal, pialats, bandolines, fouffes, éclanches, darne, polypier, ithyphallique, vesprée, abracadabrantisque, pioupiesque, diptères, bleuisions, bombiner, strideurs et des images flamboyantes de couleurs riches et nouvelles dues à d'audacieux rapprochements : les yoles « fendent le lac aux eaux rougies » ; les « jaunes cabochons » croulent « sur nos tanières » ; les « Ruraux se prélassent dans de longs accroupissements », les larmes lavent « les cieux vert-chou » ; le soleil, « clair comme un chaudron récuré... »⁴.

Les lettres échangées entre Rimbaud et Verlaine en août 1871 sont non retrouvables. Delahaye, dans *Souvenirs familiers*, se rappelle quelques détails de la première lettre de Verlaine à Rimbaud sur les poèmes soumis à sa critique :

¹ DELAHAYE, Ernest, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, op. cit., p33.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ JEANCOLAS, Claude, *Rimbaud*, op. cit., p. 267.

« Verlaine donnait volontiers son avis ; d'abord des louanges, puis quelques conseils : éviter les néologismes, les termes scientifiques, aussi les mots crus, comme celui que l'on trouve dans *Les Effarés* et dans *Accroupissements*, comme un autre de même nature dans *Paris se repeuple* : ces moyens – et Rimbaud reconnaissait franchement la justesse de l'observation – étant inutiles pour la couleur et la vigueur. »¹

Malgré ces réserves que Verlaine porte sur son travail, à ce moment-là, ce qui compte le plus pour Rimbaud, c'est qu'il peut enfin sortir de l'état d'inertie, écœurant, étouffant, mourant. L'inertie est pour Rimbaud synonyme d'enfermement et de mort. La frustration et la sédentarité forcée dans sa ville natale ne lui provoquent rien d'autre que les idées de claustration, de damnation. L'absence de mouvement engendre sans doute chez lui l'angoisse fondamentale et en même temps les désirs très forts de s'enfuir. Dans des poèmes les plus virulents, à travers une constante lexicale, est bien repérable l'hostilité de Rimbaud contre l'immobilité étouffante d'ordre physique et mental. « Les Assis » et « Accroupissements », envoyés déjà à Verlaine, témoignent bel et bien de son état d'âme.

Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard cite Pierre Albert-Birot, qui traduit l'immensité interne en trois vers : « Et je me crée d'un trait de plume/ Maître du Monde, / Homme illimité »². N'est-ce pas l'immensité interne rimbalienne ? Le dégoût de l'inertie et le désir de mouvement dans l'espace nous permettent de reconnaître chez Rimbaud une sorte d'immensité interne. Dans l'espace imaginaire et le mouvement fictif, il crée un homme qui aspire à l'inconnu, il se crée.

La rupture avec la poésie précipitée du « diable au milieu des docteurs »

¹ DELAHAYE, Ernest, *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau, op. cit.*, p. 152-153.

² ALBERT-BIROT, Pierre, *Les amusements naturels*, p. 192, cité par BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 1974, p. 169.

Dans la lettre adressée à Emile Blémont le 5 octobre 1871, Léon Valde décrit ainsi Rimbaud : « figure absolument enfantine, [...] yeux bleus profonds, caractère plus sauvage et timide [...] dont l'imagination, pleine de puissances et de corruptions inouïes, a fasciné ou terrifié tous nos amis »¹. Quelques jours plus tard, dans la lettre à Jules Clartie, Léon Valde présente Rimbaud comme « le plus effrayant exemple de précocité mûre [...] le diable au milieu des docteurs... »².

Ce « diable », par son attitude maussade et agressive, se fait indésirable à peu près partout. La seule lettre retrouvée de Rimbaud pour l'année 1872, c'est celle adressée à Ernest Delahaye en juin, où résonne sa nostalgie des « rivières ardennaises et belges, les cavernes »³. Dans cette lettre marquée par une profonde solitude étouffante ressentie dans une foule affairée, Rimbaud ne mentionne le nom d'aucun ami parisien, pas même celui de Verlaine.

L'ivresse, qui lui permet de se détacher de toute réalité apparente et se perdre dans le rêve, ne semble qu'un mauvais fard pour dissimuler à soi-même son effroi persistant et croissant devant la solitude mélangée avec quelque sorte de nostalgie, devant le vide, même devant la vie, comme il l'écrit : « [...] l'ivresse par la vertu de cette sauge de glaciers, l'absorphe ! Mais pour, après, se coucher dans la merde ! »⁴.

Ainsi, tout seul, se nichant dans sa chambre, Rimbaud cultive les hallucinations, comme il l'écrit :

« Maintenant c'est la nuit que je travaince. De minuit à 5 du matin. [...] À 3 heures du matin, la bougie pâlit : tous les oiseaux crient à la fois dans les arbres : c'est fini. Plus de travail. Il me fallait regarder les arbres, le ciel, saisis par cette heure indicible,

¹ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 90.

² *Ibid.*, p. 91.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 105.

première du matin. [...] À 5 heures, je descendais à l'achat de quelque pain [...] C'est l'heure de se souler chez les marchands de vin, pour moi. Je rentrais manger et me couchais à 7 heures du matin. »¹

S'agit-il d'une forme d'ascèse ou de liquéfaction pourrissante de la vie ?

L'année 1872 date l'explosion, pourrait-on dire, de toutes les tendances littéraires ou philosophiques en puissance dans l'esprit de Rimbaud. Depuis l'âge de quinze ans, depuis celui que le collègue a formé si brillamment, jusqu'à celui qui voudrait se former lui-même². Aussi en 1872 explose-t-elle sa solitude obsédante, qui le pique fort surtout dans la nuit dans une chambre jolie, comme il l'écrit : « [...] je ne vois pas le matin, je ne dors pas, j'étouffe ».

Vivre les nuits hypnotiques et sensibles, se faire posséder par ses délires et ses hallucinations et par cette crise intellectuelle aiguë, se mettre sous l'empire absolu des visions, au milieu d'une activité cérébrale extraordinaire, se jouer aux confins extrêmes de son entreprise poétique, la personnalité spirituelle de Rimbaud subit une sorte de transformation ou de déformation spéciale³. Est-ce qu'il tente de trouver une issue pour s'échapper de tout cela ? Ou pour cet esprit où se loge « un tempérament métaphysique des plus extrêmes »⁴, la seule issue n'est que la rupture avec l'art ?

Dans un article intitulé « Le problème de Rimbaud », Marcel Coulon écrit :

¹ *Ibid.*, p. 106.

² DELAHAYE, Ernest, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, *op. cit.*, p. 37.

³ BOURGUIGNON, Jean et HOUIN, Charles, *Vie d'Arthur Rimbaud*, édition établie, préfacée et annotée par Michel Drouin, Paris : Payot, 1991, p. 86-87.

⁴ FONDANE, Benjamin, *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, Paris : Plasma, 1979, p. 61.

« L'apparition et la disparition de Rimbaud sont un accident unique, qu'aucun fait connu ne peut expliquer et dont nulle analogie n'aidera à éclaircir le mystère, un problème dont aucune hypothèse naturelle ne félicite la solution. »¹

Le ton de mysticisme répond dans une certaine mesure à ce que Rimbaud écrit dans *l'Alchimie du verbe* : « Je réservais la traduction »², celle non seulement d' « un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens », mais celle de cet « accident unique » aux yeux de sa postérité.

Cependant, ce qu'il appelle « l'accident unique » n'advient pas fortuitement et imprévisiblement, parce qu'il ne s'agit pas de l'événement qui pourrait être autrement que dans le monde des possibles de Rimbaud, il semble avoir moins de contingences que de fatalité. L'idée d'aller ailleurs revient avec insistance dans l'œuvre de Rimbaud depuis la « Sensation », où il écrit : « d'aller loin, bien loin ». Le terme « aller » fait partie dès tout début de l'idiolecte de Rimbaud, comme le signale Alain Borer :

« Non seulement l'œuvre et la correspondance égrènent des lieux, réels ou fictifs, évoquent de grands voyages, accomplis ou envisagés - ... ou même une ville qui n'existe pas : Kenghavar (dans Les mains de Jeanne-Marie) - mais encore on trouve, dans cette œuvre si brève, le verbe aller à tous les modes, à tous les temps, comme si la poésie se proposait de le décliner, comme pour faire le tour de la question, ou la poser : à l'infinitif, « Il lui fallait s'en aller » (Les Déserts de l'amour), à l'impératif, « Allons, la marche » (Une saison en enfer) ; au présent, « Je vais » (Fêtes de la faim) ; à l'imparfait, « J'allais sous le ciel » (Ma Bohême) ; au futur, « J'irai dans les sentiers » (Sensation) ;

¹ COULON, Marcel, cité par RIVIERE, Jacques, *Rimbaud dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, Paris : Gallimard, 1977, pp63-64.

² RIMBAUD, Arthur, « Alchimie du verbe », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 263.

au conditionnel, « Nous irions, l'hiver » (*Rêvé pour l'hiver*) ; au subjonctif, « Que je m'en aille, très loin, un jour » (*Une saison en enfer*).»¹

Un autre terme particulièrement rimbaldien, qui se fait entendre dans le sens prophétique, est « sortir ». Dans la lettre à Delahaye en mai 1873, il écrit : « La Mother m'a mis là dans un triste trou. Je ne sais comment en sortir : j'en sortirai pourtant »². En parlant de « sortir » de ce trou, il est légitime de constater que Rimbaud nous fait entendre le sens métaphorique du mot « trou », dont le motif révèle par excellence son angoisse et ses frustrations provoquées par la vie déserte et triste dans la campagne.

Il faut briser l'enfermement et il faut en sortir, parce qu'il a des « atrocités » à inventer, comme il l'écrit en mai 1873 à Ernest Delahaye :

« Je travaille pourtant assez régulièrement, je fais de petites histoires en prose, titre général : Livre païen, ou Livre nègre [...] Quelle horreur que cette campagne française. Mon sort dépend de ce livre, pour lequel une demi-douzaine d'histoires atroces sont encore à inventer. Comment inventer des atrocités ici ! »

Le substantif « sort » fait écho au verbe sortir. La proximité des signifiants traduit la même volonté de s'échapper, comme le souligne Giovanni Berjola, « L'imaginaire ne sépare pas le sens symbolique du substantif du sens concret du verbe : l'écho des signifiants confirme la foi que le sujet rimbaldien place dans son écriture »³. Rimbaud cherche sans relâche une sortie, ou plutôt au pluriel, des sorties, comme l'indique le titre de l'ouvrage de Jean-Marie Gleize. Quand « la poésie ne peut

¹ BORER, Alain, *Rimbaud, L'heure de la fuite*, Paris : Gallimard, 1991, p. 76.

² RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 134.

³ BERJOLA, Giovanni, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, Caen : lettres modernes minard, 2007, p. 31.

être pensée au singulier »¹, dont les sorties seraient au pluriel, qui désigneraient des cheminements et des directions variés. Quand « « la » poésie n'existe pas »², « la » vie existe-t-elle ?

Pour celui qui invente des atrocités en prose, le verbe « sortir » désigne d'abord l'action dans et par le langage qui se prépare, se prévoit sa propre sortie. Elle est donc de dire adieu aux écrits des Parnassiens de l'époque, dont les poèmes de première manière de Rimbaud restent tributaires ; de dénoncer la « vieillerie poétique » et l'art qui est « une sottise », comme il l'écrit dans le brouillon d'*Une saison en enfer* : « Cela s'est passé peu à peu. Je hais maintenant les élans mystiques et les bizarreries de style. Maintenant je puis dire que l'art est une sottise »³. Par rapport au texte final où l'on lira « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté »⁴, le remaniement mérite notre attention. Dans quel sens entend-on « l'art est une sottise » ?

Le sens du terme « art », avec ou sans majuscule, se fait ambigu. L'art, signifiant étymologiquement, « magie, technique et science occultes », peut être entendu en poésie, d'une part, comme ensemble des techniques langagières, rhétoriques, métriques, propres à la poésie et d'autre part, dans un sens plus large, comme ensemble de l'activité consciente et créatrice de l'être humain. Ainsi « l'art est une sottise » peut-il compris de deux façons : la première, c'est que les techniques poétiques qu'il applique à la création des vers sont une sottise, desquelles il se décide à s'écarter ; et la seconde, toute activité créatrice est une sottise, à laquelle il dira adieu irrévocable. Nous allons les voir l'une après l'autre.

D'abord, il s'agit d'une réflexion que Rimbaud porte sur les formes poétiques. Si le Rimbaud en 1870 et 1871 est un « poète *correct* »⁵, selon l'expression de

¹ GLEIZE, Jean-Marie, *Sorties*, Questions théoriques, collection Forbidden Beach, 2009, p. 55.

² *Ibid.*, p. 55.

³ RIMBAUD, Arthur, « Une saison en enfer », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 286.

⁴ RIMBAUD, Arthur, « Alchimie du verbe », *ibid.*, p. 269.

⁵ VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, p. 656.

Verlaine, le Rimbaud qui critique que Baudelaire, « le premier voyant, roi des poètes » a vécu « dans un milieu trop artiste » et que « la forme si vantée en lui est mesquine », commence déjà son coup de balai de tout ce qu'il vient de mettre dans son bagage littéraire. Il annonce dans une certaine mesure la « crise de vers », à laquelle Mallarmé réfléchira une vingtaine d'années plus tard.

« Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles », réclame Rimbaud en formulant une intention théorique. À laquelle répondra « Alchimie du verbe » où il se cite ses propres vers avec une telle dérision qu'il se soucie peu d'en altérer la « musique » en donnant un texte déformé et boiteux. La réécriture par Rimbaud est donc plus qu'un simple remaniement, mais un reniement de son art, qui est fruit d'un travail savant de subversion et d'invention, qui est enfin « une sottise », et surtout une déviation de la poésie vers l'incorrection. Il convient de dire qu'il s'agit d'une sortie de la poésie, sortie comme attaque, pour quitter un lieu, le territoire baptisé « poésie » par l'histoire littéraire, sans d'ailleurs s'interdire de recourir au vers, au poème, à la strophe ou à la prosodie.

En second lieu, on entend par « l'art est une sottise », une accusation à l'égard de l'activité créatrice porteuse de la civilisation occidentale, contre laquelle Rimbaud met en valeur « la sagesse première et éternelle »¹ de l'Orient. Et dans ce sens, Rimbaud donne à lire son énoncé comme un vœu de renoncement à une vie trompeuse, comme il le dénonce dans « L'impossible » : « J'envoyais au diable les palmes des martyres, les rayons de l'art, l'orgueil des inventeurs, l'ardeur des pillards »².

Ces quatre expressions symbolisent tout ce que Rimbaud hait dans l'Occident : le bien et la morale du sacrifice prêchés par la religion chrétienne ; le beau sous le soleil de l'esthétique de l'art occidental ; les progrès de la science et de l'industrie à l'époque moderne ; enfin, l'ardeur des pillards, opposée à la sérénité orientale. Il est

¹ RIMBAUD, Arthur, « L'impossible », *ibid.*, p. 272.

² *Ibid.*, p. 272.

légitime de signaler alors que ce n'est pas seulement à l'art littéraire que Rimbaud dira adieu sans retour, mais à la civilisation occidentale de laquelle il cherche à s'échapper.

C'est de l'Occident renié que se dégage l'appel de l'Orient, qui fascine Rimbaud et lui fait naître au fond du cœur le désir d'être un « fils du Soleil », comme il l'écrit bien à la fin de « Vagabonds ». Pour les écrivains du XIXe siècle, l'Orient est un mirage, ou une chimère, comme l'indique Henri Maspéro :

« Cet Orient, [...] n'est [...] en grand partie, qu'une création de notre propre imagination occidentale qui, de quelques principes religieux et philosophiques, choisis isolément et indûment étendus à toutes sortes de peuples très divers, et de quelques observations plus ou moins justes s'est forgé une chimère assez agréable, mais fausse, d'un esprit inverse du nôtre. »¹

Chez Rimbaud, il paraît qu'on peut mettre le terme d'« Orient » au pluriel, « Orients », terme qui signifie la diversité d'un espace géographique et culturel, ou, le caractère arbitraire de la notion même d'Orient dans l'œuvre de Rimbaud.

Dans « Matin », l'Orient est le « désert », dans lequel, « [s]es yeux las se réveillent à l'étoile d'argent »² ;

L'Orient se traduit par la conception hindoue en la métempsycose dans « Vies », texte révélateur de l'attente d'une autre vie chez Rimbaud, qui « Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier » accomplit son immense œuvre en pénétrant dans un endroit purement mental – « l'Orient entier » ;

Dans « Scènes », devant la mis en contradiction entre « des salons de clubs modernes » et « des salles de l'Orient ancien » et l'amphithéâtre grec ou romain

¹ MASPERO, Henri, *les Cahiers du mois*, n° 9-10, 1925, p. 295, cité par BRUNEL, Pierre, « Rimbaud et la tentation de l'Orient », in *Europe*, n° 746-747, juin-juillet 1991, p. 70.

² RIMBAUD, Arthur, « Matin », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 277.

« couronné par les taillis », l'auteur devient le spectateur privilégié d'un retour vers l'Âge d'or obéré par un présent décevant et douloureux dont le texte proposerait « la transposition onirique et mythique »¹.

Touché par la nostalgie de l'Orient, des lointains, par l'affrontement douloureux entre Occident et Orient, passé et présent, aller en Orient hante toujours Rimbaud.

En 1874, Rimbaud fait publier une annonce dans le *Times* du 7 et du 9 novembre, « Un Parisien (20 ans) ayant de bonnes connaissances littéraires et linguistiques, excellente conversation, serait heureux d'accompagner un gentleman (artiste de préférence), ou une famille désirant voyager dans les pays du sud ou de l'Orient. Bonnes références. – A.R., n°165, King's Road, Reading »². Son projet d'aller en Orient fait toujours l'objet de sa conversation avec son ami, comme en témoigne Delahaye :

« Un jour, il me fait part d'un projet vraiment inattendu. Pas besoin d'être missionnaire et prêtre pour aller en Orient : l'on y envoie de simples frères, instituteurs vêtus d'une soutane qui ont contracté un engagement annuel, personnel enseignant dans les écoles chrétiennes de Chine ou autre pays lointains. »³

Aller en Orient est certainement une envie de s'évader. Si selon Atle Kittang, chez Rimbaud, « s'évader, c'est renoncer à s'expliquer ; et s'expliquer, c'est retarder l'évasion »⁴, il semble que son évasion, loin d'être retardée, arrive même en avance, comme le constate Delahaye :

¹ BRUNEL, Pierre, *Éclats de la violence Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 657.

² LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris : Fayard, 2001, p. 695.

³ Daniel A. de Graaf, *Arthur Rimbaud : sa vie, son œuvre*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 258.

⁴ « S'évader, s'expliquer », in *Dix études sur « Une saison en enfer »*, cité par RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 936.

« Il est certain que la décision suprême est avancée, précipitée, rendue violente par des causes occasionnelles – affaire de Belgique, défection d’amis, dégoût pour les lettrés venant aider au dégoût pour les lettres. – mais elle s’annonçait depuis longtemps, mais elle était fatale... ne pouvait non plus s’exécuter sans déchirements intimes. »¹

Rimbaud, fasciné par sa tentative poétique est semblable dans une certaine mesure à un navigateur séduit par le chant des sirènes. Le navigateur se laisse entraîner par le chant des sirènes et se croit fort près des vraies sources du bonheur. Mais au moment où le chant disparaît, il n’y a que devant lui l’abîme de l’immensité et de l’infini. Rimbaud, de même, attiré par le chant des chimères poétiques, qui ne peut être entendu que par le dérèglement de tous les sens. C’est en fait le chant de l’abîme chanté par des puissances étrangères et des pouvoirs surnaturels, qui mènent finalement Rimbaud « à la limite de la folie, à cette lisière qu’ont franchie, parfois de façon analogue, Hölderlin, Blake, Nietzsche ou Artaud »².

« Cela s’est passé », écrit Rimbaud. À cette heure sévère qui marquera vraiment pour lui le tournant de l’histoire, ce qui tourne d’une manière vertigineuse, c’est le temps. « L’art est pour nous chose passée », affirme déjà Hegel audacieusement au moment de l’essor romantique où la musique, les arts plastiques, la poésie attendent des œuvres considérables.

Vers un autre monde

Sont variables les motifs par lesquels s’explique le fait que l’écrivain se tait, cesse d’écrire, choisit le silence : le monde qui l’entoure est devenu insupportable ;

¹ DELAHAYE, Ernest, *Rimbaud, l’artiste et l’être moral*, op. cit., p. 88.

² BORER, Alain, *Rimbaud, L’heure de la fuite*, op. cit., p. 32.

son monde intérieur s'est tari, fané ; l'écriture lui semble dégoûtante, déplacée ; ou, simplement, l'écrivain pense qu'il a tout dit.

Pour Rimbaud, il s'agit plutôt d'un exil voulu. Il cherche à se retirer de deux mondes : le monde réel, où le poète ressent si douloureusement l'horreur de l'existence et les déchirements intimes insupportables ; le monde d'imposture, où ses violences, ses démenches foisonnant envers et contre toute son activité d'écriture et de conquête poétique justifient de manière surprenante sa décision de s'imposer le silence. Ces deux mondes, comme deux fils, s'aperçoivent dans sa vie privée et sa vie littéraire, comme le signale Jean-Marie Gleize :

« Il y a deux fils (et ils sont noués). Celui de la réalité, du monde, tel qu'il se présente ou s'absente, tel qu'il défile ou se stabilise, et s'objective. Et celui des « vies », « enfances », « jeunesse », « mémoire », en métamorphose-anamorphose. Oui, ces deux fils sont noués. Et tout ce qu'il faut répéter c'est qu'ils ne sont pas ailleurs. Ils sont dans quelques pages, lignes. Ils sont ces lignes, ces mots, et toute leur scansion. »¹

Si à travers de ces pages, Rimbaud nous démontre le « vrai » du monde d'imposture, de tout âge d'homme et des « instants et crêtes d'une vie enracinés dans la mémoire, dans la culture ou dans l'imaginaire d'un être particulier, l'auteur »², l'abandon de ce qu'il avait écrit, c'est en fait pour l'expliquer et s'expliquer autrement, dans un autre monde, là où recommence l'œuvre rimbaldienne. On sait qu'une œuvre comme celle de Rimbaud ne s'arrête pas, elle « mérite de demeurer en vigie sur notre route »³, comme le souligne André Breton, dont la route est éclairée de l'expression

¹ GLEIZE, Jean-Marie, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 14.

² COELHO, Alain, *Arthur Rimbaud fin de la littérature, lecture d'Une saison en enfer*, présenté par Jean-Luc Steinmetz, suivi des brouillons d'Une saison en enfer établis par André Guyaux, Nantes : Joseph K., 1995, p. 12-13.

³ BRETON, André, cité par *Rimbaud après Rimbaud, anthologie de textes de Proust à Jim Morrison, op. cit.*, p. 60.

rimbaldienne : « changer la vie », avec celle de Marx : « transformer le monde », considérées comme deux mots d'ordre qui n'en font qu'un.

Quand Rimbaud n'est plus capable d'accepter la collaboration ou la compromission avec lui-même, quand l'art n'est plus capable de porter le besoin d'absolu, ce qui compte absolument, c'est désormais l'accomplissement du monde, le sérieux de l'action et la tâche de la liberté réelle¹. Pour Rimbaud, tout est « chose passée » pour que s'établisse l'heure nouvelle. S'évader, c'est d'aller chercher « des secrets pour changer la vie ». Il s'agit de la décision d'étendre à l'extrême limite le pouvoir de l'homme, de chercher à prendre une vue complète de l'homme à travers sa double existence de produit de culture et de parcelle de nature.

Mais comment changer la vie dans un monde où tout effort de libération et de transformation prend appui sur la technique, où la littérature se déprécie, où l'artiste est brûlé par l'incertitude de sa condition dans la civilisation puissante ? Errant dans les métropoles civilisées, Rimbaud tente de remonter à la civilisation primitive, non pas celle de l'Occident, mais celle de l'humanité elle-même, de même que le damné dans le « Mauvais sang », qui se voit entrer « au vrai royaume des enfants de Cham »². C'est un vieux rêve de Rimbaud, comme l'évoque Jean-Jacques Lefrère :

« Vers 1866, Rimbaud et deux de ses camarades, Paul Bourde et Jules Mary, plongent avec leur âme d'enfant dans la relation du *Voyage aux sources du Nil* de Speke et de Grant, et le trio entreprend tout naturellement de remonter lui aussi le fleuve légendaire. Pour ce faire, chacun se charge d'étudier une langue étrangère : Bourde s'essaye à l'arabe, Mary se lance dans le portugais, et Rimbaud découvre l'amharique, c'est-à-dire la langue du Choa, terre qu'il finira par fouler vingt ans plus tard. »³

¹ BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, p. 287.

² RIMBAUD, Arthur, « Mauvais sang », in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 251.

³ LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 59.

Rimbaud, aventurier à la fois de l'idéal et du réel, est profondément déçu par la vie dont le terme revient très souvent dans *Une saison en enfer*, comme pour y marquer les temps forts de la damnation, quelque provisoire qu'elle soit : « La vie est la farce à mener par tous » (Mauvais sang) ; « Ah ! remonter à la vie » (Nuit de l'enfer) ; « La vraie vie est absente », « changer la vie » (Délires I) ; « Ma vie est usée » (L'Éclair) ; « Esclaves, ne maudissons pas la vie » (Matin), *etc.* Toutes ces expressions sont certainement révélatrices non seulement d'absence, manque, farce, mensonge en poésie, mais de duplicité et fausseté de son époque.

On se propose d'examiner le thème de vie chez Rimbaud dans une perspective ethnologique, puisqu'il s'agit non seulement des réflexions sur la vie personnelle, mais plutôt de l'interrogation sur la Vie, sur l'humanité dans un monde autre que celui de la civilisation occidentale marquée par le Progrès moderne.

Une lecture ethnocritique d'un « nègre blanc » à la rencontre d'autres civilisations

Le terme d'ethnologie naît de manière tardive au XVIII^e siècle dans des acceptions relativement floues pour désigner l'étude des divers corps de communautés. Aujourd'hui, dans sa définition actuelle, l'ethnologie consiste en une étude méthodique des groupements humains définis par leur appartenance génétique et leur culture. Mettant en perspective les diverses sociétés dans un esprit comparatiste – l'objectivation de l'Autre et la relativisation des valeurs du Même et de l'Autre, la recherche ethnologique s'efforce non pas tant de les expliquer mais de les comprendre. Au sein de laquelle, sont nées des disciplines spécialisées, telles que : l'ethnologie religieuse ; l'ethnologie juridique ; l'ethnomusicologie ; l'ethno-esthétique, *etc.* Dans l'ordre de la littérature, Jean-Marie Privat propose la notion de l'ethno-critique. Dans *Bovary charivari : essai d'ethno-critique*, il écrit :

« On peut considérer l'ethno-critique comme l'application de la pensée ethnologique contemporaine à un « objet » particulier, la littérature. Or l'une des caractéristiques majeures de la recherche ethnologique actuelle est le retour de soi. Le regard des ethnologues s'est en effet déplacé et rapproché, des cultures les plus éloignées vers les cultures les plus proches. Naguère centrée sur l'autre, l'étranger, le différent (dans la logique des théories culturalistes et évolutionnistes), l'ethnologie est désormais préoccupée par le même, le familier, le semblable. »¹

Différent des approches habituelles de l'ethnologie, Privat présente une lecture qui cherche à mettre en évidence le recadrage de la recherche ethnologique dans le domaine littéraire : le lointain cède le pas au prochain. À mesure que l'univers connu est exploité, on revient chez soi et l'ethnologie est donc devenue, comme le souligne Perec dans son ouvrage intitulé *L'Infra-ordinaire*, paru en 1989 : « celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais l'endotique »².

L'application de cette pensée ethnologique à la littérature nous permet une lecture ethnologique non seulement des œuvres romanesques, mais aussi des œuvres poétiques. Ce qui mérite notre attention, c'est en septembre 2008, à l'occasion d'un colloque international de Jyväskylä en l'honneur de Claude Lévi-Strauss, Jean-Marie Privat a présenté une communication intitulée « L'ourse, le poète et le chamane – Une lecture ethnocritique de Rimbaud », dont le texte a été publié en 2005 dans un recueil d'études – *L'expérience de lecture*, sous le titre de « Son auberge n'était pas à la belle étoile... Introduction à une ethnocritique de Rimbaud ».

Son étude tourne autour d'un vers de « Ma bohème » : « Mon auberge était à la Grande-Ourse ». Dans cet article, ayant évoqué les explications des autres

¹ PRIVAT, Jean-Marie, *Bovary Charivari, essai d'Ethno-critique*, Paris : CNRS éd., 1994, p. 7.

² PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris : Seuil, 1989, p. 11-12.

commentateurs : Chassang et Senninger expliquent que cette expression veut dire « à la belle étoile » ; pour Leuwers, il s'agit d'une « promenade à la belle étoile » ; selon Steinmetz, « Rimbaud renouvelle ici de façon originale l'expression « dormir à la belle étoile » ; Brunel note que c'est une « autre façon de dire : « à la belle étoile » ; Guyaux comprend que Rimbaud « couchait à la belle étoile »¹, Privat juge que ces reformulations à visée explicative « ont une caractéristique commune (d-)étonnante » :

« Elles prosaïsent une formule poétique. Il est en effet paradoxal de réduire une expression idiolectale à un syntagme lexicalisé ou de gloser une création verbale par un stéréotype discursif et comportemental. Cette banalisation sémantique fait violence à la poésie du texte et interdit d'entrer dans la « vertu » de cette image. »²

Selon lui, la clef à la vertu de cette image consiste à l'analyse sur la référence à la Grande-Ourse. Rappelant « Petit-Poucet » et « Grande-Ourse » comme conte d'origine orale et paysanne qui se réfère à la mythologie antique et cultivée, Privat voit en Rimbaud la « familiarité avec la culture folklorique ardennaise »³ pour en venir à sa conclusion :

« Rimbaud se réapproprie à son tour « la légende du petit bouvier céleste » telle qu'analysée par G. Paris ; mais il s'identifie aussi au Petit-Poucet des contes initiatiques, à son aventure courageuse et rusée dans un autre monde, et à son retour triomphal dans le monde des hommes. [...] « Ma Bohème » - son poème – n'est donc pas marquée par « l'empreinte des paysages qu'il traverse » mais bien par « une coalescence de légendes ». Chacune des deux modalisations autonymiques centrales (Petit-Poucet et

¹ PRIVAT, Jean-Marie, « Son auberge n'était pas à la belle étoile... Introduction à une ethnocritique de Rimbaud », in *L'expérience de lecture*, textes réunis et présentés par Vincent Jouve, Paris : éditions l'improviste, 2005, p. 101.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 106.

Grande-Ourse) produit de multiples résonnances et leurs diverses liaisons et corrélations témoignent non seulement que « la littérature fait indissociablement partie de la culture »¹ mais aussi que c'est en orchestrant sa propre polyphonie culturelle que le sujet moderne accomplit son propre rite de passage. »²

On constate que l'accommodation du regard ethnologique se fait par les recadrages successifs et que dans son évolution la plus récente, il s'agit de se mettre à l'écoute du tout proche et de porter sur soi un regard très longtemps éloigné. Il convient néanmoins de remonter à la seconde partie du XIXe siècle, où se dégage à peine la valeur de l'ethnologie, pour voir comment l'œuvre de Rimbaud et sa vie portent des réflexions ethnologiques sur, d'une part, la civilisation occidentale qui l'étouffe ; d'autre part, la civilisation de l'autre, de l'étranger, du différent, celle qui remet en cause la première.

La rencontre d'autres civilisations, c'est une quête de nouveaux repères, comme refuge ou comme remède à un mal-être dans sa propre société, comme nostalgie d'un monde en voie de disparition, comme réaction individuelle à un remords collectif devant cette mort annoncée. Dans l'activité poétique, existe une résonance vaste et profonde aux données de l'ethnologie, parce que toutes les deux tentent de se diriger vers une autre temporalité, de remonter, comme on dit, à la nuit des temps et de se plonger dans l'archaïque, qui est toujours présent au cœur de la modernité. C'est dans ce sens que Lévi-Strauss est un « Mallarmé en Amérique du Sud »³ et que Michel Leiris est « un garçon qui s'en va en Abyssinie »⁴, répondant à

¹ BAKHTINE, « Les Études littéraires aujourd'hui »(1970), in *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, p. 342.

² PRIVAT, Jean-Marie, « Son auberge n'était pas à la belle étoile... Introduction à une ethnocritique de Rimbaud », *op. cit.*, p. 109-111.

³ GEERTZ, V. Clifford, *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris : Métailié, 1996, p. 47.

⁴ LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris : Gallimard, 1934, p. 225.

l'appel de Rimbaud et prenant la décision de continuer le voyage vers l'Est, comme il l'écrit dans *L'Afrique fantôme* :

« Voici enfin la terre des 50° à l'ombre, des convois d'esclaves, des festins cannibales, des crânes vides, de toutes les choses qui sont mangées, corrodées, perdues. La haute silhouette du maudit famélique qui toujours m'a hanté se dresse entre le soleil et moi. C'est sous son ombre que je marche, ombre plus dure mais plus revigorante aussi que les plus diamantés des rayons. »¹

Et dans *Miroirs de l'Afrique*, recueil posthume de ses principaux écrits d'ethnologie africaine, il répète : « Je vis ici (Gondar) dans le culte de Rimbaud qui, avec Nerval peut-être, représentera toujours à mes yeux la seule figure littéraire réellement nette et propre. Pour la France tout au moins »². Comment le mythe de Rimbaud, comme celui de Gondar et de l'Abyssinie, entretient-il chez Leiris le rêve d'un ailleurs libérateur, cathartique, qui rend possible l'écriture ? De quoi s'agit-il ? De l'écriture pour un Rimbaud qui a tourné le dos à la poésie ?

Dans *Rimbaud nouveau*, Alain Jouffroy écrit :

« Dans l'inconnu, à travers un inconnu, il n'a pas dû cesser de penser à des projets de livres qu'il n'a tout simplement pas eu le temps d'écrire. Mais ces livres auraient sans doute dépassé ce que Leiris a pu faire dans son *Afrique fantôme*, ce qu'a fait Artaud au Mexique pour les Indiens Tarahumaras, ou même, François Augiéras dans son *Voyage des morts*. »³

¹ *Ibid.*, p. 225.

² *Ibid.*, p. 535.

³ JOUFFROY, Alain, *Rimbaud nouveau*, op. cit., p. 166.

Sans s'attarder sur le jugement d'Alain Jouffroy qui demanderait un regard de plus près de leurs livres, il est légitime de signaler ici que ce qui permet de mentionner l'un à côté de l'autre les noms de Rimbaud, de Leiris, d'Artaud et d'Augiéras, c'est sans doute chez eux la réflexion commune, ancrée entre réel et imaginaire, entre constructions fantasmatiques et confrontation à une réalité inéluctable, sur la vieille culture marquée par la civilisation européenne. De laquelle, ils cherchent à s'enfuir, ni en ethnologue ni en artiste, mais en « autre », afin de se reformuler, d'atteindre au-delà de la possibilité, d'arriver à l'inconnu. Il s'agit d'une expérience hors du temps et d'un parcours initiatique qui leur permettent de se sortir de leur moi social et personnel, de s'échapper à leur moi intérieur, de s'appropriier pour autant d'une énergie secrète. C'est une force souterraine et magique retrouvée dans l'exploration du mythe des origines, par laquelle ils pourraient rétablir l'équilibre perdu dans la civilisation de l'Occident.

Si *Afrique fantôme* de Leiris, *Le Voyage au pays des Tarahumaras* d'Artaud, *Voyage des morts* d'Augiéras, nous prouvent par excellence leurs préoccupations ethnologiques, comment Rimbaud se fait-il entendre les siennes, sinon par sa correspondance, qui pourrait être lue comme récit de voyage, comme journaux intimes, aussi comme document ethnologique ?

À propos de la correspondance de Rimbaud, Henri Michaux écrit contre la tentative de rétablir la vie de Rimbaud en abusant la référence à ses lettres : « Quand je pense qu'il y a deux ou trois ânes qui se sont imaginés avoir reconstitué la vie de Rimbaud d'après sa correspondance ! Comme si des lettres à sa sœur, à sa mère, à un pion, à un copain, livraient quoi que ce soit »¹. De même, Yves Bonnefoy nous déconseille de la lire, comme il l'indique dans *Notre besoin de Rimbaud* : « Ne lisons

¹ Cité par VENAYRE, Sylvain, *La gloire de l'aventure, genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris : Aubier, 2002, p. 195.

pas les lettres de Rimbaud africain à sa famille [...] dès 1875 l'être conscient en Rimbaud a renoncé à *changer la vie* »¹.

De pénibles années d'errance en Afrique ne sont-elles pas dans le but de *changer la vie* ? Et ses lettres à sa famille ne sont-elles pas une sorte d'écriture – des derniers « feuillets de [son] carnet de damné » ?

En 1879, quand Rimbaud est tombé malade et revenu à Roche, Delahaye lui demande s'il s'occupe toujours de littérature, il répond nettement : « Je ne pense plus à ça ». Au moment creux de la vie, l'esprit lui-même souffre d'une « haute maladie détruisant toutes formes équilibrées d'existence, ruinant le destin et même le corps »², il semble que tout est vanité et poursuite de vent. Néanmoins, les explorations en Arabie lui rallument l'espoir et le plaisir d'écrire au milieu des décombres, comme en témoigne sa lettre adressée à Delahaye le 18 janvier 1882 :

« Je suis pour composer un ouvrage, sur le Harar et les Gallas que j'ai explorés, et le soumettre à la Société de géographie [...] Je viens de commander à Lyon un appareil photographique qui me permettra d'intercaler dans cet ouvrage des vues de ces étranges contrées. Il me manque des instruments pour la confection des cartes, et je me propose de les acheter [...] Je pourrai achever cet ouvrage et travailler ensuite aux frais de la société de Géographie. Je n'ai pas peur de dépenser quelques milliers de francs, qui me seront largement revalorisés. »³

À propos de ce projet, Alfred Bardey, son premier patron et témoin privilégié de la vie de Rimbaud en Afrique orientale, exprime toutefois ses doutes :

¹ BONNEFOY, Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, op. cit., p. 239.

² *Ibid.*, p238.

³ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, op. cit., p. 302-303.

« Rimbaud, de retour à Aden, a-t-il eu l'idée de composer à l'aide de ses notes, notes dont je ne lui ai jamais entendu parler, un ouvrage sur le Harar et les pays Gallas ? Je l'ignore absolument et nous passions au moins huit heures par jour dans le même bureau ».

Toutefois, Bardey raconte par ailleurs que, lorsqu'il signale à Rimbaud que Monseigneur Taurin-Gahagne prépare une étude sur le Harar et les Gallas, il lui répond : « Je vais en écrire une et lui couper l'herbe sous le pied. »¹

Mais le témoignage d'Alfred Bardey s'avère contestable, si l'on se reporte aux dossiers suivants :

Le « Rapport sur l'Ogadine », rédigé le 10 décembre 1883 et paru en février suivant dans le bulletin de la Société de Géographie ;

La lettre parue le jeudi 25 et le samedi 27 août 1887 dans *Le Bosphore égyptien, journal quotidien politique et littéraire*, qui présente Rimbaud comme « voyageur français bien connu » et découvre dans sa lettre « un puissant intérêt et des renseignements complètement inédits sur le Harrar et le Choa »² ;

La lettre lue à la séance du 22 janvier 1892 de la Société de Géographie par le même Alfred Bardey, quelques mois après la mort de son ancien employé, citons un passage :

« Son premier but était d'acquérir, par le commerce, la petite fortune nécessaire à son indépendance ; [...] Par amour de l'inconnu et par tempérament, il absorbait avidement les choses intellectuelles des pays qu'il traversait, apprenait les langues au point de pouvoir les professer dans la contrée même et s'assimilait, autant que possible, les usages et les

¹ *Ibid.*, p302.

² *Ibid.*, p519.

coutumes des indigènes. [...] Il a été un des premiers pionniers au Harar et tous ceux qui l'ont connu depuis onze ans diront qu'il fut un homme honnête, utile et courageux. »¹

Est-ce qu'il nous dessine la figure d'un Rimbaud « nègre blanc » ? Terme utilisé par Verlaine sur un croquis de Rimbaud par sa sœur : « Toi, mort, mort, mort ! Mais mort du moins tel que tu veux, / En nègre blanc, en sauvage splendidement/ Civilisé, civilisant négligemment... »². Ce Rimbaud, « nègre blanc », mais « civilisé », établit ainsi son « mystique à l'état sauvage »³, comme le signale Paul Claudel, un sauvage « à l'un des moments les plus tristes de notre histoire, en pleine déroute, en pleine guerre civile, en pleine déconfiture matérielle et morale, en pleine stupeur positiviste »⁴.

Le terme nègre blanc remet en cause la tension entre l'homme sauvage et l'homme policé déjà inscrite dans la réflexion de Rousseau, dont le système s'ordonne selon un schéma bipolaire : l'état de nature de l'homme primitif et l'état social de l'homme civil. Selon lui :

« L'homme sauvage et l'homme policé diffèrent tellement par le fond du cœur et des inclinations que ce qui fait le bonheur de l'un réduirait l'autre au désespoir. (...) Le sauvage vit en lui-même ; l'homme sociable, toujours hors de lui ne sait vivre que dans l'opinion des autres (...). »⁵

¹ Cette lettre, qui annonce le décès de Rimbaud à la Société de Géographie de Paris, est bizarrement datée du 24 octobre de la même année. Voir TUBIANA, Josèphe, « Le patron de Rimbaud », in BARDEY, Alfred, Barr-Adjam : *souvenirs d'Afrique orientale, 1880-1887*, Paris : C.N.R.S., éd., 1981, p. xxxv-xxxvi.

² VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 601.

³ CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 514.

⁴ *Ibid.*, p515.

⁵ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité, œuvres complètes*, tome III, cité par *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, Colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988, textes réunis par Chantal Grell et Christian Michel, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 186.

Et dans *Du contrat social*, se reprend la réflexion sur le primitif, qui, en tant que l'individu préexiste au fait social, est par lui-même « un tout parfait et solitaire »¹. « Qu'est-ce qu'une civilisation ? Une impasse », proclame Henri Michaux dans son *Un Barbare en Asie*. Qu'est-ce que la civilisation de l'Occident ?

« C'est l'asservissement de la femme, le règne de la vénalité et l'instauration des « principes bourgeois modernes » : « la raison, la nation et la science », le progrès – « le monde marche ! » Pourquoi ne tournerait-il pas ? » –, le travail – « pauvres hommes, travailleurs ! », – le décalage entre l'humanisme déclaré et la pratique quotidienne – « au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires » – et, enfin, un engourdissement, une indifférence, une fixation dans la réalité – *Les Assis*. C'est encore et surtout le mouvement même d'expansion sans fin des institutions et des principes bourgeois qui recouvrent tout et tous, le dynamisme même de la civilisation capitaliste moderne ; son expansion géographique – la colonisation de l'Afrique, de l'Asie, ... – étroitement liée à son expansion *morphologique* – la colonisation de toutes les sphères, de toute la vie (voir plus loin). »²

Rimbaud, homme civilisé, face aux rages et les ennuis de cette époque-ci, celle qui est sombrée plus que d'autres par un dépérissement des valeurs occidentales, éprouve profondément le besoin de trouver une sortie, par laquelle il s'évade intellectuellement et physiquement de « l'Europe aux anciens parapets ». Mais « La nature humaine ne rétrograde pas »³. L'être humain touché par la civilisation, par la société civile et moderne ne saurait revenir en arrière, retourner à un Âge d'or de l'humanité, à l'homme primitif préservé de la décadence affaiblissant les peuples

¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Du contrat social*, Genève : C. Bourquin, 1947, p. 228.

² THOMAS, Frédéric, *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, *op. cit.*, p. 46-47.

³ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, tome III, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 935.

civilisés, de la culpabilité que la morale chrétienne fait peser sur leur corps et leur état d'esclavage.

Évidemment, Rimbaud tend à y retourner, d'abord, de façon fictionnelle. Le voyage imaginaire dans le monde primitif, la fuite à travers des territoires vierges, des terres inconnues annoncent toujours son vrai départ, comme en témoigne le passage du « Mauvais sang » :

« Me voici sur la plage armoricaine. Que les villes s'allument dans le soir. Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront. Nager, broyer l'herbe, chasser, fumer surtout ; boire des liqueurs fortes comme du métal bouillant, – comme faisaient ces chers ancêtres autour des feux. »

Nous invitant d'accéder dans un monde du sauvage, « du vrai royaume des enfants de Cham », il déclare : « Je suis une bête, un nègre ». Cette revendication avec le plus de véhémence de sa barbarie serait la seule façon de s'échapper totalement dans le temps et dans l'espace, dans l'esprit et dans la matière, de la civilisation occidentale moderne. Le « nègre », dans la vision du monde qui est celle de l'occident chrétien, est synonyme de l'immoralité, l'irréligion, le *damné* retourne l'insulte contre ses accusateurs, traitant ceux-ci à leur tour de « nègres », qui ne sont que de « faux nègres », anthropophages et monstrueux civilisés.

Mais ce nègre blanc, excité par son orgueilleux désir de connaître l'inconnu, sait que « son moi est continuellement sollicité par une chose qui n'est pas lui, il sait que là se trouve le terme de son angoisse »¹. Il se décide de dire adieu à ses aventures fictionnelles afin d'aller ailleurs. Mais où en fait ? Il ne saurait à y répondre. Dans la lettre adressée à sa mère le 23 août 1887, il écrit : « par force je devrai m'en retourner du côté du Soudan, de l'Abyssinie ou de l'Arabie, peut-être irai-je à Zanzibar, d'où on

¹ FONDANE, Benjamin, *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, op. cit., p. 128.

peut faire de longs voyages en Afrique, et peut-être, en Chine, au Japon, qui sait où »¹. Ce lieu de nulle part est à tous et à personne. Pour l'atteindre, il faut, comme le signale Jean Jamin :

« [...] se déprendre de ses origines et apprendre à être de nulle part ou, pour rester dans la métaphore introduite par Lévi-Strauss, à être d'outre-tombe... Il lui faut savoir culturellement mourir. En somme, son voyage est une dépense d'être que rien ne viendra couvrir, pas même la connaissance de l'autre qui, fût-elle profonde, ne saurait effacer ce flottement d'identité par quoi elle commence et par quoi elle finit. Le voyage vers l'autre a quelque chose d'irréversible qui ressemble fort à une perte ou plutôt à un sacrifice. »²

Choisir d'être nègre blanc, c'est d'accepter ce flottement d'identité ou de se sacrifier. Pionnier courageux, mais aussi ennuyeux et misérable, Rimbaud espère néanmoins de « jouir de quelques années de vrai repos dans cette vie », comme il l'écrit à sa mère le 25 mai 1881 : « heureusement que cette vie est la seule, et que cela est évident, puisqu'on ne peut s'imaginer une autre vie avec un ennui plus grand que celle-ci »³. Dans ce voyage du moi dans les parages de l'autre, Rimbaud se sent menacé, mis en péril, littéralement miné. À son impuissance de toucher la « vraie vie », au bout de la recherche de laquelle, Rimbaud nous fait entendre : « Hélas que notre vie est misérable »⁴.

C'est dans ce sens que nous nous permettons de comprendre Rimbaud, se mettant à rude épreuve, même en danger, où nulle place n'est faite au plaisir, à l'abandon ou tout simplement au rêve. Pour Rimbaud de même que pour l'ethnologue, il n'y a d'ethnologie possible que dans la douleur et le déchirement, qu'au terme

¹ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, op. cit., p. 516.

² JAMIN, Jean, « Les fantaisies du voyageur », in *Revue de Musicologie*, T. 68, n° 1/2, 1982, p. 27.

³ RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, op. cit. p. 282.

⁴ *Ibid.*, p. 876.

d'une lente érosion du moi, accompagnée d'un déficit d'être, comme le souligne Lévi-Strauss :

« Chaque fois qu'il est sur le terrain, écrit-il, l'ethnologue se voit livré à un monde où tout lui est étranger, souvent hostile. Il n'a que ce moi, dont il dispose encore, pour lui permettre de survivre et de faire sa recherche ; mais un moi physiquement et moralement meurtri par la fatigue, la faim, l'inconfort, le heurt des habitudes acquises, le surgissement de préjugés dont il n'avait pas le soupçon ; et qui se découvre lui-même, dans cette conjoncture étrange, perclus et estropié par tous les cahots d'une histoire personnelle responsable au départ de sa vocation mais qui, de plus, affectera désormais son cours. »¹

Dans une situation difficile et pénible pareille, est-ce que son étude sur le Harar et les Galles, celle qui lui permettrait de couper à Taurin-Gahagne l'herbe sous le pied, peut voir le jour ? Il s'agit plutôt d'un ouvrage à paraître pour toujours, parce que son futur auteur ne sait plus le rédiger en quelle langue. Dans la lettre adressée à sa famille le 6 mai 1883, Rimbaud écrit : « tous les jours je perds le goût pour le climat et les manières de vivre, et même la langue de l'Europe. Hélas ! »².

Dans cette rencontre avec un autre espace-temps et cette aventure mentale ainsi que physique, dans ce passage d'un mal-être à un autre mal-être, tant de privations et de peines lui sont insupportables :

« La mauvaise nourriture, le logement malsain, le vêtement trop léger, les soucis de toutes sortes, l'ennui, les tracasseries continuelles au milieu de nègres canailles par bêtise, tout cela agit très-profondément sur le moral et la santé en très peu de temps. »³

¹ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris : Plon, 1973, p. 47-48.

² RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 337.

³ *Ibid.*, p. 867.

Il est d'autant plus pénible d'envisager la menace de la perte de sa propre langue maternelle, qui signifie une perte de capacité de se repérer ni dans ses origines desquelles il cherche sans arrêt de se déprendre, comme il l'écrit le 10 novembre 1890 à sa mère : « j'entendais rester libre de voyager, de vivre à l'étranger et même de continuer à vivre en Afrique. Je suis tellement déshabitué du climat de l'Europe, que je m'y remettrais difficilement »¹ ; ni dans « ces allées et venues, et ces fatigues, et ces aventures chez des races étranges »².

La vie en Afrique retranche Rimbaud de la communauté occidentale pendant de longues périodes. Par la brutalité des changements auxquels il se soumet, il est victime d'une sorte de déracinement chronique : plus jamais il ne se sent chez lui nulle part, il reste psychologiquement mutilé. Cependant il semble que Rimbaud se rend compte bien de cette situation et l'accepte comme une fatalité :

« Chaque homme est esclave de cette fatalité misérable, autant ici qu'ailleurs, mieux vaut même ici qu'ailleurs où je suis inconnu ou bien où l'on m'a oublié complètement et où j'aurais à recommencer ! [...] C'est la vie, elle n'est pas drôle. »³

Ainsi paralysé par cette double infimité et mis au risque du naufrage du moi, soumis « à la réalité rugueuse de sa « foi primitive », au tourment du réel et d'un réel, à son incompréhensible présence, au mystère de son évidence insoutenable »⁴, Rimbaud semble-t-il se fait travailler d'une manière improductive en tant que explorateur perpétuel de terrain et de sens de la vraie vie.

¹ *Ibid.*, p. 846.

² *Ibid.*, p. 337.

³ *Ibid.*, p. 400.

⁴ GLEIZE, Jean-Marie, préface à DELAHAYE, Ernest, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, *op. cit.*, p. 13.

Des premières fugues d'adolescent jusqu'aux aventures réalisées en Afrique et en Arabie, Rimbaud, « homme aux semelles de vent », est toujours « en marche », « en action ». S'enfuyant de ce que la présence lui impose, de l'asservissement de l'âme et du corps, s'évadant intellectuellement puis physiquement de « l'Europe aux vieux parapets », il arrive « en-deçà de cette réalité instituée, pour aller jusqu'à ses racines, jusqu'à son surgissement, jusqu'à son *autre* visage »¹.

Au XIXe siècle, quand l'homme d'Occident s'imagine que la Civilisation se confond avec sa civilisation, la Culture avec la sienne propre ou du moins celle qui dans le monde occidental est l'apanage des classes les plus aisées, et ne cesse de regarder les peuples exotiques avec lesquels il entre en contact pour exploiter leur pays, comme des sauvages incultes, des hommes à l'état sauvage, des non civilisés, Rimbaud, en tant qu'occidental, trafiquant, exploitant, mais aussi en nègre blanc, nous démontre le sauvage tel qu'il rencontre :

« Les gens d'ici ne sont ni plus bêtes ni plus canailles que les nègres blancs des pays dits civilisés ; ce n'est pas la même chose, voilà tout ; au fond, ils sont même moins méchants et peuvent dans certains cas manifester de la reconnaissance et de la fidélité. Il s'agit d'être juste et humain avec eux. »²

Rimbaud se sent, d'une part, honteux de se classer dans les « nègres blancs des pays dits civilisé » pour dire « nous », parce que la société de la civilisation d'Occident lui est enfer ; d'autre part, bien qu'il soit « connu en bien de tous depuis dix années dans ce pays »³, comme il l'écrit de Harar à sa mère le 10 novembre 1890, les indigènes lui sont toujours « eux », et aux yeux desquels il est toujours un exploitant occidental. Ce que Rimbaud n'arrive pas à changer à lui seul,

¹ THOMAS, Frédéric, *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, op. cit., p. 54-55.

² RIMBAUD, Arthur, *Correspondance*, op. cit., p. 810.

³ *Ibid.*, p846.

c'est que dans la rencontre entre les Occidentaux et les Africains, la civilisation occidentale préside à la définition de la valeur des choses et fonctionne comme un critère de discrimination entre l'humain et le non-humain, entre l'ordre culturel soumis à la loi des bourgeois et le monde des esprits sauvages.

Se rendre chez « eux » pour mieux « nous » connaître, se transformer en « autre » pour mieux prendre une plus grande conscience du « je ». Dans ce sens, il nous paraît que la formule « Je est un autre » rimbaldienne illustre la notion hégélienne de « Vérité absolue », comme le signale François Dragacci-Paulsen :

« Pour Hegel en effet, cette dernière passe nécessairement par la division du Sujet en deux entités distinctes mais néanmoins liées : le Moi et l'Autre. Par cette division, le Sujet peut s'observer dans son extériorité – l'Autre, tout en maintenant la conscience – le Moi indispensable à l'analyse de cette même extériorité. Le résultat d'un tel procédé est facile à voir : en s'observant d'une manière aussi objective, le Sujet atteint une plus grande conscience de lui-même. »¹

« Toute poésie vraie est inséparable de la Révolution »², prononce Michel Leiris dans l'article intitulé « La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud ». L'œuvre de Rimbaud, dans un monde « sans honneur, sans principe, sans poésie, sans substance, sans rien »³, n'est rien d'autre qu'une révolution qui annonce le désastre de la civilisation d'Occident.

Dans *La révolution d'abord et toujours*, on lit : « Spinoza, Kant, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche : cette seule énumération est le commencement de votre désastre »⁴. Désastre, c'est dévastation,

¹ DRAGACCI-PAULSEN, François, « Le Mythe du nègre chez Rimbaud et Césaire constamment rapporté à Kierkegaard », in *Symposium*, vol. 49, n°1, 1995, p. 53.

² LEIRIS, Michel, « La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud », in *Brisées*, Paris : Gallimard, 1992, p. 13.

³ Cité par THOMAS, Frédéric, *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, op. cit., p. 140.

⁴ NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, 1964, p. 251.

celle des normes sociales et de l'esprit même. Dans le chapitre suivant, nous nous proposons d'examiner comment Lautréamont, précurseur des surréalistes, mène cette révolution à son point extrême.

CHAPITRE 3

LAUTRÉAMONT : LE SEMBLABLE DIFFÉRENT ET LA *COINCIDENTIA OPPOSITORIUM*

La première édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont dans la Bibliothèque de la Pléiade date de 1970. Elle recueille dans un même volume l'œuvre de Lautréamont et celle de Germain Nouveau. En 2009, la Pléiade publie la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont, volume à lui seul, et donne à relire, au sens fort, un auteur qui a secoué toutes les notions permettant, à son époque, de penser la littérature. Sorti il y a un mois et demi, ce volume de la Pléiade a fait un tabac : 7 000 exemplaires imprimés, 5 000 vendus. Il est vraiment un score inhabituel pour la poésie, surtout si l'on songe que Lautréamont n'avait pas vendu un seul livre de son vivant.

Il paraît que c'est bien ce qu'André Gide a prédit en 1925 : « Son influence au XIXe siècle a été nulle ; mais il est avec Rimbaud, plus que Rimbaud peut-être, le

maître des écluses pour la littérature de demain »¹. Seulement pour son existence de météore, paraît long plus d'un demi-siècle d'attente.

Devant le « Lautréamont best-seller », ou plutôt « le cas Lautréamont », pour reprendre le titre du numéro spécial du *Disque vert* en 1925, quelles sont les réactions des lecteurs d'aujourd'hui, sinon « Rire, mais pleurer en même temps », comme le demande Maldoror dans la strophe 2 du Chant quatrième ?

Ouvrages non diffusés, mort précoce : les conditions d'un oubli définitif sont réunies. Mais, il faut signaler qu'en fait, en 1925, aux grands moments du surréalisme, l'œuvre de Lautréamont est considérée comme « une réussite littéraire », comme le signale Jean Cassou dans le numéro spécial du *Disque vert* consacré à Lautréamont :

« Qu'on ne sache rien sur Isidore Ducasse, c'est la chose la plus troublante. Aussi le succès actuel de son livre, ou plutôt les interprétations que notre temps nous conduit à en donner et auxquelles il se complait sont-elles un événement isolé, qu'il faut considérer à part. La valeur réelle de ce livre, l'estime que nous pouvons en faire, c'est une autre question. D'ailleurs la valeur absolue d'un livre, n'est-ce pas une chose impondérable ? [...] C'est que justement Maldoror a été redécouvert au moment que, dans tous les domaines, le problème se posait de l'essence même de l'art : en littérature, on en revenait à se demander ce qui faisait le fondement du phénomène littéraire. Lautréamont paraissait, par son livre, s'être posé la question. [...] une merveilleuse réussite littéraire. Par son propre néant en même temps que par l'affirmation de son existence, ce livre est une réussite littéraire. »²

On ne pourrait pas laisser dans l'oubli une telle œuvre, où toutes les notions qui permettent de penser la littérature sont mises en question par son auteur. On ne

¹ GIDE, André, Préface au « Cas Lautréamont », in *Le Disque vert*, n°4, 1925, *ibid.*, p. 375.

² CASSOU, Jean, « La Code actuelle de Lautréamont », in *Le Disque Vert*, n°4, 1925 ; cité par Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 382.

pourrait pas négliger un tel poète qui nous aide à « concevoir ce qu'est la fiction moderne »¹.

Dans ce chapitre, on essaie d'étudier comment Lautréamont se met à la recherche du droit de cité en littérature par son écriture et comment dans laquelle se fait la quête de son propre identité en tant qu'être humain, dont l'incomplétude, l'incapacité et les limites à dépasser constituent la première force d'impulsion de l'ensemble de sa poétique.

1. Lautréamont en quête de droit de cité en littérature

Cent ans après la mort du poète, Pierre-Olivier Walzer écrit ainsi dans l'introduction aux *Œuvres complètes* de Lautréamont de la Bibliothèque de la Pléiade en 1970 :

« Il est probable que tous les essais pour cerner de plus près le visage et la personne d'Isidore Ducasse resteront à jamais frappés de vanité. La rareté des documents, l'existence d'un seul portrait, les seules six lettres conservées rendent définitivement improbable le déchiffrement authentique d'une personnalité qui d'ailleurs échappe aux normes communes. »²

Isidore Ducasse, né en 1846, homme de génie, homme d'énigmes, homme sans visage, mais homme de lettres, cherche sans cesse de son vivant le droit de cité en littérature avec *Les Chants de Maldoror* et *Poésies*. Cependant, il faut attendre jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale pour qu'il sorte de l'ombre d'oubli et

¹ STEINMETZ, préface aux *Œuvres complètes* de Lautréamont, *ibid.*, p. ix.

² *Lautréamont, Germain Nouveau, Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 124.

connaisse une gloire posthume grâce aux surréalistes. Ils le considèrent comme un des précurseurs du surréalisme. Et dès lors, le peu qu'on sait d'Isidore Ducasse, dit comte de Lautréamont, s'accroît avec toutes sortes d'exégèses de son œuvre et des documents concernant son auteur, dont la première biographie n'a été publiée qu'en 1970¹.

Les Chants de Maldoror et Poésies, œuvre inconnue de 1868 à 1874

Indéfiniment sauvage, indéfiniment exploré, c'est le monde d'Isidore Ducasse, un monde tout simple qui se ferme avec un acte de décès de quelques lignes :

« Acte de décès d'Isidore Lucien DUCASSE, homme de lettres, âge de vingt-quatre ans né à Montevideo (Amérique méridionale), décédé ce matin à huit heures en son domicile rue de Faubourg-Montmartre n°7 ; célibataire (sans autres renseignements). »²

Un monde qui s'ouvre pourtant à toutes les interprétations interminables de son œuvre : *Les Chants de Maldoror et Poésies*.

En août 1868, Isidore Ducasse fait publier le *Chant premier* des *Chants de Maldoror*, qui porte trois astérisques au lieu du nom d'auteur. Le 5 septembre, la Bibliothèque de la France enregistre le livre « *Chants (les) de Maldorer [sic]. Chant I^{er}* ; par ***. In – 8°, 31p. Paris, imp. Balitout, Questroy et Cie. 30 c. ». Il faut attendre le mois de novembre pour que cette plaquette imprimée à compte d'auteur se mette en vente.

¹ CARADEC, François, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, Paris : La Table Ronde, 1970.

² LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont*, Paris : Fayard, 1998, p. 602.

Se chargeant lui-même du service à la presse, il adresse le *Chant premier* à une vingtaine de critiques. Dans un des rarissimes exemplaires, une lettre a été retrouvée, celle du 9 novembre 1868, adressée à un critique inconnu :

« Auriez-vous la bonté de faire la critique de cette brochure dans votre estimable journal. Pour des circonstances indépendantes de ma volonté, elle n'avait pas pu paraître au mois d'août. Elle paraît maintenant à la librairie du Petit Journal, et au passage Européen chez Weill et Bloch. Je dois publier le 2^e chant à la fin de ce mois-ci chez Lacroix. »¹

Le lendemain, il envoie une lettre à Victor Hugo en exil à Guernesey, afin de lui demander une recommandation auprès de son éditeur Albert Lacroix. Cette lettre d'un jeune homme de lettres novice qui réclame le droit de cité en littérature se termine par le ton d'humilité de circonstance : « je regarde mon audace avec plus de sang-froid, et je frémis de vous avoir écrit, moi qui ne suis encore rien dans ce siècle, tandis que vous, vous y êtes le Tout »². L'absence de toute formule finale de salutation laisse-t-elle dans une certaine mesure entendre quelque chose ? Orgueil peut-être ?

Il semble que ni l'un ni l'autre n'aient répondu à leur correspondant.

La seule étude critique à la publication du *Chant premier* est parue dans le n°5 de la revue à petit tirage *La Jeunesse*. Il s'agit d'un compte rendu signé par Épistémon. D'après Jean-Jacques Lefrère, Épistémon est probablement Alfred Sircos, directeur de *La Jeunesse* et l'un des futurs dédicataires des *Poésies*. À notre connaissance, cet article, avec celui de Charles Asselineau que nous allons citer plus tard, sont la totalité des répercussions de l'œuvre de Lautréamont jusqu'en 1885. Nous tenons à le citer en entier :

¹ Lettre à un critique, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 301.

² Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 303.

« LES CHANTS DE MALDOROR » par * * *

(Un volume, chez Defaux, rue de Croissant, 8)

Le premier effet produit par la lecture de ce livre est l'étonnement : l'emphase hyperbolique du style, étrangeté sauvage, la vigueur désespérée d'idée, le contraste de ce langage passionné avec les plus fades élucubrations de notre temps, jette d'abord l'esprit dans une stupeur profonde.

Alfred de Musset parle quelque part de ce qu'il appelle « la Maladie du Siècle » : c'est l'incertitude de l'avenir, le mépris du passé, ou l'incrédulité et le désespoir. Maldoror est atteint de ce mal, sceptique, il devient méchant, et tourne vers la cruauté toutes les forces de son génie. Cousin de Child-Harold et de Faust, il connaît les hommes et les méprises. L'envie de dévorer, et son cœur toujours vide, s'agite sans cesse dans de sombres pensées, sans pouvoir jamais atteindre ce but vague et idéal qu'il cherche et qu'il devine.

Nous ne pousserons pas plus loin l'examen de ce livre. Il faut le lire pour sentir l'inspiration puissante qui l'anime, le désespoir sombre répandu dans ces pages lugubres. Malgré ses défauts, qui sont nombreux, l'incorrection du style, la confusion des tableaux, cet ouvrage, nous le croyons, ne passera pas confondu avec les autres publications du jour : son originalité peu commune nous est garante.

La Jeunesse, 1^e année, n° 5 du 1^{er} au 15 septembre 1868.¹

Raisonné est le jugement d'Épistémon, qui met en valeur l'originalité de l'œuvre : l'effet d'étonnement, l'étrangeté sauvage, la vigueur désespérée d'idée, l'emphase hyperbolique du style, la stupeur profonde, le mal, le désespoir sombre, etc. Tous ces termes se feront entendre dans les études critiques de la postérité. Par le rapprochement de Maldoror à Childe-Harold de Byron et Faust de Goethe, l'auteur de l'article inscrit non sans raison dans la lignée des romantiques le *Chant premier*, qui

¹ PHILIPPE, Michel, *Lectures de Lautréamont*, Paris : Librairie Armand Colin, 1971, p. 12-13.

est marqué forcément par toutes les expériences poétiques qui l'ont précédé. Mais qu'est-ce qu'Épistémon veut dire par le jugement de « l'incorrection du style » ? Style surprenant, torturé, inhabituel ?

En janvier 1869, sans pouvoir attirer l'attention de la critique par sa première publication, dans le volume collectif *Parfums de l'âme*, le *Chant premier* en anonyme est paru avec une mention « très honorable » due à un soi-disant concours poétique organisé et présidé par Evariste Carrance¹. Celui-ci, directeur d'une série de recueils poétiques s'intitulant *Littérature contemporaine*, est probablement l'un des premiers lecteurs du *Chant premier*. Il est dommage qu'à propos duquel, Carrance ne laisse aucun commentaire.

Le 25 octobre 1869, dans le n°7 du *Bulletin trimestre des publications défendues en France et imprimées à l'étranger*, on lit : « *Les Chants de Maldoror* par le comte de Lautréamont (chants I, II, III, IV, V, VI), Paris, chez tous les libraires ; imp. Lacroix, Verbroekhoven ; 1869, in-18 322 p. ». Se réfugiant à Bruxelles à cause des publications des ouvrages interdits, Albert Lacroix, éditeur de Hugo, d'Eugène Sue, de Proudhon, de Zola, et aussi des *Chants de Maldoror* déjà imprimés en été 1869, ne veut pas se risquer à diffuser un ouvrage pareil, qui chante le mal, comme l'écrit l'auteur lui-même :

« J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède.»²

¹ LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont, op. cit.*, p. 386.

² Lettre adressée à Poulet-Malassis le 23 octobre, 1869, in Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 303.

Sans pouvoir être diffusés, *Les Chants de Maldoror* annoncés dans le *Bulletin* font connaître du moins pour la première fois le nom de l'auteur : le comte de Lautréamont. Classés dans les livres interdits à côté des œuvres de Baudelaire et de Flaubert, vont-ils attiser dans une certaine mesure la curiosité du lecteur ? En réalité, les rarissimes exemplaires des *Chants de Maldoror*, distribués par son auteur à ses anciens maîtres, ou amis du Pau ou de Tarbes, ont le même sort que les autres exemplaires mis à l'atelier d'imprimerie belge.

Cependant, dans le *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, dirigé par Léon Techener, une brève annotation concernant *Les Chants* est parue en mai 1870. Peu favorable, ce petit texte non signé est probablement rédigé par Charles Asselineau, un des principaux collaborateurs du *Bulletin*. Pour lui, l'œuvre de Lautréamont est une curiosité bibliophilique sans grande valeur littéraire :

« *Les Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont, chant I, II, III, IV, V, VI. Paris, chez tous les libraires, in-12, 332 pages.

Ce volume, imprimé à Bruxelles, a été, nous assure-t-on, tiré en petit nombre et supprimé ensuite par l'auteur qui a dissimulé son véritable nom sous un pseudonyme. Il tiendra une place parmi les singularités bibliographiques ; point de préface, une série de visions et de réflexions en style bizarre, une espèce d'Apocalypse dont il serait fort inutile de chercher à deviner le sens. Est-ce une gageure ? L'écrivain a l'air fort sérieux, et rien n'est plus lugubre que les tableaux qu'il place sous les yeux de ses lecteurs. Il débute ainsi :

« Plût au ciel que le lecteur enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, [...] »

Prenons au hasard un passage qui donnera une idée suffisante de la forme et du fond des Chants de Maldoror ; ce sera sans doute suffisant ; si nous parlons de cette production étrange, c'est qu'elle restera sans doute inconnue en France. Nous lisons au commencement du chant IV :

« Le temple poétique de Dendérah est situé à une heure et demie de la rive gauche du Nil. »¹

En 1870, les *Poésies I et II*, deux fascicules signés par Isidore Ducasse ont été publiées en avril et en juin. Sur lesquelles, aucune critique parue du vivant de l'auteur n'a été retrouvée. Le 24 novembre 1870, cet « homme de lettres » meurt sans susciter d'intérêt du public.

En 1874, Jean-Baptiste Rozez, libraire-éditeur français réfugié en Belgique dans les années 1840, rachète les volumes des *Chants de Maldoror* et les met en vente. Cet essai de lancement n'a aucun succès.

La découverte de Lautréamont par *La Jeune Belgique*

Il faut attendre jusqu'en 1885 pour que Max Waller, poète belge et directeur d'une revue qui s'appelle *La Jeune Belgique*, découvre dans la boutique de Rozez *Les Chants de Maldoror*. Il les fait connaître à ses amis littéraires : Jules Destrée, Albert Giraud, Iwan Gilkin, Francis Nautet et Henry Maubel.

Valère Gille, un des membres du groupe de *La Jeune Belgique* nous reproduit dans ses souvenirs le récit que lui fera plus tard Gilkin sur la découverte des *Chants de Maldoror* :

« Nous étions réunis ce jour-là, [...] Nous attendions Max Waller. Voilà soudain qu'il arriva, en se dandinant un peu plus que d'habitude, et brandissant joyeusement un livre. [...] *Les Chants de Maldoror* [...] C'était, disait-il, l'œuvre d'un fou, qu'après composition, on n'avait pas osé mettre en vente à cause de ses audaces. À ce moment,

¹ LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont, op. cit.*, p. 457-458.

Max Waller ouvrit le volume et, pour nous égayer, nous lut quelques pages. On riait follement autour de lui. Et en effet, le style en était imprévu. Waller continuait. Soudain je fus pris d'une curiosité intense. Fou peut-être, mais génial ! Je m'emparai du volume, l'emportai avec moi, et, toute la nuit, je le lus avec une passion désordonnée.

Le lendemain, je fis part de ma découverte à Albert Giraud. Je le forçai à partager ma surprise et mon admiration. Je convertis Eekhoud, Waller. Ils allèrent tous acheter des *Chants de Maldoror* chez Rozez. Waller se chargea d'expédier des exemplaires à Joséphin Péladan et à Léon Bloy, avec qui il était en correspondance. Giraud adressa de son côté un volume à J.-K. Huysmans. »¹

En octobre 1885, *La Jeune Belgique* publie la strophe 11 du Chant premier. Quinze ans après la mort de son auteur, *Les Chants de Maldoror* – œuvre d' « un fou peut-être, mais génial », parviennent enfin à attirer l'attention des hommes de lettres.

À la fin des années 1880, c'est Léon Bloy qui ouvre en France le commentaire de l'œuvre de Lautréamont. Dans son roman *Le Désespéré*, paru en janvier 1887, Léon Bloy consacre quelques paragraphes à Lautréamont dans le chapitre s'intitulant *Le Départ* :

« L'un des signes les moins douteux de cet acculement des âmes modernes à l'extrémité de tout, c'est la récente intrusion en France d'un monstre de livre, presque inconnu encore, quoique publié en Belgique depuis dix ans : *Les Chants de Maldoror*, par le comte de Lautréamont (?), œuvre tout à fait sans analogue et probablement appelée à retentir. L'auteur est mort dans un cabanon et c'est tout ce que l'on sait de lui.

¹ GILLE, Valère, *La Jeunes-Belgique – Au hasard des souvenirs*, Bruxelles, 1943, cité par LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont, ibid.*, p. 644.

Il est difficile de décider si le mot *monstre* est ici suffisant. Cela ressemble à quelque effroyable polymorphe sous-marin qu'une tempête surprenante aurait lancé sur le rivage, après avoir saboulé le fond de l'océan [...] »¹

En 1890, développant ces paragraphes en un article, Léon Bloy le fait publier dans *La Plume* sous le titre « Le Cabanon de Prométhée ». En tant qu'une des premières études pénétrantes sur Lautréamont, elle mérite une longue citation des passages pour illustrer nos propos :

« [...] En lisant *Les Chants de Maldoror*, je n'ai pu me défendre à chaque page d'une singulière impression. L'auteur me faisait penser à un noble homme s'éveillant au milieu de la nuit dans le lit banal d'une immonde prostituée, toute ivresse finie, se sentant à sa merci, complètement nu, glacé de dégoût, agonisant de tristesse et forcé d'attendre le jour !

L'obsession continuelle de ce malheureux Lautréamont, - évidemment un pseudonyme, - est, en effet, le blasphème. S'il est misanthrope, c'est qu'il se souvient que l'homme est à la *ressemblance* de Dieu.

Le blasphème est une denrée littéraire devenue assez peu précieuse. Notre époque l'a beaucoup aimé, depuis le blasphème aristocratique de Baudelaire jusqu'au blasphème truand de M. Richepin. Toutes les familles en demandent. Mais la qualité de celui-là est unique, parce qu'il est proféré par un pauvre fou de chagrin *qui ne regarde pas le public*.

[...] L'effet d'ensemble est terrible, au-delà de toute expression et d'une beauté panique surprenante. Je n'étais pas tout à fait exact en disant qu'il n'y a pas de forme littéraire. Le style des *Chants de Maldoror* est une sorte de poncif configuré à la divagante passion d'un dément. L'originalité serait nulle sans le paroxysme très particulier d'un certain accent qui doit étonner certains démons et que je n'avais encore

¹ BLOY, Léon, cité par LEFRÈRE, Jean-Jacques, *ibid.*, p. 648.

trouvé dans aucune littérature. Mais cet accent-là qui fait ressembler chaque phrase à une louve engagée courant de ses pattes agiles et silencieuse à la rencontre d'un voyageur, est à lui seul une originalité si démesurée, si formidable, qu'à la lecture, on sent battre ses artères et vibrer son âme jusqu'au tremblement, jusqu'à la dislocation.

[...] c'est un vrai fou, hélas ! Un vrai fou qui sent sa folie, qui s'arrête subitement de nous raconter sa soif d'un monde infini [...] »¹

En multipliant les citations, Bloy nous fait découvrir les thèmes principaux lauréatamontiens en faisant inscrire des termes qui reviendront sans cesse sous la plume des critiques postérieurs : monstre de livre, ruine humaine complète, ultime clameur imminente de la conscience humaine devant son juge, blasphème, terribles chiens homériques, ironie diabolique, hermaphrodite – image sacrée de l'innocence des anges, prostitutions sous toutes ses formes, lucidité à rebours, rage mathématique supérieure, besoin perpétuel de pervertir le sens du beau, imagination éperdue le précipitant aux métamorphoses, etc.

Malgré le titre qui semble indiquer le problème de l'état mental de Lautréamont, selon Bloy, qui « est mort dans un cabanon », il paraît que les termes de « fou » ou « aliéné » dans le texte de Bloy se comprennent moins pour affirmer un fait biographique que pour exprimer une impression de lecture d'une œuvre écrite par un génie malade. La folie est plutôt prophétique et inspirée, comme une raison supérieure, comme l'écrit Bloy dans cette étude : « Le signe incontestable du grand poète, c'est l'inconscience prophétique, la troublante faculté de proférer par-dessus les hommes et le temps des paroles inouïes dont il ignore lui-même la portée »².

Dans « La littérature « Maldoror » », article paru en février 1891 dans *Mercur* de France, à propos de la folie lauréatamontienne, Remy de Gourmont écrit :

¹ BLOY, Léon, « Le cabanon de Prométhée », *La Plume*, 1^{er} septembre 1890, cité par PHILIPPE, Michel, *Lectures de Lautréamont*, op. cit., p. 16-22.

² *Ibid.*, p. 22.

« Il est évident, d'abord, que l'auteur, écrivain de dix-sept ans (point vérifié et peu contestable), dépassait en folie, de très loin, cette sorte de déséquilibre que les sots de l'aliénation mentale qualifient de ce même mot : *folie*, et attribuent à de glorieuses intelligences, telles que sainte Thérèse, Edgar Poe, à des artistes d'une sensibilité suprême, tel Schumann [...] une folie qui côtoie les frontières du génie, et parfois, insolemment et carrément, les franchit. »¹

Dans *Le Livre des masques*, Remy de Gourmont ouvre ainsi le texte consacré à Lautréamont : « C'était un jeune homme d'une originalité furieuse et inattendue, un génie malade et même franchement un génie fou »². Il est notable d'ailleurs que ce soit Remy de Gourmont qui signale en 1891 pour la première fois l'existence des *Poésies* dans son étude citée plus haut.

Si Édouard Dujardin affirme que pendant toute la période symboliste, il n'a pas entendu prononcer une fois le nom de Lautréamont³, Albert Boissière témoigne néanmoins que les poètes de sa génération savent « par cœur *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse »⁴. Une lettre d'Huysmans à Jules Destrée, pour remercier celui-ci de lui avoir envoyé un exemplaire des *Chants de Maldoror*, confirmera sans doute le témoignage de Boissière :

« Ah ! Mais oui, mon cher Destrée, c'est un bon fol de talent que le comte de Lautréamont. Le singulier bouquin, avec son lyrisme bouffe, ses enragements sanglants de marquis de Sade et, dans un tas de phrases fichues comme quatre sous, quelques-unes qui éclatent avec une sonorité magnifique. J'attends avec impatience un article sur le

¹ Remy de GOURMONT, « La littérature « Maldoror » », cité par Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 342.

² Remy de GOURMONT, *Le livre des masques*, cité par Lautréamont, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 352.

³ Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

livre. J'espère que vous aurez trouvé des renseignements sur la vie de cet étrange bonhomme, qui a crié l'hymne à la pédéastie avec de belles phrases. C'est vrai qu'il y a là-dedans des cauchemars à la Redon. Le baisage de la requine par l'homme est stupéfiant et il y a un petit vidage d'entrailles, de foie, de cœur par le vagin qui est assez alléchant ! Merci de m'avoir envoyé ces *Chants*. Ça vaut, en effet, qu'on les lise. Que diable pouvait faire, dans la vie, l'homme qui a écrit d'aussi terribles rêves ? »¹

Est-ce qu'Huysmans présente cette œuvre à ses amis littéraires ? Aux jeunes poètes qui, comme lui, subissent un sentiment de vie frémissante, une civilisation tout épuisée et une existence malade et fiévreuse à la fin du siècle ? Tout laisse croire que cette question restera sans réponse.

De 1868 à 1900, malgré peu de réaction à l'œuvre d'Isidore Ducasse, elle n'est pas tombée dans l'oubli grâce à *La Jeune Belgique*.

Lautréamont et les futurs surréalistes au début du XXe siècle

Avant la rencontre entre Lautréamont et les futurs surréalistes, deux noms méritent notre attention, celui d'André Gide et celui de Valéry Larbaud.

Gide découvre *Les Chants de Maldoror* en 1905, et en parle dans son journal du 25 novembre et du 28 novembre 1905 :

« La lecture de Rimbaud, du VI^e Chant de Maldoror, me fait prendre en honte mes œuvres, et tout ce qui n'est qu'un résultat de la culture, en dégoût. Il semble que je suis né pour autre chose. »²

¹ LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont, op. cit.*, p. 647.

² PHILIPPE, Michel, *Lectures de Lautréamont, op. cit.*, p. 36.

Est-ce que la lecture des *Chants de Maldoror* exerce une influence sur sa propre écriture ?

À la parution des *Caves du Vatican* en 1914, Larbaud écrit à Gide le 15 janvier : « Pour la scène du sauvetage, je me demande si d'autres que moi auront pensé à Maldoror ; vous y avez sûrement pensé ? »¹ Le 22 janvier, André Gide lui répond : « Rien ne m'amuse autant que cette parenté de ton que vous découvrez entre *Les Caves* et *Maldoror* »².

Si cette impression de parenté témoigne certainement que Larbaud est lecteur des *Chants de Maldoror*, son article paru le 20 février 1914 dans *La Phalange* nous apprend sans doute qu'il est aussi lecteur des *Poésies*, parce qu'il y rappelle, en citant quelques extraits, l'existence oubliée à la Bibliothèque nationale de « deux petites plaquettes, réunies dans la même reliure, et qui portent ce titre : Isidore Ducasse, *Poésies* »³. Bien que Remy de Gourmont ait déjà mentionné en 1891 les *Poésies* d'Isidore Ducasse, il faut attendre jusque vers la fin de la Première Guerre mondiale pour que les futurs surréalistes connaissent par le texte de Larbaud l'existence de ces deux fascicules.

C'est en septembre 1917 qu'André Breton et Louis Aragon se rencontrent au Val-de-Grâce. Il s'agit d'un moment décisif pour la place de l'œuvre d'Isidore Ducasse dans l'histoire de la littérature française et même du monde entier : Louis Aragon fait connaître à André Breton le Chant premier des *Chants de Maldoror* qu'il vient de découvrir par hasard dans un numéro de *Vers et prose*.

Vers mars ou avril 1918, Breton découvre dans l'article de Valery Larbaud l'existence des *Poésies* d'Isidore Ducasse. La lecture des passages cités par Larbaud

¹ *Cahiers André Gide, Correspondance André Gide, Valery Larbaud, 1905-1938*, édition établie, annotée et présentée par Françoise Lioure, Paris : Gallimard, 1898, p. 293.

² *Ibid.*, p. 157.

³ PHILIPPE, Michel, *Lectures de Lautréamont, op. cit.*, p. 32.

provoque sur lui comme sur Aragon l'effet d'un « tremblement de terre »¹. Au printemps de l'année suivante, Breton recopie les *Poésies I et II* à la Bibliothèque nationale.

À la lecture des *Chants de Maldoror*, Breton est profondément ébranlé et totalement saisi par « ce message fulgurant qui [lui] paraît excéder les possibilités humaines »². Dans une lettre à Théodore Fraenkel le 29 juillet 1918, Breton écrit : « je ne pense plus qu'à Maldoror »³. Et selon Aragon, dans les lettres reçues de Breton en août 1918, Lautréamont prend la place majeure, pour son ami, « Lautréamont, [est] beau comme le monde »⁴.

Une fois achevé le recopiage des *Poésies* à la Bibliothèque nationale, Breton fait publier immédiatement le premier fascicule dans le numéro 2 de *Littérature* en avril 1919, avec une « Note » brève :

« Les années 1870 et 1871, semblables à celles que nous venons de vivre, ont vu instruire les deux grands procès interprétés par l'homme jeune au vieil art. On trouve les éléments de l'un deux dans une lettre de Rimbaud datée du 15 mai 1871 et publiée dans La Nouvelle Revue française le 1^{er} juin 1912. Restent les introuvables *Poésies* d'Isidore Ducasse, ouvrage dont ne semble exister que l'exemplaire de la Bibliothèque nationale sur lequel Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud se sont documentés. »⁵

À l'issue de la guerre de 1914-1918, face à la faillite d'un système de valeurs, Breton, avec ses amis, se trouvent au milieu du tumulte, éprouvent une vive volonté de rebâtir la société. Le rêve, la folie, le merveilleux sont convoqués pour dénoncer

¹ ARAGON, Louis, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma : Sables, 1992, p. 31.

² BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris : Gallimard, 1969, p. 48.

³ Cité par BRETON, André, *Œuvres Complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. XXXVII.

⁴ ARAGON, Louis, *Lautréamont et nous*, *op. cit.*, p. 44.

⁵ BRETON, André, « Note », *Littérature* n° 2, avril 1919, in Lautréamont, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 365.

les machines de la raison, de la logique, de tout ce qui est déjà établi. Les *Poésies* considérées comme procès « interprétés par l'homme jeune au vieil art », révèlent sans doute à Breton le vrai sens de la révolte, celle qui montre que « la poésie doit mener quelque part »¹ et que « la littérature tend à devenir pour les modernes une machine puissante qui remplace avantageusement les anciennes manières de penser »².

Dans ses études parues dans les années 1920, Breton évoque et célèbre Lautréamont à maintes reprises dans les deux *Manifestes du Surréalisme* ; dans *Les Vases communicants* ; dans *L'amour fou* ; dans *La Révolution surréaliste, etc.* En un mot, Lautréamont est pour lui précurseur de la poésie moderne :

« Dans la seconde moitié du siècle dernier, subirent des hommes tels que Lautréamont et Rimbaud, d'une part ; Cros, Nouveau et Jarry, d'autre part. Les deux premiers peuvent, jusqu'à un certain point, passer pour les initiateurs des suivants. »³

et modèle exemplaire de la révolte :

« En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. Je tiens à préciser que selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Un seul à part : Lautréamont. »⁴

De même que Breton, Aragon se déclare l'un des « plus purs de la postérité ducassienne »¹. Dans les numéros du 1^{er} et 8 juin 1967 des *Lettres Françaises*, Aragon

¹ BRETON, André, « Les Chants de Maldoror », à l'édition des *Chants de Maldoror* 1920 à la Sirène, in Lautréamont, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 367.

² *Ibid.*, p. 368.

³ BRETON, André, « Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau d'après des documents inédits », *alentours II*, in *Œuvres Complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 477.

⁴ *Ibid.*, p. 784.

fait publier un texte s'intitulant *Lautréamont et nous*. Pour lui, ce n'est pas un commentaire de *Maldoror* ou des *Poésies*, mais « bien plutôt un récit où se promène l'ombre du jeune Isidore Ducasse, comme elle hanta [s]a jeunesse et n'a guère cessé de [l]'accompagner malgré les années »². Lisons ce passage sur les *Poésies*, révélateur de toute admiration d'Aragon pour son auteur :

« Même ainsi. Même sous cette forme de condensé, ces quelques citations. Même comme un simple regard par une porte entrebâillée. Même comme une phrase surprise à minuit dans un hôtel louche. Même comme un soupir qui ne résume pas l'océan des douleurs d'une vie. Même comme l'échappée sur le paysage secret d'un cœur moins facilement aperçu par l'entaille du couteau que par le bondissement d'une poitrine nue. Même comme un piano ouvert depuis des années et des années dans un grenier de poussière, d'où jamais ne s'échappera de musique. Même comme. Rien que. Pas plus ... même ainsi, disais-je, la première bouffée des *Poésies* m'avait à ce point envahi que je ne pouvais plus penser à rien d'autre, que rien d'autre ne m'était plus langage. »³

Avec Breton et Aragon, un autre futur surréaliste, qui fournit une grande contribution à la reconnaissance de Lautréamont, est Philippe Soupault. C'est par « une simple curiosité » qu'il commence la lecture de l'œuvre de Lautréamont :

« En face de l'hôpital auxiliaire [...] Au rayon « mathématiques », je remarquai un ouvrage broché sous une couverture beige. Le titre : *Les Chants de Maldoror*. L'auteur : Comte de Lautréamont. [...] J'achetai ce livre parce que j'avais feuilleté une revue Paul

¹ ARAGON, Louis, *Lautréamont et nous*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 36.

Fort et d'André Salmon, *Vers et Prose*, dans lequel avait été publié le premier chant des *Chants de Maldoror*. [...] Un titre, un nom. Simple curiosité. »¹

Cet exemplaire acheté en 1917 envoûte tout d'un coup Philippe Soupault. La simple curiosité se transforme en culte fervent, comme en témoigne son article s'intitulant « Mon cher ami Ducasse », paru en 1925 pour le numéro spécial « Le cas Lautréamont » du *Disque vert* :

« Isidore Ducasse. Ces quelques syllabes suffisent à me réconcilier pendant une heure avec moi-même. Il m'importe peu de découvrir ici ou là d'autres intercesseurs. Cette joie que tout à coup je recueille pour mes sens endormis est une joie sans qualificatif, une joie enfin que je désire et que j'attends. Lautréamont. O désespoir de ma vie, ma chère frontière, borne miraculeuse. J'apprends grâce à lui à me décider à vivre comme le dernier des crabes. Tout ce qui, autrefois, pinçait mon cœur et fouillait mon cerveau se fane et achève de mourir sans même que j'y prenne garde [...] »²

Chez Soupault, cette ferveur pour Lautréamont, loin de refroidir, redouble avec le temps. Lisons ce passage extrait de son article paru en 1946 à l'occasion du centenaire de la naissance de Ducasse :

« (Je puis, moi, parler des *Chants de Maldoror* qui occupent un trône dans mon cerveau et je suis prêt à avouer mon impuissance. Les *Chants* font tous les jours résonner mon cœur.) Je sais que l'écho s'amplifie et que ce grand mouvement va transformer le visage de l'humanité. »³

¹ SOUPAULT, Philippe, *Mémoires de l'Oubli 1914-1923*, Paris : Lachenal & Ritter, 1981, p. 51-52.

² SOUPAULT, Philippe, « Mon cher ami Ducasse », in CHALEIL, Max et autres, *Lautréamont*, numéro spécial de la revue *Entretiens* consacré à Lautréamont, Rodez, Sudervie, 1971, p. 167-168.

³ SOUPAULT, Philippe, *Lautréamont, une étude : extraits, documents, bibliographie*, Paris : Seghers, 1946, Nlle éd. 1963, p. 28.

Un demi-siècle après sa mort, Lautréamont a enfin le droit de cité dans la poésie française.

2. La figure énigmatique du semblable / différent

La lecture des *Chants de Maldoror* demande un effort extraordinaire. Il faut s'enhardir, devenir féroce, autrement dit, il faut être intelligent, parce que c'est une écriture qui exige que son lecteur soit de même qualité qu'elle, comme l'avertit son auteur à la première page des *Chants de Maldoror* :

« Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. » (I, 1, p. 39)¹

En même temps que cet appel à la vigilance, qui s'entend plutôt comme une menace venant de l'auteur, débute déjà l'effet de vertige. C'est un « vertige

¹ Toutes les références renvoient à l'édition suivante : Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, le chiffre romain renvoie à l'ordre des différents chants, les chiffres arabes à l'ordre de chaque strophe à l'intérieur d'un chant donné.

organisé »¹, selon l'expression de Gérard Genette, qui devient d'autant plus fort que « Ducasse devenu Lautréamont, Lautréamont changé en Maldoror, les *Chants de Maldoror* ne soutiennent plus dès lors que dans une permanente altération des identités »².

Figure énigmatique, c'est l'étiquette attachée à notre poète depuis plus d'un siècle, parce que sur ce masque de fer de la littérature française du XIXe siècle, on ne connaît rien d'autre que sa date de naissance, sa date de décès, quelques renseignements sur sa famille et ses années de lycée, *Les Chants de Maldoror*, les *Poésies*, sept lettres qui révèlent ses soucis économiques et ses ambitions littéraires. Même aujourd'hui, cet homme de lettres n'en demeure pas moins énigmatique, comme le remarque Philippe Sollers sur la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont dans la Pléiade :

« Vous ouvrez mécaniquement la nouvelle Pléiade consacrée à Lautréamont, vous croyez connaître l'auteur, depuis longtemps archivé parmi les grands classiques du XIXe siècle, vous jetez un coup d'œil sur le début des *Chants de Maldoror*, et vous vous apercevez que, croyant les avoir lus autrefois, vous êtes saisi d'un léger vertige [...] Court-circuit massif : après deux guerres mondiales, des massacres insensés et des tonnes de littérature, Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, est plus présent, plus vif et plus énigmatique que jamais. »³

Ce qui permet à Lautréamont d'être « plus présent, plus vif et plus énigmatique », c'est que l'ensemble des *Chants de Maldoror* est comme « la relation

¹ GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, p. 28.

² NADAUD, Alain, « L'écriture et son pari », in *Europe*, n° 700-701, 1987, p. 13.

³ SOLLERS, Philippe, discours sur la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont dans la collection de La Pléiade, conférence au musée d'Orsay, 15 octobre 2009. Le texte est disponible sur le site <http://www.philippesollers.net/lautreamont.html>.

d'un rêve, ou plutôt comme la tentative de reconstitution d'un long rêve »¹ de l'être humain, dont les morceaux brisés, contradictoires, troués de lacunes et de manques véhiculent tous une même question que l'être humain cherche à répondre : « Qui suis-je ? » Dans *Les Chants de Maldoror*, Lautréamont essaie de répondre à cette question par une autre question : est-ce que je peux trouver une âme qui me ressemble ?

À la recherche d'un semblable

Il n'a jamais paru douteux que l'œuvre de Lautréamont est « une véritable phénoménologie de l'agression »², comme on le lit dans la strophe 4 du Chant deuxième : « Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine » (II, 4, p. 83). Cette attaque, par tous les moyens, contre l'homme est également une auto-attaque contre le héros lui-même. Dans la strophe 5 du Chant premier, Maldoror nous invite à assister à une scène cruelle, dont la victime n'est personne d'autre que lui-même :

« En voyant ces spectacles, j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de

¹ LE CLÉZIO, J.-M.G., in BLANCHOT, Maurice, GRACQ, Julien, LE CLÉZIO, J.-M.G., *Sur Lautréamont, op. cit.*, p. 67.

² BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, Paris : José Corti, 1965, p. 9.

comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas. » (I, 5, p. 42)

Pour Jean-Luc Steinmetz, « cette pratique cruelle était celle des *comprachicos*, bohémiens voleurs d'enfants habiles à fabriquer des monstres »¹, qui sera décrite dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo. De même, René Hénane, dans son ouvrage intitulé *Césaire et Lautréamont : bestiaire et métamorphose*, signale que : « Maldoror veut un rire hugolien, éternellement figé – le rire de Gwynplaine »². Il nous semble toutefois légitime de constater que c'est dans le but de s'identifier aux autres que Maldoror, à la faveur d'un canif acéré, « par [s]a propre volonté », devient la victime de sa propre agression immédiatement réalisée dans la sûreté du geste simple. Malheureusement, dans le miroir, au lieu de retrouver un rire comme les autres, il a une image tout à fait différente de celle qu'il attendait. Rire, acte le plus simple de l'être humain lui devient une tâche inachevable.

S'affirmant que « [s]on rire ne ressemblait pas à celui des humains » et qu'il est incapable de se reconnaître humain, à la question : « est-ce que je peux trouver une âme qui me ressemble ? », la réponse paraît aller de soi. Dans le Chant deuxième, Maldoror confirmera son échec à la recherche d'un semblable : « Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver. Je fouillais tous les recoins de la terre ; ma persévérance était inutile » (II, 13, p. 113).

Cependant, Lautréamont oppose, d'une part, son héros à ceux qui sont durs, insensibles, cruels, insolents, furieux, injustes, horribles, blasphémateurs, hostiles à leurs semblables, contre lesquels, le procès se développe jusqu'à la fin de la strophe 5 du Chant premier :

¹ Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 623.

² HENANE, René, *Césaire et Lautréamont : bestiaire et métamorphose*, Paris : L'Harmattan, 2006, p. 153.

« J'ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au dehors, les plus froids des mondes et du ciel ; [...] tantôt, à chaque moment du jour, depuis le commencement de l'enfance jusqu'à la fin de la vieillesse, en répandant des anathèmes incroyables, qui n'avaient pas le sens commun, contre tout ce qui respire, contre eux-mêmes et contre la Providence, prostituer les femmes et les enfants, et déshonorer ainsi les parties du corps consacrées à la pudeur. [...] Je les ai vus aussi rougissant, pâissant de honte pour leur conduite sur cette terre ; rarement. [...] Dieu, qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque: montre-moi un homme qui soit bon! » (I, 5, p. 42-43)

D'autre part, à propos de l'attitude envers leurs semblables, l'auteur nous démontre paradoxalement que Maldoror et les hommes qu'il attaque violemment sont en réalité semblables, parce que pour l'un ainsi que pour les autres, l'existence de leurs semblables leur fait horreur. Ils sont des ennemis l'un pour l'autre. Citons à titre d'exemples les passages suivants :

« Moi, je suppose plutôt que l'homme ne croit à sa beauté que par amour-propre ; mais, qu'il n'est pas beau réellement et qu'il s'en doute ; car, pourquoi regarde-t-il la figure de son **semblable** avec tant de mépris ? » (I, 9, p. 51)

« En descendant du grand au petit, chaque homme vit comme un sauvage dans sa tanière, et en sort rarement pour visiter son **semblable**, accroupi pareillement dans une autre tanière. » (I, 9, p. 52)

« Qui comprendra pourquoi l'on savoure non seulement les disgrâces générales de ses **semblables**, mais encore les particulières de ses amis les plus chers, tandis que l'on en est affligé en même temps ? » (I, 9, p. 54)

« Tant l'homme inspire de l'horreur à son propre **semblable** ! » (IV, 1, p. 157)

De même, pour Maldoror, il ne ressent pas moins de dégoût pour ses semblables :

« C'est pourquoi, en présence de ta supériorité, je te donnerais tout mon amour (et nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau), si tu ne me faisais douloureusement penser à mes **semblables**, qui forment avec toi le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création : je ne puis pas t'aimer, je te déteste. » (I, 9, p. 56)

« Je m'en servis pour rejeter avec dédain les jouissances éphémères de mon court voyage et pour renvoyer de ma porte les offres sympathiques, mais trompeuses, de mes **semblables**. » (II, 10, p. 104)

« Je t'avertis ; la première fois que tu me désigneras à la prudence de mes **semblables**, par l'augmentation de tes lueurs phosphorescentes, [...] je te prends par la peau de ta poitrine, en accrochant mes griffes aux escarres de ta nuque teigneuse, et je te jette dans la Seine. » (II, 11, p. 106-107)

« O ciel ! comment peut-on vivre, après avoir éprouvé tant de voluptés ! Il venait de m'être donné d'être témoin des agonies de mort de plusieurs de mes **semblables**. » (II, 13, p. 116)

En insistant sur les côtés négatifs de la nature de l'être humain, Lautréamont fait jouer à son héros le rôle de moraliste, dont les thèses sont explicitement formulées dans sa correspondance, sur lesquelles se fonde son entreprise de littérature :

« [...] cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Ainsi donc, c'est toujours le bien qu'on chante en somme, seulement par une méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école [...] »¹

Alors s'agit-il de quelle méthode retenue par Lautréamont ? Sinon, celle de chanter le mal « en exagér[ant] le diapason »² ?

L'auteur des *Chants de Maldoror* laisse à son héros le soin d'exagérer le diapason du chant du mal. Semblable aux humains, même de façon encore plus farouche, Maldoror joue le rôle de metteur en scène, acteur et en même temps spectateur de tous les spectacles les plus cruels contre ses semblables, dont l'existence et la présence ne lui provoquent que de la douleur, dont les agonies de mort lui donnent tant de volupté.

À la recherche d'un semblable idéal, en refusant d'être semblable aux hommes, Maldoror, présenté « comme le reflet non censuré des réalités cachées de la nature humaine »³, révèle « aux yeux de l'humanité violentée par le spectacle de ses propres vices, ce que le regard qu'elle porte sur elle-même se refuse toujours à voir »⁴. Ainsi Maldoror est-il devenu, comme le signale Michel Pierssens, « négatif spéculaire de l'homme, son frère renié »⁵.

¹ Lettre à Auguste Poulet-Malassis du 23 octobre 1869, in Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 306.

² *Ibid.*, p. 306.

³ PIERSENS, Michel, *Lautréamont éthique à Maldoror*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

Le semblable/différent

Dans *Les Chants de Maldoror*, quand Maldoror hurle de rage : « Moi, être assez généreux pour aimer mes semblables ! Non, non ! Je l'ai résolu depuis le jour de ma naissance ! » (II, 5, p. 84) et « Dégoûté des habitants du continent, qui, quoiqu'ils s'intitulassent mes semblables, ne paraissaient pas jusqu'ici me ressembler en rien » (IV, 7, p. 184), quand il s'avoue « Fatigué de la vie, et honteux de marcher parmi des êtres qui ne lui ressemblent pas » (II, 7, p. 90), il est possible que les lecteurs se dirigent vers une double conclusion. D'une part, incapables de s'identifier aux autres, sont en fait semblables le héros des *Chants*, qui se préfère aux autres, et l'être humain, qui « inspire de l'horreur à son propre semblable ! » ; d'autre part, Lautréamont se contente de s'inscrire dans la tradition du poète moraliste, dont les réflexions portent sur les mœurs, sur la nature et la condition humaines pour donner des leçons, des préceptes de morale.

Cependant, la lecture de sa correspondance, dans laquelle Isidore Ducasse annonce qu'il traitera le problème du mal avec une méthode « plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école » et « avec plus de vigueur que [s]es prédécesseurs »¹, nous dirigera encore plus loin. Comment l'auteur des *Chants de Maldoror* peut-il, dans le sillage de ses prédécesseurs, qui se donnent comme mission de dénoncer les maux et les vices de la race humaine et dévoiler la vraie nature de chaque homme, aborder autrement « cette thèse étrange » ? Sinon par jouer de la dialectique semblable/différent ? Alors en quoi consiste-t-il le différent ? Notre réponse à ces questions tourne autour des points suivants.

D'abord, au niveau de la forme, différent du discours des moralistes, comme le font Vauvenargues ou La Rochefoucauld, dont les maximes se trouvent largement corrigées dans les *Poésies*, chez Lautréamont, le type de récit se construit sur

¹ Lettre à Auguste Poulet-Malassis du 27 octobre 1869, in Lautréamont, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 307.

plusieurs niveaux et la narration est éclatée à l'extrême et irréductible à quelque résumé. Dès le début du Chant premier, sans pouvoir se figer en une forme acquise, *Les Chants* touchent une pluralité de genres : roman historique, conte fantastique, roman terrifiant, et surtout roman noir, comme le signale Michel Nathan :

« *Les Chants de Maldoror* se calquent sur cette forme de littérature en redoutable caméléon. Ils sont, eux aussi, roman maritime, roman des basfonds, roman exotique, roman de fantôme et de vampire, roman porteur de message passant de l'observation des injustices sociales à une vision plus métaphysique, sans négliger les vieilles histoires dans lesquelles le diable intervient et aussi l'imagerie catholique. [...] la métamorphose des personnages, le style épique, ampoulé, emberlificoté [...] les procédés d'accélération et de ralentissement du récit, les processus d'attente [...] »¹

Ensuite, au niveau du fond, en dramatisant la recherche morale, Lautréamont, qui chante le bien en paraissant vanter le mal, ne se contente plus de démontrer la ressemblance entre l'homme et Maldoror qui pourrait susciter par réaction un effort moral vers le bien et la vertu. Il veut « exagérer le diapason » de son procès contre l'homme en révélant leur différence, qui s'explique par le « masque de la vertu » (IV, 5, p. 174) de l'un et l'« amour du bien » (II, 12, p. 112) de l'autre.

En premier lieu, laissant son héros le droit de mettre le doigt sur les maux et les vices inhérents à la nature de la race humaine et dénoncer qu'elle se fait poser le masque à son âme hypocrite et « dit hypocritement oui et pense non » (I, 9, p. 54), Lautréamont demande à Maldoror de lever le masque de l'être humain :

« [...] l'homme [...] ne se reconnaît plus lui-même [...] il avait cru, les paupières ployant sous les résédas de la modestie, qu'il n'était composé que de bien et d'une quantité minime de mal. Brusquement je lui appris, en découvrant au plein jour son cœur

¹ NATHAN, Michel, *Lautréamont, feuilletoniste autophage*, Seyssel : Champ Vallon, 1992, p. 85.

et ses trames, qu'au contraire il n'est composé que de mal, et d'une quantité minime de bien que les législateurs ont de la peine à ne pas laisser évaporer. [...] j'arrache le masque à sa figure traîtresse et pleine de boue, et je fais tomber un à un, comme des boules d'ivoire sur un bassin d'argent, les mensonges sublimes avec lesquels il se trompe lui-même [...] » (II, 1, p. 75-76)

S'opposant à l'homme qui ne vit en permanence que dans le déguisement et le travestissement, Maldoror dit qu'il ne cache pas sous le masque de la vertu ses maux, comme on le lit dans le Chant quatrième : « Je ne jetterai pas à tes pieds le masque de la vertu, pour paraître à tes yeux tel que je suis ; car, je ne l'ai jamais porté [...] » (IV, 5, p. 174).

Refusant de se reconnaître le mal en eux, les hommes, ayant « Audace du mensonge ! [...] disent que le mal n'est chez eux qu'à l'état d'exception ! » (II, 8, p. 96), tandis que Maldoror ose avouer qu'« il était né méchant : fatalité extraordinaire ! [...] il se jeta cruel résolument dans la carrière du mal [...] il était cruel » (I, 4, p. 41). Le fait que Maldoror a l'honnêteté d'exprimer sa passion pour la cruauté dresse un réquisitoire contre ses semblables hypocrites, esclaves de leur seule gloire, seule motivation à leurs passions, seule vérité sous les mascarades morales.

Maldoror, se mettant vis-à-vis des hommes qui font appel aux mensonges sublimes, par lesquels ils se trompent eux-mêmes, annonce hautement que « je ne trouverais aucun profit dans le mensonge ; donc, ce que j'ai dit, vous ne devez mettre aucune hésitation à le croire » (VI, 6, p. 238) et que « l'hypocrisie sera chassée carrément de ma demeure » (IV, 2, p. 163). Voici un Maldoror qui est différent de ses semblables.

En second lieu, pour montrer la différence entre l'homme et Maldoror, Lautréamont dote ce dernier de l'amour pour le bien, comme il le fait entendre, « je recherche la bonté, excité par l'amour du bien » (II, 12, p. 112). S'opposant à ses semblables hypocrites, Maldoror fait connaître à tout le monde ce qu'il est :

« Moi, je veux montrer mes qualités ; mais, je ne suis pas assez hypocrite pour cacher mes vices ! le rire, le mal, l'orgueil, la folie, paraîtront, tour à tour, entre la sensibilité et l'amour de la justice [...] » (IV, 2, p. 163)

Qualités et vices, bien et mal, voici les notions qui troublent Maldoror et se troublent. Bien que Maldoror affirme dès le début des *Chants*, que « La pierre voudrait se soustraire aux lois de la pesanteur ? Impossible. Impossible, si le mal voulait s'allier avec le bien » (I, 4, p. 41), il ne peut pas s'arrêter de revenir perpétuellement à cette question :

« Hélas ! qu'est-ce donc que le bien et le mal ! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ? Ou bien, sont-ce deux choses différentes ? » (I, 6, p. 44)

Sans pouvoir y donner une réponse une fois pour toute, il souffre la douleur de l'oscillation entre le mal et l'amour du bien. C'est en quoi consiste la différence entre l'homme et Maldoror, comme l'indique Pierssens, « l'homme croit qu'il n'est composé que de bien, mais Maldoror lui montre, en s'exhibant comme reflet véridique, qu'il est à la fois bon et mauvais »¹. C'est pourquoi, après avoir commis un crime, Maldoror se fait subir d'un sentiment de remords aigu, citons à titre d'exemple, la strophe 6 du Chant premier, où Maldoror est à la fois agresseur et sauveur de sa victime :

« On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! Comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, [...] »

¹ PIERSENS, Michel, *Lautréamont éthique à Maldoror*, op. cit., p. 119.

Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas ; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères [...] Bande-lui les yeux, pendant que tu déchireras ses chairs palpitantes ; et après avoir entendu de longues heures ses cris sublimes, [...] alors, t'ayant écarté comme une avalanche, tu te précipiteras de la chambre voisine, et tu feras semblant d'arriver à son secours. Tu lui délieras les mains, aux nerfs et aux veines gonflées, tu rendras la vue à ses yeux égarés, en te remettant à lécher ses larmes et son sang. Comme alors le repentir est vrai ! L'étincelle divine qui est en nous, et paraît si rarement, se montre ; trop tard ! Comme le cœur déborde de pouvoir consoler l'innocent à qui l'on a fait du mal [...] » (I, 6, p. 43-44)

Dans « cette vie passagère » (I, 6, p. 45), « l'étincelle divine » est aussi passagère. Est-ce que, comme Paul Zweig l'indique, « Maldoror soigne les blessures de sa victime ; car sa violence n'avait d'autre but que de provoquer un étrange excès de tendresse »¹ ? Si oui, c'est qu'il ne peut trouver une récompense de sa vie sans tendresse, sans amour, que dans les douleurs de chez ses semblables. Mais, à côté des mouvements de plaisir que lui donne le mal fait à autrui, Maldoror exprime presque toujours un sentiment de malaise moral, un regret, un repentir honteux ou une bizarre soif de pardon. Le sang qui coule lui rappelle son propre sang, les larmes qu'il fait verser ont le goût de ses larmes². L'étincelle divine est pour lui « maladie passagère » (I, 10, p. 58), une fois en sorti, Maldoror se sent « avec dégoût renaître à la vie » (I, 10, p. 58). Qui est la victime ? Qui est le bourreau ?

Malgré tout, entre Maldoror et l'homme, la différence se fait discerner : le premier avoue son « mélange inextricable de cruauté, de méchanceté spontanée et

¹ ZWEIG, Paul, « Lautréamont ou les violences du Narcisse », in *Archives des lettres modernes*, 1967, n°74, p. 25.

² BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris : Minuit, 1963, p. 263.

d'aspiration simultanées vers le bien, tandis que l'autre – l'Homme – refuse de se reconnaître une pareille nature»¹.

Une autre scène qui fait travailler par excellence la dialectique semblable/différent, c'est la strophe 4 du Chant deuxième (II, 4, p. 81-83), où Lautréamont remet en cause la charité et la pitié humaines. Dans un omnibus de la Bastille à la Madeleine, « sont assis, à l'impérial, des hommes qui ont l'œil immobile, comme celui d'un poisson mort [...] pressés les uns contre les autres, et paraissent avoir perdu la vie ». Face à un garçon de huit ans, abandonné par ses parents, courant le véhicule, dont les jambes « sont gonflées d'avoir marché pendant la journée », les passagers restent impassibles et « se [replongent] ensuite dans l'immobilité de [leur] égoïsme, comme une tortue dans sa carapace».

Mais parmi ces « personnages de pierre », ces « habitants de la lune » qui « ressemblent plutôt à des cadavres », un jeune homme, Lombano, « paraît ressentir de la pitié pour le malheur ». À ce jeune Lombano, qui « se lève, dans un mouvement d'indignation, et veut se retirer, pour ne pas participer, même involontairement, à une mauvaise action », rejoint un chiffonnier, qui ramasse cet enfant abandonné. En lui, il y a « plus de cœur que dans tous ses pareils de l'omnibus ». Au lieu d'opposer directement Maldoror à ses semblables, Lautréamont fait monter en scène une autre figure exemplaire, Lombano. N'est-il pas un autre Maldoror qui représente chez lui la parcelle du bien, l'étincelle divine de l'amour de la justice, la charité et la pitié qui manquent néanmoins chez ses semblables ?

Il est remarquable que dans *Les Chants de Maldoror*, la dialectique semblable/différent demeure du début à la fin une « ambiguïté parfaite »², selon l'expression de Maurice Blanchot. Elle démontre les éléments opposés pourtant inséparables de la dualité de l'être humain. Entre ce qui rend l'homme semblable et ce

¹ PIERSSSENS, Michel, *Lautréamont éthique à Maldoror*, op. cit., p. 38.

² BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 263.

qui rend l'homme différent, s'établit cette ambiguïté parfaite, incontournable et fatale, de laquelle personne ne peut s'échapper. C'est là les limites de l'homme.

L'être composite : « nœud hideux » et « accouplement hideux »

Pour Foucault : il faut que « le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne, dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point, autre que lui-même pour avoir l'accès à la vérité »¹. Dans *Les Chants de Maldoror*, le héros, qui ne peut habiter normalement son corps avec bonheur, éprouve un désir irrésistible de dépasser les limites humaines, en se modifiant, se transformant, pour accéder à une telle vérité : il est différent des créatures de Dieu, contre qui, il n'a qu'une haine fiévreuse.

Dans le Chant premier, on lit :

« Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... je croyais être davantage ! [...] Moi, si cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt fils de la femelle du requin, dont la faim est amie des tempêtes, et du tigre, à la cruauté reconnue : je ne serais pas si méchant. » (I, 8, p. 49)

Cette saisie insatisfaisante de son origine, loin de ce qu'il attendait, incite Maldoror à s'affirmer son identité en désertant son corps humain pour s'unir avec un autre représentant imaginaire, c'est l'animal, porteur de toute sa volonté de puissance et d'agression.

Pour Gaston Bachelard, dans l'œuvre ducassienne, « la vie animale n'est pas une vaine métaphore. Elle n'apporte pas des symboles de passions, mais vraiment des instruments d'attaque »². Attaquer l'homme et le Créateur, voici le but déjà déclaré

¹ FOUCAULT, Michel, *L'herméneutique du sujet*, op. cit., p. 17.

² BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, op. cit., p. 9.

par l'auteur des *Chants*. Le meilleur moyen d'exprimer cette haine fiévreuse contre l'homme, c'est de la transformer, par le récit et la métaphore de l'animalité les plus fantasmagoriques, en soif de s'unir à un idéal hors nature. Dans le Chant deuxième, Lautréamont met donc en scène la copulation de Maldoror avec un pou femelle et une femelle du requin.

D'abord, le pou. Le pou est l'insecte dont le nom revient le plus souvent sous la plume de Lautréamont et occupe une place à part dans *Les Chants de Maldoror*. Avec ses projections psychologiques liées à la dégradation et à la saleté, le pou éveille la crainte, car sa petitesse lui permet de s'infiltrer dans nos rouages intimes sans que nous puissions émettre la moindre résistance, car on ne résiste pas au minuscule, surtout lorsque la multitude l'accompagne. Ainsi le pou devient-il une des armes les plus favorites de Maldoror : « avec leur griffes et leurs suçoirs [...] ils se contentent d'extraire avec leur pompe la quintessence de votre sang » (II, 9, p. 97). Pour que les poux « [combattent] l'homme, en lui faisant des blessures cuisantes » et « [tourmentent] l'humanité » (II, 9, p. 101), Maldoror se couche avec « un pou femelle aux cheveux de l'humanité » en profitant du caractère prolifique du pou :

« J'arrachai un pou femelle aux cheveux de l'humanité. On m'a vu me coucher avec lui trois nuits consécutives, et je le jetai dans la fosse. La fécondation humaine, qui aurait été nulle dans d'autre cas pareils, fut acceptée, cette fois, par la fatalité ; et au bout de quelques jours, des milliers de monstres, grouillant dans un nœud compact de matière, naquirent à la lumière. Ce nœud hideux devint, par le temps, de plus en plus immense, tout en acquérant la propriété liquide du mercure, et se ramifia en plusieurs branches, [...] Alors, avec une pelle infernale qui accroît mes forces, j'extrais de cette mine inépuisable des blocs de poux, grands comme des montagnes, je les brise à coups de hache, et je les transporte, pendant les nuits profondes, dans les artères des cités.» (II, 9, p. 100)

Et voici le seul spectacle qui puisse évacuer la haine que Maldoror voue à l'humanité, qui sera détruite par la descendance profuse de la copulation d'humain-pou : « Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles » (II, 9, p. 101).

Et puis, dans la strophe 13 du même Chant, la monstrueuse femelle du requin, miroir fabuleux et méchant de l'image de l'être humain par sa féroce avidité et sa méchanceté, devient le « premier amour » de Maldoror. Dans un accouplement à la fois chaste et hideux, Maldoror de trouve enfin son semblable :

« [...] ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues ; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon ; au milieu de la tempête qui continuait de sévir ; à la lueur des éclairs ; ayant pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sous-marin comme dans un berceau, et roulant, sur eux-mêmes, vers les profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux !... Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât !... Désormais, je n'étais plus seul dans la vie !... Elle avait les mêmes idées que moi !... J'étais en face de mon premier amour ! » les mêmes idées que moi !... J'étais en face de mon premier amour ! » (II, 13, p. 119-120)

Cette strophe qui commence avec « Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver » se termine avec « Enfin, je venais de trouver quelqu'un qui me ressemblât ! ». Par ce tableau fabuleux de l'accouplement entre

Maldoror et la femelle du requin, Lautréamont réussit « de manière doublement transgressive (transgression du pudendum sexuel et transgression de la barrière qui sépare l'homme de l'animal) »¹, à trouver un semblable, à sortir d'une humanité abjecte, celle que Dieu lui a imposée, et enfin à s'identifier à un idéal du moi.

3. L'affirmation impossible de son identité

Il est remarquable que, dans *Les Chants de Maldoror*, soit mise en évidence une angoisse perpétuelle, associée à une douleur, de l'affirmation de l'identité de l'homme. La duplicité foncière et l'instabilité intérieure, comme caractéristiques les plus typiques de la faiblesse et l'incomplétude de l'être humain que Maldoror lui-même en est un, rendent peu probable sinon impossible l'affirmation de son identité.

Vieil océan, image de l'identité

L'océan n'est pas étranger à l'auteur des *Chants de Maldoror*, qui, part en 1859 de son pays natal, Uruguay, pour arriver en France en traversant l'océan. En mai 1867, une année avant la publication du *Chant Premier*, où se trouve la strophe de « vieil océan », Isidore Ducasse retransverse l'Océan Atlantique, destination : Uruguay. « Il n'y a pas longtemps que j'ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux, et mes souvenirs sont vivaces comme si je l'avais quitté la veille » (I, 9, p. 50), écrit-il au début de la strophe 9.

Ce voyage en mer durant deux mois et demi lui inspire-t-il l'hymne à l'océan et tous les thèmes maritimes des *Chants de Maldoror* ? Comment chez Lautréamont,

¹ PIERSSSENS, Michel, *Lautréamont éthique à Maldoror*, op. cit., p. 89.

dont le travail consiste dans une large mesure à rendre possible l'inscription d'un certain discours philosophique dans un univers de fiction, l'océan et sa profondeur s'installent-ils dans une thématique puissamment valorisée ?

Voyons d'abord quelle est l'image de l'océan sous la plume de Lautréamont. Pour lui, l'océan est l'« image de l'infini » (I, 9, p. 55), immense « comme les méditations d'un poète » (I, 9, p. 55), cachant « mille secrets » (I, 9, p. 52) ; l'océan est « un sombre mystère » (I, 9, p. 55), mais sa profondeur ténébreuse de l'eau, symbole de l'âme et de ses gouffres vertigineux, n'en fait pas moins ressortir une surface scintillante et azurée, « aux vagues de cristal » (I, 9, p. 51). Dans cet hymne à l'océan, à qui notre poète s'adresse comme à l'Autre, modèle idéal de la race humaine, on est ramené aux « rudes commencements de l'homme, où il fait connaissance avec la douleur, qui ne le quitte plus » (I, 9, p. 51) et où s'accumulent les côtés les plus sombres et les plus enfouis de l'être humain.

Jouant de la griserie propre à l'ironie romantique, Lautréamont développe son ode à l'océan et établit une suite de comparaison entre l'homme et l'océan pour faire reconnaître à l'homme qui « s'est cru beau dans tous les siècles » (I, 9, p. 51) sa petitesse et sa faiblesse et faire miroiter par l'océan « une existence à laquelle il ne veut que s'unir, et qui est à l'opposé du monde humain »¹. Par rapport à cette existence idéale, « la grande famille universelle des humains est une utopie digne de la logique la plus médiocre » (I, 9, p. 52) et n'a aucune qualité. L'homme regarde « la figure de son semblable avec tant de mépris » (I, 9, p. 51) ; il « est ce matin accessible et ce soir de mauvais humeur » (I, 9, p. 51) ; il « se vante sans cesse » (I, 9, p. 52) ; il « vit comme un sauvage dans sa tanière, et en sort rarement pour visiter son semblable, accroupi pareillement dans un autre tanière » (I, 9, p. 52) ; il « savoure non seulement les disgrâces générales de ses semblables, mais encore les particulières de ses amis les plus chers » (I, 9, p. 54) ; il « dit hypocritement oui et pense non » (I, 9, p. 54).

¹ ZWEIG, Paul, « Lautréamont ou les violences du Narcisse », *op. cit.*, p. 54.

Et l'océan, au contraire, se trouve du côté de la grandeur ; il ne se contredit jamais, réunissant sans heurt tous les états : « Vieil océan, tu es le symbole de l'identité : toujours égal à toi-même. Tu ne varies pas d'une manière essentielle » (I, 9, p. 50) ; il incarne la plus pure fécondité : « Vieil océan, il n'y aurait rien d'impossible à ce que tu caches dans ton sein de futures utilités pour l'homme [...] tu es modeste » (I, 9, p. 51) ; « Vieil océan, tu es si puissant, que les hommes l'ont appris à leurs propres dépens » (I, 9, p. 54) ; Vieil océan, « avec le sentiment calme de ta puissance éternelle [...] Ta grandeur morale, image de l'infini, est immense » (I, 9, p. 55).

Cependant, malgré toutes ces qualités de l'océan, quand on compare sa profondeur avec celle du cœur humain, « il ne peut pas se mettre en ligne [...] avec la profondeur du cœur humain » :

« Vieil océan, les hommes, malgré l'excellence de leurs méthodes, ne sont pas encore parvenus, aidés par les moyens d'investigation de la science, à mesurer la profondeur vertigineuse de tes abîmes ; tu en as que les sondes les plus longues, les plus pesantes, ont reconnu inaccessibles. Aux poissons... ça leur est permis : pas aux hommes. Souvent, je me suis demandé quelle chose était le plus facile à reconnaître : la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain ! Souvent, la main portée au front, debout sur les vaisseaux, tandis que la lune se balançait entre les mâts d'une façon irrégulière, je me suis surpris, faisant abstraction de tout ce qui n'était pas le but que je poursuivais, m'efforçant de résoudre ce difficile problème ! Oui, quel est le plus profond, le plus impénétrable des deux : l'océan ou le cœur humain ? Si trente ans d'expérience de la vie peuvent jusqu'à un certain point pencher la balance vers l'une ou l'autre de ces solutions, il me sera permis de dire que, malgré la profondeur de l'océan, il ne peut pas se mettre en ligne, quant à la comparaison sur cette propriété, avec la profondeur du cœur humain. » (I, 9, p. 53)

La faiblesse de la race humaine n'est-elle pas exactement sa profondeur vertigineuse ? L'homme, sous l'empire de sa profondeur de l'âme, est victime de son propre abîme, de sa profondeur irrationnelle et destructrice. L'océan, miroir immense, révélateur de la vérité, avec qui, l'homme forme « le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création » (I, 9, p. 56).

L'hymne à l'océan, dont la morale se lit dans chaque ligne, nous permet de voir, en opposant la faiblesse de l'homme à la puissance envoûtante que possède l'océan, le rapport qui s'installe entre la nature humaine et son idéal. Face à l'image de l'infini de l'océan, Maldoror désire de s'introjecter toutes les qualités de l'océan et se dire l'égal de l'océan : « Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère ? » (I, 9, p. 55).

Désir, mais plutôt obsession pénible et angoissante. Ayant affirmé qu'il n'est pas semblable aux « hommes, à l'aspect brutal » et de qui « l'enfer [est] si près » (I, 9, p. 56), Maldoror cherche à défendre son identité en se révoltant contre la fixité du regard de Dieu.

Yeux, le regard interdit

Le regard peut être symbole de puissance, de pouvoir et de possession. L'auteur des *Chants de Maldoror* ne l'ignore pas. Le thème des yeux parcourt toute l'œuvre de Lautréamont et l'imprègne avec une exceptionnelle densité, comme en témoigne le nombre d'occurrence du terme « yeux », - 144 fois. Il s'agit d'un des mots les plus employés par l'auteur, par rapport aux autres, ainsi que : corps, 101 fois ; main, 97 fois ; cœur, 56 fois ; bouche, 44 fois ; lèvres, 28 fois ; oreille(s), 22 fois ; dents, 13 fois.

Un récolement minutieux dans toute l'œuvre nous permet de relever 579 références à la vue et au regard : Chant I : 90 références ; Chant II : 192 références ;

Chant III : 106 références ; Chant IV et V : 123 références ; Chant VI : 60 références¹.
L'œil est, sous la plume de Lautréamont, critique, glacial, terrible, vitreux, fou, farouche, livide, béant grand ouvert, gonflé, mystérieux, oblique, fuyant, vengeur, errant, indécis, plein de feu ; le regard est investigateur, perçant, sévère, désespéré, fauve, féroce, mortel.

Ce qui mérite notre attention, c'est que le regard chez Lautréamont est considéré surtout comme une effraction, une insupportable intrusion, une surveillance étouffante, une menace pesante et une tentative crétinisante. Le monde de Lautréamont nous semble être une sorte de jeu des regards réflexifs où l'univers tout entier se met à l'épreuve des regards d'autrui :

« Quand un élève interne, dans un lycée, est gouverné, pendant des années, qui sont des siècles, du matin jusqu'au soir et du soir jusqu'au lendemain, par un paria de la civilisation, qui a constamment les yeux sur lui, il sent les flots tumultueux d'une haine vivace, monter, comme une épaisse fumée, à son cerveau, qui lui paraît près d'éclater. »
(I, 12, p. 65)

« Il y a quelqu'un qui observe les moindres mouvements de ta coupable vie ; tu es enveloppé par les réseaux subtils de sa perspicacité acharnée. Ne te fie pas à lui, quand il tourne les reins ; car il te regard... ; ne te fie pas à lui quand il ferme les yeux ; car il te regarde encore. » (II, 1, p. 76)

« Sache que je préférerais me nourrir avidement des plantes marines d'îles inconnues et sauvages, que les vagues tropicales entraînent, au milieu de ces parages, dans leur sein écumeux, que de savoir que tu m' observes, et que tu portes, dans ma conscience, ton scalpel qui ricane. »(II, 12, p. 112)

¹ HÉNANE, René, *Césaire et Lautréamont, bestiaire et métamorphose*, op. cit., p. 169.

Les visions troublantes, angoissantes nous font penser au mythe de Narcisse, duquel Lautréamont doit s'inspirer. Ayant d'étonnantes mutations, que ce soit au XVIIIe siècle ou au XIXe siècle, le mythe de Narcisse est remanié par l'auteur des *Chants de Maldoror*, pour qu'il nous parle encore, mais de manière lautréamontienne. Dans ce monde narcissique centré sur l'illusion visuelle, le regard, comme expérience de la rencontre, est maléfique, traumatisant et funeste, duquel la petite fille penchant sur un lac est la victime :

« Un matin, que je vis une petite fille qui se penchait sur un lac, pour cueillir un lotus rose, elle affermit ses pas, avec une expérience précoce ; elle se penchait vers les eaux, quand ses yeux rencontrèrent mon regard (il est vrai que, de mon côté, ce n'était pas sans préméditation). Aussitôt, elle chancela comme le tourbillon qu'engendre la marée autour d'un roc, ses jambes fléchirent, et, chose merveilleuse à voir, phénomène qui s'accomplit avec autant de véracité que je cause avec toi, elle tomba jusqu'au fond du lac : conséquence étrange, elle ne cueillit plus aucune nymphéacée. Que fait-elle au dessous?... je ne m'en suis pas informé. Sans doute, sa volonté, qui s'est rangée sous le drapeau de la délivrance, livre des combats acharnés contre la pourriture ! » (IV, 5, p. 174-175)

Une lecture mythique de ce passage nous permet de constater que la parodie n'est pas loin et nous oriente de prime abord vers les circonstances de l'histoire de Narcisse. Lautréamont, ayant probablement lu Ovide, dramatise à nouveau le texte-source en le parodiant à son gré. Cependant, le noyau symbolique reste commun, c'est « le regard interdit », qui, selon Max Milner, se fait un véritable leitmotiv dans la mythologie grecque pleine de « regards interdits, contrariés, maléfiques, dispensateurs de terreur ou déclencheurs de catastrophes »¹.

¹ MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris : Gallimard, 1991, p. 9.

Chez Lautréamont, la petite fille, non pas envoûtée par son propre image, se fait victime de la rencontre de son regard avec celui de Maldoror, lequel « peut donner la mort, même aux planètes qui tournent dans l'espace » (IV, 5, p. 176). L'un non « sans préméditation » et l'autre avec « une expérience précoce » assument sans doute la conséquence funeste du croisement de leurs regards. L'interdit transgressé et puni, voilà les dangers de la vision.

Cette scène nous évoque forcément le jeu familial à la culture occidentale. Dans l'*Ancien Testament*, de nombreux avertissements concernent le rayonnement mortifère émané de l'être divin. La formulation la plus catégorique de l'interdiction de voir Iahvé se trouve dans l'*Exode* (33,20) : « Tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre »¹. Cependant, Lautréamont nous montre dans *Les Chants de Maldoror* comment cette interdiction est transgressée.

Face au regard mortifère venant du Grand Objet Extérieur (V, 3, p. 199), comment Maldoror va-t-il réagir ? « [...] comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle » (I, 1, p. 39) ? Évidemment, au moment de la rencontre des quatre yeux, Maldoror « ne voit dans le monde que lui et Dieu, – et Dieu le gêne »². Ainsi au regard fixé et imposé sur lui par ce Grand Objet Extérieur, la seule et meilleure réponse est-elle sans doute d'élever « à la hauteur de son front un regard irrité de tout obstacle » afin de lui faire « comprendre qu'il n'est pas le seul maître de l'univers » (VI, 6, p. 238-239).

Dans *Les Chants*, le mépris de la souveraineté céleste se manifeste bel et bien par le regard ostensiblement adressé à Dieu :

« je soulevai la paupière effarée plus haut, plus haut encore, jusqu'à ce que j'aperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait, avec un

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Remy de GOURMONT, « Lautréamont », in *Le livre des masques*, 1896, cité par Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 352-353.

orgueil idiot, le corps recouvert d'un linceul fait avec des draps non lavés d'hôpital, celui qui s'intitule lui-même le Créateur ! » (II, 8, p. 94)

Aussi ce regard témoigne du crime de Dieu dans le couvent-lupanar, dégoûtant et hideux :

« Mon œil se recollait à la grille avec plus d'énergie !... [...] Il s'est baissé jusqu'à laisser approcher, de sa face auguste, des joues méprisables par leur impudence habituelle, flétries dans leur sève. Il ne rougissait pas [...] » (III, 5, p. 147)

Contre le regard de Dieu et sa volonté de surveillance et de domination imposée jour et nuit sur lui, Maldoror se révolte par redoubler de vigilance, surtout dans la nuit, parce que « chacun peut opposer une résistance utile contre le Grand Objet Extérieur » (V, 3, p. 199) pendant le jour où la volonté « veille à sa propre défense avec un remarquable acharnement » (V, 3, p. 199). Ainsi dans la nuit faut-il une vigilance non relâchée « avec l'envergure des yeux béante » (V, 3, p. 199) : « Voilà plus de trente ans que je n'ai pas encore dormi. Depuis l'imprononçable jour de ma naissance, j'ai voué aux planches somnifères une haine irréconciliable » (V, 3, p. 198).

Cette vigilance supérieure est obligatoire pour se défendre contre « la curiosité farouche du Céleste Bandit » (V, 3, p. 199) et pour que « [s]on intelligence n'ouvr[e] jamais ses sanctuaires aux yeux du Créateur » (V, 3, p. 199), seul moyen de ne pas perdre sa propre autonomie en rejetant résolument celle du Créateur et s'échapper de son autorité souveraine ainsi que sa tentative de l'hypnotiser et le crétiniser.

Il est remarquable que le lecteur des *Chants* semble être placé par l'auteur dans la même situation que Maldoror. À travers ce passage suivant, on pourrait découvrir le parallélisme qui existe entre les rapports de Dieu et Maldoror et les rapports de Lautréamont et son lecteur :

« Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infaillible de la fatigue ; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres. [...] Si la mort arrête la maigreur fantastique des deux bras longs de mes épaules, employés à l'écrasement lugubre de mon gypse littéraire, je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! C'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse ! » (VI, 10, p. 250-251)

De même que Maldoror, le lecteur est mis dans une situation, où la force hypnotisante et crétinisante venant de l'extérieur pénètre par effraction dans sa conscience. À propos de cette expérience de lecture des *Chants de Maldoror*, Maurice Blanchot signale :

« La lecture de Maldoror est un vertige [...] Tantôt on se voit au sein d'une conscience sarcastique supérieurement active et qu'il n'est guère possible de prendre en défaut. Tantôt cette agilité omniprésente, ce tourbillon d'éclairs distincts, cet orage accumulé de sens, ne donne plus du tout l'idée d'un esprit, mais d'un instinct pesant, aveugle, d'une chose compacte, de cette lourdeur tenace, propre aux corps qui se défont et aux substances saisies par la mort. Ces deux impressions se superposent, elles vont nécessairement ensemble. Elles font du lecteur une ivresse qui court à sa chute et une inertie docile à son enlèvement. »¹

¹ BLANCHOT, Maurice, GRACQ, Julien, LE CLÉZIO, J.-M.G., *Sur Lautréamont*, op. cit., p. 44.

Cette expérience de lecture sera d'autant plus angoissante que le lecteur pervers se rend compte qu'il est surveillé étroitement par la domination du regard de l'auteur, par qui, il est surabondamment averti et évoqué :

« J'avertis celui qui me lit qu'il prenne garde à ce qu'il ne se fasse pas une idée vague, et, à plus forte raison fausse, des beautés de littérature que j'effeuille, dans le développement excessivement rapide de mes phrases » (IV, 7, p. 179)

« Je ne crois pas que le lecteur ait lieu de se repentir, s'il prête à ma narration, moins le nuisible obstacle d'une crédulité stupide, que le suprême service d'une confiance profonde » (IV, 7, p. 180)

« Quand même je n'aurais aucun événement de vrai à vous faire entendre, j'inventerais des récits imaginaires pour les transvaser dans votre cerveau. Mais, le malade ne l'est pas devenu pour son propre plaisir ; et la sincérité de ses rapports s'allie à merveille avec la crédulité du lecteur. » (VI, 7, p. 240)

Il est légitime de constater d'ailleurs que si la lecture des *Chants* est un vertige, il semble que son auteur en a déjà donné l'explication. C'est d'une part, à cause d' « un bon fluide magnétique » et « la fixité » des yeux de l'auteur qui pourraient « obscurcir » les yeux du lecteur et sa conscience en le crétinisant ; d'autre part, à cause de la « crédulité » du lecteur, malgré « une logique rigoureuse » demandée à maintes reprises par l'auteur.

Ainsi sont-elles mises en valeur toutes les qualités que Lautréamont revendique : « froide » attention, « logique implacable », « prudence opiniâtre », « clarté ravissante »¹. Elles lui permettraient de déclarer :

¹ *Ibid.*, p. 49.

« Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame » (V, 3, p. 199)

Pour Jean-Luc Steinmetz, « À l'écart de toute aliénation possible, voire de tout inconscient présumable, Ducasse revendique un état de totale lucidité »¹. Cette lucidité, interdisant toute contestation sur l'existence de son moi, peut-elle être considérée comme une affirmation de son identité ? Il semble que le vertige provoqué par la lecture des *Chants de Maldoror* ne nous laisse pas trouver une réponse immédiate et claire.

« [...] je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose »

Aussitôt que Maldoror nous a fait entendre : « Si j'existe, je ne suis pas un autre », il révisé dans le Chant suivant son jugement pour nous révéler la grande beauté de la dualité qui le compose :

« Ô miroirs d'argent, incrustés dans les panneaux des vestibules, combien de services ne m'avez-vous pas rendus par votre pouvoir réflecteur ! [...] je jette un long regard de satisfaction sur la dualité qui me compose... et je me trouve beau ! Beau comme le vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté relative du canal de l'urètre et la division ou l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que ce canal s'ouvre à une distance variable du gland et au-dessous du pénis ; ou encore, comme la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon ; ou plutôt, comme la vérité qui suit : « le système des gammes, des

¹ Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 650.

modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore ; » et surtout, comme une corvette cuirassée à tourelles ! Oui, je maintiens l'exactitude de mon assertion. » (VI, 6, p. 237-238)

Il est incontestable que Maldoror revendique l'identité de l'océan, totale et sans limite. Il faut avouer toutefois qu'au fur et à mesure que l'écriture se développe, cette revendication devient une obsession angoissante, parce qu'il se rend compte que la dualité est la propriété constitutive de l'homme, dont le responsable est Dieu.

Et pourquoi dans ce passage cité plus haut, Maldoror nous fait-il entendre plus qu'une souffrance née de la reconnaissance de la duplicité inhérente de l'être humain, un sentiment euphonique, une joie réellement satisfaisante ? Pour répondre à cette question, il n'est pas inutile de parler du révélateur privilégié de la dualité chez Lautréamont – l'hermaphrodite :

« Là, dans un bosquet entouré de fleurs, dort l'hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs. La lune a dégagé son disque de la masse des nuages, et caresse avec ses pâles rayons cette douce figure d'adolescent. Ses traits expriment l'énergie la plus virile, en même temps que la grâce d'une vierge céleste. » (II, 7, p. 89)

Prononcer le nom d'hermaphrodite, c'est d'évoquer l'image qui apparaît d'abord dans des rites archaïques et les figures divines ou héroïques, qui prennent des aspects de bisexualité. Qu'est-ce que l'enjeu philosophique du symbolisme de l'hermaphrodite ? Le rêve d'une impossible réconciliation ? Pour Michel Pierssens, « L'Hermaphrodite de Lautréamont [...] ne représente en rien une réconciliation

heureuse. En lui, plutôt qu'unis, ses deux versants restent contradictoires – comme le bien et le mal : l'homme n'est-il pas un hermaphrodite moral ? »¹

Il nous paraît que l'hermaphrodite de Laotrémont permet une autre lecture sous la lumière des mythes archaïques. L'hermaphrodite et l'androgynie sont deux termes synonymes dans les religions archaïques, où « les Êtres suprêmes avaient été androgynes : à la fois mâle et femelle, Ciel et Terre »². Il s'agit là d'un phénomène de l'androgynie divine, qui signifie « la *totalité*, la coïncidence des contraires, la *coincidentia oppositorum* [...] la perfection d'un état primordial, non-conditionné »³. Et dans ce sens, l'hermaphrodite ou l'androgynie sont plutôt « une formule générale pour exprimer l'autonomie, la force, la totalité ; dire d'une divinité qu'elle est androgynie, c'est dire équivalamment qu'elle est l'être absolu, la réalité ultime [...] en fin de compte, un attribut de la divinité »⁴. Ainsi l'hermaphrodite est-il, au lieu du rêve d'une impossible réconciliation, le modèle exemplaire de l'unité qui est irréalisable en l'être humain, en quoi consiste l'« espoir chimérique du bonheur » (II, 7, p. 92) de l'homme. L'hermaphrodite, porteur de divinité, ne nous fait-il pas en effet penser à Zeus, à qui l'on dit : « Tu es père, et mère charmante, et tendre floraison d'enfants, idée parmi les idées, et âme et souffle, et harmonie et nombre »⁵ ?

Rappelons que sont également androgynes les grandes divinités de la végétation et de la fertilité, auxquelles des analogues se trouvent dans les cosmologies orientales : le couple hindou Purusha-Prakriti, le caractère bisexué du Temps infini dans la doctrine des mages zervanistes⁶, et surtout la synthèse chinoise du Yang et du

¹ PIERSENS, Michel, *Laotrémont éthique à Maldoror*, op. cit., p. 69.

² ELIADE, Mircea, *Mythes, Rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁵ PORPHYRE, *Philos. des oracles*, tome II, p. 164, cité par DELCOURT, Marie, *Hermaphrodite, Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1958, p. 110.

⁶ Zervan, le dieu iranien du Temps illimité. Zervan pose l'un des problèmes les plus difficiles de l'histoire de cette religion. D'après les sources extérieures (tablettes de Nuzi ; bronze du Lūristān ; texte hellénistique d'Eudème de Rhodes), il semble que prévalut, à un certain moment (peut-être au ~ II^e millénaire), l'idée que le monde était issu

Yin. Equilibre des deux principes, deux catégories complémentaires, le Yang et le Yin peuvent se retrouver dans tous les aspects de la vie et de l'univers. Yang est chaleur, lumière, virilité ; Yin est froid, obscurité, féminité ; Yang est le ciel et Yin la terre. De la puissance du Yang provient le Shen, élément céleste de l'âme humaine et de la puissance du Yin provient le Kwei, élément terrestre de l'âme. L'homme est aussi un microcosme en qui s'unissent les deux opposés¹. Ce qui est mis en valeur, c'est la notion de complémentarité, propre à la pensée orientale, qui pense plus volontiers la dualité sous forme de complémentarité non sans complexité, comme le signale Edgar Morin :

« Le Yin et le Yang sont intimement épousés l'un dans l'autre, mais distincts, ils sont à la fois complémentaires, concurrents, antagonistes. La figure primordiale du Yi-King² est donc une figure d'ordre, d'harmonie, mais portant en elle l'idée tourbillonnaire et le principe d'antagonisme. C'est une figure de complexité. »¹

du Temps infini (*zurvan akarana*), qui aurait donné naissance à la lumière et aux ténèbres, puis à deux esprits jumeaux, le Bien et le Mal, régnant alternativement sur la création selon les uns, en rivalité perpétuelle selon les autres. Il est nécessaire d'évoquer ici le zoroastrisme, une religion monothéiste dont Ahura Mazda est le dieu, seul responsable de la mise en ordre du chaos initial, le créateur du Ciel et de la Terre. Le zoroastrisme est une réforme du mazdéisme, réforme prophétisée par Zarathoustra, dont le nom a été transcrit Zoroastre par les Grecs. Cette réforme, fondée au cours du 1^{er} millénaire av. J.-C. dans l'actuel Kurdistan iranien, est devenue la religion officielle des Perses sous la dynastie des Sassanides (224-651), jusqu'à ce que l'islam arrive, même si cette religion a réussi à se fondre dans le patrimoine culturel iranien. En effet, les iraniens indépendamment de leur religion, accordent beaucoup d'importance aux fêtes zoroastriennes. Les zoroastriens respectent le feu comme symbole divin. Zoroastre prêchait un dualisme reposant sur la bataille entre le Bien et le Mal, la Lumière et les Ténèbres, dualisme présent dans l'islam chiite duodécimain. Le principe de Zoroastre est qu'il existe un esprit saint (Spenta Mainyu), fils de Ahura Mazdā, et un esprit mauvais (Angra Mainyu), esprit incréé, opposés car représentant le jour et la nuit, la vie et la mort. Ces deux esprits coexistent dans chacun des êtres vivants. Cf. DELCOURT, Marie, *Hermaphrodite, Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, op. cit. ; ELIADE, Mircea, *Méphiéphélès et l'androgynie*, op. cit. ; et l'article de l'*Encyclopédie Universalis* consacré au terme de Zervan.

¹ Voir JUNG, C.G., *Types psychologiques*, préface et traduction de Y. Le Lay, Genève : Librairie de l'Université, 1958, p. 210.

² Le Yi-King ou Livre des transformations de l'archaïque magie chinoise apporte l'image la plus exemplaire de l'identité du Génésique et du Génétique. La boucle circulaire est un cercle cosmogonique symboliquement

Ces rapprochements suggèrent moins des influences possibles entre l'Orient et l'Occident que des constantes du rêve humain, lequel que Lautréamont cherche à reconstituer², comme le signale Le Clézio.

Si l'identité est saisissable uniquement en tant que complexe et paradoxale, il nous paraît que c'est juste par ce contraste harmonisé, ou *complexio oppositorum*³, ou réunion des opposés, ou *coincidentia oppositorum*, que se traduit la revendication lautréamontienne de la totalité et la réalité ultime. Elles lui permettent de se procurer toute puissance divine et d'égaliser l'Être suprême de l'univers. C'est dans ce sens que nous nous permettons de découvrir dans ce passage du Chant sixième cité plus haut un sentiment euphonique et une joie réellement satisfaisante qui entretiennent des liens intimes avec les plus secrètes aspirations de Lautréamont. Ainsi se révèle-t-elle la signification de la comparaison de « beau comme » de Lautréamont. Sous une apparence chaotique, l'auteur nous apprend « l'idée que la perfection, donc l'Être, consiste en somme dans une unité-totalité. Tout ce qui *est* par excellence doit être total, comportant la *coincidentia oppositorum* à tous les niveaux, et dans tous les contextes »⁴.

Maldoror, image de la *coincidentia oppositorum*

tourbillonnaire par le S intérieur qui à la fois sépare et unit le Yin et le Yang. Cf. MORIN, Edgar, *La Méthode I. La Nature de la Nature*, Paris : Seuil, 1977, p. 228.

¹ *Ibid.*, p. 228.

² Voir LE CLÉZIO, J.-M.G., in BLANCHOT, Maurice, GRACQ, Julien, LE CLÉZIO, J.-M.G., *Sur Lautréamont*, *op. cit.*, p. 67.

³ Formule utilisée par Nicolas de Cues pour désigner la divinité. Voir GODIN, Christian, *La totalité, de l'imaginaire au symbolique*, Seyssel : Champ Vallon, 1998, p. 47.

⁴ ELIADE, Mircea, *Méhistophélès et l'androgynie*, *op. cit.*, p. 133.

Si la réunion des opposés, ou *coincidentia oppositorum*, peut être comprise comme modèle exemplaire de toute existence qui explique la tendance toujours renaissante à la toute-puissance et à la perfection divine du moi, toute l'œuvre de Lautréamont se donne pour but de réaliser une réconciliation heureuse des plus opposés inhérents à la nature humaine par un langage alchimique, qui « cherche non seulement à contempler simultanément les opposés, mais aussi à les exprimer ensemble »¹.

Dans la strophe 4 du Chant quatrième, le corps de Maldoror est devenu un haut lieu des plus opposés : la passivité infinie humaine s'opposant à l'activité vigoureuse non humaine, la vie coexistant la mort, le vivant n'excluant pas l'inerte, en un mot, tout ce qui bouge et ce qui est immobile dans un même espace du corps :

« Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. Je ne connais pas l'eau des fleuves, ni la rosée des nuages. Sur ma nuque, comme sur un fumier, pousse un énorme champignon, aux pédoncules ombellifères. Assis sur un meuble informe, je n'ai pas bougé mes membres depuis quatre siècles. Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair. Cependant mon cœur bat. Mais comment battrait-il, si la pourriture et les exhalaisons de mon cadavre (je n'ose pas dire corps) ne le nourrissaient abondamment ? Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence, et, quand l'un d'eux remue, il me fait des chatouilles. Prenez garde qu'il ne s'en échappe un, et ne vienne gratter, avec sa bouche, le dedans de votre oreille : il serait ensuite capable d'entrer dans votre cerveau. Sous mon aisselle droite, il y a un caméléon qui leur fait une chasse perpétuelle, afin de ne pas mourir de faim : il faut que chacun vive. Mais,

¹ JUNG, C.G., *Mysterium conjunctionis : études sur la séparation des opposés psychiques dans l'alchimie*, op. cit., p. 75.

quand un parti déjoue complètement les ruses de l'autre, ils ne trouvent rien de mieux que de ne pas se gêner, et sucent la graisse délicate qui couvre mes côtes : j'y suis habitué. Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place : elle m'a rendu eunuque, cette infâme. Oh ! Si j'avais pu me défendre avec mes bras paralysés ; mais, je crois plutôt qu'ils se sont changés en bûches. Quoi qu'il en soit, il importe de constater que le sang ne vient plus y promener sa rougeur. Deux petits hérissons, qui ne croissent plus, ont jeté à un chien, qui n'a pas refusé, l'intérieur de mes testicules : l'épiderme, soigneusement lavé, ils ont logé dedans. L'anus a été intercepté par un crabe ; encouragé par mon inertie, il garde l'entrée avec ses pinces, et me fait beaucoup de mal ! Deux méduses ont franchi les mers, immédiatement alléchées par un espoir qui ne fut pas trompé. Elles ont regardé avec attention les deux parties charnues qui forment le derrière humain, et, se cramponnant à leur galbe convexe, elles les ont tellement écrasées par une pression constante, que les deux morceaux de chair ont disparu, tandis qu'il est resté deux monstres, sortis du royaume de la viscosité, égaux par la couleur, la forme et la férocité. Ne parlez pas de ma colonne vertébrale, puisque c'est un glaive. Oui, oui... je n'y faisais pas attention... » (IV, 4, p. 169-171)

Si la fragilité et la vulnérabilité de l'être humain sont dues à « la faiblesse de beaucoup d'hommes qu'ils ne savent devenir ni pierre ni arbre »¹ et à « son incapacité à se fondre dans le monde et à communier dans la célébration des puissances qui l'environnent »², on constate qu'une sorte de capacité de « chosification-végétalisation-bestialisation »³, selon l'expression de Jean Raymond, ne manque pas chez Lautréamont. Elle permet à Maldoror de s'arracher « à sa condition assignée pour [se] projeter hors du temps, dans un espace de rêve halluciné

¹ CÉSAIRE, Aimé, *Question préalable*, cité dans HÉNANE, René, *Césaire et Lautréamont, bestiaire et métamorphose*, op. cit., p. 212.

² *Ibid.*, p. 212.

³ RAYMOND, Jean, *Lectures du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Paris : Seuil, 1977, p. 91.

animal, végétal et même minéral »¹, de se faire ainsi un sujet en fusion avec le cosmos, une harmonie des contraires, en un mot, une sorte de *complexio oppositorum*.

Dans *Les Chants de Maldoror*, cette capacité se manifeste par la métamorphose, qui est représentée « comme le vrai moyen pour l'homme d'élargir ses frontières : comme l'avenir libre de l'humanité »². Elle est aussi le vrai moyen pour l'homme de retrouver en soi-même la totalité de sa personnalité et connaître son « bonheur parfait » (IV, 6, p177), comme l'écrit Lautréamont dans la strophe 6 du Chant quatrième, le « bonheur parfait » se réalise par une métamorphose porcine :

« Je rêvais que j'étais entré dans le corps d'un pourceau, qu'il ne m'était pas facile d'en sortir, et que je vauvais mes poils dans les marécages les plus fangeux. Était-ce comme une récompense ? Objet de mes vœux, je n'appartenais plus à l'humanité ! Pour moi, j'entendis l'interprétation ainsi, et j'en éprouvai une joie plus que profonde. Cependant, je recherchais activement quel acte de vertu j'avais accompli pour mériter, de la part de la Providence, cette insigne faveur. Maintenant que j'ai repassé dans ma mémoire les diverses phases de cet aplatissement épouvantable contre le ventre du granit, pendant lequel la marée, sans que je m'en aperçusse, passa, deux fois, sur ce mélange irréductible de matière morte et de chair vivante, il n'est peut-être pas sans utilité de proclamer que cette dégradation n'était probablement qu'une punition, réalisée sur moi par la justice divine. Mais, qui connaît ses besoins intimes ou la cause de ses joies pestilentiennes ? La métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps. Il était enfin venu, le jour où je fus un pourceau ! J'essayais mes dents sur l'écorce des arbres ; mon groin, je le contemplais avec délice. Il ne restait plus la moindre parcelle de divinité : je sus élever mon âme jusqu'à l'excessive hauteur de cette volupté ineffable. »
(IV, 6, p. 176-177)

¹ HÉNANE, René, *op. cit.*, p. 8.

² BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 223.

Si ce n'est vrai que dans le rêve, dans une perspective transcendante et atemporelle, la métamorphose ici réclamée par notre poète, n'a pas toutefois pour but de substituer à l'univers réel un univers fantastique, de dénier la réalité et de lui préférer une vision imaginaire, mais pour s'approprier d'une existence de « volupté ineffable ». En anéantissant ce qui est nommé « divinité », il accède à un état non conditionné qui peut être désigné par le terme *samarasa*, terme emprunté à la doctrine tantrique, qui signifie l'identité de jouissance, expérience d'une parfaite unité¹. Il jouit dans une pareille situation de rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence. Tant que cet état dure, il se suffit à soi-même, comme Dieu.

Cependant s'étant élevé jusqu'à la contemplation de l'excessive hauteur de son âme, il n'arrive pas à s'échapper de la punition lourde du péché venant de la Providence, qui « ne voulait pas que, même en rêve, [ses] projets sublimes s'accomplissent », c'est-à-dire, le retour à son forme primitive.

Si la volonté de ne plus appartenir à l'humanité peut être considérée comme un désir d'auto-aliénation, pour Maldoror, cette auto-aliénation est sans doute euphonique, mais inassouvie à cause de Dieu. Elle doit être aussitôt largement récompensée dans les chants suivants par une série de « métamorphose durable » (V, 2, p. 194) satisfaisante et par la grande beauté chaotique, merveilleuse et convulsive :

« Avec quelle satisfaction de n'être pas tout à fait ignorant sur les secrets de son double organisme, et quelle avidité d'en savoir davantage, je le contemplais dans sa métamorphose durable ! Quoiqu'il ne possédât pas un visage humain, il me paraissait beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d'un insecte ; ou plutôt, comme une inhumation précipitée ; ou encore, comme la loi de la reconstitution des organes mutilés ; et surtout, comme un liquide éminemment putrescible ! » (V, 2, p. 194)

¹ ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, op. cit., p. 147.

« Le grand-duc de Virginie, beau comme un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître, s'enfonça dans les crevasses d'un couvent en ruines. Le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère. [...] Le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, disparaissait à l'horizon. » (V, 2, p. 197)

« Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; ou encore comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure ; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (VI, 3, p. 227)

« Si tout peut se comparer à tout, il est aussi naturel que rien ne ressemble à rien »¹, souligne Jean Paulhan à propos du *Clair de terre* d'André Breton, paru en 1923, l'époque où, pour Breton, Lautréamont est « beau comme le monde ». Pour Lautréamont, comparer tout à tout est une « figure de rhétorique [qui] rend plus de services aux aspirations humaines vers l'infini » (IV, 7, p. 182) et qui « [...] recherch[e] (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses » (V, 6, p. 210).

Par sa richesse en métaphores-métamorphoses, le texte de Lautréamont se fait « éminemment producteur de l'étrange transformation »², des « combinaisons

¹ PAULHAN, Jean, « *Clair de terre*, par André Breton », in la *N.R.f.*, n° 125, 1er février 1924, p. 219-222.

² RAYMOND, Jean, *Lectures du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Paris : Seuil, 1977, p. 94.

sympathiquement curieuses », une haute révélation de la *coincidentia oppositorum*, qui nous découvre un monde plein de merveilleux, toujours beau, comme le signale André Breton dans le *Manifeste du Surréalisme* de 1924: « [...] le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau »¹.

Le merveilleux lautréamontien, sabotant le concept du beau accepté et usé, établit son propre principe esthétique, c'est le beau déformé, stupéfiant, disloqué, incohérent et instable. Renversant ainsi les valeurs traditionnelles et le vieux système d'esthétique, le beau ne répond plus à des règles rationnelles, ni à l'affaire d'équilibre, parce qu'il se fait porteur du déséquilibre, du désordre, du hasard, de l'irrationalité. Le beau lautréamontien, réunion des opposés, devient finalement révélateur du contraste harmonisé, *coincidentia oppositorum*, ainsi que « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! »

Aussi par sa richesse en métaphores-métamorphoses, notre poète s'efforce d'échapper au carcan de la raison logique et d'aller chercher la totalité de sa personnalité. S'adonnant au jeu du même et de l'autre, Lautréamont-Maldoror ne cesse d'être un et plusieurs à la fois et dans le même. Il se contente de faire face à la dualité irréversible de son principe identitaire, qui contient une ambivalence excitée, active, dynamique et là où se trouve « le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait » de l'homme.

Dans le rêve et les efflorescences imaginaires, voire hallucinatoires, dans l'exaltation frémissante de l'esprit, sur le chemin de la connaissance et de l'acceptation de soi-même, Lautréamont, qui refuse de regarder les êtres naturels et se regarder comme des créatures de Dieu, préfère voir en eux et en soi-même « des objets d'expérience, des possibilités d'action »². Expérience de métamorphose, action

¹ BRETON, André, *Œuvres Complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 319.

² PEREZ, Claude-Pierre, « Dans la lumière même de l'Apocalypse : Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror* », in *Littérature*, n°117, mars 2000, p. 51.

exercée sur soi-même, qui, composé de contraires par nature, cherche à ne plus les voir comme éléments qui se dispersent et se combattent, mais comme une unité harmonieuse de *coincidentia oppositorum*.

« Les phénomènes passent. Je cherche les lois » (*Poésies II*, p. 285), maxime d'Isidore Ducasse. De quelles lois s'agit-il ? Celles de l'existence de la poésie ou celles de l'être humain ? Les deux peut-être, comme le signale Michaux :

« La vraie poésie se fait contre la Poésie, contre la Poésie de l'époque précédente, non par haine sans doute, quoiqu'elle prenne naïvement parfois l'apparence, mais appelée qu'elle est à montrer sa double tendance, qui est premièrement d'apporter le feu, le nouvel élan, la prise de conscience nouvelle de l'époque, deuxièmement, de libérer l'homme d'une atmosphère vieille, usée, devenue mauvaise. »¹

¹ MICHAUX, Henri, *L'avenir de la poésie*, cité par MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse : Verdier, p. 26-27.

CONCLUSION

Dans *L'Homme Révolté*, Albert Camus nous permet une lecture qui lie le révolté métaphysique avec la figure de dandy. Pour lui,

« Le révolté métaphysique se déclare frustré par la création [...] En même temps qu'il refuse sa condition mortelle, le révolté refuse de reconnaître la puissance qui le fait vivre dans cette condition. Le révolté métaphysique n'est donc pas sûrement athée, comme on pourrait le croire, mais il est forcément blasphémateur. Simplement, il blasphème d'abord au nom de l'ordre, dénonçant en Dieu le père de la mort et le suprême scandale. [...] il ne supprime pas Dieu, il lui parle simplement d'égal à égal. »¹

Et plus d'un siècle de révolte s'assouvit dans les audaces de l'« excentricité » assumée par la figure de dandy, ou le dandysme, dont l'esthétique règne encore sur notre monde :

¹ CAMUS, Albert, *Essais*, introduction par Roger Quilliot, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 435-437.

« Le dandy crée sa propre unité par des moyens esthétiques. Mais c'est une esthétique de la singularité et de la négation [...] le dandy ne peut se poser qu'en s'opposant. [...] Les romantiques n'ont parlé si magnifiquement de la solitude que parce qu'elle était leur douleur réelle, celle qui ne peut se supporter. Leur révolte s'enracine à un niveau profond, mais du *Cleveland* de l'abbé Prévost, jusqu'aux dadaïstes, en passant par les frénétiques de 1830, Baudelaire et les décadents de 1880, plus d'un siècle de révolte s'assouvit à bon compte dans les audaces de « l'excentricité ». [...] le dandysme [...] inaugure en même temps une esthétique qui règne encore sur notre monde, celle des créateurs solitaires, rivaux obstinés d'un Dieu qu'ils condamnent. »¹

C'est le dandysme baudelairien que nous avons essayé de mettre en évidence : une révolte métaphysique, une esthétique de la singularité et la négation, une institution héroïque et un duel, qui permettent à Baudelaire de regarder comme un fait évident l'étroite relation du physique et du spirituel, la double postulation de spiritualisation du corps et matérialisation de l'âme et l'union de l'esthétique de la superficialité et la haute métaphysique. Le dandysme chez lui est également une institution aristocratique, idée qui fait partie intégrante du principe esthétique de Baudelaire, et qui, en accordant à l'aristocratie un sens plus profond, rejoint celle d'Edgar Poe. Pour celui-ci, le grand malheur de son pays est de ne pas avoir d'aristocratie de race et chez un peuple sans aristocratie, le culte du Beau ne peut que se corrompre, s'amoindrir et disparaître.

Ainsi le dandysme, institution aristocratique, « culte de soi-même », besoin ardent et constant de « combattre et de détruire la trivialité » et de « se faire une originalité », constitue une sorte de culte du Beau, dont la conception se trouve omniprésente dans les réflexions esthétiques de Baudelaire. Il définit le Beau par

¹ *Ibid.*, p. 462-463.

double caractéristique : son essence divine et ses manifestations historiques, donc sa modernité, en assimilant le concept de beauté avec un absolu métaphysique et la distinguant de ses réalisations historiques. Voilà les deux dimensions du Beau : métaphysique et humaine. Le bizarre, l'étonnant, l'horreur, la douleur, le laid, le mal, le mystère, le regret, la mélancolie et le malheur s'inscrivent tous dans le paradigme du Beau moderne baudelairien. Et Satan, qui était le plus beau des anges, archétype du dandy, devient sans nul doute pour Baudelaire le plus parfait type de Beauté virile. À l'instar de ce révélateur du Beau, les artistes cherchent à modeler leurs propres héros pour faire entendre leur protestation contre un ordre social jugé inique, contre une morale hypocrite ou oppressive, contre une religion qui dégrade le sens du sacré, ou bien – surtout à la fin du siècle – contre une esthétique qui, sans pouvoir sortir du prosaïsme où elle s'enlise, ne connaît plus le vrai Beau.

Si l'on tend à mettre Rimbaud et Lautréamont dans la lignée de la révolte métaphysique baudelairienne, on voit en Rimbaud plutôt un révolté voyant et en Lautréamont un révolté blasphémateur.

Au moment où Izambard reconnaît chez Rimbaud la pudeur de l'orgueil intime, qui, poussé à bout par les rebuffades, s'exaspère, s'aigrit, et se traduit ensuite par des révoltes » et retrouve chez ses tantes à Douai, « un vrai *dandy* » – un Rimbaud « en faux-col à la mode à coins cassés, plastronné d'une cravate en soie mordorée, d'un effet aveuglant », Rimbaud est déjà en route pour sa liberté libre. Il veut « s'encrapuler le plus possible » pour se rendre « *voyant* », trouver une langue de l'âme à l'âme, se désigner maître en fantasmagories, par quoi, il tente d'« arriver à l'inconnu ». C'est une alchimie de l'être, un travail sur soi-même, en se détruisant dans le but de se reconstruire, neuf, structuré selon sa propre volonté, selon sa

croyance de la « voyance », « avec les risques d'aveuglement et d'aphasie qu'elle comporte (et la folie, la mort) »¹, comme le signale Jean-Marie Gleize.

Pour ce révolté voyant, hanté par l'envie d'« arriver à l'inconnu », l'idée d'aller ailleurs revient avec insistance dans son œuvre depuis la « Sensation », où il écrit : « d'aller loin, bien loin ». Le terme « aller » fait partie dès tout début de l'idiolecte de Rimbaud, qui s'explique finalement par « s'évader ». S'évader, c'est renoncer à s'expliquer ; et s'expliquer, c'est retarder l'évasion. Rimbaud renonce à s'expliquer, puisque tout est expliqué par son renoncement à un métier absurde, ridicule, dégoûtant, au profit d'une nouvelle conception de la poésie, ou de la vie, vue comme le corps merveilleux formé des sensations les plus profondes, des visions et des expériences les plus riches.

Rimbaud, révolté voyant, s'évade de ce que la présence lui impose, de la domesticité, de l'asservissement de l'âme et du corps, s'évade intellectuellement puis physiquement de « l'Europe aux vieux parapets », s'évade de la réalité pour « arriver en-deçà de cette réalité instituée, pour aller jusqu'à ses racines, jusqu'à son surgissement, jusqu'à son *autre* visage. Le visage d'un « nègre blanc », mais « civilisé » et le visage qui démontre son « mystique à *l'état sauvage* »².

Bien que l'auteur de « Lautréamont et la banalité » ne voie en Lautréamont que l'ardeur de révolte conventionnelle, qui ne coûte rien à son époque, il paraît que l'auteur des *Chants de Maldoror* va plus loin que le révolté métaphysique conçu par Camus, parce que, Lautréamont, révolté blasphémateur, veut non seulement parler à Dieu d'égal à égal, mais l'attaquer, le supprimer, le remplacer. Il n'a jamais paru douteux que l'œuvre de Lautréamont est « une véritable phénoménologie de

¹ GLEIZE, Jean-Marie, *Arthur Rimbaud, op. cit.*, p. 23.

² CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 514.

l'agression »¹, comme on le lit dans la strophe 4 du Chant deuxième : « Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine ». Maldoror ne voit dans le monde que lui et Dieu, – et Dieu le gêne.

L'ensemble des *Chants de Maldoror* est comme « la relation d'un rêve, ou plutôt comme la tentative de reconstitution d'un long rêve » de l'être humain, dont les morceaux brisés, contradictoires, troués de lacunes et de manques véhiculent tous une même question que l'être humain cherche à répondre : « Qui suis-je ? » Et notre poète essaie de répondre à cette question par une autre question : est-ce que je peux trouver une âme qui me ressemble ? « Je cherchais une âme qui me ressemblât, et je ne pouvais pas la trouver », voilà il se donne la réponse. Immédiatement, il renverse sa conclusion, puisqu'il trouve quelqu'un de semblable, c'est la femelle du requin. Cette transgression de la barrière qui sépare l'homme de l'animal permet à Maldoror de trouver un semblable et sortir d'une humanité abjecte, celle qui lui inspire de l'horreur, celle que lui impose le Grand Objet Extérieur.

Il est incontestable que Maldoror revendique l'identité de l'océan, totale et sans limite. Il faut avouer toutefois qu'au fur et à mesure que l'écriture se développe, cette revendication devient une obsession angoissante, parce qu'il s'agit de la dualité constitutive de l'homme, la dualité douloureuse dont le responsable est Dieu. La duplicité foncière et l'instabilité intérieure, comme caractéristiques les plus typiques de la faiblesse et l'incomplétude de l'être humain que Maldoror lui-même en est un, rendent peu probable sinon impossible l'affirmation de son identité.

Cependant, ce qui compte chez la révolte blasphématoire lauréatmontienne, c'est qu'au lieu de se reconnaître victime de l'impossibilité de l'affirmation de son identité imposée par la volonté de Dieu, Lautréamont se veut égal à Dieu, puisqu'il se

¹ BACHELARD, Gaston, *Lautréamont, op. cit.*, p. 9.

rend compte que son identité est saisissable uniquement en tant que complexe et paradoxe. Par le contraste harmonisé, ou *complexio oppositorum*, ou réunion des opposés, ou *coincidentia oppositorum*, se traduit la revendication lauréatienne de la totalité et la réalité ultime. Elles lui permettent de se procurer toute puissance divine et d'égaliser l'Être suprême de l'univers.

C'est en ce sens que nous avons découvert pourquoi un sentiment euphonique et une joie réellement satisfaisante éprouvés par un Maldoror qui jette un long regard sur la dualité qui le compose. Une dualité semblable à celle de chez l'hermaphrodite ou l'androgyné, archétype de *coincidentia oppositorum*, par qui, l'auteur nous apprend « l'idée que la perfection, donc l'Être, consiste en somme dans une unité-totalité. Tout ce qui *est* par excellence doit être total, comportant la *coincidentia oppositorum* à tous les niveaux, et dans tous les contextes »¹.

Si Lautréamont est conduit par le but de réaliser une réconciliation heureuse des plus opposés inhérents à la nature humaine par un langage alchimique, il cherche non seulement à contempler simultanément les opposés, à les exprimer ensemble, mais à les vivre ensemble par la métamorphose, par sa capacité de chosification-végétalisation-bestialisation. Elle permet à Maldoror de s'arracher à sa condition assignée pour se projeter hors du temps, dans un espace de rêve halluciné animal, végétal et même minéral, de se faire ainsi un sujet en fusion avec le cosmos, une harmonie des contraires, en un mot, une sorte de *coincidentia oppositorum*. Il jouit dans une pareille situation de rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence. Tant que cet état dure, il se suffit à soi-même, comme Dieu.

Ce que nous avons étudié dans cette partie peut être considéré comme une reconnaissance de ces chefs-d'œuvre, qui convoquent, comme le signale Jean-Luc

¹ ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgyné*, op. cit., p. 133.

Steinmetz dans son étude intitulée *Reconnaisances*, « d'heure en heure aux découvertes – une sensation nouvelle, des mots qui se colorent différemment, un sens de la vie qui se révèle par un autre angle du regard »¹. Il nous paraît légitime qu'une telle reconnaissance se recommande également à l'Extrême-Orient, à la Chine, qui ne s'échappera pas non plus à l'influence de ces « Trois Grâces » de la poésie moderne.

¹ STEINMETZ, Jean-Luc, *Reconnaisances : Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, Nantes : C. Defaut, 2008, p. 16.

DEUXIÈME PARTIE

RENCONTRE ORIENT - OCCIDENT : L'INFLUENCE ÉTRANGÈRE SUR LA NOUVELLE POÉSIE CHINOISE DANS LES ANNÉES 1920-1930

INTRODUCTION

« Cultural seismology – the attempt to record the shifts and displacements of sensibility that regularly occur in the history of art and literature and thought – habitually distinguishes three separate orders of magnitude. At one end of the scale are those tremors of fashion that seem to come and go in rhythm with the changing generations, the decade being the right unit for measuring the curves that run from first shock to peak activity and on to the dying rumbles of derivative *Epigonentum*. To a second order of magnitude belong those larger displacements whose effects go deeper and last longer, forming those extended periods of style and sensibility which are usefully measured in centuries. This leaves a third category for those overwhelming dislocations, those cataclysmic upheavals of culture, those fundamental convulsions of the creative human spirit that seem to topple even the most solid and substantial of our beliefs and assumptions, leave great areas of the past in ruins (noble ruins, we tell ourselves for reassurance), question an entire civilization or culture, and stimulate frenzied rebuilding. »¹

« Cultural seismology », c'est-à-dire, « séisme culturel », peut être un des termes les plus aptes à décrire ce que la Chine a connu pendant un siècle : 1850-1950 : Guerres de l'opium, Guerre sino-française, Guerre sino-japonaise, Révolution

¹ BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James, *Modernism A guide to European literature 1890-1930*, London : Penguin books, 1991, p. 19-20.

républicaine, Mouvement du 4 mai 1919, Guerres mondiales. Tous ces événements, politiques, sociaux et culturels, témoignent d'une vraie rencontre Orient-Occident, qui influence profondément l'évolution de la société chinoise.

Depuis le jour où les intellectuels chinois éclairés reconnaissent la nécessité de réévaluer l'histoire et la civilisation millénaires de la Chine, se font entendre les revendications de la révolution dans tous les domaines sociaux. Pour eux, adopter les sciences de l'Occident, lui emprunter ses connaissances et se servir de son expérience deviennent alors un remède sinon universel, au moins efficace contre les grands maux sociaux chinois.

Sur le plan de la littérature, les lettrés chinois se tournent vers l'Occident érigé en modèle pour construire, à la place de la littérature classique qui est entrée dans une impasse, une nouvelle littérature chinoise. Dans cette partie, après une vue panoramique de la rencontre Orient-Occident et son impact dans les domaines intellectuels et littéraires de la Chine à la charnière des XIXe et XXe siècles, notre étude vise à répondre, en examinant les littératures occidentales qui entrent massivement en Chine vers la fin des années 1910 et son influence sur la littérature chinoise dans les années 1920-1930, aux questions suivantes :

Quelles sont les préoccupations majeures des promoteurs de la révolution littéraire chinoise ?

Comment interprètent-ils les courants littéraires, que les pays occidentaux ont vécus depuis environ deux cents ans, tels que le romantisme, le réalisme, le symbolisme, tous introduits en Chine à bloc au début des années 1920 ?

Quelle est la nouvelle poésie chinoise que les rénovateurs poétiques cherchent à construire à cette époque-là ?

Quelles sont leurs réflexions sur la première vague de la nouvelle poésie écrite en *baihua* et en vers libre ?

Quelles sont les premières études chinoises sur la poésie symboliste française ?

Quelle est la place de Baudelaire dans ces études ? Et celle de Rimbaud et de Lautréamont ?

Comment s'inscrivent-elles dans la lignée de la poésie symboliste française les créations poétiques des poètes dits symbolistes chinois ?

CHAPITRE 1

PANORAMA DE L'INTRODUCTION DES IDÉES OCCIDENTALES EN CHINE AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE

1. Le savoir occidental introduit en Chine dans les dernières années du XIX^e siècle et la traduction de Lin Shu

Pour illustrer notre propos, des données chiffrées de base sont nécessaires. Le tableau ci-dessous montrera d'une vue générale l'introduction du savoir occidental en Chine dans les dernières décennies du XIX^e siècle.

Tableau I¹ :

Translations analyzed by subject and language

(1850-1899)

Subject	Languages translated from						Others and	Total	Per cent
	Eng.	Am.	Fr.	Ger.	Rus.	Jap.			

¹ Tsuen-hsueh Tsien, « Western Impact on China Through Translation », in *The Far Eastern Quarterly*, may 1954, vol. 13, N° 3, p. 315.

							unknown		
philosophy	5	1					4	10	1.8
religion	3	1					1	5	1.0
literature	1	1					1	3	0.5
fine art	1						1	2	0.3
history and geography	25	10	1	1	2	16	2	57	10.0
social sciences	23	5	2	6		6	4	46	8.1
natural sciences	96	26	3	2		32	10	169	29.8
applied sciences	123	33	6	16		29	23	230	40.6
miscellaneous	9	5	1	4		3	23	45	7.9
total	286	82	13	29	2	86	69	567	
per cent	50.5	14.5	2.3	5.1	0.3	15.1	12.2		100

À la lecture de ce tableau, on constate qu'à cette époque-là, ce sont les ouvrages anglo-saxons qui tiennent la première place au niveau de la quantité ; au niveau des disciplines, ce sont les sciences appliquées qui prédominent. Cela répond bien à la demande de la Chine d'époque. Les défaites militaires obligent les gouvernants à modifier leur attitude xénophobe à l'égard de l'Occident pour se servir de son expérience de modernisation. Cependant, croyant « le savoir chinois comme base, le savoir occidental comme moyen », leur préoccupation majeure n'est que de prendre chez les Occidentaux des navires solides et des fusils efficaces dans la défense des intérêts nationaux, les ouvrages de la science humaine sont donc très peu traduits.

Il est remarquable toutefois qu'à la fin du XIXe siècle, dans le domaine littéraire, un roman français ait son succès auprès du public chinois, c'est *La Dame aux camélias* de Dumas fils, paru en Chine pour la première fois en 1898, dû au travail de Lin Shu (1852-1924). Ce lettré chinois n'a aucune connaissance personnelle d'aucune langue occidentale, et sa traduction est plutôt la traduction – adaptation que la traduction strictement parlant. À partir de 1897, avec ses collaborateurs, Lin Shu

traduit plus de 180 ouvrages étrangers dont les français sont les suivants : Lin Shu et Li Shizhong, *Le Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno, publié en 1914 ; Lin Shu et Wang Qingtong, *Le Coupable* de François Coppée, publié en 1915 ; Lin Shu et Li Shizhong, *Le chevalier de Maison-Rouge* de Dumas père, publié en 1908, avec des rééditions en 1914 et en 1915 ; Lin Shu et Wang Qingtong, *Une fille de régent* de Dumas père, publié en 1915 ; Lin Shu et Wang Qingtong, *Pêcheurs d'Island* de Pierre Loti, publié en 1915 ; Lin Shu et Wang Qingtong, *Antoine* de Dumas fils, publié en 1916, Lin Shu et Wang Qingtong, *Les Aventures de quatre femmes et d'un perroquet* de Dumas fils, publié en 1918 ; Lin Shu et Mao Wenzhong, *Quatre-vingt-treize* de Hugo, publié en 1921.

Il y a également de nombreux auteurs américains, anglais, russes, grecs, allemands, japonais, belges, suisses, espagnols traduits par Lin Shu, tels que Henry Rider Haggard, Arthur Conan Doyle, Washington Irving, Tolstoï, Charles Dickens, William Shakespeare, Walter Scott, Aesop, Ibsen, Cervantès, Daniel Defoe, Henry Fielding, Jonathan Swift, Robert Stevenson, *etc.*

À une époque où la littérature de la dynastie des Qing occupe toujours une place importante, les œuvres étrangères traduites par Lin Shu, comme de « belles infidèles », effondrent dans une certaine mesure l'ancienne forme du roman chinois « à épisodes » et exercent son influence sur les écrivains de la génération des années 1920, comme en témoigne Guo Moruo¹ dans son ouvrage autobiographique *Mes années d'enfance (Wode Tongnian)* :

« Le roman, traduit par Lin Shu et jouant un rôle décisif dans mon inclination pour la littérature, est *Ivanhoé* de Scott. Bien qu'il y ait pas mal de fragments omis et mal

¹ GUO Moruo 郭沫若 (1892-1978), écrivain chinois de la période moderne, ainsi qu'un homme politique, poète, dramaturge, historien, érudit spécialiste de l'antiquité et un des fondateurs de la société littéraire *Création*.

traduits par rapport à la version originale que j'allais lire plus tard, je ressens une forte inspiration romantique dans la traduction de Lin Shu. »¹

Zheng Zhenduo², qui apprécie énormément le travail de Lin Shu, écrit ainsi dans le numéro 15 de *La Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)* :

« Monsieur Lin nous a fait connaître beaucoup d'ouvrages littéraires occidentaux. Pour lui, l'œuvre de Scott n'est pas inférieure à celle de Sima Qian³, et on connaît en effet que les pays occidentaux ont aussi des écrivains à la hauteur de Sima Qian, c'est un grand apport de Monsieur Lin [...] Il annonce un essor de la traduction des ouvrages littéraires étrangers. On pourrait dire que la plupart des traducteurs chinois s'inspirent du travail de Monsieur Lin. »⁴

2. Le mouvement des « Lumières chinoises » au début du XXe siècle et Yan Fu

Face aux problèmes intrinsèques du système impérial de la Chine, les réformistes et premiers occidentalistes, s'opposant au slogan : « le savoir chinois comme base, le savoir occidental comme moyen », prennent conscience que la survie de la Chine dépend de transformations fondamentales sociales. Ils déclenchent des

¹ FANG Huawen 方华文, *L'histoire de la traduction au XXe siècle en Chine (Ershi shiji zhongguo fanyishi)* 二十世纪中国翻译史, Xi'an : Xibei daxue chubanshe, 2005, p. 24.

² ZHENG Zhenduo 郑振铎 (1898-1958), écrivain chinois, journaliste, fondateur et éditeur de plusieurs sociétés littéraires et des revues littéraires ayant une influence énorme sur la littérature moderne chinoise, telles que *Wenxue Yanjiu Hui* 文学研究会, *Xiaoshuo Yuebao* 小说月报, *Min Chao* 闽潮, *Xin Shehui* 新社会, *Wenxue xunkan* 文学旬刊.

³ SIMA Qian 司马迁 (145 av. J.-C. - 86 av. J.-C.) est considéré comme le père de l'historiographie de la Chine, dont le chef-d'œuvre, *Mémoires historiques (Shiji)* 史记, est la première somme systématique de l'histoire de la Chine qui a exercé une influence importante sur l'historiographie chinoise postérieure.

⁴ ZHENG Zhenduo 郑振铎, « Monsieur Lin Qinnan » (« Lin Qinnan xiansheng ») « 林琴南先生 », in *La Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)* 小说月报, novembre, 1924, vol. XV, n°11.

mouvements considérés comme « Lumières chinoises »¹, pour reprendre l'expression de Mauriel Détrie, afin d'introduire en Chine les lumières intellectuelles de l'Occident. Le tableau ci-dessous, avec ses indications chiffrées, nous permet de s'apercevoir ce que revendiquent ces esprits des *Lumières*.

Tableau II² :

Translations analyzed by subject and language
(1902-1904)

Subject	Languages translated from						Others and unknown	Total	Per cent
	Eng.	Am.	Fr.	Ger.	Rus.	Jap.			
philosophy	9	2		1		21	1	34	6.5
religion	1					2		3	0.6
literature	8	3	2		2	4	7	26	4.8
history and geography	8	10	3			90	17	128	24.0
social sciences	13	3	3	7	2	83	25	136	25.5
natural sciences	10	9	5			73	15	112	21.0
applied sciences	3	3	3	14		24	9	56	10.5
miscellaneous	5	2	1	2		24	4	38	7.1
total	57	32	17	24	4	321	78	533	
per cent	10.7	6.1	3.2	4.5	0.7	60.2	14.6		100

Ce tableau montre bien qu'entre 1902-1904, plus de 60% des ouvrages traduits sont sur les sciences humaines : sociologie, histoire et géographie, philologie et littérature ; 21% sur les sciences pures et environ 10% sur les sciences appliquées.

Ce qui mérite notre attention, c'est l'apport de Yan Fu (1853-1921), lettré de la province du Fuzhou, ayant séjourné à l'Université d'Edimbourg. Il traduit ou plutôt

¹ DÉTRIE, Muriel, *France-Chine Quand deux mondes se rencontrent*, Paris : Gallimard, 2004, p. 60.

² Tsuen-hsuin Tsien, « Western Impact on China Through Translation », *op. cit.*, p. 319.

adapte très librement, mais en un style chinois fort élégant, toute une série d'œuvres politiques et sociologiques de l'Occident moderne¹. Voici la liste de ses traductions parues en Chine au début de XXe siècle et demeurées célèbres : *On liberty* de Stuart Mill publié en 1899 ; *The Wealth of Nations* d'Adam Smith, publié en 1902 ; *Study of Sociology* de Herbert Spencer, publié en 1902 ; *l'Esprit des lois* de Montesquieu, publié en 1902 ; *System of Logic* de Stuart Mill, publié en 1902 ; *History of Politics* de Edward Jenks, publié en 1903 ; *Evolution and Ethics* de Huxley, publié en 1905 et *Logic* de W. S. Jevons, publié en 1908.

Avec une analyse des différences entre l'Ouest et l'Est :

« à l'Ouest, action, affirmation de soi et lutte – à l'Est, inhibition par respect pour la voie des sages ; à l'Ouest, liberté, chances égales, esprit civique – à l'Est, une élite qui accapare tous les privilèges et un peuple ignorant ; à l'Ouest, esprit de compétition et agressivité – à l'Est, contentement et souci de bonne harmonie ; à l'Ouest, une culture orienté vers l'agir – à l'Est, une culture orientée vers la stabilité. »²

Yan Fu cherche à apprendre aux chinois que :

« the remedy to China's ills lay only in western ideas and values »³.

3. L'idée de « xinmin » de Liang Qichao et sa réforme littéraire

¹ Voir DEMIÉVILLE, Paul, « L'influence occidentale dans les traductions », in *Aspects de la Chine*, vol. II, Paris : Presses Universitaires de France, 1959, p. 314.

² CHARBONNIER, Jean, *L'interprétation de l'histoire en Chine contemporaine*, tome 1, Lille : Serv. reprod. th. Univ. Lille 3, 1980, p. 77-78.

³ SCHWARTZ, Benjamin, *In search of wealth and power : Yen Fu and the west*, Cambridge, [Mass.] : Press of Harvard University, 1964, p. 42-112.

Le nom de Liang Qichao (1873–1929)¹, leader des lettrés réformistes chinois au début du XXe siècle, marque de façon ineffaçable le développement de la vie intellectuelle chinoise.

La pensée principale de Liang Qichao tourne autour de la notion de « xinmin »², parce que pour lui :

« [...] not only must China's institutions and political and social system undergo a change, but the Chinese people themselves must basically be reborn or rejuvenated. »³

¹ Sur LIANG Qichao, voir. LEVENSON, Joseph R., *Liang ch'i-ch'ao and the mind of Modern China*, Cambridge: Harvard University Press, 1959; CHANG Hao, *Liang Ch'i-chao and Intellectual Transition in China*, Cambridge, [Mass.]: Harvard University Press, 1971; HUANG, Philip, *Liang Ch'i-ch'ao and Modern Chinese Liberalism*, Seattle : University of Washington Press, 1972.

² L'établissement systématique de son idée de « xinmin », est dû à son séjour exil au Japon et à la lecture du *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau dont la première traduction chinoise intitulée *Minyue tongyi (Principe général du Contrat du peuple)* est publiée au printemps 1898. Cette traduction qui ne concerne que la première partie du *Contrat social* est suivie d'une traduction intégrale en 1900-1902 par Yang Tingdong à partir de la version japonaise de Harada Sen. D'après Wang Xiaoling, « Liu Shipei et son concept de *Contrat social* », in *Études chinoises* vol. XVII n°1-2 printemps-automne 1998, « Le mot « minyue » provient donc des versions japonaises du *Contrat social* de Rousseau [...] cette traduction du mot français *social* par le « peuple » suggère l'opposition traditionnelle avec le prince « jun », [...] Autrement dit, le *Souverain* et le *Peuple* sont, chez Rousseau, *une même personne* : « cette personne publique prend en général le nom de corps politique, lequel est appelé par ses membres *État* quand il est passif, *souverain* quand il est actif [...] Alors que chez Yang, le terme « souverain » est pris pour « prince », même si le *peuple* est tenu pour le fondement originaire de la société [...] Ce faisant, la théorie du *Contrat social* rousseauiste est dénaturée, on retrouve l'ombre du rapport traditionnel chinois *prince-peuple*. » Pourtant , « Xinmin » de Liang Qichao se traduit par « la nouvelle citoyenneté » in CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris : Seuil, 1997; « nouveau citoyen », in BERGERE, Marie-claire, BIANCO, Lucien et DOMES, Jürgen, *La Chine au XXe siècle, d'une révolution à l'autre 1895-1949*, Paris : Fayard, 1989 ; « the new people » ou « the new ethics » dans des articles publiés aux Etats-Unis et au Canada, tels que: Lung-Kee Sun, « Social Psychology in the Late Qing Period », in *Modern China*, vol. 18, n°3 (Jul., 1992) ; ANGLE, Stephen C., « Did Someone Say "Rights"? Liu Shipei's Concept of Quanli », in *Philosophy East and West*, vol. 48, n°4 (Oct., 1998).

³ Ssu-yü Teng, FAIRBANK, John K., *China's Response to the West, a documentary survey, 1839-1923, op. cit.*, p. 220.

Dans son ouvrage remarquable intitulé *Discours sur la nouvelle citoyenneté* (*Xinmin shuo*), il explique précisément l'idée de « xinmin » ainsi que son rapport avec l'état :

« A state is formed by the assembly of its people. The relationship of a nation to its people resembles that of the body to its four limbs, five viscera, muscles, veins, and corpuscles. There has never been a case where the four limbs have been cut off, the five viscera wasted away, the muscles and veins injured, and the corpuscles dried up, while the body still lived. In the same way, there has never been a nation which could still exist if its people were foolish, timid, disorganized, and confused. Therefore, if we wish the body to live for a long time, the methods of hygiene must be understood. If we wish the nation to be secure, rich, and respectable, the methods for creating a new people must be discussed. »¹

Il est notable qu'au début du XXe siècle, le Japon joue un rôle d'intermédiaire pour l'introduction en Chine des idées occidentales, comme le constate Marius Jansen :

« The turn to Japan was of particular importance [...] With the twentieth century, changing interests were reflected in the translations, as the enthusiasms for natural and applied sciences of the past centuries shifted to the social and humanities. This new emphasis exercised a great influence on the political and social development of china in the following years. The interest in institutional reform and Japanese influence were dominant factors in translations during the early years of this century. »²

¹ *Ibid.*, p. 220-221.

² JANSEN, Marius, « Japan and the Chinese Revolution of 1911 », in FAIRBANK, John K., LIU Kwang-Ching, *The Cambridge history of China*, vol. 11, *Late Ch'ing 1800-1911*, London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1980, p. 361-362.

Durant son exil au Japon, Liang Qichao s'aperçoit que le roman joue un rôle très important dans la Réforme Meiji pour la diffusion des idées nouvelles :

« Pour renouveler le peuple d'un pays, il faut d'abord renouveler son roman. Donc, pour renouveler la morale, il faut renouveler d'abord le roman ; pour renouveler la politique, il faut renouveler d'abord le roman ; pour renouveler les mœurs, il faut renouveler d'abord le roman ; pour renouveler le savoir et l'art, il faut renouveler d'abord le roman ; et pour renouveler le cœur et la personnalité, il faut renouveler d'abord le roman. Pourquoi ? Parce que le roman dispose d'une force miraculeuse sur l'homme. »¹

Réformateur et lettré, il lie étroitement le destin politique de la Chine à l'acquisition d'une forme littéraire apte à la propagande politique. Sa double identité lui impose une double mission : l'une, rénovation politique ; l'autre, rénovation littéraire. Pour la rénovation politique, il veut construire, à l'instar de Japon, une « littérature de masse », qui peut s'appeler la « fiction politique ». Dans la préface à l'édition chinoise de *Kajin-no-kigu* (*Strange adventures of a beauty*) de Shiba Shiro, Liang parle de la fiction politique et sa fonction puissante dans la vie politique :

« Formerly, at the start of reform or revolution in European countries, their leading scholars and men of great learning, their men of compassion and patriotism, would frequently record their personal experiences and their cherished views and ideas concerning politics in the form of fiction. Thus, among the population, teachers would read these works in their spare time, and even soldiers, businessmen, farmers, artisans, cabmen and grooms, and schoolchildren would all read them. It often happened that upon the appearance of a book a whole nation would change its views on current affairs.

¹ ZHANG Chi, *Chine et Modernité, chocs, crises, renaissance de la culture chinoise aux temps modernes*, Paris : You Feng, 2005, p. 162.

The political novel has been most instrumental in making the governments of America, England, Germany, France, Austria, Italy, and Japan daily more progressive or enlightened. »¹

Pour promouvoir la fiction politique, en 1902 Liang Qichao fonde au Japon la revue *Nouvelle fiction*, dont le but s'exprime bel et bien dans l'éditorial, c'est d'« infuser au peuple les nouvelles pensées politiques et cultiver son esprit nationaliste »².

Si, pour Liang Qichao, la fiction politique lui sert de meilleur outil pour la propagation de la réforme politique, en tant que lettré, il revendique une révolution qui sache répondre aux demandes de moderne, de nouveau et d'occidental au sein du monde fermé des lettrés de la vieille Chine à la fin du XIXe siècle. Avec ceux qui sont tous dans le souci d'occidentaliser la Chine et sa littérature, ils déclenchent un mouvement qui s'appelle *Révolution du monde poétique* (*Shijie geming*) en 1896 et 1897.

Il est notable que d'une part, au niveau du fond, Liang Qichao fasse remarquer, non sans perspicacité, l'importance de nouvelles idées et de nouveaux termes aptes à exprimer dans la poésie les nouveaux sentiments formés avec l'émergence des faits nouveaux chez les chinois ; d'autre part, au niveau de la forme, il se contente d'être prisonnier de l'ancienne forme de la poésie classique.

Si le poète a pour mission d'exprimer l'essentiel de la vie, du monde d'aujourd'hui qui n'est pas celui d'autrefois, comment peut-il rester figé dans l'ancienne forme de la poésie classique dont les règles prosodiques ont été établies depuis plusieurs siècles ? La poésie chinoise a besoin d'une nouvelle forme pour survivre ; les poètes nouveaux ont besoin d'une langue nouvelle et vivante pour écrire,

¹ LEE Ou-Fan, « Literary trends I : the quest for modernity, 1895-1927 », in *The Cambridge history of china*, vol. 12, *Republican China 1912-1949*, *op. cit.*, p. 455.

² LIANG Qichao 梁启超, « Fiction et démocratie » (« Lun Xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi ») « 论小说与群治之关系 », in *Nouvelle fiction* (*Xin Xiaoshuo*) 新小说, n°1, le 14 novembre 1902.

c'est la poésie en *baihua* (langue parlée) et en vers libre à laquelle recourront les promoteurs de la nouvelle littérature chinoise.

CHAPITRE 2

LA NOUVELLE LITTÉRATURE CHINOISE DANS LES ANNÉES 1920

1. Pour construire une nouvelle littérature

La rencontre Orient-Occident, processus novateur dans l'évolution historique de la Chine, engage les intellectuels chinois à réviser l'ancien état de la culture chinoise et sa transformation dans un monde qui a changé, qui a évolué. Conscients des périls qui menacent leur nation, ils se sentent obligés de descendre de la sanctification de leur propre culture et s'ouvrir aux pays occidentaux afin de trouver de nouvelles bases pour l'avenir de leur pays.

Lorsque tous les milieux sociaux sont touchés par des revendications immédiates des mouvements révolutionnaires, dans le domaine de la littérature, les lettrés chinois s'efforcent de faire table rase de l'ancienne littérature pour en construire à sa place une nouvelle.

La Révolution littéraire en 1917 et les sociétés littéraires : Wenxue yanjiu hui ; Chuangzao she ; Xinyue

La mèche qui allume le mouvement de la Révolution littéraire, est l'article intitulé « Modestes propositions en vue d'améliorer la littérature » (« Wenxue gailiang chuyi ») de Hu Shi (1891-1962), publié dans la revue *La Jeunesse* (*Xin qingnian*) en janvier 1917. Cet article, qui prend la valeur d'un manifeste du mouvement de la nouvelle littérature, s'articule autour des huit points suivants :

« Parler seulement quand on a quelque chose à dire » ; « ne plus imiter les anciens » ; « soigner la construction grammaticale » ; « ne pas feindre des sentiments que l'on n'éprouve pas » ; « renoncer aux phrases toutes faites » ; « ne plus recourir aux allusions classiques » ; « ne pas chercher le parallélisme » ; « ne pas écarter les mots et expressions populaires. »¹

À cet article, se joint, un mois plus tard, celui de Chen Duxiu (1879-1942), « Sur la révolution littéraire » (« Wenxue geming lun »), paru en février 1917 dans le numéro 6 de *La Jeunesse*, dont les trois points annoncent de façon plus radicale la guerre contre la littérature classique chinoise :

« *Primo*, jeter à bas la littérature d'une élite au style précieux et obséquieux, et constituer une littérature où le peuple puisse exprimer simplement ses sentiments. *Secundo*, renverser une littérature classique surannée et grandiloquente pour établir à sa place une littérature réaliste, pleine de fraîcheur et de sincérité. *Tertio*, rejeter une

¹ HU Shi 胡适, « Modestes propositions en vue d'améliorer la littérature » (« Wenxue gailiang chuyi ») « 文学改良刍议 », in *Documents Choisis des Mouvements Littéraires (Wenxue yundong shiliao xuan)* 文学运动史料选, Shanghai : Shanghai jiaoyu chubanshe, 1979, p. 12.

littérature de reclus, tarabiscotée et hermétique, et créer, au sein de la société, une littérature claire et accessible à tous. »¹

Une fois les objectifs visés sont établis, les pionniers de la Révolution littéraire se mettent en mouvement pour que la littérature chinoise se dégage entièrement de ses cadres traditionnels et s'agrège tant pour la forme que pour le fond, aux littératures modernes de l'Occident.

Dans les villes métropolitaines, telles que Beijing et Shanghai, apparaissent plus d'une centaine de sociétés littéraires ainsi qu'autant de revues littéraires, sinon plus, dont les préoccupations principales sont de traduire et introduire la littérature occidentale. Les écrivains se groupent volontiers en associations dont chacune a ses publications périodiques et qui souvent ne sont pas purement littéraires, mais dressent tel ou tel drapeau politique ou social, car toute la littérature de cette époque est profondément marquée par les soucis politiques et sociaux. Parmi lesquelles, trois sociétés littéraires jouent un rôle majeur dans les années 1920-1930 dans l'introduction de la littérature occidentale en Chine.

La plus importante de toutes par le nombre de ses adhérents et la longévité de ses publications, c'est la Société de recherches littéraires (Wenxue yanjiu hui). Fondée le 4 janvier 1921, ses membres principaux sont : Mao Dun (1896-1981), Zheng Zhenduo (1898-1958), Xu Dishan (1893-1941), Wang Tongzhao (1897-1957), Ye Shaojun (1894-1988), Zhou Zuoren (1885-1967), Sun Fuyuan (1894-1966), Bing Xin (1904-2005), etc. La *Revue Mensuelle du Roman* (*Xiaoshuo yuebao*), créée en 1910 à Shanghai est devenue, à partir de 1921, l'organe de la Société de recherches littéraires. S'opposant à la littérature comme distraction et plaisir, la Société de recherches littéraires cherche à faire de la littérature l'exposition de la vie réelle, dont la préoccupation essentielle est de refléter le désarroi de l'époque bouleversée et

¹ CHEN Duxiu 陈独秀, « Sur la révolution littéraire » (« Wenxue geminglun ») « 文学革命论 », *ibid.*, p. 22.

d'exprimer la vie sous toutes ses formes, notamment sa dimension sociale. Sa revue paraît régulièrement pendant dix ans jusqu'à 1932.

La société Création (Chuangzao she), société littéraire non moins importante, est fondée en juillet 1921 à Shanghai, dont les protagonistes sont : Guo Moruo (1892-1978), une des plus grandes figures de la littérature chinoise contemporaine : poète, romancier, dramaturge et traducteur de nombreux écrivains étrangers ; Yu Dafu (1896-1945), auteur souvent morbide, dont les nouvelles, notamment *Noyade* (*Chenlun*) (1921) faisant scandale à l'époque, frappent par l'audace des sujets et la description autobiographique de la difficulté d'exister ; Tian Han (1898-1968), dramaturge et créateur principal du théâtre parlé de type occidental ; Cheng Fangwu (1897-1984), essayiste ; Wang Duqing (1898-1940) et Mu Mutian (1900-1971), poètes profondément influencés par la poésie moderne occidentale. Assemblés sous la bannière de « l'art pour l'art », ils entendent s'inspirer du romantisme européen pour exprimer dans leurs œuvres l'exaltation du moi, la sensibilité individuelle et la libération de la personnalité. Leur revue s'appelle aussi *Création*, créée en 1922, d'abord trimestrielle, ensuite mensuelle à partir de 1926.

La société Croissant (Xinyue), fondée en 1923 à Beijing, fait partie des trois sociétés littéraires ayant joué un rôle de leader dans la construction de la nouvelle littérature chinoise dans les années 1920-1930. Le groupe qui se constitue autour de la revue *Croissant* (*Xinyue*), créée en 1928, comporte quelques-unes des grandes figures intellectuelles chinoises de la première moitié du XXe siècle, qui sont formées principalement en Occident, tels que Hu Shi (1891-1962), Wen Yiduo (1899-1946)¹, Xu Zhimo (1895-1931)². Les membres de la société Xinyue, dont la préoccupation fondamentale est d'ordre artistique, revendiquent l'indépendance de la littérature vis-à-vis de la situation politique et refusent que la littérature se ramène à des slogans

¹ WEN Yiduo 闻一多 (1899-1946), professeur et érudit spécialiste de l'histoire de la poésie, assassiné pour avoir défendu la démocratie, dont les deux recueils de poèmes, *Bougie rouge* (*Hongzhu*) 红烛 et *Eaux stagnantes* (*Sishui*) 死水 marquent profondément l'évolution de la poésie moderne chinoise.

² XU Zhimo 徐志摩 (1895-1931), poète important de l'entre-deux guerres, influencé par la poésie anglaise.

révolutionnaires ou patriotiques. Grands admirateurs des poètes romantiques anglais, tels que Keats, Coleridge, Wordsworth, les poètes de la société Xinyue cherchent à arracher la poésie chinoise à la mode du vers libre et élaborer des formes précises inspirées des poètes anglo-saxons.

L'introduction de la littérature étrangère en Chine dans les années 1920

L'introduction en Chine de la littérature étrangère dans les premières décennies du XXe siècle s'inscrit dans un contexte bien déterminé : présenter des mouvements littéraires étrangers et leurs œuvres afin d'aider la mise en place d'une nouvelle littérature chinoise, littérature alors à la recherche de nouvelles formes et de nouveaux contenus, rompant de façon plus ou moins radicale avec son passé et sa tradition. Une fois l'objectif établi, comme l'atteindre ?

À propos de l'importation en Chine des courants littéraires modernes de l'Occident, Muriel Détrie signale :

« En Europe, la modernité est apparue comme l'aboutissement d'une séquence suivie de mouvements littéraires : la modernité selon Baudelaire venait dépasser l'opposition du classicisme et du romantisme qui s'étaient succédé, et le modernisme du début du XXe siècle venait clore la série romantisme – réalisme – naturalisme – symbolisme qui avait marqué tout le siècle précédent. Or, tous ces mouvements européens ont été reçus en Chine en même temps et perçus globalement comme modernes. »¹

¹ DETRIE, Muriel, « Réflexions d'une comparatiste sur la modernité littéraire », in *Écrire au présent, débats littéraires franco-chinois*, sous la direction de Annie Curien, Paris : Fondation Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 247.

Il est vrai que les lettrés chinois d'époque, secoués par une fièvre irréprouvable de découvrir les nouveautés du monde et un engouement pour la littérature étrangère, veulent introduire à bloc les tendances et courants littéraires que les pays occidentaux ont vécus depuis environ deux cents ans, comme le remarque Zheng Boqi dans sa préface au volume que la *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise* (*Zhongguo xinwenxue daxi*) consacre aux romans :

« Depuis cinq ans, le romantisme, le réalisme, le symbolisme, le néo-classicisme, même les tendances qui viennent d'apparaître, telles que l'expressionnisme et le futurisme, montent tous sur la scène de la littérature chinoise. »¹

Mais est-ce que cela laisse sous-entendre que l'introduction de la littérature occidentale à cette époque-là se fait aveuglement ?

Pour répondre à cette question, lisons ce tableau de statistiques ci-dessous :

Tableau III² :

Translations under the Republic
(1912-1940)

Subject	Languages translated from					Others and unknown	Total	Per cent
	Eng. and Am.	Fr.	Ger.	Rus.	Jap.			
philosophy	164	17	31	11	22	3	248	4.7
religion	97	10	5		11		123	2.3

¹ ZHENG Boqi 郑伯奇, préface à la *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise* (*Zhongguo xinwenxue daxi*) 中国新文学大系, vol. V, Hong Kong: Xianggang wenxue yanjiushe, 1962, p. 3.

² Tsuen-hsuei Tsien, « Western Impact on China Through Translation », *op. cit.*, p. 320.

philology	25	2	4	1	1	7	40	0.8
literature	505	210	101	239	174	233	1462	27.6
fine arts	24	4	2	6	15		51	1.0
history and geography	491	37	29	21	53	10	641	12.0
social sciences	763	72	118	42	351	5	1351	25.5
natural sciences	585	25	46	3	112		771	14.6
applied sciences	311	2	41	3	217		574	10.8
generalia	23	2			13		38	0.7
total	2988	381	377	326	969	258	5299	
per cent	56.2	7.2	7.1	6.2	18.2	4.9		100

À la lecture de ce tableau, on constate que dans une période de presque trente ans, sur l'ensemble des ouvrages étrangers traduits en Chine, ceux de la littérature, en tête, en occupent plus de 27,6%, suivis par les ouvrages de la science sociale, 25,5%. Au niveau de la langue traduite, l'anglais se place au premier rang par rapport aux œuvres en d'autres langues. Il est remarquable que la Russie intéresse de plus en plus les chinois, dont les ouvrages traduits, qui ne comptent que 0,3% dans l'ensemble des traductions entre 1850-1899 et 0,7% entre 1902-1904, s'élèvent à 6,2% entre 1912 et 1940. Relativement à 210 ouvrages traduits à partir de la langue française, les ouvrages russes comptent 239.

D'ailleurs, à cause de la politique agressive du Japon au cours et à la suite de la Première Guerre mondiale, de la protestation des étudiants de Pékin le 4 mai 1919 et de la Seconde Guerre mondiale, la traduction des ouvrages japonais, qui compte 60,2% dans l'ensemble des traductions entre 1902-1904, chute à 18,2%.

Bien que ce tableau n'offre qu'une vue panoramique de la réception du savoir occidental de toutes les disciplines sur une période largement déterminée, on pourrait en déduire deux points remarquables. D'une part, l'intérêt porté sur la littérature étrangère et les sciences sociales répond à la revendication de Liang Qichao qu'on a mentionnée plus haut : afin d'aider à la mise en place de la « nouvelle citoyenneté », il

faut importer des pensées modernes du monde occidental ; d'autre part, les circonstances politiques et sociales jouent leur rôle dans l'introduction des pensées étrangères, non seulement sur le champ des sciences sociales, mais sur le champ littéraire.

Il suffit d'examiner de plus près, à titre d'exemple, les principes posés par la Société des recherches littéraires, pour dire que dans l'ensemble du travail d'introduction, de traduction et d'interprétation des littératures étrangères dans les années vingt/trente, les choix aux niveaux des genres de textes présentés et traduits, des sujets abordés et des époques et pays concernés, ne s'effectuent pas sans stratégies précises qui correspondent aux préoccupations essentielles des récepteurs-traducteurs chinois assemblés sous telle ou telle bannière littéraire.

Afin d'illustrer notre propos, nous nous permettons d'établir des tableaux qui montreront, sur une période de cinq ans, 1921-1925, les genres littéraires les plus traduits par la Société des recherches littéraires et les courants littéraires qui l'intéressent le plus. Au niveau des pays concernés, on se contente de se limiter aux pays mentionnés dans les tableaux cités en haut, en y ajoutant l'Inde.

Tableau IV ¹:

Genres	Pays							Total	Pourcentage
	Angle-terre	Etats-Unis	France	Allemagne	Russie	Japon	Inde		
roman / nouvelle	9	7	44	33	65	14	65	237	49%
poésie	39	2	4	1	20	23	135	224	46,2%
théâtre	4	1	4	2	2	6	4	23	4,8%
total	52	10	52	36	87	43	204	484	

¹ JIN Siyan, *La métamorphose des images poétiques, des symbolistes français aux symbolistes chinois*, 520p.
Thèse : Université Paris-Sorbonne, Institut de littérature française : 1992, p. 66-67.

Pourcentage	10,7%	2%	10,7%	7,4%	18%	8,9%	42,1%		
-------------	-------	----	-------	------	-----	------	-------	--	--

En ce qui concerne les genres littéraires, parmi les 484 textes traduits de sept pays, c'est sur le genre narratif et la poésie que se polarise le plus la Société des recherches littéraires, tandis que la traduction des théâtres reste très timide.

Sur le plan du roman, les œuvres de la Russie et celles de l'Inde suscitent le même intérêt des traducteurs : avec les 65 œuvres traduites russes et indiennes, ces deux pays se placent au premier rang, suivis par la France : 44 œuvres traduites. Comment et sur quels critères ces choix sont-ils effectués ? À quel courant littéraire occidental s'intéressent le plus les promoteurs de la nouvelle littérature chinoise ?

À ces questions, on essaie de répondre par les tableaux ci-dessous.

Tableau V :

65 romans ou nouvelles russes traduits et publiés dans la *Revue Mensuelle du roman* (1921-1925)

Écrivains traduits	Œuvre(s)	Époque	Courant(s) / Tendance(s)	Publiée(s) dans (Volume/ numéro)
Mikhail P. Artsybashev	1. <i>The Working-Man</i> <i>Shevyrev</i> 2. Doktor 3. Morning Shadow 4. Sanine 5. Nina	1878 -1972	Naturaliste	1. XII/7-9, 11-12 2. XII/S (le Supplément) 3. XV/1-3 4. XV/5-6

				5. XVI/3
Vassilij Erochenko	1. Le Printemps Simfonio 2. L'Incendie du Monde 3. Le Temps 4. La Blessure du Mot « Amour »	1889 -1952 (1921 -1923 en Chine)	Espérantiste (très peu mentionné dans l'histoire de la littérature russe ; un des promoteurs du mouvement espérantiste)	1. XII/7 2. XIII/1 3. XIV/1 4. XIV/3
Nikolaj V. Gogol	1. Journal d'un Fou 2. La Veste	1809 -1852	Romantique	3. XII/1 4. XII/S
Lev N. Tolstoï	1. Le Panda 2. La Prière 3. Le Voleur	1828 -1910	Réaliste	1. XII/1 2. XII/4 3. XII/S
Anton P. Tchekhov	1. La Marquise 2. La Boue 3. Le Pays Étranger 4. Zinotchka 5. Le Bonheur 6. The Fit 7. La Visite d'un Médecin 8. L'Homme à l'étui 9. A Good Man 10. Sacrifice 11. The Children	1860 -1904	Réaliste	1. XII/2 2. XII/5 3. XII/S 4. XII/S 5. XIII/3 6. XIII/3 7. XIV/1 8. XIV/12 9. XV/1 10. XV/9 11. XVI/1
Maksim Gorki	1. Sur le Radeau 2. Nous Vingt-six avec une Femme 3. Paroles dans la Nuit aux Hauts Plateaux 4. Le Vautour 5. Vagues pour la Liberté	1868 -1936	Réaliste socialiste	1. XII/2 2. XII/6 3. XII/S 4. XII/S 5. XIII/4 6. XVI/4

	6. My travel Companion			
Fëdor K. Sologub	1. Sourire 2. Mère Blanche 3. La Clé 4. Les Feuilles 5. Indépendantes 6. L'Église 7. Qui es-tu ?	1863 -1972	Symboliste	1. XII/5 2. XII/S 3. XIII/2 4. XIII/2 5. ? 6. XIII/2 7. XIII/3
Ivan S. Turguenev	1. Journal d'un Chasseur 2. A Living Relic 3. Lettres	1818 -1883	Réaliste	1. XII/3-5,7-8 ; XIII/1,2,4,8-9 ; XIV/1-10 ; XV/1,9-11 ; 2. XII/S 3. XII/S
N.E. Petropavlovsky	1. Parashikas ?	1853 -1892	Réaliste	1. XII/S
Nikolaj N. Zlatovraskii	1. Besoumeste (Folie)	1845 -1911	Populiste	1. XII/S
M.N. Albov	1. Mot Terrible	1851 -1911	Réaliste	1. XII/S
Ivan A. Bunin	1. Un Gentilhomme venu de San Francisco	1870 -1953	Réaliste	1. XII/S
Vladimir G. Korolenko	1. Murmures des Bois	1853 -1921	Réaliste	1. XII/S
Mikhail E. Saltykov-Chtchedrine	1. Cœur Perdu	1826 -1889	Satiriste révolutionnaire	1. XII/S
Gleb I. Uspensky	1. Voir la	1840	Populiste	1. XII/S

	Jeune Mariée	-1905	révolutionnaire	
Nikolaj S. Leskov	1. Douratchok	1831 -1885	Roman politique Naturaliste	1. XII/S
Leonid N. Andreïev	1. Une Affaire 2. Fleurs Écrasées 3. La Mer 4. The Red Laugh 5. Amour, Foi et Volonté	1871 -1919	Réaliste Expressionniste	1. XII/S 2. XII/S 3. XIII/1-2 ; 4-5 4. XV/7 5. XVI/6
Aleksandr I. Kouprine	1. Les Tueurs	1870 -1938	Réaliste	1. XII/S
Aleksandr I. Lévitov	1. La Nuit Automnale en Pleine Compagne 2. Les Coutumes dans la rue Vierge de Moscou	1835 -1877	Romantique	1. XII/S 2. XIII/5
M. Michels	1. Les Constructeurs de la Maison	?	?	1. XII/S
Grigori Sannikov	1. L'Histoire de quatre hommes	1899 -1969	Écrivain prolétarien (un des dix poètes-ouvriers les plus connus en 1920)	1. XII/S
Arkady Averchenko	– Le Sauveur de la Mort	1881 -1925	Satiriste d'école de littérature comique anglo-américaine	1. XII/S
Ropshin (Savinkov Boris Viktorovich)	1. Le Cheval Pâle	1879 -1925	Socialiste révolutionnaire	1. XIII/7-8 ; 10-12
Vsevolod M. Garshin	1. Le Craintif	1855 -1888	Réaliste	1. XV/7

Ivan A. Krylov	1. Les Nuages de Pluie 2. Le Coucou et l'Aigle	1769 -1844	Fabuliste	1. XV/11 2. XV/11
anonyme	1. deux Fables des Fables de Caucasic		?	1. XVI/6

N.B. : Volume XII paru le 10 janvier 1921 ; Volume XIII paru le 10 janvier 1922 ; Volume XIV paru le 10 janvier 1923 ; Volume XV paru le 10 janvier 1924 ; Volume XVI paru le 10 janvier 1925 ;

Pour la traduction des titres, voir, JIN Siyan, *La métamorphose des images poétiques, des symbolistes français aux symbolistes chinois, ibid.*, p. 53-56. Sur les courants ou tendances littéraires auxquels appartiennent les écrivains mentionnés, dont les œuvres se caractérisent souvent par une grande diversité de styles et d'approches, on se permet de se référer aux ouvrages suivants : D. S. Mirsky, *Histoire de la littérature russe*, Paris : Fayard, 1969 ; *Histoire de la littérature russe, le XXe siècle, L'Âge d'argent*, Paris : Fayard, 1987 ; *Histoire de la littérature russe, le XXe siècle, La Révolution et les années vingt*, Paris : Fayard, 1988 ; *Histoire de la littérature russe, le XXe siècle, Gels et Dégels*, Paris : Fayard, 1990.

Les 65 œuvres mentionnées dans ce tableau sont de 26 écrivains russes : un anonyme ; un dont les dates de naissance et de décès restent invérifiables ; un du XVIIIe siècle ; le reste, 23 écrivains traduits ont tous vécu aux XIXe et XXe siècles. Ce qui nous intéresse, c'est que parmi les 23 écrivains, 18 appartiennent aux courants réaliste, naturaliste, populiste, prolétarien, socialiste, dont les œuvres traitent principalement des thèmes politiques, sociaux et révolutionnaires.

Du fait que parmi les 65 œuvres traduites des écrivains indiens, 59 sont du genre fabuliste d'un écrivain anonyme et 6 sont tous de Tagore, on se permet de s'en passer pour aller voir ensuite quels sont les 44 ouvrages français présentés aux lecteurs chinois par la Société des recherches littéraires.

Tableau VI :

44 romans ou nouvelles français traduits et publiés dans la *Revue Mensuelle du roman* (1921-1925)

Écrivains traduits	Œuvre(s)	Époque	Courant(s)/ Tendance(s)	Publiée(s) dans (Volume/ numéro)
Henri Barbusse	<ol style="list-style-type: none"> 1. La Petite Lune 2. Idylle (Le Feu) 3. La Croix de guerre 4. L'Histoire des quatre personnes 5. Un Rêve trop bon 6. Les Frères 7. Le Portique 8. Chant funéraire 9. Bombardement 	<p>1873</p> <p>-1935</p>	<p>Réaliste</p> <p>Naturaliste</p> <p>Socialiste</p> <p>Communiste</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. XIV/3 2. XIV/4 3. XIV/6 4. XV/S 5. XIV/7 6. XIV/11 7. XV/8 8. XV/9 9. XVI/7
Frédéric Boutet	<ol style="list-style-type: none"> 1. Une Promesse 	<p>1874</p> <p>-1933</p>	<p>Fantastique</p> <p>(auteur oublié)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. XII/5
François Coppée	<ol style="list-style-type: none"> 1. L'Honneur est sauf 2. Le Remplaçant 3. Une Mort Volontaire 	<p>1842</p> <p>-1908</p>	<p>Parnassien</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. XII/2 2. XII/4 3. XIII/8
Anatole France	<ol style="list-style-type: none"> 1. L'Œuf Rouge 2. La Dame en Blanc 3. La Fille de Lilith 	<p>1844</p> <p>-1924</p>	<p>Parnassien</p> <p>Socialiste</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. XII/8 2. XIII/9 3. XVI/1
Octave Mirbeau	<ol style="list-style-type: none"> 1. Un Soir d'Hiver 	<p>1848</p> <p>-1917</p>	<p>Réaliste</p> <p>Naturaliste</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. XII/6
Guy de Maupassant	<ol style="list-style-type: none"> 1. Le Retour 2. Un Coup d'État 3. Au Bord du Lit 4. Le Vagabond 5. Divorce 6. Un Duel 7. Humble Drame 8. L'Horrible 9. En Voyage 	<p>1850</p> <p>-1893</p>	<p>Réaliste</p> <p>Naturaliste</p>	<ol style="list-style-type: none"> 3. XII/12 4. XIV/1 5. XIV/2 6. XIV/6 7. XV/2 8. XV/2 9. ? 10. XV/7 11. XV/S

Gustave Flaubert	- Un cœur simple	1821 -1880	Réaliste Naturaliste	1. XIII/1-3
Pierre Louÿs	1. Byblis 2. L'Aventure extraordinaire de Mme Esguolier	1870 -1925	Symboliste	1. XV/S 2. XV/S
Marcel Prévost	1. Le Journal De Smolen	1862 -1941	Moraliste	1. XV/S
René Bazin	1. L'Oiseau dans la Boîte aux lettres 2. Bonne Perrette	1853 -1932	Réaliste	1. XV/S 2. XVI/1
Catulle Mendès	1. Trois Semeurs	1841 -1909	Catalyseur de plusieurs courants littéraires parfois opposés : Parnasse, Symbolisme, Naturalisme, Décadence	1. XV/S
Henry Bordeaux	1. La Vie est pour l'Autre	1870 -1963	Moraliste	1. XV/S
Charles-Louis Philippe	1. Le Retour	1874 -1909	Populiste	1. XV/S
Honoré de Balzac	1. El Verdugo	1799 -1850	Réaliste	1. XV/S
George Sand	1. La Marquise	1804 -1876	Romantique	1. XV/S
Alfred	1. Croisilles	1810	Romantique	1. XV/S

de Musset		-1857		
Théophile Gautier	1. L'Enfant aux Souliers de Pain	1811 -1872	Parnassien	1. XV/S
anonyme	1. Le Roman de Renard			1. XVI/8-12
Roland Dorgeles	1. Les Croix de Bois	1885 -1973	Fantaisiste	1. XV/8
Paul Margueritte	1. L'Insecte 2. Après le Divorce	1860 -1918	Naturaliste	1. XVI/1 2. XVI/5
Jean de La Fontaine	1. Le Renard et les Raisins(3)	1621 -1695	Fabuliste	1. XVI/12
Rodolphe Tœpffer (suisse)	1. L'Incendie	1799 -1846	Caricaturiste	1. XV/5

N.B. : Volume XII paru le 10 janvier 1921 ; Volume XIII paru le 10 janvier 1922 ; Volume XIV paru le 10 janvier 1923 ; Volume XV paru le 10 janvier 1924 ; Volume XVI paru le 10 janvier 1925 ;

Parmi les écrivains mentionnés, quelques-uns sont tombés dans un oubli quasi-total aujourd'hui ; quelques-autres dont les activités littéraires et les œuvres multiples sont marquées par plusieurs courants littéraires qu'ils ont traduits en plusieurs formes : roman, poésie, théâtre, conte, *etc.* On se permet, à propos de leur tendance littéraire, de se référer principalement aux *Dictionnaire des lettres françaises, Le XIXe siècle*, volumes I et II, Paris : Fayard, 1971 et 1972 ; *Dictionnaire des lettres françaises, Le XXe siècle*, Paris : Librairie générale française, 1998 ; *Le Petit Robert des noms propres*, 2007.

Parmi les 21 écrivains mentionnés dans ce tableau, sauf La Fontaine, qui a vécu au XVIIe siècle, et Rodolphe Tœpffer, écrivain suisse, les autres, tous des XIXe et XXe siècles, peuvent se diviser, selon les courants auxquels ils appartiennent, en quatre groupes :

Les romantiques. Les maîtres du mouvement romantique font l'objet de la traduction, tels que George Sand, Musset ;

Les réalistes-naturalistes. Différents soigneusement des courants occidentaux des mêmes noms, en Chine, réalisme et naturalisme sont tout simplement associés par le souci de faire de la littérature le reflet de la réalité pour dénoncer les maux de la société. Les plus grands noms de ces deux courants attirent une énorme attention de la Société des recherches littéraires, tels que Maupassant, Flaubert, Balzac ;

Les Parnassiens. Si l'on peut mettre, au sens large, le nom de Gautier et ceux de François Coppée et Catulle Mendès sous la bannière du Parnasse, il faut signaler ici que les trois sont présentés en Chine au début du XXe siècle, non comme poètes du Parnasse, mais comme conteur ;

Les autres sont des écrivains tombés plus ou moins dans l'oubli. La présentation de leurs œuvres qui sont d'une grande diversité montre un intérêt largement défini des récepteurs – traducteurs de la Société des recherches littéraires.

Est-ce que leurs choix trahissent dans une certaine mesure « le goût des Chinois désuet », comme le signale Jacques Pimpaneau :

« Dans cet impact de l'Occident, un phénomène se produisit qui explique pourquoi les Occidentaux trouvaient souvent le goût des Chinois désuet ; à l'époque où en France par exemple le grand mouvement intellectuel était le surréalisme, et où était proclamée la mort du roman réaliste, les Chinois s'intéressaient à Flaubert, Zola, Maupassant et ignoraient A. Breton et ses amis, car ils se tournaient d'abord vers les classiques, les œuvres qui n'étaient plus contestées, qui faisaient partie du cursus dans les établissements où ils apprenaient le français, et vers celles qui correspondaient à leurs propres préoccupations »¹ ?

Il semble que l'explication ici proposée par Pimpaneau est raisonnable. Il est légitime de signaler toutefois que les auteurs visés indiquent certainement les critères

¹ PIMPANEAU, Jacques, *Chine : Histoire de la littérature*, Arles : Philippe Picquier, 1997, p. 394-395.

pris en compte par les récepteurs – traducteurs de la Société des recherches littéraires et leurs préoccupations littéraires. Desquels s’agit-il donc ?

Pour répondre à cette question, il suffit d’écouter le leader de la Société des recherches littéraires, Shen Yanbing, un des fondateurs de la Société et rédacteur en chef de la *Revue Mensuelle du roman*, qui déclare dans le « Manifeste de la réforme » de la revue, publié en janvier 1921 :

« La *Revue Mensuelle du roman* est fondée déjà depuis onze ans. Nous voulons la renouveler et l’élargir à partir de cette douzième année : traduire et relater les romans des grands écrivains occidentaux ; présenter les tendances littéraires dans le monde ; discuter sur les méthodes de la réforme dans la littérature chinoise. Nous pensons qu’il est vraiment nécessaire de mettre notre peuple au courant de l’évolution des littératures occidentales et d’étudier l’évolution de la littérature chinoise. »¹

Évidemment, pour construire la nouvelle littérature chinoise, une place privilégiée est accordée à la traduction de la littérature occidentale, comme l’affirme Shen Yanbing dans ce même texte, « la traduction serait beaucoup plus importante dans notre pays, un pays où la vraie littérature de l’homme n’est pas encore née. Sinon de quoi pourrait-on soigner les âmes vides et réparer ce manque de sens humain ? »²

Quelle est la littérature qui puisse guérir le peuple chinois de la stérilité d’esprit ? Ce n’est pas la littérature dont on se sert pour se distraire, mais celle de sang et de larmes, qui puisse réveiller le peuple, refléter les maux d’une société d’oppressions, s’attaquer aux problèmes de la vie humaine. C’est juste ce que Shen Yanbing signale dans son article : « Quand est-ce que « le grand moment de changement » viendra ? » (« Da zhuanbian shiqi heshilai ne? ») : « La littérature a

¹ SHEN Yanbing 沈雁冰, « Le Manifeste de la réforme » (« Gaige xuanyan ») « 改革宣言 », in *La Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)* 小说月报, vol. XII, n°1, le 10 janvier 1921, p. 2.

² *Ibid.*, p. 1-2.

pour rôle positif d'encourager la vie humaine, surtout à notre époque où nous espérons pouvoir assumer une grande mission : réveiller notre peuple et lui insuffler de la force »¹. S'appuyant sur la pensée de Barbusse, Shen Yanbing souligne la littérature qu'il revendique en le citant : « Une littérature vide et éloignée de la vie réelle est une littérature morte. La littérature moderne et vivante est liée très indubitablement à la vie réelle, dans le but de l'améliorer »².

Quelles sont les œuvres de la littérature moderne et vivante à traduire ? « Il est nécessaire d'introduire la littérature réaliste avec une grande attention »³, voici la réponse du chef de la rénovation littéraire de Chine. Elle explique pourquoi est privilégiée la traduction des écrivains réalistes russes et français, mentionnés dans les tableaux V et VI ci-dessus. Il est notable que la Société des recherches littéraires fasse publier un premier tome du *Recueil de nouvelles de Maupassant* en 1923, suivi par les tomes 2 et 3, parus en 1924 et puis en 1926.

L'étude des choix effectués par les adhérents de la Société des recherches littéraires nous révèle leur grand souci de faire de la littérature le reflet des réalités sociales, le moyen d'éduquer les masses et corriger les défauts de l'époque. Il s'agit d'une littérature pour la vie, où résonne l'idée de « l'art pour la vie », c'est-à-dire, les écrivains doivent se mêler à la société, entrer résolument dans le train des choses du siècle, contribuer par leur écriture à la mise en valeur des thèses morales ou politiques du temps, réveiller leurs concitoyens, leur faire partager les sentiments et les passions du temps et combattre pour les mêmes idées ou la même foi. Ainsi la littérature pour la vie représente-t-elle pour la Société des recherches littéraires et ses membres un moyen de donner une expression durable aux sentiments les plus élevés, une

¹ SHEN Yanbing 沈雁冰, « Quand est-ce que viendra « le grand moment de changement » ? » (« Da zhuanbian shiqi heshilai ne ? ») « 大转变时期何时来呢 ? », in *Littérature hebdomadaire (Wenxue zhoubao)* 文学周报, n° 103, le 31 décembre 1923, in *Documents Choisis des Mouvements Littéraires (Wenxue yundong shiliao xuan)*, op. cit., p. 195.

² *Ibid.*, p. 195.

³ SHEN Yanbing 沈雁冰, « Le Manifeste de la réforme », op. cit., p. 3.

communication d'ordre supérieur établie entre les hommes pour le plus grand bien et la plus grande libération de l'homme.

Il faut signaler que « l'art pour la vie » n'est pas la seule voix qui se fait entendre dans le monde littéraire au début du XXe siècle. Des artistes et écrivains, surtout ceux qui s'attachent à la société littéraire Création se rassemblent sous la bannière de « l'art pour l'art ». À partir de la doctrine de « l'art pour l'art » basée sur la valorisation de l'individu, ils considèrent la littérature comme acte créatif, qui doit privilégier la sensibilité et la créativité individuelles et faire prévaloir la beauté de la littérature elle-même. Ainsi revendiquent-ils l'autonomie de la littérature sans ambiguïté face aux autres disciplines telles que la morale, la science ou la politique.

Contre les partisans de « l'art pour l'art », Shen Yanbing fait son reproche : « Sous le régime actuel de la Chine, comment pourrions-nous garder le sang froid, nous qui, ayant du cœur, ne sommes ni aveugles ni sourds ? [...] Je crois que pour notre société, la première des tâches est l'amélioration de l'être humain. Je ne peux jamais comprendre ces écrivains, réveillés, et vivants dans une société pleine de gens indignes, qui aiment mieux faire semblant de ne rien voir tout en rêvant de la beauté illusoire de leur idéal »¹.

En fait, les écrivains qui revendiquent « l'art pour l'art » s'assignent eux aussi la tâche de l'amélioration de l'être humain, mais dans une optique autre que celle prônée par Shen Yanbing. Si pour celui-ci, l'être humain signifie l'ensemble des individus, dont l'amélioration consiste en leur valeur sociale et leur rôle dans le destin collectif, pour les écrivains de « l'art pour l'art », la mise en valeur de l'être humain, c'est d'abord l'exaltation de l'individu, la prise de conscience des droits, des intérêts et de la valeur de chaque individu.

¹ SHEN Yanbing 沈雁冰, « Pourquoi introduire les œuvres littéraires étrangères » (« Weihe yinjin waiguo wenzue zuopin ») « 为何引进外国文学作品 », in *Revue littéraire trimensuelle (Wenzue xunkan) 文学旬刊*, n° 45, 1922.

Il est légitime de constater chez les uns comme chez les autres la place accordée à l'homme dans la construction de la nouvelle littérature chinoise. C'est l'idée que Zhou Zuoren essaie de mettre en évidence dans son article intitulé « La littérature de l'homme » :

« It still has to be explained that what I call humanitarianism is not charity as referred to in such common sayings as « have pity and commiserate with the people », or « wide generosity and relief of distress among the masses ». It is rather an individualistic ideology of basing everything on man. [...] The humanitarianism that I have in mind therefore starts with man, the individual [...] Writing that applies this humanitarianism [...] is what we call humane literature. »¹

Il est remarquable que « l'art pour l'art » des écrivains rassemblés autour de la société Création corresponde plus à la littérature de l'homme de Zhou Zuoren.

En septembre 1921, dans le *Nouveau Journal d'Actualité* (*Shishi xinbao*), l'annonce de la revue à paraître – *Création Trimestrielle* (*Chuangzao jikan*), organe de la société Création, proclame bien sa prise de position artistique :

« Depuis le Mouvement de la nouvelle culture, l'art et la littérature de notre pays sont monopolisés par un ou deux cultes, de sorte que les germes du renouveau artistique sont menacés d'être étouffés. Élevez-vous, les collègues de la société Création, contre les contraintes sociales pour l'autonomie de l'art, et construisez avec tous les écrivains une littérature nationale chinoise. »²

¹ ZHOU Zuoren 周作人, « La littérature de l'homme » (« Ren de wenxue ») « 人的文学 », in *La Jeunesse* (*Xin qingnian*) 新青年, vol. 5, n°6, décembre 1918. Voir *Modern Chinese Literary Thought, Writings on literature, 1893-1945*, trad. du chinois par Ernst Wolf, Stanford: Stanford University Press, 1996, p. 154-155.

² *Nouveau Journal de l'Actualité* (*Shishi xinbao*) 时事新报, le 29 septembre 1921.

L'année suivante est paru le premier numéro de *Création Trimestrielle*, où la préface d'Oscar Wilde au *Portrait de Dorian Gray*, traduit par Yu Dafu, peut être considérée comme manifeste de la société Création :

« Un artiste est un créateur de belles choses. [...] L'artiste n'a point de sympathies éthiques. Une sympathie morale dans un artiste amène un maniérisme impardonnable du style. [...] Pour l'artiste, la pensée et le langage sont les instruments d'un art. Le vice et la vertu en sont les matériaux [...] Nous pouvons pardonner à un homme d'avoir fait une chose utile aussi longtemps qu'il ne l'admire pas. La seule excuse d'avoir fait une chose inutile est de l'admirer intensément. L'Art est tout à fait inutile. »¹

De même que les intellectuels réunis autour de la Société des recherches littéraires, les adhérents de la société Création éprouvent non moins douloureusement le mal du pays. Profondément déprimés par la réalité sociale, ils se choisissent néanmoins le refuge dans la tour d'ivoire, dans la littérature qui leur permet d'exprimer leur solitude, leur angoisse et leurs sentiments exacerbés.

S'opposant à Shen Yanbing, pour qui, la vision artistique de Wilde est contre l'esprit moderne et dont l'introduction n'est vraiment pas avantageux pour atteindre le but envisagé par le mouvement de la Nouvelle Littérature², et que la traduction des œuvres telle que *Faust* ne représente pas une nécessité à l'heure actuelle³, les membres de la société Création se passionnent pour les œuvres du genre de Wilde, Dante et Goethe. Guo Moruo, traducteur des *Souffrances du jeune Werther* en 1922,

¹ WILDE, Oscar, préface au *Portrait de Dorian Gray*, traduction nouvelle par Edmond Jaloux et Félix Frapereau, Paris : Stock, 1954, p. 7-9 ; le texte traduit par Yu Dafu est paru dans la *Création Trimestrielle*, vol. 1, n°1, le 1^{er} août 1922.

² SHEN Yanbing 沈雁冰, « Responsabilité et effort des chercheurs de la nouvelle littérature » (« Xinwenxue yanjiuzhe de zeren yu nuli ») « 新文学研究者的责任与努力 », in *La Revue Mensuelle du roman*, vol. XII, n°2, 1921, p. 3.

³ Voir « Réponse de SHEN Yanbing aux lecteurs », Rubriques des lettres de *La Revue Mensuelle du roman*, vol. XIII, n°7.

rend un grand hommage à l'auteur de *La Divine Comédie* et celui de *Faust* dans le premier numéro de la *Création Trimestrielle* :

« Oh ! Dante, l'auteur de *La Divine Comédie*, Goethe, l'auteur de *Faust* [...] vous connaissez la haute solitude des créateurs, leur angoisse, leur folie, leur rayonnement [...] Sans votre lumière, quelle valeur aura-t-elle l'histoire de la science humaine ? »¹

Affirmant que « le seul critère portant sur une littérature, c'est la pureté et la vérité littéraires »², Guo Moruo explique ainsi ce qu'il entend par l'art :

« L'art tel que je comprends, au lieu d'être réflexif, doit être créatif pour toujours [...] Un vrai art est né de la pureté subjective [...] Si le créateur se sert de l'art comme instrument de propagande, comme le gagne-pain, dont la visée utile est *condition sine qua non*, c'est la décadence de l'art, car il est très loin de l'esprit de l'art véritable. »³

Cheng Fangwu, essayiste de la société Création, partage absolument la vision de Guo Moruo et signale :

« Selon moi, tout l'art, [...] peu important son fond et sa forme, est l'art véritable, à condition qu'il nous découvre la pulsion la plus forte de la vie et qu'il nous remplisse la vie immédiatement quand nous le contemplons. »⁴

¹ GUO Moruo 郭沫若, « Créateurs » (« Chuangzaozhe ») « 创造者 », in *Création trimestrielle*, vol. 1, n°1, le 1^{er} août 1922.

² GUO Moruo 郭沫若, « Propos sur les recherches et les présentations littéraire » (« Lun wenxue de yanjiu yu jieshao ») « 论文学的研究与介绍 », in *Lampe du Savoir (Xuedeng)* 学灯, le 27 juillet, 1922.

³ GUO Moruo 郭沫若, « Sur le monde critique chinois et ma prise de position sur la création » (« Lun guonei pingtan ji wo dui chuanguo shang de taidu ») « 论国内评坛及我对创作上的态度 », in *Lampe du Savoir (Xuedeng)* 学灯, le 4 août 1922.

⁴ CHENG Fangwu 成仿吾, « Nouvel an d'un errant » (« Yige liulangren de xinnian ») « 一个流浪人的新年 », in *Création trimestrielle*, vol. 1, n°1, le 1^{er} août 1922.

Est-ce qu'on entend par là l'esprit romantique ?

À propos de la réception en Chine des courants littéraires occidentaux au début du XXe siècle, Muriel Détrie signale :

« Tous ces mouvements européens ont été reçus en Chine en même temps et perçus globalement comme modernes. Cela ne veut pas dire cependant qu'ils aient marqué la littérature chinoise tous ensemble et de la même façon. Par exemple, faisant fi de la chronologie occidentale, les poètes chinois ont d'abord été attirés par le symbolisme avant que de céder aux attraits du romantisme. »¹

Si cette remarque correspond généralement au fait de l'introduction à bloc en Chine des courants littéraires que les pays européens ont vécus depuis environ deux cents ans, il semble qu'elle a besoin cependant d'être nuancée parce que la littérature romantique, meilleur révélateur de l'esprit de révolte, intéresse dès le début du XXe siècle les poètes chinois.

En 1908, Lu Xun essaie de mettre en valeur, dans un texte intitulé « Sur le pouvoir des poètes de Mara » (« Moluo shili shuo »), l'esprit de révolte chez les génies sataniques dans la littérature étrangère, tels que Dante, Goethe, Byron, Scott, Shelley, Milton, grands noms qui ont influencé profondément les romantiques occidentaux. Pour l'auteur, ces poètes, « dont la force stimule le plus les gens, et dont les propos sont les plus profonds »² peuvent s'appeler « poètes de Mara ». Qu'est-ce que signifie le terme Mara ? « Le mot « Mara », qui vient de l'Inde, écrit-il, signifie « démon céleste » ; les Européens emploient dans le même sens le terme « Satan », qualificatif appliqué en son temps à Lord Byron. Aujourd'hui, ce courant de

¹ DÉTRIE, Muriel, « Réflexions d'une comparatiste sur la modernité littéraire », *op. cit.*, p. 247.

² LU Xun 鲁迅, « Sur le pouvoir des poètes de Mara » (« Moluo shili shuo ») « 摩罗诗力说 », texte paru à l'origine dans la revue mensuelle *Henan* 河南, n°2 et n°3, février-mars 1908, in LU Xun, *La tombe (Fen) 坟*, trad. du chinois sous le contrôle de Michelle Loi, Paris : Acropole, 1981, p. 91.

Mara regroupe tous ceux des poètes qui sont résolus à la révolte, qui visent à l'action et que la société n'apprécie guère »¹.

La valeur de l'école satanique en littérature, qu'il s'agisse de former un pacte avec le diable, ou d'avoir accès à la vision de Lucifer, ou d'illuminer leurs travaux par un lustre de lumière noire, consiste en esprit de révolte. Envisageant aux troubles sociaux, cet esprit de révolte dans la littérature occidentale répond parfaitement à l'attente des intellectuels chinois et leur sert d'arme révolutionnaire. Cette découverte de Lu Xun a de grandes conséquences, comme l'indique Michelle Loi :

« [...] non seulement elle introduit dans la littérature chinoise le thème du Prométhée déchaîné qui renverse la fatalité de l'histoire et répare l'incapacité ou la malveillance de Dieu, en réhabilitant le courage du Caïn et l'intelligence de Faust, elle introduit curieusement dans la poésie chinoise les images les plus courantes du romantisme anglais et allemand, toute une symbolique révolutionnaire qui garde encore sa force mobilisatrice de mots d'ordre. »²

Dans les années 1920, de plus en plus d'écrivains chinois se réclament des romantiques occidentaux, comme en témoigne Zheng Boqi, « aux lendemains du Mouvement du 4 mai, le romantisme a connu une vogue extraordinaire. « Sturm und Drang » devient un cliché des jeunes. Les sociétés littéraires créées à cette époque-là se caractérisent toutes plus ou moins par cette tendance »³. Parmi lesquelles, les plus influentes, ce sont sans doute la société Création, représentée par Guo Moruo et la société Croissant, dont les deux principaux fondateurs Xu Zhimo (1896 -1931) et Wen Yiduo (1899 -1946), sont grands admirateurs des romantiques anglais – Keats, Coleridge, Wordsworth. Shakespeare et Rousseau, comme précurseurs du romantisme,

¹ *Ibid.*, p. 91.

² LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, Paris : Gallimard, 1971, p. 90.

³ ZHENG Boqi 郑伯奇, *op. cit.*, p. 3.

ainsi que Byron, Haine, Goethe, Shelley, Hugo, Whitman, *etc.*, deviennent populaires au fur et à mesure que leurs œuvres sont traduites en Chine au XXe siècle.

Enfin, il convient de signaler qu'à la rencontre Orient-Occident, le processus d'accueil de la littérature occidentale ne se réduit nullement à une succession contingente de simples impressions subjectives des promoteurs de la nouvelle littérature chinoise. Il s'agit plutôt d'une perception guidée correspondant à des intentions décidées par le système de valeurs littéraires chinoises, la disposition émotionnelle, l'expérience personnelle et les normes esthétiques des traducteurs et écrivains réunis sous une certaine bannière, qu'il s'agisse de « l'art pour la vie » ou de « l'art pour l'art ».

Les fondateurs de la nouvelle littérature chinoise, ouvrant les bras à la littérature occidentale, cherchent toujours à réaliser une synthèse entre la littérature occidentale et le conditionnement historique de la réception et de l'adaptation sociale ainsi que les contraintes de leur vie réelle. C'est bien le cas du romantisme occidental reçu en Chine : dans une société qui se prépare à un effondrement global, « n'est pas né un romantisme pareil à celui des pays occidentaux dans le XIXe siècle, mais une lyrique caractérisée par la Chine au XXe siècle»¹. Vers les années 1925, sous la pression des événements politiques, le romantisme est devenu un romantisme révolutionnaire, et dont le représentant Guo Moruo se déclare partisan de la littérature révolutionnaire, comme la plupart des écrivains chinois des années 1920, qui cherchent à intégrer l'émotion individuelle dans le destin de la nation chinoise.

2. Pour construire une nouvelle poésie chinoise

¹ ZHENG Boqi 郑伯奇, « Critique sur le Recueil 'Les Cendres Froides' » (« 'Hanhui ji' piping » « 寒灰集批评 »), in *Déluge (Hongshui) 洪水*, vol. 3, n° 33, 1927.

La première décennie (1917-1927) au lendemain de la Révolution littéraire est une période cruciale pour la nouvelle poésie chinoise. Les préoccupations majeures des poètes nouveaux portent sur comment, en rejetant la poésie classique, construire à sa place une poésie nouvelle, tant au niveau de la forme que du fond.

La langue et la forme poétiques mises en cause

Les huit propositions formulées par Hu Shi au début de l'année 1917 ouvrent l'attaque en règle contre les principaux défauts de l'ancienne littérature chinoise. Sur le plan de la poésie, les rénovateurs s'efforcent de libérer la poésie des règles très strictes de la prosodie classique.

Liu Bannong (1891-1934), dans son article publié dans *La Jeunesse* en juillet 1917, exprime sa vive dénonciation contre un monde de « pseudo-poésie » : « Nous sommes dans un monde de pseudo-poésie qui ne fait l'attention qu'à la prosodie, à la métrique, aux allusions classiques et au parallélisme »¹.

Hu Shi, s'inspirant des révolutions littéraires occidentales, signale l'importance de la réforme au niveau de la langue et de la forme poétiques pour la révolution littéraire chinoise :

« Les révolutions littéraires, du passé au présent, tant dans notre pays qu'à l'étranger, commencent principalement par la forme de l'écriture et revendiquent de prime abord une libération radicale de la langue et de la forme [...] Aux XVIIIe et XIXe siècles, Hugo et Wordsworth revendiquent une libération de la langue poétique ; ces dernières décennies, la révolution de la poésie occidentale réclame également la libération de la langue et de la forme. C'est aussi l'objectif de la révolution littéraire

¹ LIU Bannong 刘半农, « Réforme de l'esprit de la poésie et du roman » (« Shi yu xiaoshuo jingshen shang zhi gexin ») « 诗与小说精神上之革新 », in *La Jeunesse*, vol. 3, n° 5, 1917.

chinoise. La langue de la poésie nouvelle doit être la langue vernaculaire, sa forme doit être libérée de la prosodie [...] Pour avoir le nouveau fond et le nouvel esprit, nous ne pouvons que primordialement briser le joug qui contraint notre esprit. »¹

La tâche pour les promoteurs de la poésie nouvelle est sans doute rude : libérer la poésie de la prosodie classique dont les règles fossiles existent depuis mille ans ; rejeter la langue écrite qui ne peut plus satisfaire l'expression de la multiplicité des apparences découvertes du XXe siècle ; construire une poésie nouvelle de formes souples d'expression, en vers libre et en langue *baihua*, c'est-à-dire en langue vernaculaire.

D'abord, au niveau de la langue, Hu Shi accorde une place privilégiée à la langue parlée. Pour lui, la victoire complète de la révolution littéraire dépend de l'emploi de la langue parlée en poésie :

« Dans ce combat pour la littérature en langue vernaculaire, nous n'en sommes pas loin de la victoire finale. Il ne nous reste qu'une seule forteresse à conquérir à tout prix, c'est la poésie. Au moment où la place de la langue parlée est assurée dans le royaume de la poésie, ce sera la victoire finale de la littérature en langue vernaculaire. »²

De quoi s'agit-il exactement, la langue *baihua* que Hu Shi revendique ? Elle est d'abord la langue vernaculaire, celle au théâtre, celle des intermèdes parlés (*shuobaide bai*), la langue populaire donc, qui évolue avec le temps ; elle est également la langue claire, les mots du parler courant, clair comme la parole, et qui permet donc la communication dans la clarté dont l'époque moderne a besoin ; enfin, elle est la langue blanche, c'est-à-dire, la langue simple, sans fioriture, libérée de tous

¹ HU Shi 胡适, « Sur la poésie nouvelle » (« Tan xinshi ») « 谈新诗 », texte paru pour la première fois dans *Critique hebdomadaire (Xingqi pinglun)* 星期评论, octobre 1919 ; in *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xinwenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. I, *op. cit.*, p. 321.

² HU Shi 胡适, « Bishang liangshan » « 逼上梁山 », *ibid.*, p. 49.

les ornements antiques qui déformaient sa beauté naturelle¹. Affirmant que pour la construction de la nouvelle poésie, la langue *baihua* est un outil sûr et fidèle, Hu Shi signale que c'est au vers en langue *baihua* qu'appartient l'avenir de la nouvelle poésie chinoise.

Et puis, au niveau de la forme, afin de libérer la poésie de la prosodie classique et trouver à la poésie nouvelle une forme souple d'expression, les promoteurs de la nouvelle poésie chinoise se tournent vers la poésie occidentale. Les poètes de la première vague de la poésie de *baihua*, en abandonnant la prosodie classique, s'essayaient tous au vers libre, dont la valeur réside dans la musicalité naturelle et le rythme intérieur.

Pour Hu Shi, « La musicalité d'un poème dépend de deux éléments : cadence naturelle du ton et harmonie naturelle des mots employés dans les vers. Quant aux rimes à la fin de chaque vers, au système poétique des tons à l'intérieur de chaque vers, c'est peu important »².

Zong Baihua (1897-1986), dans son article « Propos de la poésie nouvelle » (« Xinshi luetan »), signale que la création de la poésie nouvelle « consiste à décrire une réelle émotion poétique par la forme naturelle et le rythme naturel »³.

Pour Guo Moruo, l'esprit de la poésie provient d'« Intrinsic Rhythm » (en anglais dans le texte). Contraire à « Extraneous Rhythm » (en anglais dans le texte), imposé par le système de versification et l'ensemble des règles qui y sont relatives, « Intrinsic Rhythm » est l'ondulation naturelle de l'émotion.⁴

¹ Voir LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, op. cit., p. 22.

² HU Shi 胡适, « Sur la poésie nouvelle » (« Tan xinshi ») « 谈新诗 », op. cit., p. 329.

³ ZONG Baihua 宗白华, « Propos de la poésie nouvelle » (« Xinshi luetan ») « 新诗略谈 », in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)* 少年中国, vol. 1, n° 8, février 1920.

⁴ GUO Moruo 郭沫若, « Trois lettres sur la poésie » (« Lunshi sanzha ») « 论诗三札 », in *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xinwenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. I, op. cit., p. 373.

Les débats sur la poésie nouvelle

Dès 1917, les poètes novateurs commencent à essayer, avec constance, une nouvelle poésie en *baihua* et en vers libre, dont les premières œuvres paraissent en janvier 1918 dans le numéro IV de *La Jeunesse*. Il s'agit des poèmes en vers libre de Hu Shi et deux poèmes en prose de Shen Yimo (1883-1971) et de Liu Fu (Liu Bannong). Le premier recueil de la poésie nouvelle est celui de Hu Shi, intitulé *Essais* (*Changshi ji*), paru en mars 1920, dont le titre peut être entendu au plein sens du mot : de vrais « essais ». Il s'agit d'un « esprit expérimental »¹, expression chère à Hu Shi, d'une expérience de tâtonnement pour la maîtrise d'une langue neuve et d'une poésie nouvelle, qui sont encore à construire du tout au tout. Ayant un grand succès auprès des jeunes poètes, les *Essais* sont réédités quatre fois avant décembre 1922.

Cependant ces essais de grandes audaces, ces poèmes expérimentaux font éclater des reproches violents des défenseurs opiniâtres des traditions prosodiques de la poésie classique, écrite en langue morte.

Yu Pingbo (1900-1990), dans son article, « Analyses des opinions de la société sur la poésie nouvelle » (« Shehui shang duiyu xinshi de gezhong xinliguan »)², classe en trois groupes les opposants à la poésie nouvelle :

Les premiers, ceux qui sont **contre la réforme de la poésie classique**. Entichés de la littérature classique et férus de l'ancien régime d'éducation, ils n'ont pas de vision universelle de la littérature, ni de connaissance de l'évolution poétique ; refusant l'emploi de la langue parlée, naturellement, ils ne voient pas la nécessité et encore moins la possibilité de renouveler la poésie ;

¹ HU Shi 胡适, préface à la première édition de son recueil : *Essais* (*Changshi ji*) 尝试集, in *Essais*, Beijing : Renmin wenzue chubanshe, 1984, p. 150.

² YU Pingbo 俞平伯, « Analyses des opinions de la société sur la poésie nouvelle » (« Shehui shang duiyu xinshi de gezhong xinliguan ») « 社会上对于新诗的各种心理观 », in *Nouvelle Vague* (*Xinchao*) 新潮, vol. 3, n°1, octobre 1919.

Les deuxièmes, ceux qui sont **contre la réforme de la poésie chinoise**. Lecteurs des poèmes étrangers, ayant une bonne connaissance de la littérature occidentale et consentant à la poésie écrite en langue parlée, ils désapprouvent néanmoins la rénovation de la poésie chinoise, parce que pour eux, chaque pays a sa propre littérature et que les chinois n'ont aucun besoin d'imiter les étrangers ;

Les troisièmes, ceux qui sont **contre les rénovateurs de la poésie chinoise**. Pour eux, la poésie peut et doit être composée en langue vernaculaire. Elle a besoin non seulement d'une nouvelle forme, mais un nouvel esprit. Malheureusement, les rénovateurs de la poésie chinoise, qui manquent de talent poétique, ne sont pas capables d'accomplir la réforme de la poésie chinoise.

Si ces opinions opposantes ne sont qu'un dernier assaut des adversaires de la poésie nouvelle, qui se feront aussitôt reconnaître comme fausses, vers la fin de la période d'essais, le débat soulevé au sein des poètes « essayistes » sur la poésie nouvelle, sa forme ainsi que son fond, doit mériter toute notre attention.

Au fur et à mesure que la poésie nouvelle est acceptée par le public et obtient une place relativement assurée dans la nouvelle littérature chinoise, se font entendre des réflexions approfondies, et même des contestations, portant sur la forme, la langue ainsi que la poésie nouvelle elle-même. Parmi les études critiques parues principalement au tournant des années 1920, sont remarquables les suivantes, dont quelques-unes ont été mentionnées plus haut :

- HU Shi, « Sur la poésie nouvelle » (« Tan xinshi »), in *Critique hebdomadaire (Xingqi pinglun)*, octobre 1919 ;
- YU Pingbo, « Analyses des opinions de la société sur la poésie nouvelle » (« Shehui shang duiyu xinshi de xinliguan »), in *Nouvelle Vague (Xinchao)*, vol. 3, n° 1, octobre 1919 ;
- ZONG Baihua, « Propos de la poésie nouvelle » (« Xinshi luetan »), in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)*, vol. 1, n° 8, février 1920 ;

- ZHOU Wu, « Le Futur de la poésie » (« Shi zhi jianglai »), in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)*, vol. 1, n° 8, février 1920 ;
- KANG Baiqing, « De la poésie nouvelle » (« Xinshi zhi wojian »), in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)*, vol. 1, n° 9, février 1920 ;
- LI Sichun, « Nouvelle forme de la poésie : mon opinion » (« Shiti gexin zhi xingshi ji wode yijian »), in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)*, vol. 2, n° 6, septembre 1920 ;
- GUO Moruo, « Trois lettres sur la poésie » (« Lunshi sanzha »), in *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xinwenxue daxi)*, vol. I, Hong Kong : Xianggang wenxue yanjiushe, 1962 ;
- ZHENG Zhenduo, « Propos sur la poésie en prose » (« Lun sanwenshi »), in *Revue littéraire trimensuelle (Wenxue xunkan)*, n° 24, janvier 1922 ;
- WEN Yiduo, « Aspect exotique de « Déesses » (« « Nushen » zhi difang secai »), in *Création hebdomadaire (Chuangzao zhoukan)*, n° 5, juin 1923 ;
- TIAN Han, « Poète et travail manuel » (« Shiren yu laodong de wenti »), in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)*, vol. 1, n° 8, février 1920.

De ces réflexions qui tournent autour tant de la forme que du fond de la nouvelle poésie chinoise, deux points se dégagent. Le premier : du fait que dans les premières années de la poésie nouvelle, on accorde trop d'importance à la libération de prosodie classique, de sorte qu'on croit pouvoir écrire la poésie comme on écrit la prose. Ainsi une contestation inévitable porte-t-elle sur le vers libre et sa tendance au « prosaïsme » ; le second, l'emploi de la langue parlée, dont la vulgarité au profit de l'accessibilité de la nouvelle poésie chinoise au grand public fait perdre son style soigné et sa pensée belle, auxquels est attachée l'esthétique de la poésie. L'un et l'autre demandent un approfondissement aussi bien théorique que pratique de la poésie nouvelle. C'est l'heure de réfléchir sur ce que c'est que la poésie.

Le problème de prosaïsme provoque une critique fréquemment formulée sur la poésie nouvelle. Il s'agit de la difficulté principale à laquelle la poésie nouvelle doit faire face. Il est incontestable que par le souci de libérer la poésie des règles prosodiques classiques, une tendance au prosaïsme s'observe dans les œuvres des premiers « essayistes » de la poésie nouvelle. Est-ce que la poésie risque de devenir la prose si elle est écrite en vers libre en se passant des règles formelles ?

Voici la question à laquelle l'étude de Zheng Zhenduo mentionnée plus haut cherche à répondre.

Pour lui, avec la naissance de la poésie en prose dans la poésie nouvelle, les règles prosodiques ne sont plus le seul critère portant sur la poésie. S'appuyant sur les poétiques d'Aristote, de Wordsworth, de Pouchkine, de Schiller, de Michallas, de Matthew Arnold, Zheng Zhenduo signale qu'avec rimes ou sans rimes, là n'est pas la question, parce que les éléments essentiels de la poésie sont : émotion ; imagination ; pensée ; et forme apte à exprimer les trois premiers. Ainsi le seul critère qui doit être pris en compte pour la poésie nouvelle est-il l'esprit, non pas les règles formelles.

Avec lui, des partisans de la poésie nouvelle essaient de se justifier que la poésie n'est pas les règles et que la poésie en vers libre, libérée de toutes les règles classiques, n'est pas obligatoirement la prose. Elle peut être le poème en prose. De même que Zheng Zhenduo qui cite Whitman, Carpenter, Wilde, Pouchkine, Turgenev et Baudelaire dont les œuvres servent de meilleurs exemples des poèmes en prose, Guo Moruo souligne :

« La poésie peut être accordée au rythme purement intérieur, elle pourrait l'être aussi au rythme extérieur, mais si elle n'est pas accordée à aucun de ces rythmes, elle devient alors une belle nue. La poésie en prose est bien cette belle nue. Quand nous lisons *Crescent Moon*, *The Gardener*, *Gitanjali* de Tagore, et les poèmes en prose de

Turgenev et de Baudelaire, nous remarquons qu'il n'y a presque pas de rythme extérieur. »¹

Pour eux, le poème en prose chinois peut être accepté comme une sorte d'idéal de la poésie nouvelle, un meilleur liquidateur des règles prosodiques de la poésie classique chinoise. À propos du poème en prose de Zhou Zuoren, « La Petite rivière » (« Xiaohe »)², paru en 1919, dont la forme ressemble, selon son auteur, à celle de Baudelaire, Hu Shi remarque :

« C'est le premier poème de poésie moderne qui soit remarquable. Jamais une forme ancienne n'aurait pu atteindre cette délicatesse d'observation et cette puissance de la pensée. »³

Parlons ensuite de l'inquiétude sur l'emploi de la langue parlée qui risque de conduire la poésie vers la « non-poésie ». Elle engage les poètes chinois dans une réflexion portant sur l'avenir de la poésie nouvelle.

Quand Hu Shi, dans ses préfaces aux *Essais*, rappelle que la vraie valeur des *Essais* n'est pas qu'ils établissent de nouvelles règles à la poésie nouvelle, ni qu'ils touchent les lecteurs du charme de leur enthousiasme, mais qu'ils donnent à d'autres le courage de créer⁴ et qu'ils font sonner l'heure de grandes audaces. Néanmoins il est difficile de dire que ce soit plus par conscience que par goût ou par mode que la totalité des jeunes poètes de l'époque se jette dans la création de poésie nouvelle en *baihua*. Écrire de la poésie en vers libre et en *baihua* sans la prendre au sérieux provoque une réelle insatisfaction de la part des partisans de la poésie nouvelle.

¹ GUO Moruo 郭沫若, « Trois lettres sur la poésie » (« Lunshi sanzha ») « 论诗三札 », *op. cit.*, p. 373.

² ZHOU Zuoren 周作人, « La Petite Rivière » (« Xiaohe ») « 小河 », in *La Jeunesse (Xin qingnian)* 新青年, vol. 6, n° 2, le 15 février 1919.

³ HU Shi 胡适, « Sur la poésie nouvelle » (« Tan xinshi ») « 谈新诗 », *op. cit.*, p. 321.

⁴ HU Shi 胡适, préface à la première édition de son recueil : *Essais (Changshi ji)* 尝试集, *op. cit.*, p. 347.

Dans son étude sur la première vague de la poésie en *baihua*, Li Sichun dénonce l'enfantillage des œuvres de ses contemporains :

D'abord, pour lui, leur création est trop monotone. Depuis deux ans, les poèmes nouveaux accordent trop d'attention sur la description du paysage, et moins sur la narration. Ils ne choisissent comme thèmes que la société de classes, pauvre et riche, sans toucher aux autres phénomènes plus complexes. Quant aux poèmes d'observation subtile de la nature, aux poèmes philosophiques, on n'en trouve pas. Des poèmes romantiques, il en existe très peu, et encore moins de poèmes symbolistes mystiques.

Ensuite, l'auteur signale que la nouvelle poésie est trop infantile. Au niveau de l'expression de l'émotion, on a trop de « oh toi, oh moi, oh mon cœur, oh mon sentiment » ; au niveau de la description du paysage, les vers pleins de « rouge, bleu, blanc, jaune, noir, vert » sont vraiment ridicules. En un mot, l'art poétique fait défaut à la poésie nouvelle.

Enfin, elle néglige trop la musicalité. Bien qu'elle ne doive pas soigner la cadence de la même façon que la poésie classique, la cadence naturelle n'est pas négligeable dans la poésie nouvelle.

Ce sont exactement les problèmes qui existent dans la poésie nouvelle au tournant des années 1920. Le fond poétique est concurrencé par la considération sur la libération de la forme et l'instrument d'expression. C'est le moment pour les poètes nouveaux de réfléchir sérieusement sur l'essence de la poésie, comme le signalera Liang Shiqiu (1903-1987) :

« Pendant les premières années du mouvement de la poésie nouvelle, on se focalisait trop à « *baihua* » qu'à « la poésie » elle-même. [...] on ne peut discuter la question de langue parlée en poésie, sans répondre d'abord à ce que c'est que la poésie. Mais, qu'est-ce que la poésie ? Cette question a été négligée il y a sept ou huit ans par de nombreux de poètes qui ont fait néanmoins publier on ne sait combien de poèmes, -

n'est-ce pas drôle ? Pourquoi ? À mon avis, depuis le mouvement de la poésie nouvelle, en mettant l'accent sur la langue vernaculaire, on n'a pas accordé assez d'attention à l'art poétique et au principe poétique. »¹

Qu'est-ce que la poésie ?

Qu'est-ce que la poésie ? Tout poète, de quelque manière, témoigne de cette autoréflexion permanente et nécessaire. En Chine, au début du XXe siècle, le mouvement poétique très net et continu dans le but de libérer la poésie des règles classiques est jalonné de succès et de contestations. Les poètes de la poésie nouvelle, après le premier assaut, cherchent à définir la nouvelle poésie chinoise.

Zong Baihua, dans son essai « Propos de la poésie nouvelle », définit ainsi la poésie : La poésie est une écriture musicale et picturale de l'émotion réelle par une forme poétique naturelle et un rythme naturel.

Selon, Kang Baiqing, la poésie est une forme littéraire qui parle d'émotions. Le poète est un être amoureux dans et de l'univers. Écrire un poème, c'est d'abord savoir nourrir son émotion. C'est par l'imagination que devient vivant le monde poétique.

Guo Moruo, profondément influencé par le romantisme allemand, signale que le seul critère de la poésie doit être la beauté née de l'expression naturelle de l'émotion du poète. Sa définition de la poésie se traduit par la formule suivante : « Poésie = Inhalt + Form »² : « Inhalt », terme en allemand dans le texte, signifie, selon lui, l'union d'inspiration, d'émotion et d'imagination. Insistant sur la primauté de « Inhalt », il précise ainsi ce qu'il entend par la poésie :

¹ LIANG Shiqiu 梁实秋, «Forme de la poésie nouvelle » (« Xinshi de gediao ji qita ») « 新诗的格调及其他 », in *Poésie (Shikan)* 诗刊, le 20 janvier 1931.

² GUO Moruo 郭沫若, « Trois lettres sur la poésie » (« Lunshi sanzha ») « 论诗三札 », *op. cit.*, p. 374.

« La poésie, c'est le lyrisme, c'est-à-dire l'effusion libre des sentiments personnels ; cette effusion n'est possible que par un absolu refus de toute contrainte formelle, qui gêne le jaillissement naturel de l'inspiration, source de la « vraie » poésie ; cette effusion n'est « vraie » poésie que si le sentiment du poète est puissant, donc profondément sincère, personnel et indépendant de tout « but » étranger au phénomène naturel de cette effusion. »¹

Tian Han, s'appuyant très largement sur les discours poétiques occidentaux, essaie de définir la poésie dans son étude intitulée « Poète et travail manuel », s'ouvrant avec deux questions qui habitent la poésie dès son commencement grec : « Qu'est-ce que la poésie ? » et « Qu'est-ce que le poète ? » Il est nécessaire de voir d'abord les termes cités du discours critique anglo-saxon et les noms des poètes et critiques occidentaux mentionnés dans son article.

Les termes cités : Art-impulse; interior object; pay impulse; ulterior object; practise-impulse; Art for Art's Sake; meaning and value; Art for Lifes' Sake; Good Literature; Great Literature; Literature of Power; Literature of knowledge; intimate-impulse; Moral-impulse; Ideal-impulse; Self-expression-impulse; objectify; The contemplation of Life; Mystic-pleasure; An art-impulse of self-expression; suggest; symbolize; poetic prose; prose poem, etc.

Les noms mentionnés: Ben Jonson (1572-1637); Chapman (1559-1634); Milton (1628-1674); Goethe (1749-1832); Landor (1775-1864); Wordsworth (1770-1850); Ruskin (1819-1900); Shelley (1792-1822); Emerson (1803-1882); Robert Browning (1812-1889); Matthew Arnold (1822-1888); Leigh Hunt (1784-1859); Coleridge (1772-1834), etc. Sauf Ben Jonson et Chapman, qui sont

¹ GUO Moruo 郭沫若, *Œuvres complètes (Ruomo wenji)* 沫若文集, vol. X, Beijing : Renmin wuxue chubanshe, 1957, cité par LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949, op. cit.*, p. 109.

d'époque de la Renaissance et Milton, qui a vécu au XVII^e siècle, le reste des écrivains mentionnés, tous des XVIII^e et XIX^e siècles, marquent de façon décisive le romantisme occidental.

Remontant à l'origine de l'Art, qui est « Art-impulse » et s'inspirant de la poétique des poètes romantiques, Tian Han cherche à mettre en évidence que la poésie est, dès sa naissance, « art-impulse of self-expression » et qu'elle est une littérature qui travaille les sentiments. Donc, pour lui, « la poésie, c'est une écriture musicale de l'émotion. Musique et émotion, éléments indispensables de la poésie ».

Si sur le plan de la théorie, il semble que ces poètes accordent unanimement une grande importance à l'émotion et à la musicalité intérieure, en ce qui concerne les procédés d'élaboration et de construction poétiques, ils continuent à les chercher dans leurs prédécesseurs occidentaux.

3. Le symbolisme français, une autre voie ouverte à la nouvelle poésie chinoise ?

En faveur d'une écriture concrète de la poésie, Hu Shi signale qu'il faut que le poète ne parle que de ce qu'il a personnellement vu, entendu, éprouvé dans son corps et ses sens et que la poésie doit pouvoir tout dire, comme un journal, mieux qu'un journal, en langue vivante, celle du peuple vivant, afin que tout le monde peut la comprendre, fût-ce une vieille femme. Cependant, ce procédé d'écriture de la poésie, qui affirme que les idées poétiques doivent se rendre par les images les plus concrètes et par une langue la plus accessible à tout le monde, provoque des contestations.

Yu Pingbo, pour mettre en valeur l'imagination poétique, critique que les poèmes de ses contemporains traitent concrètement du réel comme la photographie¹. De même, pour Zhou Zuoren, la poésie nouvelle en langue vernaculaire, à défaut

¹ YU Pingbo 俞平伯, « Discussion sur la poésie avec des amis de la société de Nouvelle Vague » (« Yu xinchao she zhuxiong tanshi ») « 与新潮社诸兄谈诗 », in *Nouvelle Vague (Xinchao)* 新潮, vol. 2, n° 4, mai 1920.

d'une force suggestive, « ressemble à une sphère en verre, trop claire pour engendrer un arrière-goût et un retentissement prolongé »¹.

Est-ce qu'on entend par là ce que Mallarmé écrit dans son « Hommage » : « Le sens trop précis rature / Ta vague littérature »² ? Et surtout son discours prononcé lors de l'entretien avec Jules Huret :

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements »³ ?

Nous parlerons dans les pages suivantes comment la poétique du symbolisme français est introduite en Chine et comment les poètes nouveaux se rendent compte au fur et à mesure que l'imprécision, le flou et le jeu sur les connotations du vocabulaire sont importants pour multiplier les sens et éveiller des échos et que le poète est celui qui transmue le langage ordinaire, les mots de tous les jours en leur donnant une multiplicité d'interprétation seule capable d'engendrer l'émotion poétique.

L'introduction du symbolisme français en Chine dans les années 1920

L'introduction du symbolisme français en Chine commence au tournant des années 1920.

¹ ZHOU Zuoren 周作人, « Préface au recueil Yangbian ji » (« Yangbian ji xu ») « 扬鞭集 序 », in *Au fil de la parole (Yu si)* 语丝, mai 1926.

² MALLARMÉ, Stéphane, « Hommage », in *Poésies*, Paris : Gallimard, 1945, p. 100.

³ MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, tome II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 700-701.

C'est à 1919 qu'il faut remonter pour trouver, dans un article de Zhao Yingruo, « Théâtre moderne du néo-romantisme » (« Xiandai xin langmanpai zhi xiqu »)¹, le nom de Maeterlinck² mentionné comme dramaturge symboliste, ou plutôt néo-romantique, sur ce terme là, nous parlerons plus tard.

Au tournant des années 1920, les articles suivants étudient principalement du symbolisme français :

- ZHAO Yingruo, « Théâtre moderne du néo-romantisme » (« Xiandai xinlangmanpai zhi xiqu »), in *La Chine Nouvelle (Xin Zhongguo)*, vol. 1, n° 5, septembre 1919 ;
- SHEN Yanbing, « Est-ce qu'on peut proposer le symbolisme ? » (« Women xianzai keyi tichang biaoxiang zhuyi ma ? »), in *Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)*, vol. 11, n° 2, le 10 février 1920 ;
- XIE Liuyi, « Qu'est-ce que le symbolisme littéraire ? » (« Wenxue shang de biaoxiang zhuyi shi shenme ? »), in *Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)*, vol. 11, n° 5 et n° 6, les 10 mai et juin 1920 ;
- WU Ruonan, « Six grands poètes modernes français et belges » (« Jindai fabi liuda shiren »), in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)*, vol. 1, n° 9, le 15 mars 1920 ;
- TIAN Han, « Le néo-romantisme » (« Xinluomanzhuyi ji qita »), in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)*, vol. 1, n° 12, le 15 juin 1920 ;
- ZHOU Wu, « Les tendances de la littérature moderne française » (« Falanxi jinshi wenxue zhi qushi »), in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)*, vol. 2, n° 4, le 15 octobre 1920 ;
- LI Huang, « La versification de la poésie française et sa libération » (« Falanxi zhi gelvshi jiqi jiefang »), in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)*, vol. 2, n° 12, le 15 juin 1921 ;

¹ ZHAO Yingruo 赵英若, « Le théâtre moderne du néo-romantisme » (« Xiandai xin langmanpai zhi xiqu ») « 现代新浪漫派之戏曲 », in *La Chine nouvelle (Xin Zhongguo)* 新中国, vol. 1, n° 5, le 15 septembre 1919.

² Dans un article intitulé « Propos sur l'histoire artistique et littéraire de l'Europe moderne » de Chen Duxiu, le nom de Maurice Maeterlinck est mentionné avec ceux de Lev N. Tolstoï, Henrik Ibsen, Ivan Turgenev, Oscar Wilde, comme représentants du mouvement naturaliste occidental. Voir CHEN Duxiu 陈独秀, « Propos sur l'histoire artistique et littéraire de l'Europe moderne » (« Xiandai ouzhou wenyi shitan ») « 现代欧洲文艺史谭 », in *La Jeunesse (Xin qingnian)* 新青年, vol. I, n° 3, le 15 novembre 1915.

- LIU Yanling, « Le symbolisme de la poésie française et le vers libre » (« Faguoshi zhi **xiangzheng zhuyi** yu ziyoushi »), in *Poésie (Shi)*, vol. 1, n° 4, 1922.

Sans prétendre examiner ces études l'une après l'autre, il nous paraît nécessaire de nous attarder sur les expressions soulignées, par nous, en gras : **biaoxiang zhuyi**, **xinluoman zhuyi**, **xinlangmanpai**, **xiangzheng zhuyi**. Dans les articles mentionnés, ces expressions se réfèrent tous au terme de « symbolisme », traduit en chinois par « xiangzheng zhuyi », alors que « **xinluoman zhuyi** » et « **xinlangmanpai** » sont traduits en français par « néo-romantisme ». Il y a 2 points notables sur le symbolisme interprété en Chine par des notions problématiques :

Premièrement, **biaoxiang zhuyi** : « biao », en français c'est « manifester » ; « xiang », c'est « image », « biao xiang », c'est-à-dire, si l'on le traduit littéralement, « image manifestée ». Dans le texte de Shen Yanbing, « Est-ce qu'on peut proposer le symbolisme ? » (« Women xianzai keyi tichang **biaoxiang zhuyi** ma ? »), l'auteur, partisan de la littérature réaliste, affirme la nécessité de promouvoir le symbolisme. Pour lui, la littérature réaliste, en dépeignant les vices sociaux, rend les lecteurs pessimistes et déçus, tandis que le symbolisme pourrait jouer un rôle d'équilibre. Cependant, il est remarquable que pour lui, le néo-romantisme soit seul capable de montrer aux gens le droit chemin sans les décevoir et que le symbolisme est une étape incontournable sur le chemin vers le néo-romantisme, qui est « dorénavant, la direction de la littérature nouvelle »¹.

Deuxièmement, le dire de Shen Yanbing semble provoquer une confusion, parce que le **néo-romantisme**, traduit en chinois par « **xinluoman zhuyi** » ou « **xinlangmanpai** », est considéré, par des critiques chinois, comme synonyme du « symbolisme ». D'ailleurs, il est remarquable que le néo-romantisme compris par l'un ou les autres présente des différences certaines du néo-romantisme conçu dans la littérature occidentale. À ce propos, il faut voir d'abord comment est interprété, non sans ambiguïté, le néo-romantisme dans les discours critiques occidentaux.

Nous nous proposons de lire d'abord les articles de dictionnaire consacrés au

¹ SHEN Yanbing 沈雁冰, « Une remarque aux chercheurs littéraires » (« Wei wenxue yanjiuzhe jin yijie ») « 为文学研究者进一解 », in *Transformation (Gaizao)* 改造, vol.3, n°1, 1920.

terme de néo-romantisme. Dans le *Grand usuel Larousse encyclopédique* : « tendance s'inspirant du romantisme dans l'esprit, le choix des thèmes ou les conceptions plastiques » ; et dans *Le Robert* : « tendance artistique et littéraire moderne s'inspirant des thèmes philosophiques et artistiques du romantisme ». Quand on ferme les dictionnaires, le sens du néo-romantisme semble devenir plus compliqué.

Dans *La crise des valeurs symbolistes*, à propos du terme de néo-romantisme et les écrivains réunis sous cette enseigne, Michel Décaudin écrit :

« Le terme avait été employé dès 1903 par Jules Bois et Lorenzo de Bradi ; mais c'est à 1905 qu'il faut remonter pour trouver l'origine du groupe. C'est à cette date en effet qu'André Joussain fit paraître un livre de vers, *Les Chants de l'Aurore*, avec une préface qui prit la valeur d'un manifeste pour ceux qui se rapprochèrent alors de lui. Ils se réunirent dans diverses revues : *L'Idée*, *la Revue Néo-Romantique*, *le Journal des Lettrés*, *La Renaissance romantique* [...] Par certains aspects, le néo-romantisme participait de l'anti-symbolisme de 1900, critiquant par exemple l'obscurité poétique et l'usage du vers libre. Mais d'autre part, les membres de ce groupe pensent qu'il faut unir le romantisme, expression des sentiments profonds de l'homme, au naturalisme qui, lui, s'attacha au monde extérieur. Cette union existe d'ailleurs dans notre conscience et la dissociation de ces deux éléments est arbitraire. De même que Roger Charbonnel affirmait que, loin de s'opposer, romantisme et classicisme se complétaient, André Joussain prétend exprimer dans l'art une expérience totale de la vie. Le néo-romantisme rejoint ainsi, malgré certains excès doctrinaux, l'idéal de synthèse qui prévaut à partir de 1908. »¹

Ce passage nous montre bien le triple but que le néo-romantisme cherche à atteindre : *primo*, déterminer un mouvement de réaction contre l'obscurité symboliste et certaines incohérences vers-libristes ; *secundo*, exiger de tout poète une attitude morale vraiment noble et un idéal élevé, en même temps qu'une sensibilité délicate ;

¹ DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève-Paris : Slatkine, 1981, p. 285-286.

tertio, faire fusionner le romantisme, qui sait exprimer les sentiments profonds et les aspirations morales de l'homme, et le naturalisme, qui les néglige complètement pour s'attacher au monde extérieur et concilier une poésie émotionnelle et intime avec une poésie philosophique et scientifique.

Lisons ensuite Hermann Hesse, qui entend par le néo-romantisme un rapport étroit avec le romantisme allemand au tournant du siècle, surtout celui de Novalis :

« Le petit nombre de poètes dont les œuvres commencent depuis peu à se faire connaître sous le nom de «néoromantiques» présente un rapport étroit et fréquemment voulu avec le romantisme allemand de la première heure [...] C'est le romantisme de Frédéric Schlegel et du jeune Tieck, mais surtout celui de Novalis qui accède ainsi à une renaissance étrange et significative. Les néoromantiques apprécient et chérissent avant tout ce parfum, pénétré de douceur et d'intuitions, qui répand sa nostalgie et son merveilleux pouvoir de sympathie sur l'œuvre inachevée de Novalis – le parfum de la fleur bleue [...] C'est précisément à Novalis que se rattache la poésie néoromantique. Elle a reconnu la valeur de celui qu'elle avait si longtemps méconnu, elle l'a redécouvert et trouvé en lui un chef vénéré qui échappe à toutes les contestations, à toutes les querelles artistiques du monde moderne. Si le nouveau romantisme a aussi adopté la fleur bleue pour symbole, il a cependant mieux compris le sens de ce symbole que ne l'avaient fait les contemporains de Novalis. »¹

Le discours d'Hermann Hesse nous fait penser à la notion de « Neuromantik » dans la littérature germanique. Selon l'étude de Florence Bancaud, on commence en fait à parler de « Neuromantik » dès le début du XIXe siècle, avant même que le terme de romantisme ne soit officiellement reconnu en Allemagne. D'ailleurs, Heine, dans son *Histoire de la Religion et de la philosophie en Allemagne* distingue trois formes du romantisme : le romantisme originel du Moyen Âge ; l'école romantique de 1800 ; et le romantisme moderne, ou néo-romantisme français, qui désigne alors la

¹ HESSE, Hermann, Supplément à une lettre à Eugène Diederichs, 1900, in, *Lettres (1900-1962)*, traduction d'Edmond Beaujon, Calmann-Lévy, 1981. Texte disponible sur : <http://novalis.moncelon.com/hermannhesse.htm>.

nouvelle école romantique autour de Victor Hugo. Tandis que le philosophe de la culture française, Ernest Seillière, auteur des *Mystiques du néoromantisme*, du *Néoromantisme au-delà du Rhin* et du *Néoromantisme en Allemagne*, voit pour sa part dans le néo-romantisme un phénomène purement allemand et un mouvement anti-rationaliste et mystique¹.

Évidemment l'historiographie de la littérature française, et, encore davantage, celle des littératures européennes peinent pour fournir des repères précis dans un enchevêtrement de notions en *-isme* qui se multiplient sans arrêt. En Chine, ayant ambition d'introduire la littérature occidentale à bloc, de réitérer pendant seulement dix ans ce que les pays occidentaux ont vécu depuis deux cents ans et de se frayer ainsi un chemin pour la nouvelle littérature chinoise, les rénovateurs littéraires passent rapidement, malgré la confusion, des courants qu'ils se nomment réalisme et naturalisme au symbolisme ou néoromantisme. Pour eux, les premiers sont résolument capables de dénoncer les maux de la société chinoise, et le second, un terme, peu repris par la critique et l'histoire littéraires d'expression française, la direction de la nouvelle littérature chinoise.

Revenons aux textes mentionnés plus haut, qui cherchent à interpréter le symbolisme français, il y en a quatre qui méritent une attention particulière :

Le texte de Zhao Yingruo. Selon l'auteur, à la fin du XIXe siècle, le naturalisme, ayant profondément marqué la littérature et le théâtre occidentaux, touche à son déclin. En littérature, c'est Huysmans, défenseur du naturalisme à ses débuts, qui rompt d'abord avec cette école littéraire créée par Zola pour explorer les possibilités nouvelles offertes par le symbolisme. Sur le plan du théâtre, le réalisme et le naturalisme ibséniens se transforment en symbolisme (**biaoxiang zhuyi**), néo-sentimentalisme (xin qingxu zhuyi), ou néo-mysticisme (xin shenmi zhuyi), en un mot, néoromantisme (**xin langman zhuyi**), représenté par l'œuvre de Maeterlinck, Hofmannsthal.

Il faut avouer que Zhao Yingruo constate non sans raison que le symbolisme est une réaction au naturalisme. Il est néanmoins arbitraire de dire que symbolisme, néo-sentimentalisme, néo-mysticisme sont tous synonymes du néo-romantisme.

¹ BANCAUD, Florence, « La Neuromantik : une notion problématique », in *Romantisme*, vol. 36, n° 132, 2006, p. 49-66.

Le texte de Shen Yanbing. En tant que grand romancier qui n'est pas un poète ni un théoricien de poésie proprement dit, Shen Yanbing parle plutôt du roman. Selon lui, la littérature réaliste rend les lecteurs pessimistes, alors que le symbolisme pourrait jouer un rôle d'équilibre, et le néo-romantisme est seul capable de montrer aux gens le droit chemin sans les décevoir.

Cependant, il est nécessaire d'entendre en deux sens le néo-romantisme conçu par Shen Yanbing : d'une part, il est étroitement lié avec le néo-idéalisme professé par Anatole France, Henri Barbusse et Romain Rolland, qui apparaît à la fin du XIXe siècle et se développe au cours de la première moitié du XXe siècle ; d'autre part, ce terme lui désigne à la fois symbolisme, futurisme, impressionnisme, expressionnisme, décadentisme, esthétisme, néo-idéalisme, *etc.*, comme Shen Yanbing l'indiquera lui-même dans les années 50, « parmi tous les *ismes* qui se réunissent généralement sous la bannière du modernisme, une moitié peut s'appeler le néo-romantisme »¹.

Cette remarque reflète également le fait d'une surenchère dans l'emploi des *ismes* dans la réception de la littérature occidentale en Chine. En 1936, un dictionnaire spécial, qui s'appelle *Dictionnaire de nouvelles idéologies (Xinzhuayi cidian)*, est paru à Guangzhou. John K. Fairbank et Kwang-Ching Liu, dans leur étude *Modern China*, présentent ainsi ce dictionnaire :

« New « isms » were a vogue among Chinese intellectuals in the 1920's and 30's. Hence this dictionary, which gives commentaries on about 500 isms, including such rare items as « Gompessism » (for Gompers-ism, i.e. class harmony as advocated by Samuel Gompers), « expressionism » and « ministerialism ». »²

Le texte de Tian Han. Son étude tourne autour du point suivant : le néo-romantisme, né de la fusion du romantisme et du naturalisme, a pour but de révéler « something » (en anglais dans le texte) derrière le réel, en faisant appel à

¹QIAN Linsen 钱林森, « Le néo-romantisme français et la littérature moderne chinoise au XXe siècle » (« Ershi shiji faguo xinlangman zhuyi yu zhongguo xiandai wenxue ») « 二十世纪法国新浪漫主义与中国现代文学 » in *Études de la littérature étrangère (Waiguo wenxue yanjiu)* 外国文学研究, n°1, 2001, p. 82-89.

² FAIRBANK John K., LIU Kwang-Ching, *Modern China, a bibliographical guide to Chinese Works 1898-1937*, Cambridge, [Mass.]: Harvard University Press, 1950, p. 443.

l'intuition, à la suggestion et au symbole. S'appuyant sur l'étude d'Arthur Symons¹, Tian Han essaie de définir ainsi le néo-romantisme : « ce qui s'appelle le néo-romantisme, c'est de rechercher dans un monde concret et visible un monde invisible de l'âme ; dans un monde de l'expérience immédiate sensuel un monde de la vision spirituelle. »

Évidemment, ce que Tian Han entend par le néo-romantisme se rapproche au plus près de la doctrine du symbolisme français, celle divulguée par Baudelaire : « La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde* »².

Le texte de Xie Liuyi. Les ouvrages de références de Xie Liuyi sont les suivants : *The Symbolist Movement in literature* d'Arthur Symons ; *The Modern Study of Literature* de Richard Green Moulton³ (1849-1924) ; *Ten Aspects of Modern Literature* de Hakuson Kuriyagawa⁴ (1880-1923) ; et surtout l'étude de Friedrich

¹ SYMONS, Arthur (1865-1945), écrivain britannique. Dans *The Symbolist Movement in literature*, publié en 1899, Symons présente au public anglais les aspects divers de la littérature nouvelle, depuis Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam jusqu'à Maeterlinck, Alfred Jarry. Son ouvrage jouera un rôle essentiel dans la diffusion du symbolisme dans le monde anglo-saxon, qui marque les débuts du poète irlandais W. B. Yeats, et surtout ceux de T. S. Eliot, et d'Ezra Pound. Surtout dans son article intitulé « The Decadent movement in literature », publié en novembre 1893 dans *Harper's New Monthly Magazine* (p. 858-867), il signale que « Taking the word Decadence, then, as most precisely expressing the general sense of the newest movement in literature, we find that the terms Impressionism and Symbolism define correctly enough the two main branches of that movement. Now Impressionist and Symbolist have more in common than either supposes; both are really working on the same hypothesis, applied in different directions. What both seek is not general truths merely, but *la vérité vraie*, the very essence of truth — the truth of appearances to the senses, of the visible world to the eyes that see it; and the truth of spiritual things to the spiritual vision. »

² BAUDELAIRE, Charles, « Puisque réalisme il y a », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 59.

³ MOULTON, Richard Green, *The modern study of literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1915, 530p.

⁴ Kuriyagawa Hakuson « was neither an original thinker nor a great writer. He does not even appear in all the voluminous comprehensive anthologies of modern Japanese literature published to date. But as a university professor of English literature, and as an occasional essay writer, Hakuson was a successful and convincing transmitter of Western literary ideas. His theoretical work, *Kumo no shocho* (Symbols of agony, 1921), based on his simplistic contention that « agony or frustration arising from the suppression of human vitality is the foundation of literature and art, and the way to express it is symbolism in its broad sense » was a creative synthesis of his extensive knowledge of Western literary tradition. His collected essays, outside the ivory tower, 1920 and toward the crossroads, 1925, were the intimate record of his intellectual contemplation of topics ranging from literary and cultural to the social and philosophical problems that confronted the Japon of his times. Each of these

Theodor Vischer (1807-1887), historien de la littérature, philosophe et écrivain allemand, à qui Xie Liuyi emprunte des termes pour diviser les symboles, des plus simples aux plus compliqués, en quatre hiérarchies :

Eigentliches Symbol : symbole le plus simple, par exemple, dans *Les Revenants* d'Ibsen, le soleil symbolise la liberté individuelle et la beauté ;

Allegory, Fable : le premier est pour indiquer la vérité de l'univers à travers les choses concrètes, *Le Voyage du pèlerin* de John Bunyan pourrait servir d'exemple ; le second est représenté par *Fables d'Ésope* ;

Das Hoch-Symbolische : symbole qu'on trouve chez Dante, Shakespeare, Goethe. Pour l'expliquer, il cite Carlyle, « what we call a symbol, there is ever, more or less distinctly and directly, some embodiment and revelation of the Infinite; the Infinite is made to blend itself with the Finite, to stand visible, and as it were, attainable there »¹ ;

Stimmung (or mood) Symbol : symbole le plus puissant, représenté par la poésie symboliste française, qui, selon Xie Liuyi, se caractérise par les points suivants : la suggestion, loi fondamentale de la poésie symboliste. L'auteur donne comme exemple deux poèmes de Verlaine, « La lune blanche » et « Chanson d'automne ». Il doit s'agir de la première présentation du poème de Verlaine en Chine, malgré en version anglaise ; la mise en valeur de l'obscurité. Il cite Mallarmé : « Il doit y avoir toujours énigme en poésie » ; la mise en valeur des correspondances : « les parfums, les couleurs et les sons se répondent », vers de « Correspondances » de Baudelaire, cité par Xie Liuyi, sans mentionner le nom de l'auteur ni le titre du poème.

Afin de définir le symbolisme, Xie Liuxi s'appuie sur les études de Remy de Gourmont et de Gustave Kahn. Il traduit d'abord un passage de la préface au *Livre des Masques* :

« Que veut dire Romantisme ? Il est plus facile de le sentir que de l'expliquer. Que veut dire Symbolisme ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si

works was widely circulated in China in at least on translation ». Voir CHENG Ching-mao, « The Impact of Japanese Literary Trends », in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, Cambridge: Harvard University Press, 1977, p. 84-85.

¹ CARLYLE, Thomas (1795-1881), *Sartor Resartus*, 1931, cité par XIE Liuyi.

l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l'essentiel ; enfin, pour les poètes, le symbolisme semble lié au vers libre c'est-à-dire démaillotté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embarras des langes et des liens. »¹

Et puis, un passage extrait de *Symbolistes et Décadents* :

« Ce n'était pas qu'il fut très précis, mais il est bien difficile de trouver un mot qui caractérise bien des efforts différents [...] c'était Mallarmé qui avait surtout parlé du symbole, y voyant un équivalent au mot synthèse, et concevant que le symbole était une synthèse vivante et ornée, sans commentaires critiques. L'union entre les symbolistes, outre un indéniable amour de l'art, et une tendresse commune pour les méconnus de l'heure précédente, était surtout faite par un ensemble de négations des habitudes antérieures. Se refuser à l'anecdote lyrique et romanesque, se refuser à écrire à ce va-comme-je-te-pousse, sous prétexte d'appropriation à l'ignorance, rejeter l'art fermé des Parnassiens, le culte d'Hugo poussé au fétichisme, protester contre la platitude des petits naturalistes, retirer le roman du commérage et du document trop facile, renoncer à de petites analyses pour tenter des synthèses, tenir compte de l'apport étranger quand il était comme celui des grands Russes ou des Scandinaves, révélateur, tels étaient les points communs. Ce qui se détache nettement comme résultat tangible de l'année 1886, ce fut l'instauration du vers libre. »²

¹ Remy de GOURMONT, préface au *Livre des Masques*, Nlle éd. Houilles : Manucius, 2007, p. 35.

² KAHN, Gustave, *Symbolistes et Décadents*, Genève : Slatkine Reprints, 1993, p. 51.

Au début des années 1920, en tant que première traduction des études critiques françaises sur le symbolisme, sa valeur est sans doute incontestable.

Voici la définition du symbolisme formulée par Xie Liuyi :

« L'art et la littérature symbolistes, ayant tendance à la mystique, sont subjectifs. Par allégorie, métaphore, satire et suggestion, cette école cherche à transmettre la vibration des nerfs des auteurs directement aux lecteurs, pour qu'ils sentent l'effet de résonance et que par la suggestion ils expriment à nouveau ce qu'ils ont vécu. »

Ces premières études consacrées au symbolisme français, largement basées sur les études occidentales, sont sérieuses, malgré une certaine confusion qui s'observe au niveau de la terminologie.

Il est notable que dans ces études parues au début du XXe siècle, se superposent les noms des poètes symbolistes de plusieurs générations : Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Émile Verhaeren (1855-1916), Jean Moréas (1856-1910), Remy de Gourmont (1858-1915), Albert Samain (1858-1900), Gustave Kahn (1859-1936), Jules Laforgue (1860-1887), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Francis Vielé-Griffin (1863-1937), Stuart Merrill (1863-1915), Henri François de Régnier (1864-1963), Francis Jammes (1868-1938), Paul Fort (1872-1960), Fernand Gregh (1873-1960), *etc.*

Présents tous dans la première vague d'introduction et d'interprétation du symbolisme en Chine, ces grands noms qui marquent l'évolution de la poésie symboliste française de la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle n'attirent pas de la même attention du monde poétique chinois. Les uns ne sont mentionnés qu'une ou deux fois, tandis que les autres font l'objet d'une traduction et d'une étude relativement intensives.

Les poètes symbolistes français traduits et étudiés en Chine dans les années 1920 -1925

Avant 1920, aucun poète symboliste français n'est traduit en Chine.

Dans les pages suivantes, on se contente d'une analyse des poètes symbolistes français traduits et étudiés en Chine de l'année 1920, où est parue pour la première fois la traduction des poèmes symbolistes français, à l'année 1925, où les poètes dits symbolistes chinois commencent à faire publier leur propre création inscrite dans la lignée de la poésie symboliste française.

Durant cette période 1920-1925, ce sont Remy de Gourmont, Baudelaire et Verlaine qui ont le privilège d'être traduits en Chine, bien que le nombre d'œuvres traduites soit très faible.

Les poèmes de Remy de Gourmont :

- Le 1^{er} novembre 1920, « Les Feuilles mortes », choisi de *Simone*, traduit par Zhou Zuoren, est publié dans *La Jeunesse (Xin qingnian)*, vol. VIII, n° 3 ;
- Le 15 décembre 1924, six poèmes choisis de *Simone*, traduits par Zhou Zuoren, sont publiés dans *Au fil de la parole (Yusi)*, n° 5 : « Les Cheveux », « L'Aubépine », « La Neige », « Les Feuilles mortes », « La Rivière », « Le Verger ».

Les poèmes de Baudelaire :

- Le 20 novembre 1921, six poèmes en prose choisis du *Spleen de Paris*, traduits par Zhong Mi (Zhou Zuoren), sont parus dans *Le Matin (Chenbao fukan)* : « L'Étranger », « Le Chien et le flacon », « Un hémisphère dans une chevelure », « Enivrez-vous », « les Fenêtres », « Le Port » ;

- Le 9 avril 1922, deux poèmes en prose choisis du *Spleen de Paris*, traduits par Zhong Mi (Zhou Zuoren), sont parus dans *Le Matin (Chenbao fukan)* : « Les Bienfaits de la Lune », « Le Port » ;
- Le 10 mars 1922, « Les Fenêtres », traduit par Zhong Mi (Zhou Zuoren), est publié dans la *Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)*, vol. XIII, n° 3 ;
- Le 10 juin 1922, « L'Étranger », traduit par Zhong Mi (Zhou Zuoren), est publié dans la *Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)*, vol. XIII, n° 6 ;
- Le 15 avril 1923, « Enivrez-vous » et « Any where out of the world (N'importe où hors du monde) », traduits par Yu Pingbo, sont publiés dans *Poésie (Shi)*, vol. 2, n° 1 ;
- Le 13 octobre 1924, « Les Bienfaits de la Lune » et « Laquelle est la vraie ? », traduits par Su Zhaolong, sont parus dans *Littérature hebdomadaire (Wenxue zhoubao)*, n° 143 ;
- Le 1^{er} décembre 1924, « Une charogne », choisi des *Fleurs du mal*, traduit par Xu Zhimo, est publié dans *Au fil de la parole (Yusi)*, n° 3 ;
- Décembre 1924, « Une charogne », traduit par Jin Mancheng, paru dans *Littérature trimensuelle (Wenxue xunkan)*, n° 57 ;
- Décembre 1924, « Une charogne », traduit par Zhang Renquan, est paru dans la *Littérature trimensuelle (Wenxue xunkan)*, n° 59 ;
- Le 23 février 1925, cinq poèmes en prose choisis du *Spleen de Paris*, traduits par Zhang Dinghuang, sont publiés dans *Au fil de la parole (Yusi)*, n° 15 : « Le Miroir », « Laquelle est la vraie ? », « Les Fenêtres », « Les Bienfaits de la Lune », « Le Chien et le flacon ».

Les poèmes de Paul Verlaine :

- Le 15 mars 1921, deux poèmes : « Chanson d'automne », choisi des *Poèmes saturniens*, et « Il pleure dans mon cœur », choisi des *Romances sans paroles*, traduits par Zhou Wu, sont publiés dans *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)*, vol. 2, n° 9.

À propos de ces symbolistes français traduits au début du XXe siècle, il est nécessaire de faire des remarques suivantes.

Premièrement, c'est *La Jeunesse*, revue d'orientation plus politique que littéraire jouant un rôle majeur dans l'introduction des idées occidentales, tant libérales que marxistes, qui publie pour la première fois en Chine le symboliste français. Cependant, par rapport aux 80 poèmes étrangers parus dans cette revue, dont 30 japonais, 17 indiens, 13 anglais, 4 russes, il semble que la poésie française n'ait aucun privilège ;

Deuxièmement, on voit que le choix des traducteurs s'arrête principalement sur les poèmes en vers libre et les poèmes en prose, sauf « Une Charogne » de Baudelaire et les deux poèmes de Verlaine. Cela correspond bien au grand souci des promoteurs de la nouvelle poésie chinoise ;

Troisièmement, par rapport à Remy de Gourmont et Verlaine, l'intérêt porté à Baudelaire s'observe sous deux perspectives : d'une part, la mise en valeur de la forme poétique de Baudelaire, c'est-à-dire, le poème en prose, nouveau genre littéraire pris en compte par les rénovateurs de la nouvelle poésie chinoise ; d'autre part, l'interprétation de l'esthétique de Baudelaire comme précurseur de la poésie symboliste française. Sur laquelle, nous parlerons à travers les premières études parues au début des années 1920 en Chine sur le symbolisme français et surtout sur Baudelaire.

Les premières études sur Baudelaire

À l'Occident, au moment où s'observe de plus en plus aigüe la crise des valeurs symbolistes durant la période 1895-1914, comme le signale Michel Décaudin :

« L'hostilité au symbolisme s'est manifestée [...] et pendant les années le mouvement poétique a été abandonné à une hésitation et une confusion dont la multiplication des groupes voisins et rivaux donne la mesure. »¹

à l'Orient, au début des années 1920 en Chine, cette crise littéraire se transforme en bouton de fleur qui ne demande qu'à s'ouvrir. Le symbolisme français et son « premier terrible Maître », selon l'expression de René Ghil, connaîtront la consécration littéraire avec la génération de la nouvelle poésie chinoise, celle qui, dans l'enchaînement des faits et des doctrines rigoureux importés en Chine, cherche sans arrêt des devanciers illustres dans la littérature occidentale.

Au début 1919, un poème de Zhou Zuoren « La Petite Rivière » (« Xiaohe ») attire l'attention de la critique de la nouvelle poésie chinoise. Selon Hu Shi, « c'est le premier poème de poésie moderne qui soit remarquable. Jamais une forme ancienne n'aurait pu atteindre cette délicatesse d'observation et cette puissance de la pensée ». À propos de la forme de « La Petite Rivière », son auteur remarque ainsi dans la note de publication : « Baudelaire a utilisé des formes à peu près semblables ; Baudelaire usait de la prose et « Xiaohe » est écrit en alinéas à la façon des vers »².

Autant qu'on puisse le savoir c'est la première fois que le nom de Baudelaire est mentionné en Chine. Par le souci de libérer la poésie chinoise de la forme ancienne et d'écrire en vers libre, les promoteurs de la nouvelle poésie chinoise voient en

¹ DÉCAUDIN, Michel, *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, op. cit., p. 501.

² ZHOU Zuoren 周作人, « La Petite Rivière » (« Xiaohe ») « 小河 », in *La Jeunesse (Xin qingnian) 新青年*, vol. 6, n° 2, le 15 février 1919.

Baudelaire le grand libérateur de la versification française, comme le signale Li Huang :

« Les précurseurs symbolistes, Baudelaire et Verlaine, sont reconnus d'abord comme poètes parnassiens. Leur caractère marginal les pousse à se libérer de la contrainte d'une école unique et à créer le Symbolisme. Grâce à leur caractère peu ordinaire, la versification française connaîtra une grande liberté. »¹

Parmi les premières études où l'on discute avec intensité le symbolisme français et l'esthétique de Baudelaire, les suivantes, avec beaucoup de bon sens critique, de mesure, sont dignes de notre toute attention :

- TIAN Han, « À la mémoire du centenaire du poète satanique Baudelaire » (« Emo shiren Bodelai'er bainianji »), in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)*, vol. 3, n° 4 et n° 5, octobre 1921 ;
- LIU Yanling, « Le symbolisme de la poésie française et le vers libre » (« Faguoshi zhi xiangzheng zhuyi yu ziyoushi »), in *Poésie (Shi)*, vol. 1, n° 4, 1922 ;
- ZHANG Wentian, traduction d'une étude de Frank Sturm², poète anglais, traducteur de Baudelaire, in *Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)*, vol. XV, numéro spécial : *La littérature française*, avril 1924.

Nous les regardons de plus près l'une après l'autre.

¹ LI Huang 李璜, « La versification de la poésie française et sa libération » (« Falanxi zhi gelvshi jiqi jiefang ») « 法兰西之格律诗及其解放 », in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)* 少年中国, vol. 2, n° 12, le 15 juin 1921.

² STURM, Frank (1879-1942), poète anglais, connu pour ses traductions de Baudelaire : *The Poems of Charles Baudelaire*, selected and translated from the French, with an introductory study, by F. P. Sturm, London : Walter Scott Publishing Co., 1906.

L'étude de Tian Han¹. En tant qu'hommage au centième anniversaire de Baudelaire, cet article, écrit à Tokyo, est publié en 1921. Le titre à lui-seul nous rappelle immédiatement la description de Southey d'une classe des auteurs caractérisés par un satanique esprit de fierté et d'impiété audacieuse, entre autres Byron et Shelley, et surtout le texte de Lu Xun sur les poètes de Mara qu'on a évoqué plus haut. Dans cette étude, il y a quatre points qui méritent d'être retenus :

Premièrement, au moment où le débat entre « l'art pour la vie » et « l'art pour l'art » est soulevé dans le monde littéraire de la Chine au début des années 1920, l'affirmation de la valeur des *Fleurs du mal*, œuvre condamnée comme outrage à la morale publique, revêt sans doute une signification particulière. En citant Victor Hugo : « Vous dotez le ciel de l'art d'un rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau »², Tian Han souligne que *Les Fleurs du mal* est un véritable chef-d'œuvre d'art fantastique, chimérique et mélancolique et que son auteur est le plus grand poète français après Hugo.

Deuxièmement, en tant que première interprétation sur l'esthétique de Baudelaire, le texte de Tian Han ne manque pas de profondeur. Il cite d'abord un passage de Max Nordau (1849-1923), psychiatre, connu par son ouvrage intitulé *Dégénérescence*³. Dans cette vaste fresque décrivant les grands noms littéraires fin du siècle, aucun de ceux que nous considérons aujourd'hui comme les grands auteurs du XIXe ne trouve grâce sous le scalpel flamboyant de Nordau. Par de pesants arguments scientifiques, Nordau cherche à justifier que les traits distinctifs des écrivains décadents relèvent tous de la pathologie. À propos de Baudelaire, il écrit:

¹ TIAN Han, « À la mémoire du centenaire du poète satanique Baudelaire » (« Emo shiren Bodelai'er bainianji »), in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)*, vol. 3, n° 4 et n° 5, octobre 1921.

² HUGO, Victor, lettre du 6 octobre 1859, cité par GUYAUX, André, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal, 1855-1905, op. cit.*, p. 69.

³ NORDAU, Max, *Dégénérescence*, trad. de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris : F. Alcan, 1894.

« He has the cult of self (le culte de soi-même) ; he abhors nature, movement and life ; he dreams of an ideal of immobility, of eternal silence, of symmetry and artificiality ; he loves disease, ugliness and crime ; all his inclinations, in profound aberration, are opposed to those of sane beings ; what charms his sense of smell is the odour of corruption ; his eye, the sight of carrion, suppurating wounds and the pain of others ; he feels happy in muddy, cloudy, autumn weather ; his senses are excited by unnatural pleasures only. He complains of frightful tedium and of feelings of anguish; his mind is filled with sad or loathsome images; the only things which can distract or interest him is badness – murder blood, lewdness and falsehood. He addresses his prayers to Satan, and aspires to hell. »¹

Les vices de Baudelaire sous la plume de Nordau se transforment pour Tian Han en meilleur révélateur de la personnalité de Baudelaire et de son art satanique, en quoi consiste l'origine de son esthétique : « bizarre, abnormal, Satanic » (en anglais dans le texte), et surtout celle de sa prédilection pour l'artificiel. Pour l'expliquer, Tian Han traduit assez longuement un passage d' « Éloge du maquillage ». Il s'agit de la première traduction de l'étude critique de Baudelaire au début des années 1920.

Sur ce point-là, Tian Han va plus loin pour signaler que derrière les traits pathologiques des poètes symbolistes, il existe en fait une sorte de sensibilité nerveuse, révélée aux lecteurs par le symbole obscur. Pour montrer le lien étroit entre la sensibilité nerveuse de Baudelaire et sa consommation du haschisch, Tian Han transcrit et traduit, à titre d'exemple « Correspondances ». Il est important de signaler que c'est la première traduction en Chine de « Correspondances », poème fondateur du symbolisme français. Au sujet du résultat de l'ivresse du haschisch dans l'écriture de Baudelaire, il transcrit un passage en anglais des *Paradis artificiels* et le traduit ensuite en chinois :

¹ NORDAU, Max, *Degeneration*, trans. from the second German ed.; New York : D. Appleton and Co., 1895, p. 294, cité par TIAN Han.

« The senses become extraordinarily acute and fine. The eyes pierce Infinity. The ears seize the most unseizable sounds in the midst of the shrill noises. Hallucinations commence. External objects take on monstrous appearances and show themselves under forms hitherto unknown. The most singular equivocations, the most inexplicable transposition of ideas, take place. Sounds are perceived to have a colour, and colour becomes musical. »¹

Ce qui mérite également notre attention, c'est que, sur l'esthétique de Baudelaire, Tian Han parle de la « métallisation » (*jinshu hua*), terme probablement inventé par Tian Han lui-même. Pour lui, le poème « Rêve parisien » est sans doute le meilleur révélateur de la « métallisation ». Il convient de signaler que par là, Tian Han rejoint dans une certaine mesure le jugement de Théophile Gautier sur le même poème. Dans « Le rapport sur le progrès des lettres », Théophile Gautier écrit ainsi à propos de « Rêve parisien » :

« C'est un cauchemar splendide et sombre, digne des Babels à la manière noire de Martynn. Figurez-vous un paysage extra-naturel ou plutôt une perspective magique faite avec du métal, du marbre et de l'eau, et d'où le végétal est banni comme irrégulier. Tout est rigide, poli miroitant sous un ciel sans lune, sans soleil et sans étoiles. »²

Troisièmement, Tian Han cherche à mettre en évidence le satanisme baudelairien. C'est à partir de la section *Révolte des Fleurs du mal* que Tian Han aborde le satanisme dans l'œuvre de Baudelaire. Il cite non seulement des strophes des poèmes : « Reniement de saint Pierre », « Abel et Caïn » et « Les Litanies de

¹ Pour le texte en français, voir BAUDELAIRE, Charles, « Le théâtre de Séraphin », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 419.

² GAUTIER, Théophile, cité par GUYAUX, André, *Baudelaire : un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905*, *op. cit.*, p. 461.

Satan », traduites en chinois par lui-même, mais des versets de la *Bible*, tels que le chapitre dix-huit de *L'Évangile selon Jean*, le chapitre quatre de la *Genèse*, auxquels font référence les trois poèmes de la section *Révolte*.

Évidemment, l'accent est mis par Tian Han sur l'esprit de révolte chez Baudelaire, dont l'œuvre développe sous des formes multiples son allergie à des doctrines qui ne sont à ses yeux que d'hérésies : l'hypothèse de l'homme bon ; le progressisme, identifié à la négation du péché ; la fameuse doctrine de l'indissolubilité du Beau, du Vrai et du Bien, « invention de la philosophaillerie moderne, qui tend à mettre au service d'une morale »¹. Pour Tian Han, Baudelaire, « sans pouvoir se réconcilier avec le christianisme, ni avec la beauté du romantisme, ne peut que la renoncer pour chanter le mal et tourner le dos à Dieu pour saluer Satan ». C'est là se trouve la morale qu'il voudrait apprendre aux chinois, comme il l'écrit : « tous ceux qui n'osent pas s'envisager la douleur de la vie, qui cherchent à se consoler de la beauté illusionnelle et qui pleurent aux pieds de Dieu, lisez *Les Fleurs du Mal* et écoutez les idées de Satan ».

Quatrièmement, Tian Han voit en Baudelaire la religion de l'artiste : la Beauté. Pour lui, l'artiste doit s'adresser à la beauté avec une ferveur religieuse, parce que sa religion n'est rien d'autre que la beauté. Et l'artiste doit faire tous ses efforts pour atteindre « the Ideal perfection of Beauty » (en anglais dans le texte). Considérant « Hymne à la Beauté » comme meilleur révélateur du culte de la Beauté de Baudelaire, Tian Han le traduit en chinois pour clore son étude.

Il est remarquable que dans l'étude de Tian Han, se révèle une réflexion principale sur la dualité Dieu / Satan. Troublé par sa conversion du populisme de Whitman à l'art pour l'art, représenté par Edgar Poe, Wilde, Verlaine, Tian Han écrit : « *To be or not to be ?*, ce cri douloureux lancé par Hamlet se transforme pour moi en « vers Dieu ou vers Satan ? » C'est chez Baudelaire qu'il trouve la réponse : il suffit

¹ BAUDELAIRE, Charles, « Théophile Gautier », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 111.

d'être à la fois Dieu et Satan et n'être ni Dieu ni Satan pour adorer Dieu sans se laisser dominer par Dieu et honorer Satan sans se laisser corrompre par Satan.

On voit que par cette idée Tian Han se rapproche davantage de celle de Baudelaire, qui écrit dans *Mon cœur mis à nu* :

« Il y a, dans tout homme, à toute heure, deux postulons simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. »¹

Deux postulons, loin d'être indépendantes comme deux forces contraires et autonomes appliquées simultanément au même point, parce que « l'une est fonction de l'autre »². Ainsi Tian Han essaie-t-il de lier « l'école de satanisme » à « l'école d'humanisme » : « Plus l'humanisme s'approche de son apogée, plus il se rapproche du satanisme, et *vice versa* ». C'est là la solution, selon lui, au débat très controversé sur l'art pour la vie et l'art pour l'art.

Il nous paraît nécessaire de souligner brièvement à nouveau l'originalité de cette étude sérieuse au début des années 1920 qui porte exclusivement sur Baudelaire. D'abord, l'esthétique baudelairienne est interprétée pour la première fois de façon complète, dont la valeur s'augmente des citations des critiques occidentales sur Baudelaire, telles que celle de Nordau, de Sturm. Ensuite, au niveau de la traduction, non seulement des poèmes des *Fleurs du mal*, tels que, « La Vie antérieure », « Le Mort joyeux », « Correspondances », « Parfum exotique », « La Chevelure », « Le Flacon », « Le Reniement de saint Pierre », « Abel et Caïn », « Les Litanies de Satan », « Hymne à la Beauté », sont traduits partiellement ou entièrement pour la première fois en Chine, mais aussi des extraits des études critiques, ainsi que « Éloge du maquillage » et les *Paradis Artificiels*, sont présentés aux lecteurs chinois.

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 682

² SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 68.

L'étude de Liu Yanling¹. Pour mettre en évidence l'importance de l'esprit de liberté que le symbolisme français et le vers libre apportent dans l'art et la littérature modernes, l'auteur parle des points suivants : l'évolution du symbolisme français ; le vers libre ; l'esprit de liberté, qui est « zeitgeist » (en allemand dans le texte), c'est-à-dire, l'esprit de l'époque.

Premièrement, Liu Yanling retrace rapidement l'évolution du symbolisme français, qui, comme réaction contre la poésie parnassienne, connaît plusieurs étapes, dont les fondateurs sont Baudelaire, Rimbaud, Verlaine et Mallarmé. Et il souligne que « comme arrière grand-père du symbolisme », l'apport de Baudelaire à la poésie symboliste est d'établir la théorie des correspondances, au moyen de synesthésies notamment, consistant à relier des sensations.

Après une citation des vers de « Correspondances », il évoque Rimbaud, « qui propose qu'un son peut suggérer une couleur ». Sans mentionner le poème « Voyelles », il ne s'agit que d'une rapide évocation du nom de Rimbaud.

Sur Verlaine, l'auteur raconte en quelques mots sa vie bohémienne, où le nom de Rimbaud est de nouveau mentionné. Et puis il parle des *Romances sans paroles*. Pour lui, le titre seul peut bien indiquer l'art de Verlaine, c'est la recherche d'une poésie presque au-delà des mots qui puisse exprimer le sentiment et chanter l'âme. Il signale surtout que l'apport de Verlaine au symbolisme, c'est sa doctrine qui s'exprime dans le vers : « Pas la couleur, rien que la nuance ».

Sur Mallarmé, père du symbolisme, Liu Yanling parle des réunions du *mardi* organisées chez Mallarmé et signale la contribution considérable de Mallarmé à la poésie symboliste en le citant : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve ».

De Mallarmé, l'auteur passe aux symbolistes de la génération des années 1880. Selon lui, Gourmont, Verhaeren, Regnier sont les plus importants.

¹ LIU Yanling 刘延龄, « Le symbolisme de la poésie française et le vers libre » (« Faguoshi zhi xiangzheng zhuyi yu ziyoushi ») « 法国诗之象征主义与自由诗 », in *Poésie (Shi) 诗*, vol. 1, n° 4, le 15 avril 1922.

Il est remarquable que dans cette étude sur le symbolisme, Liu Yanling essaie de distinguer du symbole la comparaison ou « Allegory » (en anglais dans le texte) : le symbole, qu'on ne peut ni l'expliquer ni le détailler, se caractérise par son impénétrabilité à l'analyse et évoque ce qu'on ne peut exprimer en mots, tandis que la comparaison ou l'allégorie, au contraire, sont analysables, explicables, puisqu'elles matérialisent une idée et l'extériorisent en mots.

La valeur de cette distinction n'est pas négligeable dans la réception du symbolisme français en Chine, parce que la poésie chinoise classique est un symbolisme au sens large. Il s'agit d'un gros système très riche de symboles. Presque tous les objets et tous les phénomènes naturels sont attachés à un sens symbolique et incarnent ainsi des pensées, des idées, des sentiments. Par exemple, la pluie qui tombe à son heure sur le royaume, c'est la justice du Prince ; le soleil est la naissance d'une autre vie ; le phénomène des nuages cachant le soleil ou la lune peut être associé à la trahison amoureuse ; la montagne est l'image la plus pure de la nature, source de paix dans l'harmonie du ciel et de la terre ; les papillons ou les canards mandarins qui volent toujours par deux sont le symbole de la fidélité d'amour et le bonheur conjugal, *etc.* Ainsi des chercheurs constatent-ils que le symbolisme n'étant pas importé de l'étranger, existe en Chine depuis des milliers d'années, comme le signale Qin Zihao :

« Le symbole n'est absolument pas une importation ni le monopole du symbolisme français. Le *bi xing* chinois en est l'équivalent. Plusieurs milliers d'années avant le symbolisme français la Chine avait déjà produit quantité d'œuvres symboliques. [...] Le *xiangzheng* (symbole) n'est qu'un autre nom du *bi*, or le symbole est, sans aucun doute, la particularité nationale de la Chine. Sous un autre nom, c'est tout. »¹

¹ QIN Zihao 覃子豪, *De la poésie moderne (Lun xiandai shi)* 论现代诗, Taipei : Lanxing Shi Chubanshe, 1957, p. 187, cité par LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949, op. cit.*, p. 442.

Sans prétendre offrir un approfondissement des termes de *bi* et *xing*, dont l'origine se trouve dans le *Livre de poésie (Shi Jing)* datant du XIII^e siècle avant notre ère et dont les notions se transforment avec le temps, on se contente d'en citer, à titre d'exemple, des interprétations des sinologues français :

Selon Marcel Granet, *bi* et *xing* peuvent être traduits par « allégorie » et « comparaison »¹ ;

Selon les traducteurs de *L'esprit littéraire et la gravure des dragons (Wenxin diaolong)* de Liu Xie, les deux termes correspondent à « métaphore » et « allégorie »² ;

Selon François Jullien, s'appuyant sur le *Confucius* : « La Poésie peut servir à susciter [l'émotion] (*shi ke yi xing*) de même qu'à stimuler la réflexion, à développer l'esprit communautaire et à exprimer correctement ses griefs »³, *bi* est « comparaison », et *xing* est « une incitation spontanée de la conscience au contact du Monde »⁴. En bref, le *xing* permet au poète de soulever un sentiment en se servant d'un objet emprunté au monde, soit par allusion métaphorique, soit par association d'idées, soit par évocation. Par rapport à *bi*, par lequel le phénomène de projection métaphorique est conçu comme relevant d'un procès plus intentionnel, le *xing*, c'est d'interpréter la dimension de projection métaphorique du motif indirect dans le sens d'une polyvalence des signes poétiques qui implique que l'on conçoive davantage *xing* comme la manifestation d'un effet de sens indéfiniment allusif, en rapport à un plus haut degré d'impertinence sémantique, d'où déroule son « obscurité »⁵.

Si l'on constate que dans la poésie symboliste française ainsi que dans la poésie traditionnelle chinoise, l'image et l'idée des symboles se fondent et ne font qu'un, il faut signaler pourtant leur différence. Dans la poésie symboliste française,

¹ LOI Michelle, *ibid.*, p. 442.

² LOI Michelle, *ibid.*, p. 443.

³ JULLIEN, François, *La valeur allusive*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003, p. 67.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 204.

primo, les symboles sont images suggestives d'un au-delà dont elles sont l'indice pour exprimer une expérience mystique et les vérités qui demeurent derrière les formes ; *secundo*, les symboles dégagent des signes mystiques de la nature, une âme cachée ; *tertio*, les symboles forcent la nature à livrer son secret, ce qui se dissimule sous la diversité de ses aspects et forcent la vie universelle à venir se fondre avec l'existence individuelle de celui qui l'interroge. Et puis, dans la poésie traditionnelle chinoise, *primo*, les symboles sont explicables et analysables de manière concrète ; *secundo*, les symboles habillent une idée presque concrète et abstraite préconçue et lui donnent une forme sensible ; *tertio*, les symboles vont de l'abstrait au concret comme un ornement qui revêt une idée abstraite d'une parure élégante et gracieuse et pour autant se trouvent affaiblies la faculté suggestive et la possibilité d'une multiplicité d'interprétations de la poésie.

Deuxièmement, l'étude de Liu Yanling porte sur le vers libre, mais en parle d'une façon assez brève. Pour lui, « Le vers libre, né à la même époque que le symbolisme, est inséparable de celui-ci : parce que les règles sévères de la prosodie n'arrivent plus à exprimer l'esprit de liberté ». Et il signale que le développement du vers libre est dû aux apports de Rimbaud, Mallarmé et surtout Verlaine.

Troisièmement, il cherche à mettre en valeur l'esprit de liberté. Pour Liu Yanling, « L'esprit du temps moderne est l'esprit de liberté, en politique, en morale et en littérature. En politique, il encourage les mouvements politiques depuis XVIIIe siècle ; en morale, il abat les classes, les rites et les dogmes établis ; en littérature, il favorise la naissance des écoles littéraires et la libération de versification, par exemple, le symbolisme et le vers libre, comme le signale Ludwig Lewisohn (1882-1955)¹, tous les deux répondent à la demande de l'expression de soi ».

Le nom de Ludwig Lewisohn mérite un petit arrêt, dont l'étude sur la poésie française, parue en 1919, s'appelle *The poets of modern France*, à laquelle se réfère le travail de Liu Yanling.

¹ LEWISOHN, Ludwig (1882-1955), critique et romancier américain.

Consacré au mouvement symboliste français, *The poets of modern France* se compose de deux parties : la première est une critique générale sur « Forerunner and Founder of symbolism », « The Triumph of symbolism » et « Later forces in French poetry », et la seconde est une anthologie des poèmes symbolistes traduits par l'auteur. Pour lui, l'influence de Baudelaire « upon the future was due to his substance to the merciless revelation of himself »¹, c'est aussi ce que Verhaeren signalera: « Immediate end of the poet is to express himself »². Au sujet du vers libre, la pensée de Vielé-Griffin est mise en valeur par Lewisohn, selon laquelle, « the poet's only guide is rhythm ; not a rhythm that has been learned, that is crippled by a thousand rules which others have invented, but a personal rhythm that he must find within himself »³, phrase citée dans le texte de Liu Yanling.

S'inspirant de la préface au *Livre des Masques*, Liu Yanling signale que la liberté de l'art constitue une règle d'or incontournable pour tous les écrivains et les critiques dans le monde, surtout ceux de la Chine, où l'art vient de commencer à se développer. Et pour illustrer son propos, il cite un passage de la préface de Gourmont :

« Que veut dire *Symbolisme* ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre »⁴

Différent de l'étude de Xie Liuyi dont nous avons parlé plus haut, dans le texte de Liu Yanling, l'accent est mis sur la valeur de l'esprit de liberté et l'individualisme en littérature revendiqués par Gourmont. À ce propos, il continue à le citer :

¹ LEWISOHN, Ludwig, *The poets of modern France*, New York: B.W. HUEBSCH, 1919, p. 13.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Remy de GOURMONT, préface au *Livre des Masques*, *op. cit.*, p. 35.

« L'œuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité. La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel ; sa seule excuse est d'être originale ; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée. Il doit créer sa propre esthétique, - et nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux et les juger d'après ce qu'elles sont et non d'après ce qu'elles ne sont pas. Admettons donc que le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art. »¹

Par là, il arrive à sa conclusion : « les artistes doivent agir tel qu'il faut, sous la direction de sa propre personnalité artistique et ses propres sentiments, sans se soumettre aux contraintes des doctrines des *ismes* ni prendre en considération les reproches de la critique ».

Il est notable que l'individualisme dans l'art fasse l'objet, au début des années 30, d'une grande polémique dans les milieux artistique et littéraire. Il oppose La Ligue des écrivains de gauche, fondée en 1930, qui professe la littérature révolutionnaire aux « hommes libres » et à « la Troisième sorte d'homme », écrivains qui refusent que l'art devienne « le gramophone de la politique »² et revendiquent la liberté de la création.

¹ *Ibid.*, p. 37.

² HU Qiuyuan 胡秋原, « Do not Encroach Upon Literary Art » (« Wu qinlue wenyi ») « 勿侵略文艺 », trad. du chinois par Jane Parish YANG, in *Modern Chinese Literary Thought, op. cit.*, p. 363-366.

L'étude de Sturm traduite par Zhang Wentian¹. Dans le tableau de la première réception de Baudelaire en Chine au début des années 1920, l'étude de Sturm sert de document de base pour les interpréteurs chinois. Traduite par Zhang Wentian et publiée en 1924 dans le numéro spécial que la *Revue Mensuelle du roman* consacre à la littérature française, cette étude nous permet de connaître un Baudelaire vu par la critique occidentale.

Nous parlons de manière brève des points remarquables suivants, en citant le texte original de Sturm :

Un Baudelaire décadent

Pour Sturm, Baudelaire :

« [...] was one of those who take the downward path which leads to salvation. [...] his art is the expression of his decadence; a study of his art is the understanding of that complex movement, that « inquietude of the Veil in the temple », as Mallarmé called it, that has changed the literature of the world; and, especially, made of poetry the subtle and delicate instrument of emotional expression it has become in our own day. [...] Baudelaire is decadence; his art is not a mere literary affectation, a mask of sorrow to be thrown aside when the curtain falls, but the voice of an imagination plunged into the contemplation of all the perverse and fallen loveliness of the world [...] Being an artist, therefore, he took his revenge upon life by a glorification of all the sorrowful things that it is life's continual desire to forget. His poems speak sweetly of decay and death, and whisper their graveyard secrets into the ears of beauty. [...] The immediate result of Baudelaire's work was the Decadent School in French literature ».

¹ STURM, *The Poems of Charles Baudelaire*, op. cit., p. 12-36. Le texte traduit en chinois par ZHANG Wentian est publié dans la *Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)*, vol. 15, numéro spécial : *La littérature française*, avril 1924.

Il est remarquable que dans la critique occidentale, ce soit Théophile Gautier qui avait introduit le thème décadent dès son premier texte sur Baudelaire – la notice de 1862 pour l’anthologie d’Eugène Crépet, où il engageait la réhabilitation de ce qu’on appelle décadence¹. L’association au décadentisme d’un Baudelaire dont la névrose et le sentiment d’une philosophie réfractaire et désillusionnée seraient le reflet des inquiétudes fin-de-siècle, permet, en tous les cas, aux antibaudelairiens de se rassembler. Contre lui, les griefs de démoralisateur et d’esprit de négation reviennent régulièrement².

Il n’est pas contestable qu’au moment où Sturm rédige son texte sur Baudelaire, un Baudelaire décadent, selon Gautier, qui cultive des fleurs malades aux parfums « forts et douloureux », ou selon Paul Bourget, qui institue un style isolant le détail de l’ensemble, un « art névrosé »³, est devenu déjà une figure de sublime dépérissement largement partagée par la critique littéraire occidentale.

Il faut également signaler que sur le symbolisme français et Baudelaire, le terme décadent apparaisse dans le discours critique chinois d’une façon timide. Si Xie Liuyi, en 1920, dans son article qu’on a abordé plus haut, traduit le terme « décadent » en *tui fei*, « *Tui*, c’est crouler, chauve, affaibli, décrépité. *Fei*, c’est rejeter, mettre au rancart, annuler, abolir »⁴, Tian Han, dans son texte au centenaire de Baudelaire, préfère translittérer le terme « Decadent » (en anglais dans le texte) plutôt que le traduire en chinois, parce que le terme *décadent*, par son sens négatif au niveau de la morale, permet aux partisans de la fonction éducative de l’art et de la littérature d’exposer leurs griefs contre l’art pour l’art.

¹ Voir GUYAUX, *André*, Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des *Fleurs du mal*, 1855-1905, *op. cit.*, p. 116.

² Voir VERNET, Matthieu, « Le siècle de Baudelaire », in *Acta Fabula*, Novembre-décembre 2007 (volume 8, numéro 6). Disponible sur : <http://www.fabula.org/revue/document3616.php>.

³ GUYAUX, *André*, Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des *Fleurs du mal*, 1855-1905, *op. cit.*, p. 116.

⁴ JIN Siyan, *La métamorphose des images poétiques, des symbolistes français aux symbolistes chinois*, *op. cit.*, p. 161-162.

Un Baudelaire, mangeur d'opium

À propos de la consommation du haschisch, Sturm signale d'abord l'influence de Thomas de Quincey sur son traducteur français et puis remarque :

« Baudelaire need not have gone to hashish to discover this¹. The mystics of all times have taught that sounds in gross matter produce colour in subtle matter ; and all who are subject to any visionary condition know that when in trance colours will produce words of a language whose meaning is forgotten as soon as one awakes to normal life; but I do not think Baudelaire was a visionary. His work shows too precise a method and a too ordered appreciation of the artificial in beauty ».

« Correspondances » et « Voyelles »

Au sujet de la synesthésie baudelairienne dont la définition peut se comprendre dans ce vers du poème « Correspondances » : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent », Sturm évoque le poème de Rimbaud « Voyelles » et lui accorde une place de fondateur de la poésie symboliste française : « A famous sonnet by Rimbaud on the colour of the vowels has founded a school of symbolists in France ». De même que Sturm préfère transcrire le texte original de Rimbaud, « since it loses too much by translation », explique-t-il, Zhang Wentian le retranscrit lui-aussi. Il s'agit, à notre connaissance, de la première rencontre entre l'œuvre de Rimbaud et les lecteurs chinois.

Un Baudelaire, passionné de l'artificiel

¹ « The senses become extraordinarily acute and fine. The eyes pierce Infinity. The ears seize the most unseizable sounds in the midst of the shrill noises. Hallucinations commence. External objects take on monstrous appearances and show themselves under forms hitherto unknown. The most singular equivocations, the most inexplicable transposition of ideas, take place. Sounds are perceived to have a colour, and colour becomes musical ». Pour le texte en français voir BAUDELAIRE, Charles, « Le théâtre de Séraphin », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 419.

La réflexion de Sturm porte ensuite sur l'artificiel de Baudelaire, dont « Éloge du maquillage » sert de base théorique. Pour lui :

« Baudelaire's love of the artificial has been insisted upon by all who have studied his work, but to my mind never sufficiently insisted upon, for it was the foundation of his method [...] It seems scarcely necessary at this time of day to assert that the *Éloge du Maquillage* is something more than a mere *Praise of Cosmetics*, written by a man who wished to shock his readers. It is the part expression of a theory of art, and if it is paradoxical and farfetched, it is because Baudelaire wrote at a time when French literature, in the words of M. Asselineau, « was dying of correctness » and needed very vigorous treatment indeed ».

Un Baudelaire sous l'influence de Poe

Il faut signaler qu'au moment où le nom de Baudelaire vient d'être révélé aux chinois, le nom de cet écrivain américain doit être absolument ignoré en Chine, sauf une rapide évocation dans le texte de Tian Han, « À la mémoire du centenaire du poète satanique Baudelaire ». Sur l'influence de Poe, Sturm écrit :

« In almost every line of *The Flowers of Evil* one can trace the influence of Edgar Poe, and in the many places where Baudelaire has attained a pure imaginative beauty as in « The Sadness of the Moon » or « Music » or « The Death of Lovers », it is a beauty that would have pleased the author of *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Another kind of beauty, the beauty of death for in Baudelaire's crucible everything is melted into loveliness is even more directly traceable to Poe. In spite of the sonnet « Correspondences » and in spite of his Symbolist followers of the present day, Baudelaire himself made but an imperfect use of such symbols as he had; and these he found ready to his hand in the works of the American poet. The Tomb, the symbol of death or of an intellectual darkness inhabited by the Worm, who is remorse; the Abyss,

which is the despair into which the mortal part of man's mind plunges when brought into contact with dead and perishing substances; all these are borrowed from Poe ».

Baudelaire et son poème en prose

Au sujet du poème en prose de Baudelaire, Sturm signale :

« His prose is as distinguished in its manner as his verse [...] They need no other introduction than themselves, for they are perfect of their kind, and not different in thought from the more elaborately wrought poems of *The Flowers of Evil*. Some of them, as for instance « Every Man His Chimera », are as classical and as universally true as the myths and symbolisms of the Old Testament; and all of them, I think, are worthy of a place in that book the Archangel of the Presence will consult when all is weighed in the balance — the book written by man himself, the record of his deep and shallow imaginings. Baudelaire wrote them, he said, because he had dreamed, « in his days of ambition », « of a miracle of poetical prose, musical without rhythm and without rhyme ».

« Le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime »¹, voici le rêve de Baudelaire qu'il cherche à réaliser par *Le Spleen de Paris*, n'est-il pas le rêve des poètes de la nouvelle poésie chinoise ? Celui de Hu Shi qui, s'opposant à la prosodie classique, revendique « l'harmonie naturelle » ? De Guo Moruo, qui, s'inspirant des poèmes en prose de Turgenev et de Baudelaire, est sûr de l'existence d'une sorte de « Intrinsic Rhythm » – ondulation naturelle de l'émotion et affirme que « la poésie peut être accordée au rythme purement intérieur » ?

Art de Baudelaire, « pearl, a beautiful product of disease »

¹ BAUDELAIRE, Charles, « À Arsène Houssaye », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 275.

Voilà la conclusion de Sturm: « His art is like the pearl, a beautiful product of disease, and to blame it is like blaming the pearl ». Pour terminer son étude, Sturm cite un passage de *The Premature Burial* de Poe, où est révélé le secret de la vie de Baudelaire :

« There are moments when, even to the sober eye of reason, the world of our sad humanity may assume the semblance of a hell; but the imagination of man is no Carathis to explore with impunity its every cavern. Alas! The grim legion of sepulchral terrors cannot be regarded as altogether fanciful; but, like the demons in whose company Afrasiab made his voyage down the Oxus, they must sleep, or they will devour us, they must be suffered to slumber, or we perish. »

Du fait que Mallarmé et Rimbaud ne font l'objet que d'une évocation rapide dans la réception du symbolisme français en Chine au début des années 1920, Jin Siyan explique ainsi :

« Il s'agit là d'un immense écart qui touche aux éléments de base des langues chinoise et française, lettre d'un côté, idéogramme de l'autre, ce qui entame sérieusement la possibilité d'une appropriation. [...] les expériences dangereuses des poètes tels que Mallarmé et Rimbaud posent aux poètes et aux critiques chinois des problèmes quasi insurmontables : symbolisme hermétique de Mallarmé ; chez Rimbaud, poésie comme voyance, avec le dérèglement de tous les sens et dépersonnalisation (Je est un autre). »¹

Cependant, il faut signaler que le fait que Baudelaire est mieux accueilli que Mallarmé et Rimbaud par les interpréteurs et critiques chinois au début des années

¹ JIN Siyan, *La métamorphose des images poétiques, des symbolistes français aux symbolistes chinois*, op. cit., p. 461.

1920 ne résulte absolument pas de son œuvre plus accessible aux chinois que celles de Mallarmé et de Rimbaud. Si Baudelaire a le privilège d'être interprété et traduit en Chine, c'est qu'il est considéré comme précurseur du symbolisme. De même que tous les critiques littéraires reconnaissent Rousseau comme le principe du romantisme, qui, jusqu'en ses recoins les plus reculés, est imprégné de ce parfum de Rousseau, Baudelaire l'est du symbolisme. Il n'est pas la somme du symbolisme, mais comprendre Baudelaire, c'est comprendre l'essence du symbolisme, et qui connaît Baudelaire n'est pas loin de sentir intuitivement la qualité la plus caractéristique du symbolisme, puisque les traits marquants par lesquels on reconnaît le symbolisme se trouvent chez Baudelaire¹.

Rimbaud très peu mentionné, Lautréamont, quasi absent

Après avoir examiné les études consacrées à Baudelaire dans la première vague de l'introduction de la poésie symboliste française au début des années 1920, est-ce qu'on peut parler d'une même approche de l'introduction de Rimbaud et de Lautréamont, qui, avec Baudelaire, considérés comme « Trois Grâces » de la poésie moderne, ont été intensivement étudiés dans la première partie de notre étude ?

À cette question, une autre s'impose immédiatement. Si au début des années 1920, dans les premières études chinoises sur la poésie symboliste française, Rimbaud en est mentionné comme un des fondateurs et s'il est légitime, pour autant, d'étudier, après Baudelaire, l'introduction de Rimbaud à la même époque, est-ce qu'il est également légitime d'examiner celle de Lautréamont, poète inclassable ?

Il paraît que la deuxième question porte sur la pertinence d'aborder une telle problématique, et la première porte sur la possibilité de l'aborder. Si la première partie

¹ Voir STARKIE, Enid, « L'esthétique des symbolistes », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n° 6. p. 131-138.

de notre travail a déjà justifié la pertinence d'étudier dans une même perspective Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, « Trois Grâces » de la poésie moderne, selon l'expression de leurs critiques postérieurs, sur la possibilité d'étudier l'introduction de Rimbaud et Lautréamont en Chine dans les années 1920-1925, nous avons des doutes.

On parle d'abord de l'introduction de Rimbaud. Dans une période d'occidentalisme fervent comme celle des lendemains du 4 mai 1919, l'influence des poètes occidentaux sur les poètes chinois semble naturelle et incontestable. Cependant, le nom de Rimbaud est très peu mentionné dans les premières études sur la poésie symboliste française.

Sans pouvoir trouver aucune étude exclusivement consacrée à Rimbaud de 1920 à 1925, les trois suivantes qui portent sur la poésie symboliste française, déjà mentionnées plus haut, méritent, de toute façon, une attention particulière.

Dans son étude : « La versification de la poésie française et sa libération » (« Falanxi zhi gelvshi jiqi jiefang »), parue en 1921, Li Huang présente Rimbaud comme « musicien impressionniste ». Il s'agit d'un jugement perspicace, si l'on pense à un certain impressionnisme de l'écriture prôné par Verlaine : « Pas la Couleur, rien que la nuance ! ». C'est la première fois que le nom de Rimbaud soit révélé en Chine, tandis que son poème « Voyelles » n'a pas été évoqué avec.

Dans l'article de Liu Yanling intitulé « Le symbolisme de la poésie française et le vers libre » (« Faguoshi zhi xiangzheng zhuyi yu ziyoushi »), au sujet de la théorie de correspondances de Baudelaire, l'auteur indique rapidement que pour Rimbaud, « un son peut suggérer une couleur ». En parlant du vers libre, Liu Yanling évoque à nouveau Rimbaud en quelques mots : « le développement du vers libre est dû aux apports de Rimbaud, Mallarmé et surtout Verlaine ».

Dans l'étude sur Baudelaire, Sturm transcrit le poème « Voyelles » de Rimbaud comme meilleur révélateur de la théorie de correspondances, sans le traduire en anglais pour raison de fidélité au texte original. Zhang Wentian, traducteur de cette étude de Sturm, retranscrit le texte original de Rimbaud. Ainsi ce poème qui permet à Rimbaud de partager avec les « Correspondances » de Baudelaire comme l'un des textes qui servent de théorie fondamentale du symbolisme fait-il connaissance avec

les lecteurs chinois en 1924. Il s'agit du premier poème de Rimbaud introduit en Chine.

Le cas Lautréamont et le cas Rimbaud se ressemblent fort l'un à l'autre tant dans la littérature française que dans leur introduction en Chine. Si grâce au texte que Paul Verlaine consacre aux poètes maudits, Rimbaud n'est pas tombé dans un oubli quasi complet de ses contemporains, tous les deux doivent néanmoins attendre jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale pour qu'ils soient reconnus et trouvent enfin leur place dans l'histoire de la poésie française.

En Chine, au début des années 1920, le nom de Lautréamont reste quasi absent. Pourquoi « quasi » ? Parce que la formule la plus connue de Lautréamont : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » a eu, en fait, une rencontre possible mais manquée avec les lecteurs chinois au début des années 1920.

En janvier 1921, dans le but de mettre les lecteurs chinois au courant de l'évolution des littératures occidentales, la *Revue Mensuelle du roman* ouvre une nouvelle rubrique des informations littéraires de l'étranger. Dans le numéro 6 du volume XIII, paru le 10 juin 1922, sous le titre de « Nouveau mouvement d'art et de littérature français », Shen Yanbing parle du Dadaïsme. Ce qui nous intéresse le plus, c'est qu'il présente dans ce texte le sketch intitulé *Vous m'oublierez*¹ :

« L'œuvre des grands dadaïstes, Breton et Soupault, dont les personnages sont une robe de chambre, un parapluie et une machine à coudre. La scène la plus magnifique de ce théâtre, c'est le baiser de la machine à coudre sur le front de la robe de chambre. »

Représenté en France à la Salle Gaveau le 27 mai 1920 au cours d'une manifestation Dada, ce sketch s'inspire en fait directement des *Chants de Maldoror* de

¹ BRETON, André, *Vous m'oublierez*, in BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 135-144.

Lautréamont. Il y a quatre personnages : *Parapluie* incarné par Breton, *Robe de chambre* par Soupault, *Machine à coudre* par Éluard et *Un Inconnu* par Fraenckel.

Le nom de Lautréamont, étroitement lié avec le Dadaïsme et les activités des futurs surréalistes au début des années 1920, n'a pas été mentionné par Shen Yanbing.

Il faut attendre jusqu'à 1936 pour que le nom de Lautréamont soit révélé pour la première fois aux chinois par Dai Wangshu (1905-1950)¹, séjournant en France dans les années 1933-1935. Nous en parlerons dans la troisième partie de cette étude.

¹ DAI Wangshu (1905-1950) est né non loin de Hangzhou, dans le district de Hangxian (province du Zhejiang). Poète et traducteur, il est le fondateur de l'école dite des « modernistes » et de la revue *Les Contemporains* (Xiandai) qui, par le concept de la « Troisième sorte d'homme », prône neutralité et libéralisme, soit une littérature indépendante de toute influence politique. Son apport à l'introduction de la littérature étrangère en Chine reste fondamental, en particulier par ses traductions d'ouvrages en prose et de poésies d'écrivains français, russes, espagnols, italiens.

CHAPITRE 3

POÈTES SYMBOLISTES CHINOIS

Dans une période d'occidentalisme fervent comme celle des lendemains du 4 mai 1919, apparaissent des poètes chinois qui se réclament des écoles occidentales. Certains, influencés par les symbolistes français, commencent leur création poétique dite symboliste au niveau des contenus et des formes et s'appellent donc poètes symbolistes chinois, entre autres, Li Jinfai (1900-1976), « premier symboliste chinois », Mu Mutian (1900-1971), Wang Duqing (1898-1940) et Dai Wangshu (1905-1950), dont les apports à la nouvelle poésie chinoise sont considérables. Dans ce chapitre, nous allons les examiner l'un après l'autre pour démontrer comment leur création et leurs réflexions poétiques s'inscrivent dans la lignée du symbolisme français.

1. Li Jinfa¹, premier symboliste chinois

Dans le train de Lyon²

Sous la pauvre clarté des lampes froides.

Les minces bras roses sont devenus grisâtres.

L'ombre des chapeaux souples dérobent leur visage.

Comme le nuage efface la lune.

Une ombre de ce monde illusoire

D'un court instant impossible à saisir

Nous a tôt séparés d'une telle distance

Que s'y rompt la pensée.

Par les collines désolées où ne reste qu'un peu de lumière

Le bercement du long convoi

Invite au sommeil

Le vert pâle des prés se reflète sur l'aile des coucous ;

Le vacarme des roues déchire tout ce silence ;

Les lumières des villes lointaines clignotent par le trou des petites fenêtres,

Trop faibles pour révéler les minces visages des voyageurs las et ensommeillés.

¹ LI Jinfa 李金发 (1900-1976), de son vrai nom Li Shuliang 李淑良, poète, sculpteur et diplomate chinois. Li Jinfa est son nom de plume, traduit en français par « Tête d'or », qui vient d'un rêve. En 1922, tombé malade à Paris, il rêve qu'une jeune fille vêtue de blanc, gracieuse sous sa somptueuse chevelure d'or, le prend par la main pour le conduire au ciel, léger comme une plume. Guéri, il se sent comme une dette à l'égard de la créature divine, l'ange blond qui l'a sauvé et pour remerciements signe un premier article donné à ses amis par le pseudonyme de « Jinfa », « Tête d'or ». Voir LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, ibid.*, p. 10.

² LI Jinfa 李金发, « Dans le train de Lyon » (« Li'ang chezhong ») « 里昂车中 », trad. du chinois par LOI Michelle, in LOI, Michelle, *ibid.*, p. 65-66.

Ah ! Le souffle de la nuit insensible,
Il a recroquevillé mes ailes.
Est-ce la voix du ruisseau frêle,
Ou l'errance des nuages
Qui auront à jamais terni mes cheveux d'or.

Dans un lointain pays inconnu
La lune brille partout à l'envi ;
Des milliers de gens sont heureux,
Des milliers de gens se désolent,
Ensemble enfouis dans cette même chose, cette même ombre indistincte.
Et l'on ne sait dire si c'est du sang frais
Ou le feu d'un ver luisant !

Voici un des premiers poèmes de Li Jinfa, écrit en 1922, lors de son séjour en France. Au rythme haletant de sa course, le poème se présente comme une succession rapide et discontinue d'impressions qui emplissent l'œil du voyageur. Dans ce chaos de sensations brutales et d'impressions fulgurantes, Li Jinfa se met dans la création poétique. En tant que « premier à introduire dans la poésie chinoise le procédé des symbolistes français »¹, selon le dire de Zhu Ziqing, Li Jinfa joue un rôle très important dans l'évolution de la nouvelle poésie chinoise.

Une vie peu connue de Li Jinfa ?

¹ ZHU Ziqing 朱自清, *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xinwenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. VIII, *op. cit.*, p. 8.

Li Jinfa, né en 1900, est poète, sculpteur et diplomate. Comme sculpteur et diplomate, il est tombé dans un oubli quasi complet : ses dizaines d'œuvres de sculpture « ne nous en restent que quelques-unes »¹ ; quant à sa vie diplomatique en Iran et en Irak dans les années 1945-1950, même Li Jinfa lui-même ne l'évoque guère². En tant que poète, il n'écrit presque plus rien vers la fin des années 1920 après les publications des trois recueils de poèmes dans les années 1925-1927, qui font l'objet d'autant d'éloges que de critiques rigoureuses.

Sur la vie de ce premier symboliste chinois, peu de choses ont été notées. Michelle Loi, dans son ouvrage paru en 1971, cinq ans avant la mort du poète, écrit que « Du poète Li Jinfa nous ne savons à peu près rien »³ ; dans son étude intitulée *Modern Chinese Poetry : An introduction*, Julia Lin, chercheuse américaine de la poésie chinoise moderne, indique que « Little is known of the life of Li Chin-fa, the founder of the Chinese symbolist school of poetry and the « poet eccentric » of his generation »⁴. Il faut attendre jusqu'à 1986 pour voir sortir à Taiwan la première étude biographique de Li Jinfa, écrite par Yang Yunda.

Sans prétendre retracer toute sa vie, il nous paraît que les trois points suivants sont dignes d'une attention particulière.

Premièrement, Li Jinfa est un élève faible dans la littérature traditionnelle chinoise, comme il s'en souvient à l'âge de 74 ans : « J'ai abandonné très tôt mes études ».

Né en 1900, Li Jinfa ne commence à apprendre à écrire et à lire qu'à l'âge de 6 ans et n'entre à l'école primaire qu'à 15 ans. Impossible de rattraper son retard, il décide d'aller faire ses études à Hong Kong avec des camarades. Quelques mois plus

¹ PAN Huankun 潘焕昆, préface à YANG Yunda 杨允达, *Li Jinfa, sa vie et son œuvre (Li Jinfa pingzhuan)* 李金发评传, Taibei : Youshi wenhua shiye gongsi, 1986, p. 2. Il s'agit de la première étude biographique consacrée à Li Jinfa.

² Voir LI Jinfa 李金发, « Réponses aux vingt questions de Monsieur Ya Xian » (« Da Ya Xian xiansheng ershi wen ») « 答痲弦先生二十问 », in *Genèse (Chuang shiji)* 创世纪, n° 39, janvier 1975.

³ LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, op. cit., p. 143.

⁴ LIN Julia, *Modern Chinese Poetry : An introduction*, London : Allen and Unwin, 1972, p. 152.

tard, il se sent très dur à suivre les cours et abandonne à nouveau ses études pour arriver bientôt à Shanghai, d'où il s'embarque à destination de Marseille, en 1919, pour faire ses études de sculpture et de peinture.

Il n'est pas inutile d'évoquer cette expérience, parce que, par rapport aux pionniers de la nouvelle poésie chinoise, ainsi que, Hu Shi, Guo Moruo, Zhou Zuoren, Liu Bannong, *etc.*, qui sont profondément imprégnés de la littérature traditionnelle chinoise, Li Jinfā n'est qu'un élève très faible en ce domaine. Cette faiblesse des connaissances de la littérature chinoise lui permet-elle, dans une certaine mesure, d'assimiler plus facile aux idées nouvelles artistiques et littéraires de l'Occident ?

Deuxièmement, nous intéresse son absence pendant la première vague de la poésie en langue parlée.

Aux lendemains de la Révolution littéraire, lorsque les premiers « essayistes » de la poésie nouvelle s'efforcent de radicaliser leurs réformes poétiques pour que la poésie en langue parlée ait une place assurée dans la nouvelle littérature chinoise, Li Jinfā est en Europe. La première conséquence de son absence pendant la première vague de la poésie en *baihua* est sans doute que dans ses poèmes, se trouvent d'un côté les syntaxes trop occidentalisées, et de l'autre côté, des particules de *wenyan*, c'est-à-dire langue classique, comme le signale Zhu Ziqing :

« Son imagination ne manque pas de force, mais son expression se fait à son insu trop dense, à moins que ce ne soit sa langue maternelle qui se prête mal ; et sa syntaxe trop occidentalisée donne au lecteur l'impression qu'il s'agit d'une traduction, à laquelle se mêlent d'ailleurs des particules de *wenyan* [...] »¹

Troisièmement, parlons de la courte période de création poétique 1922-1925 de Li Jinfā.

¹ ZHU Ziqing 朱自清, *op. cit.*, p. 8.

Selon Yang Yunda, premier biographe de Li Jinfa, en 1934, « s'arrête sa création poétique »¹. Si l'on remonte à 1922, l'année où il commence véritablement à écrire, il semble que la carrière poétique de Li Jinfa qui s'étend sur une période de douze ans, 1922-1934, n'est pas brève. Cependant, il est remarquable que ses trois recueils publiés dans les années 1925-1927, où se réunit l'ensemble de ses œuvres poétiques, en total plus de trois cents poèmes, ne soient accomplis qu'en trois ans, c'est-à-dire, de 1922 à 1925. Après, il n'écrit plus rien, ou presque.

Pourquoi Li Jinfa cesse-t-il sa création poétique après avoir produit quelques remous dans le pauvre domaine littéraire de la Chine d'alors ? Il l'expliquera lors de son entretien avec Ya Xian en 1974 : « Après les publications des trois recueils, je n'écris presque plus rien, parce que, sans pouvoir trouver le bon chemin, je ne veux plus tromper ni les lecteurs ni moi-même »².

Sans pouvoir trouver le bon chemin ? De quoi s'agit-il ? En juin 1934, quand on lui demande quelle œuvre de la nouvelle poésie chinoise convient le plus à son goût, il répond : « je ne lis guère les poèmes de mes contemporains, dans la crainte de subir, à mon insu, leur mauvaise influence »³. Évidemment, la déception profonde à l'égard du milieu poétique chinois des années 1920-1930 lui précipite la décision de terminer sa carrière poétique, sinon, il se dirigera certainement vers une impasse.

D'ailleurs, il faut avouer que l'indifférence et le mépris du public le dépriment profondément. Ses recueils à faible tirage se vendent mal, dont l'obscurité et l'impénétrabilité l'éloignent de plus en plus du public. À ce propos, la remarque de Zhu Ziqing est vraiment perspicace :

¹ YANG Yunda 杨允达, *op. cit.*, p. 223.

² LI Jinfa 李金发, « Réponse aux vingt questions de Monsieur Ya Xian » (« Da Ya Xian xiansheng ershi wen ») « 答痲弦先生二十问 ».

³ DU Geling 杜格灵, LI Jinfa 李金发, « Entretien sur la poésie » (« Shi wenda ») « 诗问答 », in *Revue d'art et de littérature (Wenyi huabao)* 文艺画报, vol. 1, n° 3, 1935.

« Ses poèmes ne recherchent pas la composition habituelle ; on peut en comprendre les éléments un par un mais la pensée de l'ensemble n'existe pas : ce sont des impressions et des sentiments qu'on dirait enfilés les uns derrière les autres comme des perles de toutes les couleurs : le fil est dissimulé et c'est à vous de le discerner. »¹

Le sentiment de frustration et le besoin de gagner la vie le ramènent à la sculpture, qui lui permet de posséder de la fortune.

Les recueils de Li Jinfa qui produisent quelques remous dans le pauvre domaine littéraire de la Chine

Pour Michelle Loi, « De tous les poètes qui furent ainsi appelés « occidentalistes », le dernier groupe fut, en 1932, celui des « symbolistes » ou « modernistes », fondé par Dai Wangshu (1905-1950) qui puisèrent directement aux sources françaises »². Il faut faire remarquer qu'en fait, au milieu des années 1920, Li Jinfa, sans prétendre se faire école, commence la création dite symboliste par l'introduction dans la poésie chinoise du procédé des symbolistes français et par ses poèmes qui font ressentir aux lecteurs chinois un frisson nouveau.

Li Jinfa commence à écrire des poèmes à Paris en 1922. En deux ou trois ans, il accomplit trois recueils : *Fine pluie* (*Wei yu*), *Épreuves d'un long voyage* (*Shike yu xiongnian*) et *Chansons pour le bonheur* (*Wei xingfu er ge*), dont les deux derniers sont écrits à Berlin. Il envoie *Fine pluie* et *Épreuves d'un long voyage* à Zhou Zuoren, alors professeur de l'Université de Beijing. Par la recommandation de celui-ci, *Fine pluie* est d'abord publiée, en 1925, et deux ans plus tard, est paru le recueil *Épreuves*

¹ ZHU Ziqing 朱自清, *op. cit.*, p. 7-8.

² LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 7.

d'un long voyage. Grâce à l'aide de Zheng Zhenduo, porte-drapeau de la Société des recherches littéraires, le recueil *Chansons pour le bonheur* est publié en 1926.

Les trois cent six poèmes¹, dont cent dix-neuf réunis dans le recueil *Fine pluie*, cent onze dans *Chansons pour le bonheur* et soixante-seize dans *Épreuves d'un long voyage*, « produisent quelques remous dans le pauvre domaine littéraire de la Chine d'alors »², comme le remarquera Li Jinfa lui-même.

Quelles réactions en fait les poèmes de Li Jinfa provoquent-ils chez leurs lecteurs ?

Le premier lecteur de Li Jinfa est Zhou Zuoren. Entre les deux, il n'y a que quelque échange de lettres, comme en témoigne Li Jinfa :

« Aux lendemains de mon arrivée en France, me plaisent beaucoup les œuvres de Maupassant et d'Alphonse Daudet. Et puis, à Paris, je commence à lire Verlaine, parce que son goût « toxique » convient le plus aux jeunes. À peu près en 1922, je me mets à écrire *Fine pluie* ; en 1923, à Berlin, je commence les *Épreuves d'un long voyage* ; et en 1924, les *Chansons pour le bonheur*. À cette époque-là, il y a peu de poèmes chinois à lire, et je n'ai que quelque échange de lettres avec Monsieur Zhou Zuoren. C'est grâce à sa recommandation auprès de la Maison d'édition *Beixin* que mes deux recueils peuvent

¹ Sur toute œuvre de Li Jinfa, selon l'étude de Michelle LOI, publiée en 1980, « C'est pourtant Zheng Zhenduo qui va sauver toute l'œuvre poétique de Li Jinfa, en reprenant dans les trois recueils publiés, les dix-neuf poèmes de la *Grande Anthologie*, c'est-à-dire, à peu près tout ce qu'on connaît de lui actuellement », voir LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, ibid.*, p. 15. Et Tan Fuji, critique littéraire de Hong Kong, dans son article publié en 1978, affirme que sauf les fac-similés de *Chansons pour le bonheur* et *Épreuves d'un long voyage*, les poèmes dans le recueil *Fine pluie* sont tous introuvables. Voir TAN Fuji 谭福基, « Poète symboliste chinois Li Jinfa » (« Zhongguo xiangzhengpai shiren Li Jinfa ») « 中国象征派诗人李金发 », in *Shifeng* 诗风, n° 79, Hong Kong, décembre, 1978. D'ailleurs, Yang Yunda, biographe de Li Jinfa, retrouve en 1979 les exemplaires de *Fine pluie* et *Épreuves d'un long voyage* à l'Université de Havre et à l'Université de Columbia.

² LI Jinfa 李金发, préface à « Chameau à une bosse » (« Danfengtuo ») « 单峰驼 » de HOU Ruhua 侯汝华, in *Revue mensuelle de Ganlan (Ganlan yuekan)* 橄榄月刊, n° 35, 1933.

être publiés. J'ai de la chance, sinon, cette chose « toxique » rencontrera très difficile une personne qui soit capable d'apprécier sa valeur, surtout dans les années 1920 ! »¹

La réponse de Zhou Zuoren est très encourageante pour Li Jinfa, qui se sent audacieux de lui avoir envoyé ses recueils : « cette espèce de poèmes, sans pareils en Chine, sont étonnamment nouveaux »².

Le 16 février 1925, dans le numéro 14 de la revue *Yusi*, dont Zhou Zuoren est un des fondateurs, est publié un poème choisi du recueil *Fine pluie*, qui s'intitule « Femme abandonnée » (« Qifu »). On annonce en même temps la publication de *Fine pluie* en novembre, avec une note de Zhou Zuoren, « ces poèmes, dont le genre, le style et l'émotion sont tout à fait différents des poèmes d'aujourd'hui, sont sans précédent dans le monde poétique »³.

Il est dommage que le poème « Femme abandonnée », par lequel le nom de Li Jinfa est révélé pour la première fois à ses contemporains, ne soit pas traduit en français ni par Michelle Loi, traductrice de : « Dans le train de Lyon » (« Li'ang chezhong »), « Tendresse » (« Wenrou »), « Le vent » (« Feng »), « Jamais ne reviendrai » (« Yongbu huilai »), « Amour et haine » (« Aizeng »)⁴; ni par Patricia Guillermaz,⁵ qui, dans *La poésie chinoise contemporaine*, traduit sept poèmes de Li Jinfa : « Tendresse » (« Wenrou »), « Amour et haine I » (« Aizeng yi »), « Amour et haine II » (« Aizeng er »), « Pays natal » (« Guxiang »), « Vent » (« Feng »), « Nocturne » (« Ye zhi ge ») et « Espoir et pitié » (« Xiwang yu lianmin »). Julia Lin

¹ LI Jinfa, 李金发, « Réponse aux vingt questions de Monsieur Ya Xian » (« Da Ya Xian xiansheng ershi wen ») « 答痲弦先生二十问 ».

² LI Jinfa 李金发, *Exotisme (Yiguo qingdiao)* 异国情调, Chongqing : Shangwu yinshuguan, 1942, cité par XIE Mian 谢冕, « Le premier poète symboliste chinois – sur Li Jinfa et son influence poétique » (« Zhongguo xiangzhengshi diyiren – Lun Li Jinfa jianji tade shige yingxiang ») « 中国象征诗第一人 – 李金发 », in *Documents historiques de la nouvelle littérature (Xinwenxue shi liao)* 新文学史料, n° 2, 2001, p. 23-33.

³ *Ibid.*, p. 23-33.

⁴ Voir LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang*, op. cit. P. 65-70.

⁵ GUILLERMAZ, Patricia, *La poésie chinoise contemporaine*, Paris : Seghers, 1962.

considère « Femme abandonnée » comme « a more successful work »¹ et le traduit en anglais. Nous nous permettons de le retranscrire ici :

Long hair hangs disheveled before my eyes,
Severing all hostile stares of contempt,
And the quick flow of fresh blood, the deep sleep of dried bones.
The dark night and mosquitoes arrive slowly together,
Over the corner of this low wall,
To scream behind my clear white ears
Like the crazed winds raging in the wilderness,
Frightening the wardering shepherds.
With a blade of grass, I come and go with the spirit of God in the empty valley.

My sorrow can be deeply imprinted only in the brains of roaming bees.
Or with the waterfalls, let it be dashed down the hanging cliffs,
To be then drifted away with the red leaves.

The hidden grief burdens her every move.
No fire of setting sun can melt the ennui of time
Into ashes, and fly away through the chimney
To color the wings of the roaming crows,
And with them perch on the rocks of a roaring sea
To listen quietly to the boatman's song.
The frail old skirt mournfully sighs
As she wanders among the graves.
Never will there be hot tears
To drop on the lawn

¹ LIN Julia, *Modern Chinese Poetry : An introduction, op. cit.*, p. 159.

To adorn the world.

Les poèmes de Li Jinfa, une fois publiés, provoquent de vives discussions dans le monde poétique chinois. Les uns l'apprécient, alors que les autres lui jettent la pierre.

Parmi les premiers, ce qui mérite le plus notre attention, c'est Huang Cendao¹. Dans son article sur *Fine pluie* et son auteur, il considère Li Jinfa comme une « étoile de l'aube du monde poétique chinois », un « monstre poétique » - surnom accepté unanimement par les critiques contemporains et postérieurs de Li Jinfa. Il voit surtout en Li Jinfa un « Baudelaire oriental », parce que pour lui, Li Jinfa, à cause du déracinement et des humiliations subies à l'étranger, est devenu misanthrope, rechigné, et dont la pensée est si décadente et mystérieuse qu'il chante, ainsi que *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, le mal de la vie².

Zhong Jingwen, dans son article, « Les poèmes de Li Jinfa » (« Li Jinfa de shi »), signale que la lecture des poèmes de Li Jinfa lui fait remonter au cœur « une sensation toute nouvelle » : « Ces chants si beaux et si étranges, comment pourraient-ils ne pas attirer les milieux littéraires, froids jusqu'au degré zéro ? »³.

Ceux qui sont hostiles à l'œuvre de Li Jinfa s'accordent unanimement à dire qu'elle est incompréhensible. En 1927, Bo Dong, dans un article sur *Fine pluie*, signale que les poèmes de Li Jinfa sont trop difficiles à comprendre⁴ ; pour Su Xuelin,

¹ HUANG Cendao 黄参岛, « *Fine pluie* et son auteur » (« *Weiyu jiqi zuozhe* ») « 微雨及其作者 », in *Esthétique (Meiyu)* 美育, n° 2, décembre 1928.

² HUANG Cendao 黄参岛, cité par ZHANG Daming 张大明, *Histoire de la transmission des tendances littéraires occidentales en Chine (Xifang wenxue sichao zai Zhongguo de chuanboshi)* 西方文学思潮在现代中国的传播史, Chengdu : Sichuan jiaoyu chubanshe, 2001, p. 235-236.

³ ZHONG Jingwen 钟敬文, « Les poèmes de Li Jinfa » (« Li Jinfa de shi ») « 李金发底诗 », in *Yiban* 一般, vol. 1, n° 12, le 15 décembre 1926, cité par LONG Quanming 龙泉明, *Évolution de la nouvelle poésie chinoise (Zhongguo xinshi liubian lun)* 中国新诗流变论, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1999, p. 258.

⁴ BO Dong 博董, « *Fine pluie* de Li Jinfa » (« Li Jinfa de *Weiyu* ») « 李金发的〈微雨〉 », in *Hebdomadaire Beixin (Beixin zhoukan)* 北新周刊, n° 22, janvier 1927.

« aucun poème de Li Jinfa n'est compréhensible »¹ ; Hu Shi, pour qui la poésie doit être écrite en langue vivante du peuple et faire comprendre à tout le monde, fût-ce une vieille femme, reproche que l'œuvre de Li Jinfa « n'est qu'un jeu d'énigmes bête »².

Même sous la plume des critiques littéraires contemporains, sur la poésie de Li Jinfa, le terme d'incompréhensibilité revient non moins régulièrement. Lu Yaodong se contente de diviser les poèmes de Li Jinfa en trois parties : peu d'entre eux, brumeux mais moins hermétiques ; presque une moitié de ses poèmes sont hermétiques, dont les thèmes sont quasi saisissables ; le reste, tout à fait incompréhensibles, font élever un mur infranchissable entre le poète et les lecteurs³. Pour Liu Xiwei, Li Jinfa maîtrise mal la langue chinoise et les images poétiques de son œuvre, obscures et voilées, sont trop marquées par le symbolisme français pour faire plaisir à ses lecteurs chinois⁴.

Comment comprendre cette incompréhensibilité de notre poète ? Pour répondre à cette question, il nous faut étudier intensivement le discours poétique de Li Jinfa, où s'avère une influence profonde de la poésie symboliste française.

La poésie de Li Jinfa – restitution d'une histoire des intuitions personnelles

¹ SU Xuelin 苏雪林, « De la poésie de Li Jinfa » (« Lun Li Jinfa de shi ») « 论李金发的诗 », in *Les Contemporains (Xiandai)* 现代, vol. 3, n° 3, juillet 1933.

² HU Shi 胡适, « Sur la poésie de Hu Shi » (« Tantan Hu Shizhi ti de shi ») « 谈谈‘胡适之’体的诗 », in *Critique libre (Ziyou pinglun)* 自由评论, vol. 12, 1936.

³ LU Yaodong 陆耀东, *Propos sur les poètes des différentes écoles en Chine des années vingt (Ershi niandai zhongguo geliupai shiren lun)* 二十年代中国各流派诗人论, Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1985, p. 290.

⁴ LIU Xiwei 刘西渭, *Critiques littéraires choisies de Li Jianwu (Li Jianwu wenxue pinglun xuan)* 李健吾文学评论选, Yinchuan : Ningxia renmin chubanshe, 1983, p. 83-84.

Bien que pour Su Xuelin aucun poème de Li Jinfa ne soit compréhensible, elle signale non sans raison qu'une telle poésie, obscure, qui refuse la compréhension immédiate, constitue une des caractéristiques particulières de l'école symboliste.

En parlant de sa passion pour le symbolisme français, Li Jinfa s'en souvient :

« À cette époque-là, je suis fasciné par l'œuvre de l'école décadente : *Les Fleurs du mal* de Baudelaire et les recueils de Verlaine. M'enivrant du style symboliste, je les lis sans vouloir les lâcher de mes mains. »¹

La lecture de la poésie symboliste française lui permet de reconnaître l'enfantillage de la nouvelle poésie chinoise en langue parlée :

« Les vers, tels que « Les herbes devant, les bœufs derrière » de Kang Baiqing, et « Que sont frais le beurre et le pain / le thé du pays natal ne coûte rien » de Hu Shi, me hérissent le poil. »²

Réagissant contre cette tendance au prosaïsme, qui découpe arbitrairement le parler courant en vers sans se soucier d'essence de la poésie, dans son article intitulé « L'origine de l'art et son destin » (« Yishu zhi benyuan jiqi mingyun »), paru dans le numéro 3 de la revue *Esthétique (Meiyu)*, en octobre 1929, Li Jinfa cherche à démontrer l'importance de l'obscurité mystique de la poésie :

« Tout profil mal dessiné engendrera une beauté légère, car l'ombre habille tout univers. De même que la beauté infinie de la nuit vient de la lumière de la lune, qui enveloppe l'univers sous la brume, le poète doit observer également le monde à travers

¹ YANG Yunda 杨允达, *op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 59.

la brume ; une fois dissipée, la vision agréable te fuira ; en la gardant, tu auras le rêve de mystère et la beauté. »¹

Il convient de constater que dans ce passage, l'idée d'un Mallarmé a paru s'imposer :

« Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilées au seul prédestiné : l'art a les siens. »²

Sur les poèmes brumeux de Mallarmé desquels il s'inspire certainement, Li Jinfa, traducteur de Mallarmé, signale :

« Les poèmes de Mallarmé sont brumeux, opaques, dont les mots sont étranges et la sonorité est forte. Ils sont vraiment inaccessibles, sauf à ceux qui soient bien instruits en poésie. »³

Ce commentaire n'est-il pas applicable à ses propres poèmes ? Dans sa poésie, qui cultive l'atmosphère obscure, et dont le monde mystique demeure peu accessible, ce que le poète cherche à montrer, c'est juste le sens mystérieux des aspects de l'existence et le caché, l'inexplicable et l'inexprimable de l'émotion et de l'état d'âme et enfin le monde construit sur le sable des chaos intérieurs.

Au moment où la littérature révolutionnaire se propage, il est naturel que la poésie de Li Jinfa fasse l'objet des reproches des partisans de la conception utilitaire

¹ LI Jinfa 李金发, « L'origine de l'art et son destin » (« Yishu zhi benyuan jiqi mingyun ») « 艺术之本原及其命运 », in *Esthétique (Meiyu) 美育*, n° 3, octobre 1929.

²MALLARMÉ, Stéphane, « Hérésies artistiques. L'Art pour tous », *L'Artiste*, 15 septembre 1862, in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 360.

³ LI Jinfa 李金发, cité par LI Honghua 李洪华, *La culture de Shanghai et la littérature de l'école moderne (Shanghai wenhua yu xiandai pai wenxue) 上海文化与现代派文学*, Nanchang : Jiangxi renmin chubanshe, 2010, p. 81.

de la poésie, qui veulent associer à la poésie l'idéologie révolutionnaire. Contre lesquels, Li Jinfa souligne :

« Quand j'écris des poèmes, sans craindre qu'ils portent atteinte à la compréhension, je n'écris que pour m'exprimer [...] Je ne peux, ainsi que les autres, écrire pour propager l'idéologie révolutionnaire, inciter les ouvriers à faire la grève et s'ensanglanter. Mes poèmes ne sont que les notes des intuitions personnelles et des chansons du moi-même en ivresse. Je n'espère pas qu'ils soient intelligibles à tout le monde [...] Pourquoi les critiques chinois insistent-ils absolument sur des termes vides de sens, tels que « l'esprit du temps », « l'évocation des Lumières », « la vie révolutionnaire » ? »¹

Écrire, ce n'est pas pour répondre au besoin préexistant et venant de l'extérieur, à l'exigence de la circonstance politico-sociale, c'est pour exprimer les sentiments individuels et l'état d'âme personnel. Nous entendons par là l'attitude de Baudelaire vis-à-vis de la fonction de la poésie :

« La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle-même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. »²

De même que « les souvenirs d'enthousiasme » de Baudelaire, chez Li Jinfa, les notes de ses intuitions personnelles ne sont rien d'autres qu'une restitution de

¹ LI Jinfa 李金发, « Être les notes des intuitions personnelles » (« Shi geren linggan de jilubiao ») « 是个人灵感的记录表 », in *Voie de l'art et la littérature (Wenyi dalu)* 文艺大路, vol. 2, n° 1, le 29 novembre 1935, cité par ZHANG Daming 张大明, *op. cit.*, p. 238.

² BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 333.

l'histoire de l'esprit personnel, une histoire vivante, qui considère pour événements, des événements intérieurs, des réactions personnelles. Pour Li Jinfa, qui n'écrit que « des chansons du moi-même en ivresse », l'incompréhensibilité est tout naturellement contenue dans ses poèmes, où tout s'analyse en impressions, en pensées, en ces réactions individuelles.

S'opposant à l'association de la poésie à la propagande politico-sociale et à l'accent mis sur la fonction d'enseignement de l'art, dans l'éditorial du premier numéro d'*Esthétique*, paru en octobre 1928, Li Jinfa exprime ainsi son idéal de vie artistique :

« Ce que nous admirons, c'est la civilisation grecque, c'est-à-dire, Neo Heldenisme (en anglais dans le texte, *sic* ?). Détestant la vie du monde actuel, les démêlés économiques et politiques, nous voulons que la vie se simplifie et les êtres humains se rapprochent de la nature [...] Nous rêvons d'une vie de plaisir, une vie de Dionysos qui crée de l'impulsion, une vie artistique que nous puissions vivre dans ce monde chaotique.»¹

Le seul but de cet idéal de vie artistique est « de créer le Beau »², et la seule tâche de l'artiste, selon Li Jinfa, « c'est de montrer fidèlement son propre monde, dont le Beau consiste en création artistique, non en construction sociale »³. Ne s'agit-il pas d'un écho à la vision artistique de Baudelaire, pour qui, l'artiste n'est pas né pour la fonction, pour « la domesticité publique »⁴, sinon, il sera semblable à « des personnes sans personnalité, des êtres sans originalité »⁵ ?

¹ LI Jinfa 李金发, cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *Dialogue de la poétique occidentale et orientale (Zhongxi shixue de huitong)* 中西诗学的汇通, Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2002, p. 141.

² LI Jinfa 李金发, « Le Feu ardent » (« Liehuo ») « 烈火 », *ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p145.

⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Mon cœur mis à nu, XLII*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 704.

⁵ *Ibid.*, p. 704.

« Par opposition à la tendance générale à faire de la poésie l’outil de la propagande révolutionnaire et par refus de l’écriture pour la « domesticité publique », Li Jinfa souligne que la poésie, étant l’alchimie du verbe et l’expression de l’esprit et de l’âme, est certainement une affaire d’élite¹. Pour lui, si l’artiste tente de s’adapter au goût du plus grand nombre, il deviendra banal². L’idée d’un Mallarmé, « L’artiste se doit être aristocrate »³, a paru à nouveau s’imposer.

L’artiste n’est pas celui qui s’encanaille soi-même avec la foule, mais celui qui aspire à s’élever intellectuellement, au-delà de ceux qui restent tout imprégnés de leur fonction dans leur comportement social. Voici ce que la figure de l’artiste que Li Jinfa nous dessine, celle de lui-même sans doute, qui, environné des bouleversements politiques et sociaux dans les années 1925, cherche à faire sonner fort le Verbe désaffecté et par lequel restituer son histoire de l’esprit personnel.

Les « symboles lointains » dans la poésie de Li Jinfa

Dans la poésie de Li Jinfa, sont mystérieusement liés les pensées, les sentiments, les sensations précieuses et personnelles. Pour les exprimer, quels sont les termes qui reviennent le plus fréquemment comme « aux lèvres d’un dieu mort / sourire »⁴ aux lèvres de notre poète ? Ceux qui choquent le lecteur dont ni l’oreille ni l’intelligence n’ont l’habitude des les lier avec la poésie nouvelle qui est à la mode

¹ LI Jinfa 李金发, « Lu Sen zhu liaoxu » « 卢森著 ‘疗’ 续 », cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *op. cit.*, p. 146.

² LI Jinfa 李金发, « Science et Beauté » (« Kexue he mei ») « 科学和美 », in *Esthétique (Meiyu) 美育*, n° 3, cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *ibid.*, p. 146.

³ MALLARMÉ, Stéphane, *Hérésies artistiques, l’art pour tous*, *op. cit.*, p. 362.

⁴ LI Jinfa 李金发, « Avec sentiment » (« Yougan ») « 有感 », in *Le ciel en fuite, Anthologie de la nouvelle poésie chinoise*, établie et traduite par Chantal Chen-Andro et Martine Vallette-Hémery, Belval : Circé, 2004, p. 18.

depuis sept ans ? Ceux qui peuvent plonger « nos cœurs dans le mystère ironique du désir de la Vie, et la beauté de la tristesse »¹, comme le signale Huang Cendao ?

À la lecture de l'œuvre de Li Jinfā, ses lecteurs doivent ressentir couverts par une atmosphère mélancolique, sinistre, lugubre, ténébreuse et pessimiste créée par les termes suivants :

tombe, mort, silence, rêve gris, âme, flâneur, cloche crépusculaire, jardin désert, exilés, temps de paresse, berger à la dérive, cendre morte, âme déchue, lune à demi morte, mélancolie, monstre, frissons de la fin d'hiver, feuilles mortes, feuilles séchées, cœur désolé, faible lueur du soleil, cri aigu du chat mort, veuve, mendiant handicapé, musique muette, frémissement de l'air, frémissement des étoiles, ténèbres, chanson funèbre, herbe morte, haine muette, vieil étang desséché, ombre noire inquiétante, nuit insensible, languissant, souffrance, odeur de pourri, front défraîchi, *etc.*

Il est remarquable que dans la poésie de Li Jinfā, ce qui gêne le plus la compréhension, ce soit la signification que portent les images composées de façon singulière par ces termes, comme le remarque Zhu Ziqing :

« Ses poèmes n'obéissent pas à une composition habituelle, et si l'on parvient à comprendre chaque partie individuellement, une fois que tout est assemblé, la signification fait défaut. »²

Citons ici des vers extraits des poèmes de Li Jinfā³, en tant que révélateur de sa composition inhabituelle :

¹ HUANG Cendao 黄参岛, *op. cit.* p. 264.

² ZHU Ziqing 朱自清, *op. cit.*, p. 6-7.

³ Pour la traduction en français, voir GUILLERMAZ, Patricia, *La poésie chinoise contemporaine*, Paris : Seghers, 1962 ; LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfā, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang*, Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien, 1980 ; JIN Siyan, *La métamorphose des images poétiques 1915-1932 Des symbolistes français aux symbolistes chinois*, Dortmund : projekt verlag, 1997 ;

The hidden grief burdens her every move.

[...]

The frail old skirt mournfully sighs

As she wanders among the graves.

--- « The abandoned woman »

Fine pluie

Une ombre de ce monde illusoire

D'un court instant impossible à saisir

Nous a tôt séparés d'une telle distance

Que s'y rompt la pensée

[...]

Le vacarme des roues déchire tout ce silence

--- « Dans le train de Lyon »

Fine pluie

Les coins de tes yeux amoureux

Semblent le présage de meurtre du boucher

--- « Tendresse »

Fine pluie

telles des feuilles mortes éclaboussant

du sang sur nos

pieds

Le ciel en fuite, Anthologie de la nouvelle poésie chinoise, établie et traduite par Chantal Chen-Andro et Martine Vallette-Hémery, Belval : Circé, 2004 ; et pour la traduction en anglais, voir LIN, Julia, *Modern Chinese Poetry : An introduction*, London : Allen and Unwin, 1972.

la vie est

aux lèvres d'un dieu mort

sourire

--- « Avec sentiment »

Chansons pour le bonheur

Mon âme est la cloche du temple désert

--- « A moi »

Fine pluie

Des souvenirs roses,

Comme des bêtes pourries au bord du chemin, dégagent une étrange odeur

[...]

La roue de mon cœur, brisée,

Roule sans cesse dans la boue,

--- « Nocturne »

Fine pluie

Telle l'araignée qui tremble au vent,

Je suis sans force pour tisser l'amour en ce monde.

[...]

O, femme, n'éparpille pas ta chevelure dans mon jardin.

Tu as recueilli toutes les cendres du mort

Mais tu chantes encore la chanson funèbre dans un coin de la place

--- « Amour et Haine »

Épreuves d'un long voyage

Leur cœur comme une grotte

Est bourré de lichen.

[...]

Tu ne peux plus rien sentir

Que le parfum de décadence, - odeur de pourri

--- « Jamais ne reviendrai »

Épreuves d'un long voyage

Comment ces images finissent-elle par élever un mur entre le lecteur et le poète ? Rappelons que les pionniers de la nouvelle poésie, Hu Shi en tête, exigent que les idées poétiques doivent s'exprimer par les images les plus concrètes et par un discours narratif ou descriptif sans aucun détour. Au sujet de la création des jeunes poètes, Hu Shi fait une telle remarque : « ils sont un peu enfants, mais ça vaut mieux que d'être décadents. Ils s'extériorisent trop mais ça vaut mieux que d'être hermétiques »¹.

Décadent, c'est Li Jinfa ; hermétique, c'est sa poésie, qui est d'une part, comme le signale Sun Yushi, « trop obscure et occidentalisée, d'autre part [elle] outrepassa la ligne d'évolution de la Nouvelle Poésie, à laquelle les lecteurs se sont déjà habitués »². Ainsi Li Jinfa lance-t-il un défi à l'ancien mode de réception des lecteurs habitués à l'œuvre de la première vague de la nouvelle poésie. Chez lui, les images concrètes cèdent leur place aux « symboles lointains »³, selon l'expression de

¹ HU Shi 胡适, *Œuvres complètes de Hu Shi (Hu Shi wencun)* 胡适文存, cité par LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, op. cit., p. 70.

² JIN Siyan, *La métamorphose des images poétiques 1915-1932 Des symbolistes français aux symbolistes chinois*, op. cit., p. 276.

³ ZHU Ziqing 朱自清, « Progrès de la nouvelle poésie » (« Xinshi de jinbu ») « 新诗的进步 », 1936, in *Discours sur la nouvelle poésie (Xinshi zahua)* 新诗杂话, Guilin : Guangxi shifan daxue chubanshe, 2004, p. 2.

Zhu Ziqing, aux analogies « drawn from afar », « not drawn from things at hand »¹, comme l'indique Michelle Yeh. Alors le sens de la poésie n'est plus à expliquer mais bien à vivre.

Pour Zhu Ziqing, c'est bien en quoi consistent les procédés des poètes symbolistes français :

« Ce sont des impressions et des sentiments qu'on dirait enfilés les uns derrière les autres comme des perles de toutes les couleurs : le fil est dissimulé et c'est à vous de le discerner. »²

Laissant reconstituer aux lecteurs, chacun de sa propre manière, les images dispersées de ce puzzle poétique, son œuvre devient alors ouverte. Dans ce jeu de constitution ou reconstitution du sens poétique, sont mis en valeur l'emploi non conventionnel de la langue et l'art de la suggestion poétique.

Il est légitime de signaler que si l'obscurité du langage poétique de Li Jinfa se fait obstacle de la lecture, c'est que le fil de sa poésie, non pas « dissimulé », mais « remplacé ». Il ne s'agit plus du fil qui est familier à l'habitude de lecture de ses contemporains, mais d'un autre qui ne peut être saisi que par la sensibilité du lecteur à la mélancolie de la vie et au destin de l'homme moderne révélés par le poète. Dans sa poésie, rien n'est clair en lui ni en dehors de lui. Le poète est de toutes parts environné d'ombre et de mystère, par une interrogation sur la vie et l'être, par les chansons de la mort et du rêve, par les soupirs et les sanglots décadents. Ainsi, pour comprendre Li Jinfa il faut être capable de comprendre la véritable couleur de l'art de sensibilité nerveuse, c'est là le fil de sa poésie.

¹ YEH, Michelle, *Modern Chinese poetry, theory and practice since 1917*, New Haven: Yale University Press, 1991, p. 62.

² ZHU Ziqing 朱自清, « Progrès de la nouvelle poésie » (« Xinshi de jinbu ») « 新诗进步 », *op. cit.*, p. 2.

Il faut signaler qu'aux lendemains de l'introduction du symbolisme français en Chine, la critique chinoise, dont les modes de perception, d'observation et de jugement sont relativement conditionnés par le grand contexte social et politique, tente d'expliquer l'incompréhensibilité de la poésie de Li Jinfa comme une astuce simple au niveau syntaxique et se contente de réduire le secret de l'école symboliste à l'utilisation de la suppression. Voici l'explication de l'incompréhensibilité aux yeux de Su Xuelin : Supprimer quelques lignes d'un chapitre, ou quelques locutions des lignes, ou quelques mots au sein des locutions, l'obscurité et l'incompréhensibilité de leurs poèmes ne consistent en rien d'autre que cela, c'est tout.

Cette remarque nous engage à réfléchir sur le véritable travail du poète. Quand les excitants de la vie affective et de la sensibilité intellectuelle sont confondus dans le langage usuel avec les signes et les moyens de communication de la vie ordinaire et superficielle, le travail du poète est plutôt le raffinement que la simple suppression, comme le signale Paul Valéry :

« Le poète se consacre et se consume donc à définir et à constituer un langage dans le langage ; et son opération, qui est longue, difficile, délicate, qui demande les qualités les plus diverses de l'esprit, et qui jamais n'est achevée comme jamais elle n'est exactement possible, tend à constituer le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond dans ses pensées, plus intense dans sa vie, plus élégant et plus heureux dans sa parole que n'importe quelle personne réelle. »¹

Ainsi demande-t-il plus d'efforts aux lecteurs qui cherchent à le comprendre.

Li Jinfa, poète symboliste chinois incontestable ?

¹ VALÉRY, Paul, « Situation de Baudelaire », in *Œuvres*, tome I, *op. cit.*, p. 611.

À la lecture des poèmes de Li Jinfa et son discours poétique, il paraît convenable de conclure ici que Li Jinfa subit profondément l'influence des symbolistes français. Mais des remarques prononcées, non sans contradiction, à différentes occasions par ce premier poète symboliste chinois semblent mettre en cause une telle conclusion.

Le 10 février 1926, dans la note à la traduction de « Nocturne parisien » de Verlaine, Li Jinfa se déclare disciple de Verlaine, afin de répliquer à la critique qui lui reproche de l'incompréhensibilité :

« Beaucoup d'amis et de lecteurs me reprochent de l'incompréhensibilité de mon œuvre. C'est faux. Mon maître honoris causa est Verlaine. Bon, je vous le présente maintenant. Voici un des poèmes les plus compréhensibles de Verlaine, qu'en pensez-vous ? »¹

En 1934, lors de son entretien avec Du Geling, à la question concernant l'influence des poètes français, il répond :

« Bien que je commence à écrire sous l'influence de Baudelaire et Verlaine, j'aime plus les œuvres de Lamartine, Musset et Samain, car elles conviennent peut-être plus à mon caractère. Je n'aime pas lire Verlaine. »²

Et au sujet de l'influence de Baudelaire, il signale ainsi à Du Geling :

¹ ZHANG Daming 张大明, *op. cit.*, p. 238.

² DU Geling 杜格灵, LI Jinfa 李金发, « Entretien sur la poésie » (« Shi wenda ») « 诗问答 », in *Revue d'art et de littérature (Wenyi huabao)* 文艺画报, vol. 1, n° 3, 1935.

« Il avait influencé sur mes premiers poèmes, mais je n'étais pas capable de maîtriser ma plume autant subtilement que lui. Et mon œuvre tardive, par exemple, le recueil des *Chanson pour le bonheur*, s'en éloignait. »

S'agit-il des remarques contradictoires de circonstance ou des réflexions sérieuses sur son propre cheminement poétique ? À cette question, une réponse immédiate semble être moins possible. Ce qui est certain et mérite notre attention, c'est que des grands écrivains du romantisme à la génération symboliste des années 1890, en passant par Baudelaire et Verlaine, tous ces noms mentionnés par Li Jinfa portent un point commun : c'est l'affinement de la sensibilité. Elle se permet d'être saisie dans les poèmes de Lamartine, avec les thèmes de la mort et de l'amour ; dans la poésie lyrique d'une expression sincère de la douleur de Musset ; et dans la sensibilité extrême de Samain s'inscrivant juste dans la veine mélancolique de l'œuvre de Baudelaire ainsi que celle de Verlaine.

Vers la fin de sa vie, en 1974, sur son titre de « premier poète symboliste chinois », Li Jinfa signale : « il est incontestable que mes poèmes sont de l'école symboliste. Mais, à cette époque-là, je n'avais pas l'intention de faire école du symbolisme chinois. On nous appelait volontiers et en général symbolistes »¹.

Est-ce qu'il existe une école symboliste chinoise ? En 1964, à propos du mouvement symboliste chinois, Li Jinfa n'a pas caché son regret :

« Après la publication des mes recueils, [...] les poètes dits d'« école symboliste » devenaient de plus en plus nombreux [...] Il est dommage qu'on ne se soit pas organisé pour déclencher un mouvement littéraire de grande influence. »²

¹ Li Jinfa 李金发, « Réponse aux vingt questions de Monsieur Ya Xian » (« Da Ya Xian xiansheng ershi wen ») « 答痲弦先生二十问 ».

² Li Jinfa 李金发, *Notes d'un voyageur (Piaoling xianbi)* 飘零闲笔, Taipei : Qiaolian chubanshe, 1964, p. 6.

Il est notable qu'au sujet de l'influence des symbolistes français sur Li Jinfa et l'étiquette d'« école symboliste chinoise », les critiques ne s'accordent pas les uns avec les autres.

Michelle Loi, sur un Li Jinfa symboliste chinois, n'hésite pas à mettre en cause l'avis partagé par les critiques chinois et américains :

« La place royale qu'il donne à l'imagination, l'unité du poème à retrouver dans la ligne des sensations et des sentiments et non dans un enchaînement de pensée logique, la densité, la variété, et, pour aller jusqu'au bout de notre impression, une certaine violence retenue qui éclate sous l'apparente « liberté du vers », faussement parlé, trompeusement long, accumulant en fait en tous ses éléments les procédés classiques de la concision, de l'apposition à résonance occidentale aux raccourcis obscurs du *wenyan*. Mais il faut préciser enfin que c'est vite dit que de faire de cela du « symbolisme ». Nous savons trop peu de chose de Li Jinfa pour savoir si c'est lui qui s'est donné le nom de « symboliste » ou si les critiques chinois le lui ont accolé d'eux-mêmes. Il est symboliste par l'emploi qu'il fait des images, par le renouvellement qu'il y apporte, mais cette rupture alogique qui frappe si fortement ses lecteurs dès les premiers vers, comment affirmer qu'elle est des symbolistes, et desquels ? »¹

Pour Michelle Loi, entre Li Jinfa et Baudelaire et Verlaine, il n'y a qu'« une certaine familiarité », au niveau de la « profonde tristesse » et « le sentiment intime du poète », au lieu d'« une adoption de toute une attitude de création poétique » et d'« une profonde influence »².

¹ LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949, op. cit.*, p. 144-145.

² *Ibid.*, 145

Et dans une autre étude sur la nouvelle poésie chinoise, Michelle Loi, contestant l'influence de Verlaine sur Li Jinfa, se demande : « Pouvait-il même comprendre Verlaine ? Même Verlaine. Ce n'est pas bien sûr »¹.

Selon Loi, « ses vers « étonnamment nouveaux », ne l'avaient pas été par le fruit de longues recherches sur les caractères propres de la langue et de la poésie chinoise, [...] mais quasi par provocation »². Citant Mao Zedong, pour qui, l'occidentalisme littéraire est « une mode et du barbouillage d'Occident »³, Michelle Loi n'épargne pas ses reproches à Li Jinfa :

« Une mode qu'il eut le « génie » de lancer pour le symbolisme français. Rien de plus. [...] Li Jinfa cultive l'obscurité, non seulement dans l'enchaînement de ses images, mais dans l'expression même de sa langue, qu'il archaïse volontiers, rejetait ainsi l'idéal de clarté des premières années de « bai hua » [...] il ne prise vraiment que le « wenyan » [...] Le « symbolisme » de Li Jinfa, c'est un symbolisme à la façon classique chinoise, mais il brouille son jeu à plaisir. [...] lorsqu'il dit que dans sa poésie il n'y avait « pas beaucoup d'art », il faut le croire. Rien de concerté, rien de théorique, rien de vraiment mûri dans une autre culture. »⁴

Le propos de Sturm sur Baudelaire nous revient : « His art is like the pearl, a beautiful product of disease, and to blame it is like blaming the pearl ». Est-ce qu'on peut emprunter cette comparaison pour parler de ce « Baudelaire oriental » ? Une perle formée à une époque où la poésie n'existe plus et ne peut plus exister pour elle-même et d'elle-même et où l'homme ne peut plus habiter en poète sur cette terre, en Chine ?

¹ LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

D'ailleurs, Michelle Loi, elle-même, semble vite dire que l'influence d'Apollinaire sur Li Jinfa est évidente : « Il a, d'Apollinaire, le goût des juxtapositions hardies des images, la densité, l'obscurité »¹ et dans quelques lignes, « Il se veut neuf, capable de chanter des sentiments vraiment modernes [...] On pourra peut-être montrer aussi que Li Jinfa emprunte à Apollinaire un certain nombre de thèmes ou d'images [...] il y avait ici ou là un souvenir du Mal-aimé »². Li Jinfa pouvait-il lire Apollinaire ? Il semble que le nom d'Apollinaire n'a jamais été mentionné par lui. Le sentiment de mal-aimé, le gouffre de malheur, de souffrance, d'horreur, de tristesse, de désespoir affreux, ne sont-ils pas les thèmes constants qui se trouvent dans la poésie des premiers symbolistes français ?

Si Michelle Loi indique qu'entre Li Jinfa et les symbolistes français, il n'y a qu'une certaine familiarité au lieu d'une « adoption de toute une attitude de création poétique », il faut signaler peut-être que cette adoption totale de l'attitude de création par un autre pays, dont la disposition sociale, culturelle et littéraire est remarquablement différente de celle de son modèle, semble ne pas être possible. Et Li Jinfa n'est pas seulement un lecteur de la littérature française, mais aussi un récepteur, un discriminateur, un producteur, et sa réception d'une attitude de création poétique dépend de sa propre activité active et libre qui, « jugeant selon les normes esthétiques de son temps, modifie par son existence présente les termes du dialogue »³.

2. Mu Mutian, Wang Duqing et leurs études sur la poésie

Au milieu des années 1920, les premières forces novatrices de la nouvelle littérature chinoise commencent à manquer de sève et tournent nombreuses vers la

¹ LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949, op. cit.*, p. 146.

² *Ibid.*, p. 146.

³ JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, 1978, p. 16.

gauche et l'idéologie marxiste, en éprouvant un sentiment de solidarité et le besoin urgent d'associer à leur entreprise littéraire les mouvements politico-sociaux. Des jeunes, influencés par les symbolistes français et sans vouloir renoncer à la valeur de l'art au profit de la propagande révolutionnaire, cherchent à infuser une ardeur nouvelle à la poésie chinoise au milieu des années 1920, entre autres, Mu Mutian et Wang Duqing. Le premier fait ses études de littérature au Japon dans les années 1918-1926, et le second, passionné pour l'art et la littérature, séjourne dans les années 1920-1925 en Europe, surtout en France. Parmi leurs études sur la poésie, deux méritent une attention particulière, qui portent sur la poésie symboliste française et la nouvelle poésie chinoise : « Propos sur la poésie » (« Tanshi ») de Mu Mutian et « Encore des propos sur la poésie » (« Zai tanshi ») de Wang Duqing.

Mu Mutian et ses « Propos sur la poésie »

Voyons d'abord l'étude de Mu Mutian¹. Il s'agit d'un échange épistolaire des points de vue littéraire avec Guo Moruo, publié le 16 mars 1926, dans la revue *Création Mensuelle* (*Chuangzao yuekan*), organe de la société littéraire Création. En tant que membre principal de cette société, dont les fondateurs, tels que Guo Moruo et Yu Dafu, entendent s'inspirer du romantisme européen, Mu Mutian porte un grand intérêt à la poésie symboliste française, comme il en parlera dans « Ma vie littéraire » (« Wode wenyi shenghuo »), paru en 1929 :

« Je lis les poème de Poe. C'est à l'université (de Tokyo) que je me plonge totalement dans l'univers symboliste. Vivant dans ce monde littéraire, je m'éloigne des

¹ MU Mutian 穆木天, « Propos sur la poésie » (« Tanshi ») « 谭诗 », in *Création Mensuelle* (*Chuangzao yuekan*) 创造月刊, vol. 1, n° 1, le 16 mars 1926.

réalités. J'ai vraiment beaucoup lu les poètes français, les poètes romantiques aristocratiques, les poètes symbolistes fin du siècle. Ils sont tous mes maîtres. »¹

Dans ses « Propos sur la poésie », Mu Mutian essaie d'expliquer ce qu'il entend par la poésie pure et son importance pour la nouvelle poésie chinoise.

Qu'est-ce que la poésie pure ?

Cette question rappelle immédiatement la théorie de l'abbé Brémond, formulée et développée principalement dans ses ouvrages *La Poésie pure et Prière et Poésie*, publiés en 1926. Par une sorte de retour nostalgique à l'inspiration élevée et à une langue épurée, l'abbé Brémond cherche à rapprocher la poésie de la mystique. Si sa notion de poésie pure se laisse dans une certaine mesure résumer, il s'agit de l'affirmation que la poésie procède du divin. Pour qu'elle se montre digne de cette ascendance, il faut que sa manière atteigne au niveau des « musiques du silence » qui sont d'une tout autre nature que « le bruit des mots ». Ainsi le poète qui participe de l'harmonie du divin est-il une sorte d'intercesseur entre l'essence universelle et les apparences particulières de l'ici-bas. La poésie pure est donc celle qui ne se laisse pas traduire, qui ne se laisse pas expliquer par les concepts de la rhétorique, de l'éloquence ou de la paraphrase des idées, qui est seule capable de sauver la poésie de tout contact avec les trivialités de l'ici et du maintenant. Défiant toute espèce d'analyse, la poésie pure est un mystère, une révélation. En séparant l'impur du pur, Henri Bremond précise que le poème a « deux sens, celui qu'il exprime directement, immédiatement, précisément, et qui est prose : - l'impur, celui qu'il respire, si j'ose ainsi dire, et qui seul est poésie : - le pur »².

¹ MU Mutian 穆木天, « Ma vie littéraire » (« Wode wenyi shenghuo ») « 我的文艺生活 », in *L'art et la littérature populaire (Dazhong wenyi)* 大众文艺, vol. 2, n° 5 et n° 6, 1^{er} juin 1929, cité par Jin Siyan, *La métamorphose des images poétiques 1915-1932 : Des symbolistes français aux symbolistes chinois, op. cit.*, p. 415.

² BRÉMONT, Henri, *La Poésie Pure*, Paris : B. Grasset, 1926, p. 97.

En fait, la notion de la poésie pure n'est pas étrangère aux réflexions des poètes modernes de la seconde moitié du XIXe siècle, dont l'une des revendications, comme signe de l'autonomie croissante de leur univers d'appartenance, porte précisément sur la nécessité d'émanciper la poésie de toute détermination extérieure, entre autres, Mallarmé. Il s'efforce de toute sa vie pour une poésie pure, d'un état essentiel de la parole poétique, affranchie du poids de la narration et du didactisme. Thibaudet affirme dans les années 1920, en parlant de la poésie pure, que :

« L'inventeur, le propriétaire, ici, n'est ni M. Brémond, ni Valéry, ni moi : c'est Mallarmé. Que Mallarmé n'ait pas prononcé le mot de poésie pure, cela n'a aucune importance à côté de ce fait, qu'il n'a presque rien écrit qui ne relevât du problème de la poésie pure, il a joué sa vie sur la poésie pure, jeté le dé pour abolir le hasard qui la contamine. »¹

Dans la préface à la *Connaissance de la Déesse* de Lucien Fabre, Paul Valéry signale une genèse de la poésie pure dans l'œuvre d'Edgar Poe :

« On voit enfin, vers le milieu du XIXe siècle, se prononcer dans notre littérature, une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie, de tout autre essence qu'elle-même. Une telle préparation de la poésie à l'état pur avait été prédite et recommandée avec la plus grande précision par Edgar Poe.»²

Au moment où Mu Mutian parle de la poésie pure, l'ouvrage de l'abbé Brémond n'est pas encore publié. C'est certainement avec la lecture de l'œuvre d'Edgar Poe et celles des symbolistes français que Mu Mutian commence à réfléchir

¹ THIBAUDET, Albert, cité par TVERDOTA, György, « La poésie pure en France et en Hongrie », in *Revue d'Études françaises*, 1/1996, p. 306.

² VALÉRY, Paul, « Avant-propos à la *Connaissance de la Déesse* », in *Œuvres*, tome I, *op. cit.*, p. 1270.

sur la poésie pure. Dans ses « Propos sur la poésie », Mu Mutian essaie de mettre en évidence la notion de la poésie pure par deux points suivants : la poésie pure est un monde poétique, excluant la prose ; la poésie pure se caractérise par « l'unité » et « la continuité ». Nous allons les étudier l'un après l'autre.

Premièrement, il revendique une frontière nette entre la poésie et la prose, en opposant la poésie à la prose, le pur à l'impur, la suggestion à l'explication. Au nom de la poésie pure, ce qui est mis en cause par Mu Mutian, c'est l'idée de « Prose in Verse » (en anglais dans le texte) soutenue par Hu Shi. Selon Mu Mutian, Hu Shi, proposant que « la poésie doit être écrite comme la prose », est « le premier coupable de l'évolution de la nouvelle poésie chinoise », parce qu'il habille la prose d'un vêtement de vers, de sorte qu'apparaissent les vers tels que : « Fleur rouge/ Fleur jaune/ Que sont belles »¹.

S'opposant à la tendance au prosaïsme et aux poètes qui racontent, expliquent ou enseignent, Mu Mutian revendique une sorte de « Magic Power » (en anglais dans le texte) de la poésie :

« La poésie doit donner à entendre le secret le plus profond de la vie intérieure de l'homme. La poésie, c'est suggérer, et le plus grand tabou poétique est l'explication, qui appartient au monde de la prose [...] Des mots ou des phrases rythmés, achevés mais pour révéler l'infini, c'est cela la nature de la poésie. N'étant pas aussi claire que la formule de la science chimique : $2\text{H}_2 + \text{O}_2 = 2\text{H}_2\text{O}$, la poésie la moins claire sera la meilleure [...] La poésie doit avoir le Magic Power. »

Ce que Mu Mutian appelle « Magic Power », c'est le pouvoir de suggérer le secret le plus profond de la vie intérieure de l'homme et du monde de l'infini ainsi que le sens mystérieux des aspects de l'existence. Il convient de signaler que par là,

¹ Il s'agit d'un des premiers poèmes de Hu Shi, intitulé « Contempler les fleurs » (« Kanhua ») « 看花 », nous soulignons.

Mu Mutian rejoint la doctrine des symbolistes français, surtout celle de Mallarmé : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve »¹. La suggestion est le véritable moyen d'appréhender l'essence des choses, inaccessible autrement.

Deuxièmement, il revendique l'unité et la continuité de la poésie. Sur l'unité, Mu Mutian signale :

« Le contenu d'un poème est l'expression du contenu d'une pensée. Les nouveaux poèmes dans la Chine d'aujourd'hui sont assemblages de morceaux hétéroclites (écailles de l'Est, griffes de l'Ouest), comme si les Chinois ignoraient la nécessité de l'unité du champ poétique. Le grand défaut qu'il faut éviter en poésie, c'est le manque d'unité. La première strophe exprime une idée. La deuxième strophe en exprime une autre, et même une phrase, un mot, représentent une idée. Les idées en foule ! [...] Prenons le Moïse de Vigny. Voici l'exemple d'une pensée et d'une écriture unifiées pour exprimer « le génie dans sa solitude ». *The Raven* de Poe nous offre aussi un bon exemple. Lisant les *Stances* de Jean Moréas, j'ai senti que son recueil était une unité en soi. »

On constate que pour Mu Mutian, la réflexion sur l'unité porte sur le contenu de la poésie. Il s'agit d'une unité de pensée et d'écriture, une unité en soi. Affirmant que la poésie doit donner à entendre, comme contenu, « le secret le plus profond de la vie intérieure de l'homme » et que « la vie intérieure est fluide et mouvante », il signale donc qu'il faut que le contenu d'un poème soit exprimé d'une façon continue, parce qu'il s'agit d'« un mouvement continu à l'intérieur d'un état métaphysique ». Cette continuité est le propre intrinsèque de la poésie, une sorte de rythme intérieur, comme le souligne Mu Mutian :

¹ MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 700-701.

« Quel que soit le rythme, espacé, lent ou léger, dans les poèmes bien faits, la continuité n'est jamais absente. Il peut avoir du silence dans la poésie, mais la fracture n'est jamais tolérable. Le silence est aussi un rythme continu. Comme lorsqu'on se promène au bord du ruisseau, on entend le murmure de l'eau qui se fait silencieux, mais il n'en est pas mort pour autant. »

Ainsi, ce que Mu Mutian cherche à mettre en évidence par la notion de continuité, c'est la continuité de la poésie, qui, conçue comme un univers en mouvement et en unité rythmique de la vie intérieure, n'est pas déterminée par aucune règle venant d'extérieur. Elle est capable de traduire les « mouvements lyriques de l'âme », les « ondulations de la rêverie » et les « soubresauts de la conscience »¹, pour reprendre les expressions de Baudelaire. Dans le discours de Mu Mutian, il l'explique comme « les ondulations rythmiques invisibles et insaisissables faisant vibrer les nerfs de l'homme ».

De même que de nombreux promoteurs de la nouvelle poésie chinoise qui cherchent à se frayer un chemin par la mise en valeur du poème en prose, considéré comme « un pont entre la poésie et la prose »², Mu Mutian, en parlant de la continuité de la poésie, cite à titre d'exemple le poème en prose de Mallarmé, « La Pipe ». Pour lui, le poème en prose, malgré sous sa forme de prose, ne perd point son essence poétique, parce que le noyau du poème en prose consiste en son rythme continu poétique.

Si l'on peut entendre par la continuité revendiquée par Mu Mutian le besoin du rythme intérieur et éternel qui existe dans l'âme du poète, il nous paraît qu'il se rapproche par là de l'idée de Mallarmé, formulée dans « La Musique et les Lettres » :

¹ BAUDELAIRE, Charles, préface au *Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 275-276.

² ZHOU Zuoren 周作人, *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xinwenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. 6, *op. cit.*, p. 5.

« Toute âme est un nœud rythmique »¹. Sous l'impulsion du rythme intérieur, se rencontrent et se nouent les pulsions et les pulsations de l'être. Mystérieusement «élu» par « l'instinct du rythme »², le poète a le privilège ou la fatalité de démontrer dans le langage, comme l'écrit Mu Mutian, les « voix qui s'estompent au loin, les lumières pâles qui semblent voler et non voler au crépuscule, et les sentiments à la frontière de l'exprimable et l'indicible ».

Il est remarquable d'ailleurs que Mu Mutian propose même, en faveur de la continuité, l'abandon de la ponctuation en poésie :

« Je propose d'abandonner la ponctuation en poésie. La ponctuation est en effet chose artificielle, dommageable au rythme. Elle limite le mètre, et la pensée poétique. La poésie est un rythme métaphysique et fluide ; qui ne doit être perturbée par d'autres éléments. En abandonnant la ponctuation, le mystère du poème s'accroîtra, la suggestion poétique grandira. »

Le plus grand apport de la révolution littéraire à la nouvelle poésie chinoise, c'est d'avoir établi l'idée que la poésie vivante ne doit pas s'enfermer dans des carcans de la prosodie. Si la ponctuation délimite les vers de manière artificielle et cloître ses images, pourquoi ne peut-on pas la supprimer ?

Si l'on excepte les expérimentations de Boismode au début du XIXe siècle (1806), puis « le délire typographique » selon Queneau, de Nicolas Cirier (1840) et les « jeux » au sens le plus large du terme, de Lewis Carroll dans les années 1865, c'est à Mallarmé qu'on s'accorde généralement à attribuer la paternité de la non-ponctuation en poésie³. Son *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publié en 1897 à Londres nous montre un texte composé de deux phrases ou même d'une seule immense phrase

¹ MALLARMÉ, Stéphane, « Le Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 64.

² *Ibid.*, p. 230.

³ DEMANUELLI, Claude, *Points de repère: approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais*, St-Etienne : Université de St-Etienne, 1987, p. 128.

dénuée de toute ponctuation. Grâce à la ponctuation qui s'absente, le texte autorise un intersens et le mystère poétique s'accroît, voici la fondamentale ambiguïté du langage que Mallarmé a reconnu et a utilisé en creusant le vers.

L'absence de la ponctuation, le bouleversement de la typographie, le silence parlant des blancs, on peut dire qu'il existe une indubitable filiation qui nous conduit de Mallarmé à Apollinaire, pour qui, « le rythme et la coupe des vers constituaient seuls la véritable ponctuation »¹, en passant par les futuristes qui cherchent à substituer à la ponctuation traditionnelle des signes mathématiques et musicaux. Ainsi Mu Mutian est-il sans doute un pendant en Chine de cette opération poétique.

Le poème « Voix pâle de la cloche » (« Cangbai de zhongsheng »), écrit en janvier 1926, peut sans doute être considéré comme un premier coup d'essai de Mu Mutian, aussi le premier poème qui supprime la ponctuation dans la nouvelle poésie chinoise. L'absence de ponctuation est utilisée dans ce poème comme instrument de rythme non ponctué du son de la cloche. Voici la transcription en pinyin de la première strophe et la traduction de Kai-yu Hsu :

Cangbai de zhongsheng shuaifudemenglong
 Shusan linglong huangliang de mengmeng de guzhong
 ----Shuaicao qianchong wanchong ----
 Ting yongyuan de huangtang de guzhong
 Ting qiansheng wansheng

THE PALE TEMPLE BELLE²

Pale bell sounds decadent and blurred

¹ *Ibid.*, p. 129.

² Kai-yu Hsu, *Twentieth Century Chinese Poetry*, Garden City, New York : Doubleday, 1963, p. 188.

Diffuse in the exquisite but desolate misty vale
- Dried weeds thousands of layers –
Listen the perpetuallyfantastic ancient bell sounds
Listen the thousands of strokes

Bien que ce poème de Mu Mutian soit encore loin du jeu typographique mallarméen ou apollinairien, les blancs typographiques, porteurs de sens ou silence créateur, participent tant à la structuration rythmique qu'à la création des effets de rythme visuel et sonore. Ils peuvent ainsi être interprétés analogiquement comme variation de densité ou d'intensité du son de la cloche, et le pouvoir de suggestion de la poésie se trouve donc renforcé.

Wang Duqing et sa vision poétique

Vers la fin 1925, Wang Duqing regagne la Chine après un séjour de cinq ans en Europe, où il commence sa carrière littéraire. Il écrit, le 4 février 1926, à Mu Mutian et Zheng Boqi, membres principaux de la société littéraire Création, afin de leur communiquer sa vision poétique. Cette lettre est publiée sous le titre d'« Encore des propos sur la poésie » (« Zai tanshi »)¹, le 16 mars 1926, dans le même numéro que celle de Mu Mutian.

La lettre de Wang Duqing porte sur les éléments essentiels de la poésie, qui sont, pour lui, « émotion », « force », « musique » et « couleur », dont chacun est représenté par un poète français :

¹ WANG Duqing 王独清, « Encore des propos sur la poésie » (« Zai tanshi ») « 再谭诗 », in *Création mensuelle* (*Chuangzao yuekan*) 创造月刊, vol. 1, n° 1, le 16 mars 1926.

« Parmi les poètes français, écrit-il, il y en a quatre qui me plaisent le plus : Lamartine, Verlaine, Rimbaud et Laforgue. Lamartine représente l'émotion, Verlaine la musique, Rimbaud la couleur, Laforgue la force. Pour moi, la poésie parfaite et idéale doit ainsi se traduire : (Émotion + Force) + (Musique + Couleur) = Poésie. »

Les noms de Lamartine, Verlaine, Rimbaud et Laforgue, mis côté à côté, nous révèlent parfaitement sur Wang Duqing une double influence qui vient de la poésie romantique et de la poésie symboliste. À ce propos, Zhu Ziqing, dans la préface au volume de poèmes de la *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise*, signale que, « l'œuvre de Wang Duqing reste principalement dans la veine de Byron et Hugo. Même des poèmes qu'il écrit en imitant l'école symboliste, semblent être moins obscurs que clairs »¹.

Cependant, Wang Duqing lui-même, sans vouloir continuer sur la lancée du romantisme de ses premiers temps, cherche à se tourner vers le symbolisme, comme il l'écrit : « Moruo dit que je suis tombé amoureux des procédés du symbolisme. En fait, il s'agit plus précisément d'une conversion : parce que j'étais dans le sillon de Byron et d'Hugo ».

Lamartine, grand maître des romantiques français ne perd toutefois point son prestige auprès de son admirateur chinois. Pour Wang Duqing, « Le Lac » et « Le premier regret » constituent le meilleur révélateur de la poésie pure, parce qu'ils véhiculent une émotion forte dans un mouvement rythmé du silence. Est-il lecteur des *Méditations poétiques* et *Harmonies poétiques et religieuses*, où se trouvent la douceur mélodieuse des vers, les soupirs de l'âme, l'angoisse face à la mort, la mélancolie doucement élégiaque ? Il paraît que Wang Duqing n'a pas tort de dégager des œuvres de Lamartine une émotion poétique, forte et profonde.

En ce qui concerne la force de Laforgue, son « maître de l'esprit », selon Wang Duqing lui-même, il écrit :

¹ ZHU Ziqing 朱自清, *op. cit.*, p. 8.

« Je le lis jour et nuit, au café et même dans mes promenades. [...] Son œuvre est l'exemple idéal de l'unité et de la continuité – c'est un poète qui manifeste une force suprême. »

Il cite ensuite des vers de « L'hiver qui vient », où les mécanismes de dissémination, la condensation phonémique, les récurrences lexicales et l'itération élevée au rang d'un véritable processus rythmique de la parole poétique, expliquent parfaitement ce que Wang Duqing entend par la « force » de Laforgue :

Oh, tombée de la pluie ! Oh ! tombée de la nuit,

Oh ! le vent !...

[...]

Les cors, les cors, les cors - mélancoliques !...

Mélancoliques !...

S'en vont, changeant de ton,

Changeant de ton et de musique,

Ton ton, ton taine, ton ton !...

Les cors, les cors, les cors !...

S'en sont allés au vent du Nord.

Entre « L'hiver qui vient » de Laforgue et son poème « Le dernier dimanche », écrit même avant la lecture du premier, Wang Duqing s'étonne qu'il y ait une certaine ressemblance, comme il l'écrit :

« Dans ce poème, je veux exprimer la mélancolie hivernale de la France par la répétition des mots [...] « ton ton ton taine, ton ton », rythme du cor [...] Je suis bien

satisfait de mon poème, et je m'étonne que ce sujet soit traité par Laforgue de la même façon. Ce qui est différent, c'est que dans son poème, par le son du cor, il exprime un fort sentiment presque frénétique. »

Voici des vers de Wang Duqing :

Ce sont encore les Cors lointains – Écoutez ! Écoutez !
Les Cors (sic) lointains, le ton de tristesse sauvage vibre sur mes nerfs
Ils n'ont cure de l'amertume triste au cœur des gens,
Ils continuent de jouer Ton ton, ton taine, ton ton (sic)... !
Ah, ah, Ton ton, ton taine, ton ton (sic) !
- Arrêtez-vous, sons désagréables à l'oreille !¹

Ensuite, en parlant de la « couleur » et la « musique », Wang Duqing écrit :

« Je pense que notre seul travail maintenant est de forger notre langue. J'ai bien l'intention d'étudier aux symbolistes français la « couleur » et la « musique » qu'ils mettent dans leurs mots, pour que nous ayons prise directement sur notre langue. »

Si l'on entend par là une forte volonté d'enrichir et de maîtriser sa propre langue poétique en s'inspirant de l'essence de la poésie symboliste française, selon Michelle Loi, Wang Duqing surestime son talent :

« La « musique » est sans aucun doute un des soucis majeurs de Mu Mutian [...] Il semble incontestable qu'il y a atteint de belles réussites [...] Mais quelle confiance, celle de Wang Duqing, qui fait état aussi de ses propres efforts dans le même domaine ! »¹

¹ Traduit par JIN Siyan, in *La métamorphose des images poétiques 1915-1932 : Des symbolistes français aux symbolistes chinois, op. cit.*, p. 441.

Le travail est forcément pénible. Wang Duqing ne l'ignore pas :

« Je suis surtout épris par la doctrine de Verlaine : *De la musique avant toute chose*. Pourtant j'éprouve une grande difficulté en pratique. Ce que j'aime à lire le plus, ce sont des poèmes comme *Chanson d'automne* de Verlaine : les sons et les rimes sont si harmonieux en si peu de mots. Pour moi, il s'agit de la meilleure œuvre. Mais ce n'est vraiment pas facile à faire, un petit glissement non raffiné, le poème chute dans le bizarre. »

Comment comprendre « De la musique avant toute chose » que Verlaine formule dans le poème « L'Art poétique », considéré comme un manifeste symboliste ? Il semble que Wang Duqing ne se prête pas à en parler davantage. En signalant qu'il n'est pas facile d'appliquer la « musique » et la « couleur » à la poésie chinoise, parce que la langue chinoise est monosyllabe, il se cite le poème « Je sors d'un café » (« Wo cong Café zhong chulai »), afin de montrer ses efforts pour mettre dans sa création la « musique » :

Je sors d'un café

Le corps épuisé

Par le vin.

Je ne sais

Où je vais,

Où est ma demeure passagère.

O, rue désolée

Crépuscule, bruine !

¹ LOI Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises*, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, *op. cit.*, p. 25.

Je sors d'un café.
Dans l'ivresse,
En silence
Tout seul je m'en vais
Et mon cœur
D'un vagabond sans patrie
Crépuscule, bruine !¹

La citation est suivie par un passage d'autocommentaire, où Wang Duqing cherche à rejoindre Mu Mutian et son idée de l'unité poétique :

« L'enjambement du vers et les rimes irrégulières, qui devraient évoquer l'état d'ivresse du poète, seraient difficiles d'être compris dans le monde littéraire chinois d'aujourd'hui [...] Bien que la longueur du vers varie selon les pulsations du cœur, il n'empêchera pas que le lecteur se sent son unité. »

De même que Mu Mutian qui revendique la poésie pure, Wang Duqing signale qu'il est nécessaire de promouvoir la poésie pure pour guérir le monde littéraire chinois de sa faiblesse esthétique et sa création grossière. Pour lui, le meilleur exemple de la poésie pure, c'est le sixième poème de *La Bonne chanson* de Verlaine – « La lune blanche ». D'ailleurs, Samain, dont la « Chanson d'été » est à la même hauteur que le recueil *Fêtes galantes* de Verlaine, sert aussi de modèle à suivre.

Pour Wang Duqing, l'œuvre de Rimbaud révèle parfaitement la symphonie de « musique » et « couleur ». Il faut signaler que depuis que Rimbaud a été évoqué pour la première fois en 1921 comme « musicien impressionniste » dans l'étude de Li

¹ Traduit par GUILLERMAZ, Patricia, in *La poésie chinoise contemporaine, op. cit.*, p. 95.

Huang sur la versification de la poésie française, Wang Duqing doit être le premier à interpréter d'une façon relativement précise l'art de Rimbaud.

À partir de la phrase initiale de l'« Alchimie du verbe » d'*Une saison en enfer* : « À moi. L'histoire d'une de mes folies », Wang Duqing signale que chez un poète, il faut avoir un « Goût » hors commun, qui lui permet de révéler dans le « calme » du « mouvement » et dans l'« obscure » du « clair ». C'est « grâce à ce Goût extraordinaire, c'est à dire, la « folie », écrit-il, que Rimbaud peut écrire : A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Les poèmes de Rimbaud ne sont pas intelligibles au commun. Mais si l'on les lit avec une grande « sensibility » (en anglais dans le texte), on aura une couleur exceptionnelle. C'est juste l'art que j'admire le plus ».

Wang Duqing se cite ensuite « Les roses » (« Meigui hua »), où il essaie de montrer une symphonie de la « couleur » et la « musique » semblable à celle de Rimbaud :

Je suis sous la lampe vert d'eau, je la regarde avec passion,
Je regarde avec passion ses cheveux blonds clairs,
Ses yeux bleus foncés, ses joues pâles,
Ah, dessous cette lampe vert d'eau ¹

De même, suit ce quatrain un passage d'autocommentaire : « cette symphonie de la « couleur » et de la « musique », parlant psychologiquement, c'est « Chromaticaudition » ; parlant artistiquement, c'est « Klangmalerai » (*sic*) ». Si le premier terme « Chromaticaudition » en anglais dans le texte signifie l'audition chromatique, le second, « Klangmalerai », semble ne pas avoir un équivalent en français, doit signifier, par une traduction mot à mot, la « peinture sonore ».

¹ Traduit par JIN Siyan, in *La métamorphose des images poétiques 1915-1932 Des symbolistes français aux symbolistes chinois, op. cit.*, p. 445.

Il faut avouer qu'entre le quatrain cité plus haut et la vraie symphonie de la couleur et la musique, il n'y a qu'un lointain rapport. S'agit-il d'une imitation banale de Rimbaud ?

Sur la création poétique de Wang Duqing, Michelle Loi n'hésite pas à faire une critique bien sévère, mais en général juste :

« Ce qui est cruel, c'est que ce sont ses poèmes qu'il aimait le plus qui présentent les pires défauts : la naïveté sans la profondeur dans les envolées qu'il veut du style Laforgue, la brièveté sans la richesse et l'harmonie dans le poème qui imite Verlaine, l'occidentalisme sans la sincérité dans un poème comme *Les roses* à la louange d'une femme blonde, blanche et bleue. »¹

Vers la fin de son étude, l'accent est mis par Wang Duqing sur le « Goût hors commun ». Avec la première lettre en majuscule, le terme « Goût », en français dans le texte de Wang Duqing, fait penser immédiatement à ce que Baudelaire entend par le même mot, - aptitude qui « nous montre la beauté »². Pour Wang Duqing, « la poésie créée par le Goût hors commun est la poésie pure » et l'esprit de Baudelaire est en ce sens « le véritable esprit de poète ». Insistant sur le Goût comme « une nécessité urgente » pour le monde poétique chinois, Wang Duqing demande aux poètes chinois de cultiver prioritairement leur Goût, leur sentiment vif et prompt des finesses de l'art, de ses délicatesses, de ses beautés les plus exquises.

¹ LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang*, op. cit., p. 22.

² BAUDELAIRE, Charles, « Théophile Gautier [I] », in *Œuvres complètes*, tome II, op. cit., p. 113.

3. Dai Wangshu et son art poétique

Dai Wangshu est né en 1905 à Hangzhou dans la province du Zhejiang.

Il commence à écrire à l'âge de 16 ans. Avec Shi Zhecun (1905-2003), futur rédacteur en chef de la revue *Xiandai*, sous-titrée en français, *Les Contemporains*¹, ils fondent en 1921 une société littéraire nommée Orchidée (Lanshe), dont l'organe *Amis d'Orchidée (Lanyou)* publie principalement la poésie ancienne et le roman en langue écrite.

À l'âge de 20 ans, il entre dans la classe de français de l'Université d'Aurore. En 1926, Dai Wangshu, avec Shi Zhecun et Du Heng (1907-1964), fondent la revue *Collier de jade (Yingluo)*, dans laquelle est publié son premier poème « Je sors en larmes » (« Ninglei chumen »). En 1928, dans la *Revue Mensuelle du roman*, sont publiés six poèmes de Dai Wangshu, dont « L'allée sous la pluie » (« Yuxiang ») lui vaut l'appellation élogieuse de « poète de l'allée sous la pluie ».

En avril 1929, le premier recueil de Dai Wangshu voit le jour, intitulé *Ma mémoire (Wode jiyi)*. Et le 15 septembre de la même année, Dai Wangshu, Shi Zhecun et Liu Na'ou (1900-1939) fondent une revue mensuelle qui s'appelle *Art et littérature nouveaux (Xin wenyi)*. Elle est interdite à son huitième numéro en avril 1930. Le premier mai 1932, la fondation de la revue *Les Contemporains (Xiandai)*,

¹ La revue *Xiandai*, fondée en 1932, faisant sortir 34 numéros avant sa fermeture en mai 1935, a un sous-titre en français : *Les Contemporains*. Selon Michelle Loi, « *Les Contemporains* n'ont pas choisi pour traduire leur titre en français les mots « modernes » et « modernistes ». Par là leur mouvement ne se rattachait pas formellement à certains des auteurs occidentaux qu'ils présentaient dans la revue, lesquels sont d'ailleurs dans l'ensemble des contemporains au sens propre plutôt que des partisans du modernisme et des « modernistes » exclusivement (comme l'école espagnole). Nous ne gardons le nom de « modernistes » que dans la mesure où, si les « contemporains » sont les écrivains présentés dans la revue, les « modernes » qui y publient des poèmes ont, sans conteste, l'intention de donner à la Chine sa poésie d'hommes contemporains et sont donc des « modernistes » et d'esprit et de fait. » Voir LOI Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, Gallimard, 1971, p. 152n. Shi Zhecun, rédacteur en chef, remarque ainsi dans l'éditorial du premier numéro : « Nommée *Xiandai*, je veux que cette revue, en matière de l'introduction de la littérature étrangère, soit digne de son nom. J'espère que chaque numéro peut présenter des œuvres des écrivains étrangers modernes ».

dont Dai Wangshu est un des rédacteurs, marque une nouvelle phase dans l'évolution de son parcours littéraire.

En novembre 1932, ayant laissé derrière lui une solide réputation de poète, d'éditeur et de traducteur, Dai Wangshu part pour la France. En août 1933, il fait publier à Shanghai son deuxième recueil *Brouillons de Wangshu (Wangshu cao)*. Retourné en Chine en 1935, il écrit peu de poèmes. En 1937, son troisième recueil est paru sous le titre de *Manuscrits poétiques de Wangshu (Wangshu shigao)* pour voir paraître en 1948 son quatrième et dernier recueil, *Années d'épreuves (Zainan de suiyue)*, deux ans avant la mort du poète, en 1950.

Le cheminement poétique de Dai Wangshu : de « chercher à faire rimer » à « expulser les éléments musicaux »

Au sujet des premiers poèmes de Dai Wangshu, les critiques s'accordent généralement à dire qu'ils sont profondément marqués par la poésie classique chinoise.

Du Heng, premier témoin de l'évolution de la création poétique de Dai Wangshu, parle ainsi d'un Dai Wangshu des années 1922-1924 dans sa préface aux *Brouillons de Wangshu* :

« Il commence à écrire de la poésie nouvelle à peu près entre 1922 et 1924. Lorsqu'on est jeune, tout le monde est poète [...] On recherche la beauté rythmique pour que la poésie nouvelle puisse être chantée ainsi que la poésie ancienne fondée sur l'alternance des « plans » (*ping*) et des « obliques » (*ze*).»¹

¹ DU Heng 杜衡, préface à *Brouillons de Wangshu (Wangshu cao)* 望舒草, 1932, in *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, Beijing : Renmin wenzue chubanshe, 2005, p. 230-231.

Dans la préface à l'édition posthume des *Œuvres choisies de Dai Wangshu*, (*Dai Wangshu shixuan*) parue en 1957, Ai Qing¹, en parlant du premier style de Dai Wangshu, signale que Dai Wangshu commence à écrire en 1922 des « poèmes obscurs et bourrés d'archaïsmes »².

Pour Que Guoqiu, critique littéraire contemporain, les premiers poèmes de Dai Wangshu, surtout ceux qui sont réunis dans la section intitulée « Le vieux sac de brocart » (« Jiu jinnang ») du recueil *Ma Mémoire*, sont fortement marqués par l'influence de la poésie classique chinoise, dont les thèmes, les termes et le rythme demeurent tous classiques³.

C'est la lecture des poètes symbolistes français qui arrache Dai Wangshu au travail méticuleux de la versification classique chinoise, comme en témoigne Du Heng :

« En 1925 et 1926, Wangshu apprend le français. Il peut lire dans le texte les œuvres de Verlaine, de Paul Fort, de Gourmont, et de Jammes et subit naturellement leur influence. Les poètes qu'il apprécie ne se limitent pas seulement aux symbolistes français, mais il éprouve pour ceux-ci une attirance particulière. Car leurs procédés spécifiques répondent bien au goût du poète : pour écrire un poème, ne pas se cacher, ne pas se monter. De plus, intéressé énormément par le rythme spécial des vers symbolistes, il ne se contente plus du travail méticuleux sur les tons et les rimes classiques chinois. »⁴

¹ AI Qing 艾青 (1910-1996), également écrit Ai Ch'ing, poète chinois, souvent considéré comme l'un des meilleurs poètes de la Chine contemporaine.

² AI Qing 艾青, préface à *Œuvres choisies de Dai Wangshu (Dai Wangshu shixuan)* 戴望舒诗选, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1957, p. 1.

³ QUE Guoqiu 阙国秋, « De l'influence étrangère sur la poésie de Dai Wangshu et son originalité » (« Shilun Dai Wangshu shige de wailai yingxiang yu duchuangxing ») « 试论戴望舒诗歌的外来影响与独创性 », in *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, *op. cit.*, p. 282-302.

⁴ DU Heng, *op. cit.*, p. 232.

Les poètes symbolistes français mentionnés ici par Du Heng méritent une attention particulière, parce qu'ils marquent de façon différente la période de tâtonnements de Dai Wangshu : l'influence de Verlaine marque le premier style de Dai Wangshu, et celle de Fort, Gourmont et Jammes marque son nouveau style.

D'abord, parlons de l'influence de Verlaine. Comme un des précurseurs de la poésie symboliste, sa doctrine formulée dans le poème « Art poétique », telle que « De la musique avant toute chose », frappe ses cadets et devient comme une des bannières qu'aiment à brandir les jeunes symbolistes occidentaux. Au début des années 1920, dans la première vague d'introduction du symbolisme français, la contribution de Verlaine en matière d'innovations prosodiques lui vaut un grand prestige auprès des promoteurs de la nouvelle poésie chinoise. Des jeunes poètes qui se réclament de Verlaine, se mettent à traduire ses poèmes et essaient de l'imiter.

Dai Wangshu commence à traduire Verlaine depuis environ 1926 : « Le ciel est par dessus le toit », « Il pleure dans mon cœur », « Chanson d'automne », « La lune blanche », « Un grand sommeil noir » et « A poor Young Shepherd ». Sauf le dernier est publié en novembre 1930 dans une revue qui s'appelle *Littérature moderne* (*Xiandai wenxue*), il faut attendre jusqu'à 1944, à l'occasion du centenaire de la naissance de Paul Verlaine, pour voir publier la traduction des cinq premiers, avec une note de traducteur, où Dai Wangshu indique :

« Ces cinq poèmes de Verlaine ont été traduits il y a une dizaine d'années. Sauf le dernier, tous sont en *ci* ancien [...] parce que pour les chinois, Verlaine est plutôt *ciren* que *shiren* (poète). »¹

Le *ci*, comme un genre littéraire chinois, apparaît vers le milieu de la dynastie des Tang et atteint sa plus haute perfection sous les Song. Signifie littéralement

¹ *Œuvres choisies de Dai Wangshu (Dai Wangshu zuopin jingxuan)* 戴望舒作品精选集, Wuhan : Changjiang wenyi chubanshe, 2003, p. 225-226.

« mots », ou plus précisément « mots d'un air musical », le *ci* n'est pas de la « poésie » (*shi*) proprement dit. Il s'agit d'une forme fixe constituée sur le schéma rythmique et la séquence de tons d'un poème original, qui est lui-même les paroles d'un « air » (*diao*). Il se présente sous l'aspect de vers irréguliers, mais dont l'irrégularité reste réglée par le modèle dont il garde le titre, même s'il en change le sujet¹. Le *Ciren*, c'est celui qui fait le *ci*.

Traduire les œuvres de Verlaine par le genre de *ci* démontre d'une part, l'influence de la littérature classique chinoise sur Dai Wangshu, d'autre part, sa préoccupation portée à la conjonction de la poésie et la musique, parce que le *ci* est le seul grand corps poétique apte à exprimer les rapports de la musique et de la poésie, qui deviennent extrêmement complexes quand les inflexions des tons du langage parlé sont impliquées dans la création et la conception poétiques².

En tant que lecteur et traducteur de Verlaine, Dai Wangshu subit naturellement son influence. Parmi les poèmes écrits autour des années 1927, c'est « L'allée sous la pluie » (« Yuxiang »), qui, en rythme et en musicalité, est considéré comme le meilleur révélateur de cette influence. Ce poème vaut à son auteur l'appellation élogieuse de « poète de l'allée sous la pluie » et lui remporte le plus gros succès de l'histoire de la nouvelle poésie chinoise. Selon Ye Shengtao, rédacteur suppléant d'alors de la *Revue Mensuelle du roman*, « Yuxiang » ouvre une nouvelle ère du rythme de la poésie nouvelle³.

Citons ici les trois premières strophes de « L'allée sous la pluie » :

Sous mon parapluie de papier huilé, seul
Je fais les cent pas dans la longue, longue
Silencieuse allée mouillée de pluie,

¹ Voir LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, op. cit., p. 417.

² Voir WIAN, Bliss, *The music of China*, Hong Kong, Chungluen Printing Company, 1965, cité par LOI, Michelle, *ibid.*, p. 416.

³ *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, op. cit., p. 233.

Espérant croiser
Semblable au lilas
La jeune fille aux grappes de tristesse.

Elle possède assurément
Du lilas le teint de fleur,
Du lilas le parfum,
Du lilas la tristesse,
Sous la pluie désolée,
Désolée et vagabonde.

Vagabonde dans la silencieuse allée mouillée de pluie,
Sous son parapluie de papier huilé,
Semblable à moi,
Et comme moi,
Silencieuse, de ci de là,
Froide, hautaine, désenchantée. ¹

Julia Lin, dans son étude sur Dai Wangshu et « L'allée sous la pluie », signale :

« This haunting lyric embodies some distinctive features of symbolism: suggestive indefiniteness, musical nuances, synaesthesia, and the intermingling of the imaginary with the real. Tai creates an atmosphere permeated with effeminate charm, languorous grace, and mellifluous music that is worthy of his poetic guide: Paul Verlaine. »²

¹ Traduit par LOI, Michelle, in *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 85-86.

² LIN Julia, *Modern Chinese Poetry : An introduction, op. cit.*, p. 166.

Comment la musicalité verlainienne exerce-t-elle son influence sur Dai Wangshu ? Est-ce qu'au moment de la création de « L'allée sous la pluie », dans la tête de Dai Wangshu, il y a le vers de Verlaine, qui chante dans toutes les mémoires, et nous rappelle la plus constante préoccupation poétique de celui-ci : « De la musique avant toute chose » ?

Pour répondre à cette question, il nous est nécessaire d'écouter les discours de Verlaine, prononcés à différentes occasions, sur la musique et la prosodie de la poésie française.

Afin d'apporter des innovations prosodiques à la poésie française, Verlaine cherche à affaiblir et miner le sens métrique des vers et mettre en cause les séquences syllabiques structurées uniquement par le rythme et la rime. Néanmoins, il faut signaler que Verlaine, qui revendique pour la poésie française des formes métriques non-codifiées, ne demande pas la suppression de la rime.

Dans une lettre adressée à Karl Mohr, c'est-à-dire, Charles Morice, qui lui reproche d'être un modèle dangereux pour les jeunes poètes par l'hermétisme et le mépris de la rime, Verlaine répond : « Nous sommes d'accord au fond, car je résume ainsi le débat : rimes irréprochables, français correct, et surtout de bon vers, n'importe à quelle sauce »¹.

Cette position a été reprise dans un autre article intitulé « Un mot sur la rime » :

« Non, la rime n'est pas condamnable, mais seulement l'abus qu'on en fait. Notre langue peu accentuée ne saurait admettre le vers blanc [...] Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez, pas de vers français sans cela. Quand je dis : rimez faiblement, je m'entends, et je ne veux pas que ma concession signifie : rimez mal. »²

¹ VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1148.

² VERLAINE, Paul, « Un mot sur la rime », in *Œuvres en prose complète*, op. cit., p. 696-701.

Et dans l'enquête sur l'évolution littéraire menée par Jules Huret, en parlant de ses innovations prosodiques, il souligne : « j'ai élargi la discipline du vers, et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimée ! Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme »¹.

Évoquons d'ailleurs les *Épigrammes*, où en matière de rime, Verlaine écrit : « [...] Et dans la rime, un abus que je sais / Combien il pèse et combien il encombre, / Mais indispensable à notre art français »².

Chacun de ces préceptes énoncés est une conséquence ou une condition du règne de la musique promulgué par Verlaine dans son « Art poétique » :

De la musique avant toute chose ...

De la musique encore et toujours.

Si la poésie de Verlaine est bien musicale, c'est d'une part qu'il se plaît à agrémenter ses poèmes d'éléments empruntés directement au monde musical ; d'autre part, qu'il utilise subtilement les deux éléments fondamentaux que la musique et le langage ont en commun, le rythme et les sons, pour que sa poésie ait une certaine qualité musicale.

Loin de vouloir supprimer la discipline du vers, l'apport de Verlaine consiste à créer un instrument au clavier plus souple, qui permet à la poésie française, plus de nuances, de fluidité, de variations mélodiques et harmonieuses et qui va commander le développement de la poésie pendant toute une génération.

« Rimer faiblement » peut et doit être compris comme « rimer autrement », par exemple, allitérer et assoner à l'intérieur du vers, comme l'on le constate dans son œuvre, la rime est concurrencée par l'allitération et l'assonance intérieures.

Il nous paraît légitime également de dire que Dai Wangshu a élargi, surtout par son poème « L'allée sous la pluie », la discipline du vers chinois en rimant autrement :

¹ VERLAINE, Paul, « Enquête sur l'évolution littéraire », *ibid.*, p. 1135.

² VERLAINE, Paul, « J'admire l'ambition du vers libre », in *Épigrammes, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 854.

pour affaiblir l'effet d'écho trop répétitif de la rime finale, il utilise l'allitération et l'assonance pour que répartissent les échos phoniques à l'intérieur des vers.

Pour illustrer notre propos, voici la transcription en pinyin des trois premières strophes citées plus haut :

Cheng zhe you zhi san, du zi
Pang huang zai you chang, you chang
You ji liao de yu xiang,
Wo xi wang feng zhe
Yi ge ding xiang yi yang de
Jie zhe chou yuan de gu niang.

Ta shi you
Ding xiang yi yang de yan se,
Ding xiang yi yang de fen fang,
Ding xiang yi yang de you chou ,
Zai yu zhong ai yuan,
Ai yuan you pang huang ;

Ta pang huang zai zhe ji liao de yu xiang,
Cheng zhe you zhi san
Xiang wo yi yang,
Xiang wo yi yang di
Mo mo chi chu zhe,
Leng mo, qi qing, you chou chang.

On constate, d'abord, une utilisation abondante de l'assonance : répétitions des voyelles, ainsi que : **ang, an, ou**, mis en gras par nous ; ensuite, l'emploi de

l'allitération aussi dense : répétitions des consonnes, tels que, *zh*, *ch*, et la semi-consonne, *y*, mis en italique par nous.

La saturation se laisse observer et montre l'excès de l'attention portée au son que les vers produisent. Si pour Ye Shengtao, « L'allée sous la pluie » de Dai Wangshu ouvre une nouvelle ère du rythme de la poésie nouvelle, c'est qu'il se distingue de la création de ses contemporains et déplace les habitudes d'écoute des lecteurs de la nouvelle poésie chinoise jusqu'alors. Il s'agit, d'une part, de la poésie des premiers « essayistes » écrite en *baihua*, où le vers régulier est discrédité pour que le vers libre soit accrédité ; d'autre part, de la poésie des « formalistes », dont la préoccupation majeure est le retour aux formes en s'inspirant tant des poésies occidentales que des poésies classiques chinoises. Pour eux, entre autres Wen Yiduo :

« Plus un auteur a de souffle, plus il danse allégrement dans ses entraves, et danse bien. Il n'y a que ceux qui ne savent pas danser que les entraves gênent. Il n'y a que ceux qui ne savent pas faire de la poésie qui sentent les fers que sont les formes. »¹

Néanmoins, notre « poètes de l'allée sous la pluie » n'apprécie pas « L'allée sous la pluie » autant que ses poèmes tardifs. Selon son ami Du Heng, lors de la création de « L'allée sous la pluie », Dai Wangshu « cherchait à faire rimer, non sans peine, *pang huang* (errant), *chou chang* (triste), *mi mang* (confuse) »², tandis qu'au lendemain de la publication de « L'allée sous la pluie », il n'hésite plus à expulser de sa poésie « les éléments musicaux »³. Et quelques mois plus tard, dans un poème intitulé « Ma Mémoire » (« Wode jiyi »), il écrit, non sans courage, du vers libre comme « Ses visites sont irrégulières, c'est n'importe où, n'importe quand »⁴. Pour Dai

¹ Voir Kai-yu Hsu, *Twentieth Century Chinese Poetry*, *op. cit.*, p. 153.

² DU Heng 杜衡, *op. cit.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 233.

⁴ *Ibid.*, p. 234.

Wangshu, il s'agit d'un poème qui marque une véritable nouvelle ère de sa propre création, mais aussi celle de la nouvelle poésie chinoise.

Nouveau style de Dai Wangshu au tournant des années 1930

Sur l'abandon de son premier style par Dai Wangshu, Wang Yao signale : « Dai Wangshu a abandonné son premier style qui respectait encore les rimes et les rythmes, parce qu'il avait le dessein de « se faire chef d'école », dont l'essentiel est la recherche de l'obscurité »¹. Est-ce que de « chercher à faire rimer » à « expulser les éléments musicaux », pour Dai Wangshu, est un simple abandon du vers régulier en faveur du vers libre, pour se faire chef d'école ? Ou un changement qui explicite sa connaissance plus approfondie du symbolisme, que lui révèlent les œuvres des symbolistes français, tels que Jammes, Gourmont, Fort, dont il est traducteur ?

La connaissance des langues étrangères permet à Dai Wangshu de lire dans le texte original des œuvres occidentales, surtout françaises et espagnoles. Ses poèmes de nouveau style aux lendemains de la période de « L'allée sous la pluie » présentent des souvenirs évidents de nombreux écrivains occidentaux qui s'entrecroisent les uns les autres, entre autres, Baudelaire, Verlaine, Jammes, Reverdy, Fort, Jacob, Supervielle, Cocteau, Apollinaire, Éluard, Azorin, Ayala, Lorca, dont la plupart ont été déjà traduits par Dai Wangshu avant son départ pour la France.

L'influence sur Dai Wangshu des écrivains espagnols ou disciples espagnols des symbolistes français ne fait pas l'objet de notre étude, nous parlons ici de l'influence des trois poètes symbolistes français : Francis Jammes, Remy de Gourmont et Paul Fort.

¹ WANG Yao 王瑶, *Histoire de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xinwenxue shigao)* 中国新文学史稿, Shanghai : Shanghai xin wenyi chubanshe, 1953, p. 200.

Selon Luo Dadang (1909-1998), arrivé en France en 1933, «cochambriste » de Dai Wangshu dans une espèce de caserne pour les étudiants d'alors de l'Institut franco-chinois de Lyon, les lectures préférées de Dai Wangshu à cette époque-là sont les symbolistes tardifs et même des surréalistes : Francis Jammes, Paul Fort, Max Jacob et Jules Supervielle lui sont familiers dans un certains sens ; à l'un comme à l'autre il rend plusieurs visites à Paris.

En fait, avant son départ pour la France, Dai Wangshu a déjà commencé à traduire Jammes, Gourmont et Fort.

De Francis Jammes, il a traduit 7 poèmes, dont les six premiers, choisis du recueil *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir*, paru en 1898, sont publiés en septembre 1929 dans la revue *Art et littérature nouveaux (Xin wenyi)* : « La maison serait pleine de roses », « J'aime l'âne », « La salle à manger », « La jeune fille », « La gomme coule », « Il va neiger » ;

La traduction du poème « Prière pour aller au Paradis avec les ânes », choisi du recueil paru en 1901, *Le Deuil des primevères*, est parue le 11 décembre 1938 dans *Le Journal Xingdao · Xingzuo (Xingdao ribao · xingzuo)*.

De Remy de Gourmont, les onze poèmes du recueil *Simone* ont été tous traduits et publiés en septembre 1932 dans le numéro 5 du volume 1 de la revue *Les Contemporains (Xiandai)* : « Les Cheveux », « L'Aubépine », « Le Houx », « Le Brouillard », « La Neige », « Les Feuilles mortes », « La Rivière », « Le Verger », « Le Jardin », « Le Moulin » et « L'Église ».

Six poèmes de Paul Fort, choisis du recueil *Ballades françaises* sont traduits presque à la même époque¹ : « La ronde autour du monde », « J'ai des p'tites fleurs

¹ Selon Gregory Lee, les poèmes de Paul Fort traduits par Dai Wangshu sont publiés d'abord dans *Wugui lieche* 无轨列车 en 1928, et puis, en 1930, dans *Xin wenyi* 新文艺, voir LEE, Gregory, *Dai Wangshu : The life and poetry of a Chinese modernist*, Hong Kong : The Chinese University Press, 1989, p. 126n, p. 172. Dans le premier recueil des poèmes traduits par Dai Wangshu, les dates précises de la traduction et de la publication ne sont pas indiquées ni dans la préface de Shi Zhecun, ni dans les notes du traducteur.

bleues », « Chanson à l'aube », « Vent du soir », « Songe d'une nuit d'été », « Le bonheur ».

Il est remarquable qu'à chaque poète traduit, Dai Wangshu fasse une note de traducteur.

Il se passionne pour Gourmont, parce que sa poésie est « sans rime mais d'une musique originale [...] dont la sensibilité la plus fine peut toucher les nerfs des lecteurs »¹.

L'œuvre de Francis Jammes lui plaît, parce qu'elle « sait se débarrasser de parures et de clinquants pour écrire d'un cœur simple [...] et saisir la beauté quotidienne subtilement et artistiquement »², bien que son caractère dominant, immédiatement perçu par les lecteurs, puisse être la « naïveté ». En fait, Dai Wangshu est fasciné juste par cette naïveté, née de la redécouverte d'une nature, toute nourrie d'ardeur et de spiritualité, celle qui englobe les objets et les choses dont l'âme parle avec le langage de la poésie ; celle peuplée de sensations et d'émotions.

On n'est déjà pas loin de ce que Paul Fort inspire à Dai Wangshu : poésie écrite avec une entière liberté ainsi qu'une inspiration multiple et facile, fraternelle et tendre, s'adressant aussi bien aux orfèvres qu'à un public populaire qui en retiendra des ritournelles heureuses. Pour Dai Wangshu, ce « Prince des Poètes », est un « poète le plus sincère, le plus brillant et le plus riche de sentiments poétiques des symbolistes tardifs »³.

Comment ces symbolistes français marquent-ils le nouveau style de la création poétique de Dai Wangshu, qui s'éloigne des recherches musicales pour une poésie plus simple et plus claire, mais peuplée de sensations et d'émotions ?

Par rapport à son poème le plus connu : « L'allée sous la pluie », qui ouvre, selon la critique, une nouvelle ère pour la nouvelle poésie chinoise, un poème tardif,

¹ DAI Wangshu 戴望舒, *Anthologie de poèmes traduits par Dai Wangshu (Dai Wangshu yishi ji)* 戴望舒译诗集, Changsha : Hunan renmin chubanshe, 1983, p. 31.

² *Ibid.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 39.

intitulé « Ma mémoire », est considéré comme le meilleur révélateur du nouveau style de Dai Wangshu sous l'influence des symbolistes français. Au sujet de ce poème, Du Heng se rappelle :

« C'était par un mois d'été de 1927, Wangshu et moi, nous vivions retirés dans notre pays natal. À ce moment là, *L'Allée sous la pluie* venait d'être publiée. Un jour, il arrive, plein d'enthousiasme, et me montre une page manuscrite : « Regarde mon chef-d'œuvre », dit-il. Je le lis tout de suite et je le trouve tout nouveau ; le rythme du mot et du vers est totalement remplacé par le rythme du sentiment. Je n'ose même pas croire qu'il ait été écrit par un Wangshu qui avait écrit *L'Allée sous la pluie* peu de temps auparavant. [...] Le poème qu'il m'a montré est intitulé « Ma mémoire ». Avec ce poème, on peut dire que Wangshu a trouvé, parmi mille chemins qui égarent, une grande voie, et ainsi il achève le travail de « se fabriquer soi-même des souliers parfaitement adaptés¹ ». »²

Dai Wangshu, lui-même, apprécie beaucoup ce poème et fait porter son premier recueil, paru en 1929, le même titre, *Ma mémoire*, qui se compose de trois sections : *Le vieux sac de brocart (Jiu jinnang)*, *L'Allée sous la pluie (Yuxiang)* et *Ma mémoire (Wode jiyi)*. Il n'y a que la troisième qui est reprise pour former, avec des poèmes écrits après 1929, son deuxième recueil, *Brouillons de Wangshu (Wangshu cao)*, publié en 1933.

Shi Zhecun, rédacteur de *Brouillons de Wangshu*, s'étonne d'un tel choix, auquel il ne s'attendait pas. Car Dai Wangshu a résolument abandonné non seulement la section *Jiu jinnang*, où se groupent des poèmes de style classique, mais la section *L'Allée sous la pluie*, où le sacrifice à la musique lui semble encore bien trop grand

¹ Il s'agit d'un point extrait de l'*Art poétique (Shilun lingzha)* 诗论零札 de Dai Wangshu, que nous aborderons plus tard. Voir *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, *op. cit.*, p. 132.

² DU Heng 杜衡, *ibid.*, p. 233-234.

pour représenter sa nouvelle esthétique poétique. Cependant, Shi Zhecun affirme aussitôt le choix du poète, parce qu'il voit dans les *Brouillons de Wangshu* la forme aboutie de la recherche poétique de Dai Wangshu, qui montre bien clair « sa position vis-à-vis de la nouvelle poésie : il faut expulser résolument les éléments musicaux et avoir une nouvelle émotion et une forme apte à l'exprimer »¹.

Une lecture parallèle de « Ma mémoire » de Dai Wangshu et « La salle à manger » de Jammes nous permettra d'apercevoir dans quelle mesure le souffle de celui-ci se fait ressentir dans l'œuvre du premier.

Ma mémoire

Dai Wangshu

Ma mémoire est ma fidèle amie

La plus fidèle de mes amies

Elle est là sur ma cigarette allumée,

Sur le manche de mon porte-plume décoré de fleurs de lis,

Sur la vieille boîte à poudre brisée,

Sur les lichens du mur en ruines,

Sur le flacon de vin à moitié bu,

Sur les brouillons déchirés de mes vers d'autrefois, et les pétales séchés entre

[les feuillets,

Sur la lampe aux sombres tristesses,

Sur la paix de l'eau,

Sur toutes les choses qui ont une âme et sur toutes celles qui n'en ont pas,

Elle est partout vivante, tout comme moi elle en ce monde.

¹ SHI Zhecun 施蛰存, « Préface à la rédaction des œuvres de Dai Wangshu » (« Dai Wangshu shi jiaoduji yinyan ») « 戴望舒诗校读记引言 », *ibid.*, p. 266.

Elle est peureuse, elle craint le vacarme,
Mais aux heures de solitude elle me rend des visites intimes,
Ses accents sont bas et faibles,
Mais ses confidences longues, longues.
Futiles bagatelles qui jamais n'ont de cesse,
Menus propos désuets chantonnant leurs antiennes.
Ces accents, à l'avenant, ressassent de vieux airs.
Elle a quelquefois la voix d'une petite fille gâtée,
Une voix qui perd le souffle,
Mêlée de larmes et de soupirs.

Ses visites sont irrégulières, c'est n'importe où, n'importe quand.
Souvent je suis au lit dans les brouillards du sommeil proche,
À moins qu'elle ne choisisse le grand matin clair.
On pourrait dire qu'elle n'est pas polie,
Mais puisque nous sommes de vieux amis...

Ses futiles, ses éternelles confidences m'accompagnent,
Sauf si je pleure tristement,
Ou si je sombre dans le sommeil.
Mais jamais je ne la rejette :
Elle est ma plus fidèle amie.¹

La salle à manger

¹ Traduit par LOI, Michelle, in *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 88-89.

Francis Jammes

Il y a une armoire à peine luisante
Qui a entendu les voix de mes grand-tantes,
Qui a entendu la voix de mon grand-père,
Qui a entendu la voix de mon père.
À ces souvenirs l'armoire est fidèle.
On a tort de croire qu'elle ne sait que se taire,
Car je cause avec elle.
Il y a aussi un coucou en bois,
Je ne sais pourquoi il n'a plus de voix.
Je ne veux pas le lui demander.
Peut-être bien qu'elle est cassée,
La voix qui était dans son ressort,
Tout bonnement comme celle des morts.

Il y a aussi un vieux buffet,
Qui sent la cire, la confiture,
La viande, le pain et les poires mûres.
C'est un serviteur fidèle qui sait
Qu'il ne doit rien nous voler.

Il est venu chez moi bien des hommes et des femmes
Qui n'ont pas cru à ces petites âmes.
Et je souris que l'on me pense seul vivant
Quand un visiteur me dit en entrant :
- Comment allez-vous, monsieur Jammes ?¹

¹ JAMMES, Francis, *Œuvre poétique complète*, édition préparée et annotée, révisée et augmentée par Michel Haurie, préface de Michel Décaudin, Biarritz : atlanica, 2006, p. 86.

Chez Jammes, l'armoire, le coucou en bois et le vieux buffet de la salle à manger, porteurs de la mémoire du poète, se transforment chez Dai Wangshu en cigarette allumée, porte-plume, vieille boîte à poudre brisée, mur en ruines, flacon de vin à moitié bu, *etc.* Chez l'un comme chez l'autre, le temps s'est figé et la mémoire est réifiée par les objets les plus familiers, qui sont toujours présents, comme de vieux amis, les plus fidèles.

La lecture parallèle de « Ma mémoire » et « La salle à manger » nous permet de signaler que chez Dai Wangshu comme chez Francis Jammes, ce qui importe, c'est que le vers et la strophe sont tous accordés au rythme intérieur de l'idée poétique. Chez eux, une valeur psychique vaut plus que le travail syllabique et métrique. C'est dans les objets et les choses dont l'âme parle avec le langage de la poésie qu'on compose les vers peuplés de sensations et d'émotions, seuls capables de restituer la mémoire du poète.

Au sujet de l'influence de Paul Fort sur Dai Wangshu, Gregory Lee signale :

« Fort was a prominent vers-libriste and his association with the theatre may have influence him to adopt a spokenword style in his poetry, as seen in the poem « J'ai des p'tites fleurs bleues » - translated by Dai – from the monumental *Ballades françaises et chroniques de France* (1897-1973) in which free-verse becomes rhythmical prose. Certain phrases of « J'ai des p'tites fleurs bleues » in particular seem to have attracted Dai's attention and the phrases, as translated by Dai, are deployed in « Lu shang de xiaoyu ». »¹

Citons ensuite à titre d'exemple les trois premières strophes de « Petits propos de route » (« Lushang de xiaoyu ») de Dai Wangshu, qui rappelle immédiatement « J'ai des p'tites fleurs bleues » de Paul Fort :

¹ LEE, Gregory, *Dai Wangshu : The life and poetry of a Chinese modernist*, *op. cit.*, p. 172-173.

Petits propos de route

Dai Wangshu

- Donne-moi, fillette, ici épinglée dans ta chevelure

La fleurette bleue,

Comme souvenir de ta gentillesse.

- C'est une fleurette qu'on trouve partout.

Regarde là-bas, sous l'arbre qui pousse au bord de la source.

Elle ne pourrait d'ailleurs te garder un bon souvenir.

- Donne-moi, fillette, ta lèvre qui semble une fleur ardente,

Autant que rubis toute éblouissante ;

Elle aura pour moi la saveur du miel, le bouquet du vin.¹

Et voici un extrait de « J'ai des p'tites fleurs bleues » de Paul Fort :

« J'ai des p'tites fleurs bleues, j'ai des p'tites fleurs bleues plus claires que tes yeux.

– Donne ! – Elles sont à moi, elles ne sont à personne. Tout en haut du mont, ma mie,
tout en haut du mont.

J'ai des escarboucles, j'ai des escarboucles, plus vives que ta bouche. – Donne ! –
Elles sont à moi, elles ne sont à personne. Chez moi sous la cendre, chez moi sous la
cendre. »²

¹ Traduit par LOI, Michelle, in *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 89.

² FORT, Paul, « J'ai des p'tites fleurs bleues », in *Anthologie des Ballades françaises, 1897-1920*, Paris : Flammarion, 1925, p. 13-14.

La lecture parallèle de ces deux textes nous permet de découvrir que chez Dai Wangshu, par réminiscence ou par imitation, ses thèmes choisis, ses sentiments exprimés ainsi que la forme poétique, sont profondément marqués par ceux de Paul Fort. Une question s'impose. S'il ne s'agit pas là d'une imitation gratuite, derrière cette ressemblance, est-ce qu'il y a, chez Dai Wangshu, une réflexion profonde sur le symbolisme français, et comment, en matière de théorie, cette réflexion s'inscrit-elle dans la lignée du symbolisme français ? Pour répondre à cette question, il faut lire l'*Art poétique* de Dai Wangshu, paru en 1932, juste avant son départ pour la France.

Art poétique de Dai Wangshu

L'*Art poétique*¹ de Dai Wangshu est publié en novembre 1932. Comprenant en total 17 points relevés par Shi Zhecun du carnet de Dai Wangshu avant son départ pour la France, cet *Art poétique*, malgré sa brièveté, constitue un des discours théoriques les plus importants de Dai Wangshu. Par lequel, notre poète expose sa manière, codifie son art.

L'ensemble des 17 points portent sur la forme poétique, le sentiment poétique et leur rapport, dont les points 1, 5, 7, 9 tournent autour de la forme ; les points 6, 10, 11, 15, 16 portent sur le sentiment poétique ; parmi le reste, fragments des réflexions générales sur la poésie, nous parlons des points 4, 8 et 14.

« La poésie doit expulser les éléments musicaux », voici le premier point de l'*Art poétique*, que les commentateurs de Dai Wangshu se contentent de lui emprunter pour expliquer son abandon du premier style : parce que le sacrifice à la musique lui semble encore bien trop grand pour représenter sa nouvelle esthétique poétique. Néanmoins, il semble que la formule de Dai Wangshu s'oppose d'emblée à celle de

¹ *Art poétique (Shilun lingzha) 诗论零札*, in *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji) 戴望舒选集*, op. cit., p. 131-134.

Verlaine : « De la musique avant toute chose », intention commune à plusieurs familles de poètes symbolistes qui veulent reprendre à la musique leur bien. Quand les poètes chinois se réclament des symbolistes français, y compris Dai Wangshu lui-même, comment comprendre sa formule qui a l'air tant cohérente que contradictoire dans sa création poétique ? À cette question, pour tenter de donner une réponse, il va falloir aborder la musique revendiquée par les symbolistes français dans leurs discours théoriques.

En parlant de la notion de poésie – musique intronisée par lui-même, Verlaine rappelle qu'il ne faut pas « prendre au pied de la lettre mon « Art poétique » de *Jadis et Naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout, - JE N'AURAI PAS FAIT DE THÉORIE »¹. Il vaut mieux de prendre au sérieux ce que Verlaine demande, parce que si le précepte « De la musique avant toute chose » peut être considéré comme l'alpha et l'oméga du mouvement symboliste, il faut néanmoins signaler que la valeur de la musique vis-à-vis du symbolisme, malgré la multiplicité des modes d'explication et d'argumentation, repose fondamentalement sur la faculté de suggérer un état émotif – un état d'âme². Ainsi la musique comprise en ce sens métaphysique signifie-t-elle une sorte de rythme de l'âme, et la poésie sera donc un révélateur de cette « âme rythmique », selon l'expression de Mallarmé³. Dans le déroulement de la pensée poétique : « toute âme est un nœud rythmique »⁴.

C'est avec la génération des symbolistes actifs dans les années 1880-1890 que les réflexions sur l'âme rythmique nous font entendre plus fort la mise en valeur du vers mélodique, libéré du souci de métrique et apte à révéler le sentiment intime du poète et l'affirmation de la faculté suggestive de la musique dans la poésie symboliste française.

¹ VERLAINE, Paul, « Critique des *Poèmes saturniens* », in *Poèmes saturniens*, édition critique de Steve Murphy, Paris : Honoré Champion, 2008, p. 622.

² Voir STARKIE, Enid, « L'esthétique des symbolistes », *op. cit.*, p. 131-138.

³ Voir MALLARMÉ, Stéphane, « La Musique et les Lettres », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 62-77.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

En juillet 1886, dans sa lettre adressée à Gustave Kahn, Laforgue écrit : « J'oublie de rimer, j'oublie le nombre de syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose »¹. S'agit-il d'une nouvelle technique capable d'écrire le rythme propre et individuel du poète, comme le signale Gustave Kahn dans la préface à ses *Premiers poèmes* ?

« Depuis longtemps je cherchais à trouver en moi un rythme personnel suffisant pour interpréter mes lyrismes avec l'allure et l'accent que je leur jugeais indispensable [...] L'importance de cette technique nouvelle en dehors de la mise en valeur d'harmonies forcément négligées, sera de permettre à tout poète de concevoir en lui son vers ou plutôt sa strophe originale, et d'écrire son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux prédécesseur. »²

Le septième point de l'*Art poétique* de Dai Wangshu peut sans doute être considéré comme le pendant de l'idée de Kahn :

« La rime et la régularité des vers entravent le sentiment poétique ou le déforment. Si, pour les respecter, le sentiment poétique doit souffrir d'interrompre son cours, alors les vieilles règles formelles peuvent se comparer à une paire de souliers d'autrui qu'on voudrait mettre à son propre pied. Les sots mutilent leur pied pour pouvoir les chausser, mais ceux qui sont un petit peu plus sensés choisissent des souliers qui sont davantage à

¹ LAFORGUE, Jules, *Œuvres Complètes*, tome II (1884-1887), textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, Lausanne : L'Âge d'Homme, 1995, p. 863-864.

² KAHN, Gustave, préface aux *Premiers poèmes*, in *Premiers poèmes*, Paris : Mercure de France, 1897, p. 16 et p. 28.

leur pointure. Les plus intelligents se fabriquent eux-mêmes des souliers parfaitement adaptés. »¹

L'« uniforme taillé d'avance » de Kahn et « les souliers d'autrui » de Dai Wangshu, tous les deux démontrent par excellence qu'il faut que la poésie nouvelle se libère des formes fixes et imposées et confère à l'idée-image le droit de se créer sa propre forme en se développant, comme le fleuve crée son lit et que le rythme doive être le mouvement de la pensée et du sentiment les plus intimes et les plus personnels du poète. Dai Wangshu, qui dit adieu à sa période de « L'allée sous la pluie » en se soustrayant aux contraintes métriques du vers classique, se met à la recherche d'une forme nouvelle convenant mieux à son sentiment poétique, au rythme propre de son âme. « Se fabriquer des souliers parfaitement adaptés », voilà le seul moyen d'atteindre son but.

Ainsi par le premier point de l'*Art poétique* de Dai Wangshu entend-on moins l'idée de la « non-musicalité » ou l'« anti-musicalité »², comme le signale Jin Siyan, que la volonté de se créer une musique plus complexe, comme le souligne Gustave Kahn : « Dans un affranchissement du vers, je cherche une musique plus complexe »³, une musique apte à exprimer l'état d'âme du poète. C'est ce que Dai Wangshu propose dans le point 5 : « le rythme poétique n'est pas fondé sur la mélodie des mots mais sur la mélodie des états d'âme » et le point 9 : « La poésie nouvelle doit comporter des sentiments nouveaux et des formes propres à les exprimer. La forme n'est absolument pas la disposition typographique des mots ni l'amalgame des termes nouveaux. »

¹ *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, *op. cit.*, p. 132.

² JIN Siyan, « La réception de la poésie française et son influence sur la poésie chinoise contemporaine », in *L'aventure des lettres françaises en extrême Asie, Chine, Corée, Japon, Vietnam*, Actes du colloque tenu à la BNF les 18 et 19 mars 2004, réunis et présentés par Cheng Pei, Éditions You-Feng, 2005, p. 214.

³ KAHN, Gustave, *op. cit.*, p. 17.

Il est nécessaire de signaler que chez Dai Wangshu, les réflexions sur la forme poétique sont étroitement liées à celles sur le fond, qui est, selon lui, le sentiment poétique. C'est le sentiment poétique qui organise le poème et lui donne des règles, les seules valables, tandis que les autres ne sont que des règles codifiées et plaquées extérieurement sur la poésie. Affirmant que la forme ne doit être en aucun cas au détriment du fond, Dai Wangshu accorde une place prédominante dans son *Art poétique* au sentiment poétique. On étudiera les points suivants l'un après l'autre.

Le point 6 : « En poésie, le plus important, écrit-il, ce n'est pas la nuance du mot, mais celle du sentiment poétique ». Le terme de nuance en français dans le texte de Dai Wangshu nous impose une telle question : est-ce que pour Dai Wangshu, le terme nuance implique la même chose que ce que comprend le terme de nuance dans l'« Art poétique » de Verlaine, qui revendique un certain impressionnisme de l'écriture : « Car nous voulons la Nuance encore, / Pas la Couleur, rien que la nuance ! / Oh ! la nuance seule fiancée / Le rêve au rêve et la flûte au cor ! » ?

Pour répondre à cette question, on se propose de regarder de plus près la nuance revendiquée par Verlaine. Pour Verlaine, la nuance, comprise dans le sens de l'impressionnisme, constitue avant tout une réaction à la doctrine du Parnasse, à la recherche du trait précis, de la netteté des contours et de la perfection de la forme des « ciseleurs » parnassiens. Par la nuance, Verlaine revendique une « chanson grise », une poésie en demi-teintes, capable d'éveiller toutes sortes de confusions, où sont nés le flou, l'opacité, l'obscurité, tous chers aux symbolistes français.

D'ailleurs, en ce qui concerne l'emploi du mot, pour Verlaine, si la différence entre les mots importe peu, ce n'est pas que la mise en avant de l'attention aux mots choisis nuira à l'expression du sentiment poétique, mais que le choix non sans quelque méprise des mots favorisera la création de la « chanson grise » :

« Il faut aussi que tu n'aies point / Choisir tes mots sans quelque méprise / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint. »

S'opposant aux formules trop arrêtées et rigoureuses du Parnasse, Verlaine revendique ainsi un art de la méprise, qui consiste à créer une confusion dans le langage, de façon à mêler étroitement le dit et le non dit. La nuance indécise, délicate, fuligineuse qui évolue souplement, l'emploi des mots avec une certaine confusion et le choix du terme vague, permettent au poète de regarder le ciel d'automne attiédi « des beaux yeux derrière des voiles ».

Ainsi, dans le point 6 de Dai Wangshu cité plus haut, le terme de nuance ne porte pas sur les mots choisis, ni sur leurs agencements savants, ni sur leurs différences sensibles, mais sur les sentiments poétiques, dont la nuance doit être subtilement suggérée et évoquée par les mots.

Le point 10 : « les thèmes anciens ne sont pas forcément vieillissés s'ils fournissent l'expression de sentiments poétiques nouveaux » ; et le point 11 : « L'emploi des expressions classiques n'est pas à condamner quand elles expriment des sentiments nouveaux ».

Il semble que l'idée de « l'emploi des thèmes anciens et des expressions classiques » aille à l'encontre de la revendication des promoteurs de la nouvelle littérature chinoise. Hu Shi critique de manière violente le « *dian* », ou « *gudian* », c'est-à-dire, le classicisme, puisqu'il dispense les poètes de chercher une expression personnelle et moderne, compromet l'exactitude et perd l'image¹.

Il est légitime de signaler néanmoins que Dai Wangshu ne cherche en aucun cas un simple recours au classicisme, aux tournures démodées, aux comparaisons traditionnelles, aux allusions ou citations classiques, en un mot, à tout ce qui peut être appelé « *dian* », ou « *gudian* ». Ce que Dai Wangshu met en accent, c'est d'utiliser les thèmes anciens et les expressions classiques d'une façon toute nouvelle, comme il le signale dans le point 4 de *l'Art poétique*, ayant l'air trop choquant pour qu'il soit enregistré dans les *Œuvres choisies de Dai Wangshu*, éditées par Ai Qing en 1957 :

¹ Voir LOI, Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, op. cit., p. 38n.

« Des symbolistes disent que la nature est une prostituée qui s'est livrée à mille débauches. Mais d'une nouvelle prostituée comment savoir si elle n'est pas capable, elle, de se livrer à dix-mille ? Peu nous importe le nombre des débauches, ce qu'il nous faut, ce sont de nouveaux outils de débauche et de nouvelles méthodes de débauche. »¹

À qui appartient-elle cette remarque ? Peu importe. Ce que nous entendons par là, c'est la place prédominante donnée par Dai Wangshu aux « nouveaux outils » et « nouvelles méthodes » dans la création poétique.

Lisons ensuite les points 8, 14 et 16 :

Le point 8 : « La poésie n'est pas le plaisir de n'importe quel sens : c'est une affaire qui concerne tous les sens ou qui est au-dessus des sens » ;

Le point 14 : « La poésie c'est le réel à travers l'imaginaire ; elle n'est ni seulement le réel, ni seulement l'imaginaire » ;

Le point 16 : « Le sentiment ne peut pas être photographié, il se décrit par la plume subtile, vivante et multipliable ».

Est-ce que ces points-ci nous révèlent sur Dai Wangshu une influence certaine de la poétique baudelairienne ?

Dans son étude intitulée *Dai Wangshu : The life and poetry of a Chinese modernist*, Gregory Lee cherche à contester le fait que Dai Wangshu a subi dès ses premières rencontres avec les œuvres des symbolistes français l'influence de Baudelaire :

« It has long been assumed that Dai's Symbolist inspiration must have stemmed from a reading of the great Symbolist masters, Baudelaire in particular. There seems to be no evidence, however, for such an assumption, logical and obvious though it may seem. Although Dai did turn to reading and translating the early generation of

¹ *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, *op. cit.*, p. 131.

Symbolists in later years when, in fact, he had almost given up writing poetry, his early literary activities did not include advocacy or translation of the father of Symbolism, Baudelaire. When Dai did discover the enchantment of Baudelaire's verse he devoted himself, as we have seen, to a faithful translation of his poetry. Had Dai read Baudelaire earlier, he would certainly have translated him, and Dai's friends would have been aware of the fact. »¹

Cependant, à la lecture des points 8, 14, 16 cités plus haut, la remarque de Gregory Lee nous semble contestable :

Le huitième point de Dai Wangshu ne nous rappelle-t-il pas la théorie de correspondances de Baudelaire : « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » ? Quand « L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également » à la poésie, affaire qui « est au-dessus des sens », « les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit des sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte »².

La mise en valeur de l'imaginaire dans le point 14 répond parfaitement à la pensée que Baudelaire expose dans « La reine des facultés ». Il est inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que la poésie est l'art qui voyage avec les nuages, pour qui le réel n'est qu'un point de départ. Par l'imagination, la poésie « crée un monde nouveau, [...] produit la sensation du neuf »³. Il s'agit d'un monde qui n'appartient plus au réel seul, ni à l'imaginaire seul. C'est en quoi consiste pour Dai Wangshu l'attrance particulière du procédé symboliste : « l'art de se montrant en se cachant »⁴.

Baudelaire critique dans « Le public moderne et la photographie », que l'apparition de la photographie ruine le monde artistique, parce que cette nouvelle technique, empiétant dans le domaine de l'imaginaire de l'art, transforme l'acte d'observer de l'artiste, appauvrit son génie. Dai Wangshu répond sans doute à la

¹ LEE, Gregory, *Dai Wangshu : The life and poetry of a Chinese modernist*, *op. cit.*, p. 128-129.

² BAUDELAIRE, Charles, « Le théâtre de Séraphin », in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 419.

³ BAUDELAIRE, Charles, « La reine des facultés », in *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 620-621.

⁴ DU Heng 杜衡, *op. cit.*, p. 232.

pensée baudelairienne, en signalant que « Le sentiment ne peut pas être photographié, il se décrit par la plume subtile, vivante et multipliable », parce que la poésie, dans laquelle l'homme ajoute son âme, n'a pas pour but de saisir et représenter fidèlement et rigidement le réel, mais de le rendre fuyant, vivant, palpitant avec le rythme de l'âme du poète.

Le sentiment nouveau d'un homme moderne

Exprimer le nouveau sentiment personnel, voici une des pensées fondamentales de l'*Art poétique* de Dai Wangshu. Est-ce banale ? Oui et Non. Oui, parce que le besoin du nouveau a été réclamé depuis la *Révolution du monde poétique* (*Shijie geming*) à la fin du XIXe siècle ; non, parce qu'au fur et à mesure que le temps passe, les sentiments du poète se transforment avec et s'empreindront inévitablement de nouvelles circonstances sociales.

Quels sentiments nouveaux Dai Wangshu cherche-t-il à exprimer dans ses poèmes ? C'est sans doute le nihilisme de l'homme moderne qu'il éprouve douloureusement durant la période 1927-1932, comme en témoigne Du Heng dans la préface au *Brouillons de Wangshu* : il s'agit pour Dai Wangshu des « cinq ans de vide et de désarroi »¹.

Tout commence avec le Massacre de Shanghai du 12 avril 1927, un des principaux événements qui signe en 1927 la rupture entre le Kouo-Min-Tang et le Parti communiste chinois et marque le début de la Guerre civile chinoise. Par cette attaque contre ses alliés communistes, la faction du Kouo-Min-Tang dirigée par Tchang Kai-chek entend purger le parti de ses éléments gauchistes et empêcher toute prise de pouvoir par les communistes en République de Chine. Le Kouo-Min-Tang désigne cet événement sous le nom de « purge du parti », tandis que le Parti

¹ *Ibid.*, p. 234.

communiste chinois tend à utiliser les appellations « coup de force réactionnaire du 12 avril » ou « massacre du 12 avril ».

À propos de ce coup d'état, Shi Zhecun se rappelle :

« Après l'événement du 12 avril, je réalise que nous, les petits communistes, n'ayant aucune chance de survivre, ne pouvons que mourir... Je ne m'engage plus à la politique. Dai Wangshu, Du Heng et moi, nous sommes tous enfant unique, donc, nous ne faisons plus la politique. »¹

Dans un article sur la mort de *Maïakovski*, Dai Wangshu exprime sa position vis-à-vis de la situation politico-sociale. Pour lui, il y a deux choix à l'artiste dans une société qui l'étouffe : soit passivement, fermer les yeux devant la réalité pour s'évader dans la tour d'ivoire et chanter son propre rêve ; soit activement, se battre pour défendre son propre idéal »². Quelle route se choisit-il ? Ni de droite, ni de gauche, c'est-à-dire, la position de la « Troisième sorte d'homme », à laquelle, Shi Zhecun donnera l'explication :

« En politique, nous sommes Left Wing (en anglais dans le texte), nous sommes tous membres de la Ligue de la Jeunesse Communiste. Mais en littérature, nous ne la suivons pas. Ce que nous revendiquons, c'est la gauche en politique et la liberté en art et littérature. »³

Cette position fait l'objet de vifs reproches de ses contemporains, entre autres, Pu Feng :

¹ SHI Zhecun 施蛰存, cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *op. cit.*, p. 168-169.

² DAI Wangshu, « La mort de Maïakovski » (« Mayakefusiji zhi si ») « 马雅可夫斯基之死 », in *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, *op. cit.*, p. 184-185.

³ SHI Zhecun 施蛰存, cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *op. cit.*, p. 169.

« Malgré le sang de 1927, l'inondation de 1931, la calamité nationale du 18 septembre 1931, et la guerre anti-japonaise déclenchée le 28 janvier 1932, celui, qui veut trouver dans l'œuvre de Dai Wangshu la colère du peuple, la chanson de marche, sera absolument déçu. [...] Il n'écrit que sa mémoire de solitude, son amour et sa mélancolie d'automne. [...] Dans la tour d'ivoire, de même que des aristocrates décadents qui ne sauraient jamais oublier leur noblesse du passé, Dai Wangshu ne caresse que sa douleur, sa mémoire triste, son rêve et son illusion afin de s'évader de la réalité. »¹

Et sur le caractère mystique et l'incompréhensibilité des poèmes de Dai Wangshu, Pu Feng continue en citant des vers de Dai Wangshu :

« La poésie symboliste pourrait être utile, si elle se chargeait de promouvoir le progrès de la société, représenter la voix du temps et l'art des masses... À quoi bon de tels vers incompréhensibles ? »²

Il faut signaler d'ailleurs qu'au début des années 1930, devient très vive la polémique entre les membres de la Ligue des écrivains de gauche et les partisans de la « Troisième sorte d'homme ». Les premiers ont pour objectif de former les écrivains à la théorie littéraire marxiste et prolétarienne et les inciter à créer des œuvres au service des idéaux révolutionnaires, alors que les seconds, représentés par Dai Wangshu et ses amis, tels que Shi Zhecun et Du Heng, soutiennent l'étanchéité de l'art et de la politique et accusent les premiers de terroriser les « vrais écrivains » et paralyser leur création.

¹ PU Feng 蒲风, « Sur la poésie de Dai Wangshu » (« Lun Dai Wangshu de shi ») « 论戴望舒的诗 », in *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, *op. cit.*, p. 252-253.

² *Ibid.*, p. 261.

Est-ce que Dai Wangshu s'exile en Europe pour s'évader dans la tour d'ivoire ?
Peut-être. Selon son préfacier :

« Malgré les souffrances et les douleurs, Wangshu ne cesse jamais d'écrire la poésie, puisqu'il s'agit du seul moyen de purifier et apaiser son âme. S'évadant des bouleversements de la réalité sociale, il murmure tout bas : « Or moi plus que le vent je suis léger, léger / Tel que jamais tu ne pourras me rattraper¹ ». »²

Dans son œuvre, ce Dai Wangshu dépolitisé, exprime douloureusement son sentiment nouveau d'un homme moderne. Il n'est pas le seul, puisque chantent avec lui des poètes réunis autour de la revue *Les Contemporains*, dont le but est, selon Shi Zhecun, rédacteur en chef, de fournir un aperçu de la « poésie moderne, de forme moderne, exprimant des sentiments modernes d'une vie moderne avec des mots modernes »³.

Quelle est alors cette vie moderne ? Shi Zhecun précise ainsi :

« La vie moderne se caractérise par de multiples aspects : le port des navires, l'atelier bruyant, la mine souterraine, la salle de danse, le Jazz, le gratte-ciel du centre commercial, la bataille aérienne, les hippodromes... Même le paysage naturel n'est plus celui de la génération précédente, comment les sentiments des poètes d'aujourd'hui, qui mènent une telle vie, pourront-ils semblables aux sentiments des poètes de la génération précédente ? »⁴

¹ DAI Wangshu 戴望舒, « Menus propos sous les arbres » (« Linxia de xiaoyu ») « 林下的小语 », traduit par LOI, Michelle, in *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 91.

² DU Heng 杜衡, *op. cit.*, p. 234-235.

³ SHI Zhecun 施蛰存, « Propos sur la poésie de notre revue » (« Guanyu benkan de shi ») « 关于本刊的诗 », in *Les Contemporains (Xiandai) 现代*, vol. 4, n° 1, p. 7.

⁴ SHI Zhecun 施蛰存, « Encore des propos sur la poésie de notre revue » (« You guanyu benkan de shi ») « 又关于本刊的诗 », *ibid.*, p. 7.

Les poètes dans ce monde moderne des années 1930 nous font-ils penser à un Charles Baudelaire dans la seconde moitié du XIXe siècle, « Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme », pour reprendre le sous-titre du livre de Walter Benjamin ? La vie moderne à Shanghai, ville métropolitaine, constitue un des sujets privilégiés des poètes d'alors. Témoins et victimes du progrès industriel et de l'apogée du capitalisme, ils ressentent plus profondément que jamais le vide spirituel, l'angoisse écrasante et la mélancolie introspective. Il s'agit d'une sorte de spleen dans le sens baudelairien, sans cause précise, mais insupportable. L'état morbide, la solitude et la conscience du temps qui passe accablent leur esprit.

Face au chaos de « la salle de danse et le Jazz », « le gratte-ciel du centre commercial », « la bataille aérienne », « les hippodromes », les poètes n'arrivent pas à trouver une signification qui repose l'esprit, car leur sens réside dans leur confusion même. Ce chaos devient le signal visuel des éléments psychiques et matériels de la grande ville moderne et décide la tonalité principale des poèmes parus dans la revue *Les contemporains*.

Xu Chi, dans son poème intitulé « Pleine lune de la métropole » (« Duhui de manyue »), paru dans le numéro 1 du volume 5, dessine aux lecteurs la lune, n'étant plus la lune chantée chez les poètes classiques, mais comme une grande horloge, « pièce mécanique », « accrochée sur le gratte-ciel ». L'angoisse née du mécanisme occidental et la conscience du temps qui passe se traduit par « les chiffres romains » et « la roue dentée » ;

Yu Qi, dans le poème « Danse dans la nuit » (« Ye de wuhui »), publié dans le numéro 3 du volume 5, essaie de montrer les visages des danseurs se perdant dans la lumière de néon, dans le Jazz, dans le whisky ;

Wu Wen reprend le même sujet dans son poème « La folie du mois de juillet » (« Qiyue de fengkuang »), paru dans le numéro 5 du volume 5, où les scènes deviennent beaucoup plus violentes :

« J'ouvre la deuxième porte de la capitale de diables, / Cris affreux aux quatre
coins du vêtement, / Entre dans le bordel. / Rythme, odeur fétide des prostituées, /
Ivresse de whisky sur le sol, / Dansent des cadavres sortant des cercueils »

Sans pouvoir s'échapper du chaos de la vie urbaine, la figure de l'homme moderne, étouffé par sa laideur, se trouve en surface et en creux de l'œuvre de Dai Wangshu, qui rôde « au coin sombre des rues », comme il l'écrit dans le poème « Amours malheureux » (« Danlian zhe ») :

Dans les moments de dépression souvent,
J'erre de ci de là au coin sombre des rues.
Lorsque j'ai fait le tour des cabarets bruyants,
Sans envie de rentrer comme si je cherchais,
Un clin d'œil vole à ma rencontre, un mot sensuel à mon oreille,
Chose courante.
Alors il m'arrive de dire à voix basse
« Ce n'est pas toi ! » et je repars en chancelant.
Les gens m'appellent « rôdeur de nuit ».
Comme ils veulent, ça m'est égal !
C'est bien vrai que je suis un rôdeur solitaire,
Un pauvre amoureux pitoyable aussi.¹

De même que le flâneur chez Baudelaire, dans la rue de Paris :

¹ Traduit par LOI, Michelle, in *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 100.

« Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume. »¹

Dai Wangshu, rôdeur dans la rue de Shanghai, s'égare dans la nuit métropolitaine. « Ce n'est pas toi ! », c'est le poète, vis-à-vis de son âme, qui s'adresse à lui-même. Sans pouvoir s'affirmer son identité dans les « cabarets bruyant », dans l'ivresse, il repart, mais pour où ? Aucune réponse, « rôdeur de nuit », c'est tout.

L'allure nonchalante s'harmonise avec la démarche habituelle du flâneur. « La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles [...] Que la vie, dans toute sa variété et dans la richesse inépuisable de ses variations, ne puisse se développer que sur les pavés gris »². Est-ce la situation nouvelle assez déconcertante, qui est propre aux grandes villes, à laquelle les gens doivent s'adapter ? Il semble que Dai Wangshu ait trop de mal pour s'y adapter et s'identifier, comme il l'écrit dans ce « Dépassé » (« Guoshi ») :

À dire vrai, je suis un jeune vieux
Pour les herbes d'automne et pour le vent d'automne trop jeune
Mais pour la lune du printemps et les fleurs du printemps trop vieux.³

Voici l'auto-configuration d'une personne qui se sent dépassée dans ce monde moderne qui ne cesse d'avancer. Ne faisant partie ni des jeunes ni des vieux, le poète se trouve dans un état indicible, comme un homme en voyage, qui est un lieu de passage autant qu'un passager, qui cherche à se consoler un peu de sa finitude en

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Fusées*, XV, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 667.

² BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *op. cit.*, p. 60.

³ Traduit par LOI, Michelle, in *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang*, *op. cit.*, p. 108.

permettant au fini de transiter vers une apparence d'infini. Au cours de cette transition, notre poète se voit comme ami le plus intime de la nuit, comme dans ce poème « Le rôdeur nocturne » (« Yexing zhe ») :

Voici que passe le rôdeur de nuit.

Dans la rue froide et solitaire ses bruits de pas vont s'effaçant

De l'immense brume noire

À l'immense brume noire.

Il est l'ami le plus intime de la nuit,

[...]

Le rôdeur nocturne est le plus étrange des hommes.¹

Qu'est-ce qu'il cherche ? Sinon le rêve ou son rêve ? Lisons « À la poursuite d'un rêve » (« Xunmeng zhe ») :

Le rêve qui peut s'épanouir

Gracieuse et pure floraison,

[...]

À l'heure où tes cheveux grisonnent,

À l'heure où se brouillent tes yeux

[...]

Ton rêve s'est épanoui,

Gracieuse pure floraison,

À l'heure où déjà tu es vieux.²

¹ Traduit par LOI, Michelle, in *Poètes chinois d'écoles françaises*, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, *ibid.*, p. 111.

² Traduit par Michelle Loi, *ibid.*, p. 113-114.

Est-ce qu'on entend par là l'espérance rallumée chez notre poète ? Celle qu'il gardera jusqu'à sa vieillesse ? Pour Du Heng, « Sur le Dai Wangshu au moment de la création de « Ma mémoire » (paru en 1929), nous ne voyons pas encore la déception [...] Il n'est pas encore si déçu par ce monde rempli par les « migraines » et les « nuits d'où s'enfuit le sommeil »¹ qu'il « [s]e languit de repartir là-bas/ Vers ce ciel de là-bas si bleu, si bleu ». Malheureusement, tous les espoirs ne sont que des illusions [...] Le poème « L'oiseau de paradis » (« Leyuan niao ») (paru en 1932), où réside toute âme du poète, nous montre un Dai Wangshu en désespoir »². Citons les deux derniers vers de ce poème :

Quand Adam et Ève en furent chassés,
Ce qu'est devenu le Jardin désert ?³

Qui pourrait répondre à cette question ? Personne, même Dai Wangshu lui-même. En 1932, il quitte la Chine pour la France, est-il un Adam chassé ? Par lui-même ?

Il est incontestable que Dai Wangshu jouit d'un grand prestige dans le monde poétique chinois depuis les années 1930. Lors de son séjour en France, il est couronné en Chine comme « chef de fil de la nouvelle poésie chinoise », comme l'écrit Shi

¹ Il s'agit du poème « Nostalgie du ciel » (« Duiyu tian de huaixiangbing ») « 对于天的怀乡病 » : « Moi, oui, je suis un de ces nostalgiques / De ce ciel de là-bas, ce ciel à ce point bleu, / Là-bas où je pourrais paisiblement dormir / Sans migraines, sans nuits d'où s'enfuit le sommeil ». Voir LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, ibid.*, p. 94.

² DU Heng 杜衡, *op. cit.*, p. 235-236.

³ Dai Wangshu 戴望舒, « L'oiseau de paradis » (« Leyuan niao ») « 乐园鸟 », traduit par LOI, Michelle, in *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 115.

Zhecun dans sa lettre à Dai Wangshu : « aujourd’hui, les poèmes publiés dans toutes les revues de grande influence sont principalement l’œuvre de tes disciples »¹.

S’agit-il d’un fait d’école ? « L’école moderne » (*Xiandai pai*) ? Terme utilisé pour la première fois dans un article de Sun Zuoyun, qui considère Dai Wangshu comme fondateur de « l’école moderne » :

« Les poètes de cette école, sans lancer aucun manifeste, ayant néanmoins une tendance commune, peuvent être appelés « modernistes », puisqu’ils font publier leur œuvre principalement dans la revue *Xiandai*. »²

« L’école moderne », cette appellation fait l’objet de contestation de la génération des poètes actifs dans les années 1940, qui revendiquent non sans ambition un particularisme littéraire, entre autre, Tang Qi (1920-1990) et Zheng Min (1920-).

Pour Tang Qi, dans les années 1930, ce que fondent Dai Wangshu et les poètes rassemblés autour de lui, c’est la revue *Xiandai*. Au lieu d’être une école moderniste au sens strict, il ne s’agit que de la poésie inspirée du symbolisme tardif. Selon lui, la vraie « école moderne » ne peut paraître que dans les années 1940, où les circonstances historiques, culturelles et sociales, extrêmement cruelles, affreuses et compliquées, permettent aux poètes d’écrire avec un langage de l’homme moderne leur esprit et leur émotion. Ainsi, nommer de façon arbitraire, Dai Wangshu et les poètes qui publient dans la revue *Xiandai* « l’école moderne », est en réalité un malentendu³.

¹ SHI Zhecun 施蛰存, lettre du 29 mai 1933, cité par SUN Yushi 孙玉石, *Sur l’histoire des tendances de la poésie moderne chinoise (Zhongguo xiandai zhuyi shichao shilun) 中国现代主义诗潮史论*, Beijing : Beijing daxue chubanshe, 1993, p. 108-109.

² SUN Zuoyun 孙作云, « Sur la poésie de <l’école moderne> » (« Lun <xiandaipai> de shi ») « 论 ‘现代派’ 的诗 », 15 mai 1935, *ibid.*, p. 135.

³ TANG Qi 唐祈, cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *op. cit.*, p. 219.

De même, Zheng Min indique qu'« Entre la poésie moderne des années 1940 et la revue *Xiandai* fondée par Dai Wangshu et ses amis des années 1930, n'existe aucun lien direct et évident. La plupart de jeunes poètes ne connaissent pas la poétique de Dai Wangshu. C'est par les doctrines littéraires et artistiques occidentales introduites en Chine dans les années 1940 qu'ils ont un aperçu des tendances poétiques du monde »¹.

Alors que dans une interview menée en 1992, en parlant des poètes de *Xiandai* et « l'école moderne », Shi Zhecun souligne :

« Ces gens-là peuvent tous être appelés « Modernist » (en anglais dans le texte), parce qu'ils sont différents des écrivains de la génération aux lendemains du Mouvement du 4 mai 1919. Ceux-ci sont influencés par la littérature occidentale du XIXe siècle, de laquelle nous nous sommes déjà écartés dans les années 1930. L'influence de la littérature moderne qui exerce sur nous, en matière de poésie, c'est l'école symboliste de la seconde génération ; en matière de roman, c'est le roman d'analyse psychologique. Ils sont tous de « Modernist », distingués de la littérature du XIXe siècle. »²

Être moderne est sans doute une préoccupation majeure des occidentalistes chinois. Quand ils cherchent tous à définir une modernité poétique de leur propre génération, sont-ils tombés dans un débat provoqué par une fièvre identitaire ? Car la modernité n'est pas une séquence historique, mais une attitude. Être moderne, c'est une manière de penser, de sentir, d'agir et de se conduire, c'est de dépasser les

¹ ZHENG Min 郑敏, cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *ibid.*, p. 219.

² SHI Zhecun 施蛰存, cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *ibid.*, p. 173-174.

barrières entre les langues et les cultures, l'Occident et l'Orient, le passé et le présent,
le même et l'autre.

CONCLUSION

La rencontre Orient-Occident au tournant du XXe siècle est un « séisme culturel » pour la Chine, dont les conséquences se manifestent dans tous les domaines de la vie sociale et intellectuelle des chinois. Réviser l'ancien état de la culture chinoise et sa transformation dans un monde qui a changé, qui a évolué et s'ouvrir à l'Occident constituent le meilleur moyen de trouver de nouvelles bases pour l'avenir de la Chine.

Lorsque tous les milieux sociaux sont touchés par les revendications immédiates de changement, dans le domaine de la littérature, les rénovateurs de la littérature chinoise se tournent vers l'Occident érigé en modèle pour faire table rase de l'ancienne littérature chinoise qui est déjà entrée dans une impasse et en construire à sa place une nouvelle. Une fois les objectifs visés sont établis, ils se mettent en mouvement pour que la littérature chinoise se dégage entièrement de ses cadres traditionnels et s'agrège tant pour la forme que pour le fond, aux littératures modernes de l'Occident.

L'introduction en Chine de la littérature étrangère dans les premières décennies du XXe siècle s'inscrit donc dans un contexte bien déterminé : c'est de présenter des œuvres et des mouvements littéraires étrangers afin d'aider à la mise en place d'une nouvelle littérature chinoise, littérature alors à la recherche de nouvelles

formes et de nouveaux contenus, rompant de façon radicale avec son passé et sa tradition.

On a constaté que les pionniers de la nouvelle littérature chinoise, secoués par une fièvre irréprouvable de découvrir les nouveautés de la littérature étrangère, cherchaient à introduire à bloc les courants occidentaux, tels que le romantisme, le réalisme, le symbolisme, et les faire monter tous sur la scène littéraire de la Chine au début des années 1920.

Après avoir examiné leur intense activité littéraire dans les années 1920-1930, nous voulons signaler que le processus d'accueil de la littérature occidentale ne se réduit nullement à une succession contingente de simples impressions subjectives des promoteurs de la nouvelle littérature chinoise. Ceux-ci, en ouvrant les bras à leurs prédécesseurs occidentaux, cherchent toujours à réaliser une synthèse entre le contexte historique, les contraintes de leur vie sociale et de leur vision artistique. Il s'agit plutôt d'une perception guidée correspondant à des intentions décidées par le système de valeurs littéraires chinoises, la disposition émotionnelle, l'expérience personnelle et les normes esthétiques des traducteurs-interprètes réunis sous une certaine bannière, qu'il s'agisse de « l'art pour la vie » ou de « l'art pour l'art ».

La première décennie (1917-1927) au lendemain de la Révolution littéraire est une période cruciale pour l'évolution de la nouvelle poésie chinoise. Libérer la poésie de la prosodie classique dont les règles fossiles existent depuis mille ans et rejeter la langue écrite qui ne peut plus satisfaire l'expression de la multiplicité des apparences découvertes du XXe siècle tiennent une place privilégiée dans les préoccupations majeures des poètes nouveaux.

Cependant les premiers « essayistes » de grandes audaces et leurs œuvres font éclater des reproches violents venant des défenseurs opiniâtres des traditions prosodiques de la poésie classique, écrite en langue morte et des contestations au sein des « essayistes », portant sur la forme et le fond de la poésie nouvelle des premières années d'essai. Les réflexions constructives tournent autour des deux aspects. D'une

part, on a accordé trop d'importance à la libération de prosodie classique, de sorte que les poèmes en vers prosaïques déplaisent dans la poésie nouvelle et qu'on croit pouvoir écrire la poésie comme on écrit la prose ; d'autre part, l'emploi de la langue parlée, dont la vulgarité au profit de l'accessibilité de la poésie nouvelle au grand public fait perdre son style soigné et sa pensée belle, auxquels est attachée la valeur esthétique de la poésie.

La nécessité d'approfondissement aussi bien théorique que pratique de la poésie nouvelle dirige ses rénovateurs vers le symbolisme français. Il leur permet de se rendre compte au fur et à mesure que, d'une part, l'imprécision, le flou et le jeu sur les connotations du vocabulaire sont importants pour multiplier les sens et éveiller l'émotion la plus profonde chez le poète comme chez le lecteur ; d'autre part, le poète est celui qui transmue le langage ordinaire, les mots de tous les jours en leur donnant une multiplicité d'interprétation seule capable d'engendrer l'émotion poétique.

Il est notable que dans les études sur le symbolisme parues dans les années 1920, se superposent les noms des poètes symbolistes de plusieurs générations : Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Émile Verhaeren (1855-1916), Jean Moréas (1856-1910), Remy de Gourmont (1858-1915), Albert Samain (1858-1900), Gustave Kahn (1859-1936), Jules Laforgue (1860-1887), Maurice Maeterlinck (1862-1949), Francis Vielé-Griffin (1863-1937), Stuart Merrill (1863-1915), Henri François de Régnier (1864-1963), Francis Jammes (1868-1938), Paul Fort (1872-1960), Fernand Gregh (1873-1960), *etc.*

Présents tous dans la première vague d'introduction et d'interprétation du symbolisme en Chine, ces grands noms qui marquent l'évolution de la poésie symboliste française de la seconde moitié du XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle n'attirent pas de la même attention du monde poétique chinois. Les uns ne sont mentionnés qu'une ou deux fois, tandis que les autres font l'objet d'une traduction et d'une étude relativement intensives.

Après avoir examiné les études consacrées à Baudelaire dans la première vague de l'introduction de la poésie symboliste française au début des années 1920, on doit signaler que si Baudelaire a le privilège d'être interprété et traduit en Chine, c'est qu'il est considéré comme précurseur du symbolisme. Il n'est pas la somme du symbolisme, mais comprendre Baudelaire, c'est comprendre l'essence du symbolisme, et qui connaît Baudelaire n'est pas loin de sentir intuitivement la qualité la plus caractéristique du symbolisme, puisque les traits marquants par lesquels on reconnaît le symbolisme se trouvent chez Baudelaire.

Avec Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, qui, considérés comme « Trois Grâces » de la poésie moderne, ont été intensivement étudiés dans la première partie de notre étude. Il est néanmoins impossible de parler de l'introduction de l'un ni de l'autre de la même façon dont nous parlons des études sur Baudelaire à la même époque. Pour Rimbaud, son nom est très peu mentionné dans les premières études sur la poésie symboliste française et pour Lautréamont, son nom reste quasi absent, malgré en 1922 dans la *Revue Mensuelle du roman* la présentation du Dadaïsme et le sketch *Vous m'oublierez*¹, certainement inspiré de « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » de Lautréamont.

Par rapport à l'introduction théorique du symbolisme au début des années 1920, c'est vers le milieu des années 1920 qu'apparaissent des poètes chinois, qui se réclament des symbolistes français. Avec leur création dite symboliste au niveau des contenus et des formes et leur contribution théorique, ils peuvent être considérés comme premiers poètes symbolistes chinois, entre autres, Li Jinfa, « premier symboliste chinois », Mu Mutian, Wang Duqing et Dai Wangshu – chef de file de la nouvelle poésie chinoise.

La critique reproche à ces poètes occidentalistes dans leur œuvre les fortes traces d'imitation et de reprise de leur maîtres français. Cependant, ayant examiné

¹ BRETON, André, *Vous m'oublierez*, in BRETON, André, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 135-144.

leur œuvre et leur discours poétique, on se conduit à la certitude que bien que leur création et leur théorie soient encore trop jeunes pour avoir vraiment trouvé leur visage et fondé leur école dite « l'école symboliste chinoise », ces premiers symbolistes chinois infusent à la nouvelle poésie chinoise une nouvelle ardeur moderne.

Être moderne est sans doute une préoccupation majeure des occidentalistes chinois. Quand ils cherchent tous à définir une modernité poétique de leur propre génération, vont-ils reconnaître que la modernité n'est pas une séquence historique, mais une attitude ? Être moderne, c'est une manière de penser, de sentir, d'agir et de se conduire, c'est de dépasser les barrières entre les langues et les cultures, l'Occident et l'Orient, le passé et le présent, le même et l'autre.

TROISIÈME PARTIE

LAUTRÉAMONT ET LA CHINE

INTRODUCTION

Lautréamont et *X* : un sujet bien ouvert à tous qui se sont aventurés et s'aventureront dans le monde de Maldoror-Lautréamont-Ducasse.

On a :

*Lautréamont et Sade*¹, essai de Blanchot, publié en 1949, étude la plus remarquable jamais écrite sur cet écrivain ;

Lautréamont et Mallarmé, sous-titre d'un ouvrage de Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, paru en 1974, où l'auteur signale que Lautréamont et Mallarmé nous permettent de connaître à la fin du XIXe siècle, l'« expérience bouleversant la phonétique, le lexique, la syntaxe, les relations logiques en même temps que l'« egotranscendantal »² ;

Lautréamont et Sand de Peter Dayan, qui précise ainsi son objectif d'étude dans l'introduction :

¹ BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris : Minuit, 1949.

² KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris : Seuil, 1974.

« Je n'ose pas croire, je l'avoue, que beaucoup de lecteurs ouvriront ce livre avec l'intention d'en lire les deux parties. Rares sont ceux qui s'intéressent à Lautréamont et à Sand. J'ai donc essayé de faire en sorte que chacune des deux parties soit lisible en elle-même ; le sandiste pourra ainsi faire abstraction de mes analyses de Lautréamont, et le lautréamontiste ignorer ce que j'ai à dire sur Sand. »¹

« Lautréamont et la banalité »², essai d'Albert Camus, publié en 1951 dans le n° 307 des *Cahiers du Sud*. Selon son auteur, il n'y a pas de progrès réel, des romantiques à Lautréamont, dont l'ardeur est à cette époque, conventionnelle, qui ne coûte rien ;

Lautréamont et nous, deux grands articles de Louis Aragon publiés en 1967 dans *Les Lettres françaises*. Pour Aragon,

« Ce n'est pas un commentaire de *Maldoror* ou des *Poésies*, mais bien plutôt un récit où se promène l'ombre du jeune Isidore Ducasse, comme elle hanta ma jeunesse et n'a guère cessé de m'accompagner malgré les années.»³

Est-ce qu'on pourrait également parler de « Lautréamont et nous », ce « nous » ici étant « la Chine », pour aborder une problématique qui provoquera autant de curiosité que de doute : « Lautréamont et la Chine » ?

Voici notre première curiosité pour Maldoror – Lautréamont – Isidore Ducasse, éveillée par Monsieur Hu Sishe, Professeur de littérature française à l'Université des Études internationales de Xi'an (Chine) ; une curiosité qui est assouvie au fur et à

¹ DAYAN, Peter, *Lautréamont et Sand*, Amsterdam : Rodopi, 1997, p. 5.

² CAMUS, Albert, « Lautréamont et la banalité », in *Essais*, introduction par Roger Quilliot, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 491- 497.

³ ARAGON, Louis, *Lautréamont et nous*, in *Les Lettres françaises*, 1^{er} et 8 juin 1967. Réimprimés sous forme de livre en 1992. ARAGON, Louis, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma : Sables, 1992, p. 8.

mesure que notre recherche s'avance, à l'École Normale Supérieure de Lyon, sous les directions de Monsieur Jean-Marie Gleize et de Monsieur Hu Sishe.

Dans le premier chapitre, nous voulons remonter aux années 1920-1930, période marquée par l'intense activité artistique et intellectuelle, par le pullulement des réflexions sur la littérature chinoise sous l'influence des littératures occidentales. Malgré l'affirmation dans la partie précédente que le nom de Lautréamont n'a pas été mentionné durant la première vague de l'introduction des œuvres littéraires occidentales, n'a-t-on vraiment plus rien à dire sur un Lautréamont en Chine dans les années 1920-1930 ? À cette question, pour tenter de donner une réponse, il va falloir nous replonger dans cette époque pour découvrir la moindre trace de cet homme de lettres français en Chine, par l'intermédiaire de trois personnes : Dai Wangshu, Supervielle, Breton.

Après avoir ainsi tenté dans un premier temps, il nous paraît impossible de ne pas approfondir cette problématique dans les chapitres suivants pour savoir si, dans les trois décennies qui viennent de s'achever, Lautréamont reste toujours dans un oubli quasi complet. Nous essayons de répondre dans cette partie aux questions suivantes :

Quand et comment Lautréamont commence-t-il à attirer l'attention du monde littéraire chinois ?

Quand *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* font-ils l'objet des traductions en Chine ?

Quelles sont leurs études critiques menées sur Lautréamont et son œuvre par les critiques chinois ?

Cependant, avant tout, il semble qu'une autre question s'impose, celle de pertinence de notre problématique. Dans la première partie, on a étudié intensivement Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont, comme « Trois Grâces » de la poésie moderne ; dans la deuxième partie, sur l'introduction de la poésie symboliste française en Chine

dans les années 1920, on a examiné les premières études des critiques chinois sur Baudelaire et Rimbaud, malgré le nom de celui-ci est très peu mentionné. Est-ce qu'il est pertinent d'examiner l'introduction de Lautréamont, poète inclassable, dans une partie à part, qui concerne non seulement les années 1920-1930, mais les trois décennies qui viennent de s'achever, sans aborder la réception de Baudelaire et de Rimbaud à la même époque ?

Les raisons qui nous permettent d'opérer un tel choix sont les suivantes :

Premièrement, l'objectif de notre étude est de rechercher l'évolution de la nouvelle poésie chinoise sous l'influence des courants littéraires occidentaux, surtout celle de la poésie française moderne. Cet objectif décide que la période examinée doit se limiter dans les années 1920-1930, marquées par l'intense activité de la nouvelle poésie chinoise. C'est la raison pour laquelle, dans cette partie, Baudelaire et Rimbaud ne font pas l'objet de notre étude. Par ailleurs, la réception en Chine de Baudelaire et Rimbaud au cours de ces dernières décennies mérite une étude à elle seule.

Deuxièmement, sur Lautréamont et son œuvre, négligés depuis un siècle par la critique chinoise, comment peut-on se contenter d'être limité dans les années 1920-1930, tandis que cet homme de lettres français ne commence à attirer, malgré de façon timide, l'intérêt de la critique chinoise que depuis les années 1980 ? Et notre problématique s'avère d'autant plus pertinente et intéressante que l'étude sur « Lautréamont et la Chine » reste encore un champ vierge. Ainsi la troisième et dernière partie de notre étude sert-elle d'une modeste introduction aux recherches éventuelles de Lautréamont.

Un an avant la publication des *Œuvres complètes* de Lautréamont dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2009, Jean-Luc Steinmetz fait publier *Reconnaisances : Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*. Le terme de reconnaissance indique sans doute que leurs œuvres aux nombreux plis, aux ondes plurielles doivent faire l'objet des redécouvertes et reconnaissances constantes. Il nous paraît que le cas

Lautréamont en Chine a besoin, avant d'une « reconnaissance », d'une véritable « connaissance », voici l'objectif de cette partie.

CHAPITRE 1

LAUTRÉAMONT ET LA CHINE DANS LES ANNÉES 1920 - 1930

En France, avec l'arrivée du XXe siècle, se manifeste une vive curiosité pour la Chine, qui est le décor ou le sujet de nombreux ouvrages, entre autres *Connaissance de l'Est* (1900) de Claudel et *Stèles* (1912) de Segalen.

En Chine, une même passion, peut-être encore plus forte, pour l'Occident se fait ressentir à la charnière du XXe siècle, dont les trois premières décennies sont profondément marquées par l'introduction des idées occidentales dans tous les domaines de la vie sociale et intellectuelle. Sur le plan de la littérature, l'abandon dans toutes les premières années du XXe siècle de la langue écrite pour une langue accessible à tous et la mise à disposition de ce nouvel outil, à peine formé, pour les tâtonnements d'une écriture littéraire autre, sont certainement de merveilleuses aventures pour les promoteurs de la nouvelle littérature chinoise.

Secoués par une fièvre irréprouvable de découvrir les nouveautés du monde et un engouement pour la littérature étrangère, les pionniers de la nouvelle littérature chinoise veulent introduire à bloc les courants littéraires que les pays occidentaux ont

vécus depuis environ deux cents ans. Ainsi les grands noms de la littérature occidentale sont-ils presque tous ensemble présents en Chine dans la première vague d'introduction et d'interprétation de la littérature occidentale. Cependant, parmi lesquels, le nom de Lautréamont n'a pas été mentionné.

1. Une rencontre manquée en 1922 entre Lautréamont et la Chine

« Lorsque Jean-Jacques Lefrère nous a proposé de préparer un « numéro spécial Japon » pour les *Cahiers Lautréamont*, presque tous les amis japonais d'Isidore Ducasse se sont montrés un peu sceptiques. Visiblement, ils avaient l'air de se demander si Lautréamont a été suffisamment important au Japon pour concevoir un numéro spécial autour de ce thème »¹, écrit Hidehiro Tachibana, rédacteur en chef du numéro spécial Japon de Lautréamont, paru en 2000.

Ce qui nous intéresse ici, c'est de questionner, à travers cette remarque, si ce Lautréamont pas « suffisamment important au Japon » a été traduit au Japon dans les années 1920-1930, parce qu'au cours des premières décennies du XXe siècle, le Japon joue un rôle d'intermédiaire très important dans la réception en Chine des littératures occidentales. Imamura Yoshio, en parlant de Lu Xun et la littérature japonaise, signale : « Son intérêt pour la littérature japonaise consiste en fait en son rôle de véhicule pour la transmission de la littérature étrangère en Chine »².

Est-ce que l'œuvre de Lautréamont a été introduite au Japon au début du XXe siècle ? Quand et comment ? À ces questions, le témoignage d'Izumiko Aoyagi attire notre attention, puisqu'il mentionne là le nom de Supervielle. C'est juste lors d'un entretien avec Supervielle en 1935 que Dai Wangshu évoque Lautréamont comme un

¹ Hidehiro Tachibana, « Avant-propos », in *Lautréamont au Japon ou Les Chants de Maldoror et la culture d'après-guerre*, Cahiers Lautréamont : livraisons LII et LIII, AAPPFID, 2000, p. 7.

² *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, op. cit., p. 88.

de ses poètes préférés. C'est la première fois que le nom de l'auteur des *Chants de Maldoror* soit révélé aux lecteurs chinois. Nous en parlerons plus précisément.

Selon Aoyagi, c'est sur le conseil d'Horiguchi, maître de son grand-père, que celui-ci commence à traduire les *Chants de Maldoror* :

« En 1921, Horiguchi, qui se trouvait au Brésil avec son père diplomate, fit la connaissance de Supervielle par l'intermédiaire de Paul Fort en Amérique du Sud pour une tournée de conférences. Supervielle lui offrit un exemplaire de l'édition des *Chants* à La Sirène ; incompatible, selon lui, avec sa propre tendance moderniste, le livre ne lui plut pas. Il laissa donc à son disciple Aoyagi le soin de le faire paraître en japonais. »¹

Cependant, il faut attendre jusqu'à la fin des années 1920 pour que la traduction des fragments des *Chants de Maldoror* soit publiée au Japon. En 1927, un article intitulé « L'anéantissement de la poésie » de Junzaburo Nishiwaki, considéré aujourd'hui comme le manifeste du surréalisme japonais, porte en épigraphe les trois premières lignes de la première strophe du Chant premier². En 1928, Shun-ichi Ohno traduit le Chant premier en style classique et le fait publier dans plusieurs numéros de la revue *Yamamayu (Cocon sauvage)*. L'année suivante, Mizuho Aoyagi, grand-père paternel d'Izumiko Aoyagi, fait publier, dans la revue *Orphéon*, sa traduction de cinq strophes des *Chants de Maldoror*. Il s'agit de la première tentative de publication des *Chants de Maldoror* en japonais moderne.

Est-ce que les promoteurs de la nouvelle littérature chinoise font la connaissance de Lautréamont par l'intermédiaire des fragments des *Chants de Maldoror* traduits en japonais ? Rien ne prouve que les strophes des *Chants de*

¹ *Ibid.*, p. 11.

² Izumiko Aoyagi, « Mon grand-père Mizuho Aoyagi, premier traducteur des *Chants de Maldoror* », in *Lautréamont au Japon ou Les Chants de Maldoror et la culture d'après-guerre*, *op. cit.*, p. 10.

Maldoror traduites en japonais dans les années 1927-1929 attirent l'attention du monde littéraire chinois.

Il est remarquable néanmoins que la formule la plus connue de Lautréamont : beau comme « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », ait une rencontre possible mais manquée avec les lecteurs chinois au début des années 1920. Vu qu'on en a parlé dans la partie précédente, on se contente ici de ne pas le répéter.

2. Supervielle, Dai Wangshu et Lautréamont

Il est incontestable que dans les numéros 2 et 3 de la *Littérature*, la publication des *Poésies*, recopiées par André Breton à la Bibliothèque nationale, est une véritable résurrection de Lautréamont en France. Si André Breton peut être regardé, en ce sens, comme le père de Lautréamont, il n'en est pas moins pertinent de considérer Supervielle comme son parrain en Asie. De même que *Les Chants de Maldoror* introduits au Japon par l'intermédiaire de Supervielle, c'est grâce à celui-ci que le nom de Lautréamont est mentionné pour la première fois en Chine par Dai Wangshu, grand admirateur et traducteur de Supervielle.

L'histoire remonte à 1935. Lors de son séjour en France, Dai Wangshu rend visite à Supervielle.

- « Quels sont vos poètes français préférés ? »¹, lui demande Supervielle.

- « C'est difficile à dire. Peut-être sont-ils Rimbaud et Lautréamont. Parmi les contemporains, j'aimais Jammes, Paul Fort, Cocteau, Reverdy, et actuellement, c'est vous et Éluard »², lui répond Dai Wangshu.

¹ DAI Wangshu 戴望舒, « À la mémoire du poète Supervielle » (« Ji shiren Xubaiwei'er ») « 记诗人许拜维尔 », in *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, *op. cit.*, p. 192.

² *Ibid.*, p. 192.

Il semble que Supervielle ne s'attende pas à la prédilection de son interlocuteur chinois pour l'œuvre de Lautréamont : « Lautréamont ! Il est aussi votre poète préféré, cela m'étonne ! Et Laforgue ? »¹

Dai Wangshu connaît bien le goût de Supervielle, comme il le signale :

« Rappelons, Laforgue et Lautréamont exercent une influence profonde sur Supervielle. Comme eux, il est né à Montevideo, capitale d'Uruguay ; comme eux, il est d'origine de la région des Pyrénées ; comme eux, il est poète français. »²

Et pour souligner cette influence de Lautréamont sur Supervielle, Dai Wangshu cite quelques vers d'un poème de Supervielle dédié à Lautréamont et les traduit en chinois :

N'importe où je me mettais à creuser le sol espérant que tu en sortirais
Et j'écartais du coude les maisons et les forêts pour voir derrière.
J'étais capable de rester toute une nuit à t'attendre portes et fenêtres ouvertes
En face de deux verres d'alcool auxquels je ne voulais pas toucher.
Mais tu ne venais pas
Lautréamont ³

À l'égard de la préférence de Dai Wangshu pour Lautréamont, l'étonnement de Supervielle semble être naturel, parce qu'il vient de lire, à la veille de la visite de

¹ *Ibid.*, p. 193.

² *Ibid.*, p. 193.

³ SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie sous la direction de Michel Collot avec la collaboration de Françoise Brunot-Maussang, Dominique Combe, Christabel Grare, James Hiddleston, Hyun-Ja Kim-Schmidt, Michel Sandras, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 222.

Dai Wangshu, un poème de celui-ci intitulé « Réponses classiques aux questions d'un hôte » (« Guyi da kewen »)¹ :

Réponses classiques aux questions d'un hôte

Mon âme esseulée suit des nuages flottants les volutes brillantes,

Las du vide bleu mes yeux se recréent à la jungle verte qui force le seuil.

Vous me demandez où est mon plaisir ?

- La lune à ma fenêtre, un livre à mon chevet.

Au grand matin la lune hésite autour des cimes,

Le soir j'entends le vent chuchoter dans les fleurs.

Vous me demandez où est la paix de mon esprit ?

- La fumée du toit montant vers le ciel.

La rosée pour ma soif et pour ma faim les fleurs ;

Le cerf garde mes rêves, l'oiseau salue mon réveil.

Vous me demandez quel est mon souci du monde des hommes ?

- Écouter les pas qui s'effacent, des voyageurs des cent générations.

Qui peut s'attendre au fait que Lautréamont, dont l'œuvre se caractérise par une violence frénétique et fait ressentir vers la fin des années 1910 les futurs surréalistes « l'effet d'un tremblement de terre », puisse intéresser ce poète chinois, dont l'œuvre est environnée par un fort zen oriental ?

¹ DAI Wangshu 戴望舒, « Réponses classiques aux questions d'un hôte » (« Guyi da kewen ») « 古意答客问 », poème écrit en 1934, s'inspirant de célèbres poèmes classiques qui procèdent par questions et réponses, et les réponses sont elles-mêmes des allusions à des poèmes classiques des plus connus. Tous illustrent le thème de la paix du sage retiré dans sa montagne et dans sa solitude, docile au devenir du monde, sourd à ses appels parce qu'il se sait un « hôte » de passage. Voir LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 118-119.

Est-ce que la liste des poètes préférés établie par Dai Wangshu n'est qu'une réponse de circonstance ? Dai Wangshu affirme qu'il n'est qu'un petit lecteur de l'œuvre de Laforgue, dont il ne peut se rappeler que « L'hiver qui vient » et quelques autres¹. A-t-il jamais feuilleté *Les Chants de Maldoror* ou les *Poésies* ? Il n'en a jamais parlé.

Il est nécessaire de regarder de plus près les poètes préférés de Dai Wangshu. Parmi lesquels, Francis Jammes et Paul Fort, deux symbolistes qui exercent une grande influence sur Dai Wangshu, ont été traduits par celui-ci avant son départ pour la France, comme l'on en a parlé dans la partie précédente. Son intérêt pour Pierre Reverdy s'affirme au début des années 1930. Dans l'*Anthologie de poèmes traduits par Dai Wangshu*, il y a cinq poèmes de Pierre Reverdy, qui sont : « L'esprit sort », « Fausse porte ou portrait » du recueil *Poèmes en prose*, 1915 ; « Blanc et noir » et « Tard dans la nuit » du recueil *Les Ardoises du toit*, 1918 ; « Le même numéro » du recueil *La guitare endormie*, 1919. Dans la note du traducteur, Dai Wangshu exprime son admiration pour Pierre Reverdy : poète moderne qui « jouit d'autant de prestige et d'admiration que Mallarmé il y a quelques décennies »² ; « le plus grand poète contemporain, selon Soupault, Breton et Aragon, à son côté, les autres ne sont que des enfants »³.

Si l'œuvre de Paul Éluard le fascine dans les années 1930, il faut attendre jusqu'à la fin des années 1940 pour voir paraître la traduction des poèmes d'Éluard par Dai Wangshu. Il s'agit de 14 poèmes choisis des quatre recueils : « Un loup », « Liberté », « Couvre-Feu », « Dressé par la famine » du recueil *Poésie et vérité*, 1942 ; le recueil *Les sept poèmes d'amour en guerre*, 1943 ; « Courage », « Bêtes et méchants » du recueil *Les armes de la douleur*, 1944 ; « Avis » du recueil *Au*

¹ DAI Wangshu 戴望舒, « À la mémoire du poète Supervielle » (« Ji shiren Xubaiwei'er ») « 记诗人许拜维尔 », *op. cit.*, p. 193.

² DAI Wangshu 戴望舒, *Anthologie de poèmes traduits par Dai Wangshu (Dai Wangshu yishi ji)* 戴望舒译诗集, *op. cit.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 61.

rendez-vous Allemand, 1944. Éloigné de son premier style, comme Paul Éluard, son traducteur chinois est devenu lui aussi poète engagé dans les années 1940.

À propos de l'influence de Cocteau sur Dai Wangshu, de fait ou d'esprit, on ne connaît pas beaucoup. Sans pouvoir trouver les poèmes de Cocteau traduits par Dai Wangshu, on est sûr pourtant que Dai Wangshu est lecteur du *Grand Égard* (1923), livre acheté à Paris, portant la dédicace autographe de l'auteur à Fernand Divoire et de l'*Opéra* (1927), recueil de poèmes, aussi avec la dédicace autographe de Cocteau à Léon-Paul Fargue, trouvaille à laquelle Dai Wangshu tient beaucoup¹.

Parmi ces poètes préférés de Dai Wangshu, il faut faire une place particulière au « couple dioscurique Rimbaud-Lautréamont », selon l'expression de René Étiemble.

Parlons d'abord de l'influence possible de Rimbaud sur Dai Wangshu.

Malgré, dans les années 1920-1930, les études chinoises très peu nombreuses sur Rimbaud, il y en a deux méritant notre attention : l'une est de Zhang Ruoming, intitulée « Trois grands poètes d'école symboliste française : Baudelaire, Verlaine et Rimbaud ». Publiée dans les numéros 4 et 5 du volume 11 de la *Revue de l'Université franco-chinoise*, elle est la première à interpréter la lettre du Voyant de Rimbaud ; l'autre est d'André d'Hormon, sinologue qui vit à Pékin de 1906 à 1955. Il œuvre au sein de l'Université franco-chinoise de Pékin - dont il est l'un des fondateurs -, partagé entre l'enseignement du français et son goût pour la littérature chinoise. Dans la bibliographie n° 2510 bis du *Mythe de Rimbaud*, Étiemble fait remarquer l'étude de Rimbaud faite par André d'Hormon, publiée dans T. I^{er}, n° 1, de *Fa-wen yen-kieou* (*Études françaises*), au novembre 1939².

Est-ce que dans les années 1930, Dai Wangshu fait partie lui aussi des rimbaldistes ? Ce qui nous permet de lier le nom de Dai Wangshu à celui de Rimbaud,

¹ DAI Wangshu 戴望舒, « Marchés aux livres de Paris » (« Bali de shushi ») « 巴黎的书市 », in *Anthologie de Dai Wangshu* (*Dai Wangshu xuanji*) 戴望舒选集, *op. cit.*, p. 170.

² ÉTIEMBLE, René, *Le mythe de Rimbaud, Genèse du mythe, 1869-1949*, Paris : Gallimard, 1968, p. 515.

c'est René Étiemble, ami de Dai Wangshu lors de son séjour en France. Selon Étiemble, « Tai Van Chou, militant communiste, dévora les œuvres de Baudelaire, Rimbaud, Appolinaire [sic], etc. »¹. Et quelques lignes plus tard, Étiemble revient sur le Dai Wangshu qu'il connaît :

« Tai Van Chou, que durant son séjour en France je connus bien, savait Rimbaud par cœur et voyait en lui, avant tout, un poète communard. Dans une revue du communisme chinois, Rimbaud sert donc de caution révolutionnaire. »²

De quelle revue chinoise s'agit-il ? Il est difficile d'en vérifier le nom. On ne sait qu'Étiemble se fait publier à cette époque-là dans une revue du Parti communiste français, qui s'appelle *La Commune* et que dans laquelle paraissent des romans chinois traduits par Dai Wangshu³.

Savoir Rimbaud par cœur ? Le témoignage d'Étiemble semble ne pas être incontestable. Si, selon Michelle Loi, à son retour en Chine, « Dai Wangshu prend un poste de rédacteur au *Xingdao ribao* à Hong-Kong tout en poursuivant parallèlement son travail de traduction [...] Il reprend Rimbaud et Verlaine »⁴, le terme de « reprend » implique sans doute que son travail de traduction de l'œuvre de Rimbaud s'amorce avant son départ pour la France. Cependant, ni Dai Wangshu lui-même ni ses amis n'en ont jamais parlé. Il faut attendre jusqu'au 16 juillet 1944 pour voir paraître six poèmes de Rimbaud, traduits par Dai Wangshu, dans le numéro 25 du *Journal des chinois d'outre-mer*, tous choisis des *Illuminations* : « Mystique », « Ornières », « Fleurs », « À une raison », « Aube » et « Guerre ». Mais, ils n'ont pas été repris dans le recueil des poèmes traduits par Dai Wangshu, dont la seule

¹ *Ibid.*, p. 516.

² *Ibid.*, p. 516.

³ LEE, Gregory, « Dai Wangshu en France », in *Littérature de Hong-Kong*, n°67, le 5 juillet 1990, p. 36.

⁴ LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 54.

explication peut être la perte des manuscrits à cause de la guerre, comme en témoigne She Zhecun dans la préface à ce recueil paru en 1983¹.

Dai Wangshu « voyait en Rimbaud, avant tout, un poète communard » ? Est-ce qu'il s'agit, aux yeux d'Étiemble, d'un point commun fort entre un « Tai Van Chou, militant communiste » et un « Rimbaud communard » ?

Il paraît légitime que Dai Wangshu voie en Rimbaud un poète communard. Les poèmes transcrits pour Demeny en automne 1870 servent de meilleur révélateur : « Le Mal », qui dénonce l'alliance entre l'Église et l'État ; « Le Forgeron », qui évoque la complicité de l'Église et de la noblesse sous l'Ancien Régime ; « Un cœur sous une soutane », qui fait entendre la pédophilie ecclésiastique, motif courant des pamphlets républicains². Toutefois, au moment où Étiemble et Dai Wangshu se font connaissance en France, il est difficile de trouver dans l'œuvre de Dai Wangshu, parue avant son départ pour la France, la moindre trace d'un Rimbaud communard français, encore moins la figure d'un Dai Wangshu militant communiste chinois.

Il est remarquable que, comme beaucoup d'intellectuels chinois à cette époque-là, se balance l'attitude de Dai Wangshu à l'égard de la révolution : décider de ne plus s'engager à la politique après l'événement du 12 avril 1927 ; fonder en 1928 des revues de forte couleur révolutionnaire, telle que *l'Atelier littéraire* ; s'inscrire en 1930 dans la Ligue des écrivains de gauche. Mais il fait partie également des partisans de la « Troisième sorte d'homme », qui revendiquent, « la liberté en art et en littérature »³. Cette aspiration à l'autonomie littéraire se traduit parfaitement par ses poèmes avant 1933 et lui provoque de vifs reproches, entre autres, celui de Pu Feng. Pour ce dernier, « celui qui veut trouver dans l'œuvre de Dai Wangshu la colère du

¹ SHI Zhecun 施蛰存, préface à *Anthologie de poèmes traduits par Dai Wangshu (Dai Wangshu yishi ji)* 戴望舒译诗集, *op. cit.*, p. 3.

² Voir MURPHY, Steve, « Rimbaud communaliste », in *Europe*, octobre 2009, n° 966, p. 82.

³ SHI Zhecun 施蛰存, cité par CHEN Xuguang 陈旭光, *op. cit.*, p. 169.

peuple, la chanson de marche, sera absolument déçu. [...] Il n'écrit que sa mémoire de solitude, son amour et sa mélancolie d'automne »¹.

Il est possible que la lecture d'un poème intitulé « Droit coupé » (« Duanzhi ») permette à Étienne de voir en Dai Wangshu un militant communiste. Dans ce poème, paru en décembre 1928, on lit :

Des taches d'encre grasse marquent encore ce doigt

Des taches d'encre rouge, du bel éclat lumineux du rouge.

Comme elles brillent sur ce doigt coupé !

Tout comme au fond de moi ce regard qu'il avait quand il fixait les lâches.²

Il s'agit probablement de l'histoire d'un révolutionnaire de la province du Hunan, qui s'appelle Xu Teli. En 1907, celui-ci se coupe un doigt en faisant serment de venger ses compatriotes victimes d'une affaire concernant les missionnaires étrangers ; d'ailleurs, selon Kong Haizhu, qui fait publier dans la *Littérature de Hong-Kong* un article sur « Droit coupé », il s'agit d'une histoire d'un jeune révolutionnaire, qui, pour sortir des frustrations amoureuses, se fait couper le doigt en faisant serment de se lancer complètement dans la révolution³. De toute façon, ce poème faisant partie du recueil *Ma mémoire* n'a pas été repris dans le recueil paru en 1933, *Brouillons de Wangshu*.

Il est notable que les études, portant sur l'aspect révolutionnaire de l'œuvre de Dai Wangshu, tentent de trouver chez lui plus de l'influence de la révolution bolchevique que celle du communard Rimbaud. Aux alentours des années 1930, Dai Wangshu fait publier des études sur des écrivains russes, dont les œuvres se polarisent

¹ PU Feng 蒲风, *op. cit.*, p. 252-253.

² Traduit par LOI, Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang, op. cit.*, p. 95.

³ KONG Haizhu 孔海珠, « L'histoire de « Doigt coupé » (« Duanzhi de benshi ») « ‘断指’ 的本事 », in *Littérature de Hong-Kong*, n° 67, le 5 juillet 1990, p. 21.

à la révolution de l'U.R.S.S. : *La littérature à la lumière du matérialisme historique* de Marc Ickowicz ; une étude de Lunacharski sur Pushkin ; une traduction d'*Armoured Train* de Vsevolod Ivanov ; un article intitulé « La mort du poète Maïakovski », pour n'en citer que quelques-uns.

Dans les années 1940, au moment où il est lui-même poète engagé et traducteur des poèmes sur la Guerre de Paul Éluard, pour les poèmes de Rimbaud à traduire, son choix ne s'arrête même pas sur un Rimbaud communiste.

Parlons ensuite de l'influence possible de Lautréamont sur Dai Wangshu. Le fait que le nom de Lautréamont ne s'affiche qu'une seule occurrence dans le texte de Dai Wangshu nous oblige de nous demander s'il existe, sur Dai Wangshu, une influence de fait ou d'esprit de Lautréamont. Il paraît qu'à cette question, il va falloir trouver la réponse chez Supervielle.

On est en droit de supposer que l'intérêt porté à Supervielle par Dai Wangshu incite celui-ci à accorder de l'attention à Lautréamont. Non seulement parce que les points communs biographiques permettent qu'une relation étroite s'établisse entre Lautréamont et Supervielle : nés à Montevideo, poètes franco-uruguayens, bien que aucun des deux n'ait une goutte de sang américain¹, mais parce que Supervielle est manifestement intéressé par l'œuvre de Lautréamont.

Dans la lettre adressée à Étienne, Supervielle écrit :

« Je suis venu à Rimbaud vers 35-40 ans (...). Admiration au lycée pour Victor Hugo et les romantiques, Musset, Lamartine, et en rhétorique admire également Leconte de Lisle et, hélas, Sully Prudhomme. Vers 21-30 ans, les mêmes plus Samain. Petit

¹ À Montevideo, se dresse une stèle en hommage à Lautréamont, Laforgue et Supervielle où nous pouvons lire : « A los poetas franco-uruguayos Isidore Ducasse, Jules Laforgue y Jules Supervielle. La ciudad de Montevideo donde nacieron y la ciudad de Paris donde alcanzaron significación universal por su genio renovador ». En français : « Aux poètes franco-uruguayens Isidore Ducasse, Jules Laforgue et Jules Supervielle – La ville de Montevideo où ils sont nés et la ville de Paris où ils gagnèrent une renommée universelle grâce à leur génie rénovateur. » Voir PASEYRO, Ricardo, *Le forçat volontaire*, Monaco : édition du Rocher, 1987, p. 26.

liseur à l'écart des milieux littéraires, n'ai connu Rimbaud, Mallarmé, Nerval, Whitman que vers 35, 40 ans. »¹

Le nom de Lautréamont n'y a pas été mentionné. Quand découvre-t-il en fait Lautréamont ? Selon l'*Œuvres poétiques complètes* de Jules Supervielle, il « n'a découvert Lautréamont, dont les œuvres étaient presque impossibles à trouver, que très tardivement. Il le lisait à Montevideo en octobre 1924 (cette date est portée sur une fiche de lecture du chant III de *Maldoror*) »². En 1924, c'est-à-dire à l'âge de 40 ans, Supervielle commence à lire non seulement Rimbaud, Mallarmé, Nerval, mais aussi Lautréamont. Cela semble mettre en cause le récit d'Izumiko Aoyagi, selon lui, son grand-père s'approprié, par l'intermédiaire de Supervielle, des *Chants* en 1921 au Brésil. Toutefois, il nous paraît vraisemblable que Supervielle connaisse l'œuvre de Lautréamont au début du XXe siècle lors de sa lecture de Rubén Darío en 1906 à Montevideo, dont *Los Raros* réédité en 1905 consacre tout un chapitre à Lautréamont, inédit alors en langue espagnole³.

Écrit en 1925, « À Lautréamont » de Supervielle ouvre la section des « Poèmes de Guanamiru » du recueil *Gravitations*, recueil fondamental de Supervielle. Sans doute Supervielle est-il totalement fasciné par Lautréamont, comme il l'exprimera lors d'une conférence donnée au musée de l'Homme le 4 février 1947, intitulée « Retour d'Uruguay » :

« Par votre goût de la démesure et de l'énorme, par votre fougue, par votre absence de modestie devant le sujet, par votre ton absolument nouveau dans la littérature française, vous appartenez, cher Lautréamont, à des terres toutes neuves où le doute n'est pas permis et qui semblent encore travaillés par la géologie. Vous êtes sorti de la

¹ Jules Supervielle-Étiemble, *Correspondances 1936-1959*, S.E.D.E.S., 1969, p199, cité par PASEYRO, Ricardo, *Le forçat volontaire*, *ibid.*, p. 90.

² SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 762.

³ PASEYRO, Ricardo, *Le forçat volontaire*, *op. cit.*, p. 90-91.

terre américaine tout armé pour la poésie prophétique. [...] Et vous avez apporté à la littérature universelle, Lautréamont, un<e> [souffle nouveau] violence, une détresse nouvelle, d'immenses espaces de ciel et d'océan. »¹

Évidemment, Dai Wangshu ne saurait laisser passer sous silence l'intérêt passionné de Supervielle pour Lautréamont.

Il est remarquable d'ailleurs que l'entretien avec Supervielle permette à Dai Wangshu de connaître le nom du « second Maldoror »² – Henri Michaux, que Supervielle apprécie autant que l'auteur des *Chants de Maldoror*. En parlant de sa méprise à l'égard d'une originalité trop singulière, Supervielle signale qu'il existe quelques radieuses exceptions, « comme en France Lautréamont ou Michaux »³. On reviendra dans les chapitres suivants sur Henri Michaux, écrivain qui se lie étroitement à la culture chinoise, qui se réclame de Lautréamont.

En 1936, Dai Wangshu fait publier huit poèmes de Supervielle, qui sont : « Le portrait », « Ascension », « Cœur – à Pilar », « Le bœuf gris de Chine », « L'enfant née depuis peu – pour Anne-Marie », « Les chevaux du Temps », « L'aube dans la chambre », « Visite de la nuit ». Dans la note du traducteur, il exprime sa volonté de traduire plus de poèmes de Supervielle aux lecteurs chinois. Il est dommage que, dans le recueil des poèmes traduits par Dai Wangshu, aucun poème ne soit rajouté à ces huit. En février 1985, une étude de Lu Weiluan, publié dans le numéro 2 de la revue *Littérature de Hong-Kong*, établit une liste des œuvres créées et traduites par Dai Wangshu lors de son séjour à Hong-Kong, où nous trouvons des contes de Supervielle, qui sont « L'inconnue de la Seine », publié dans le *Journal d'Ile de Hong-Kong* du 10

¹ SUPERVIELLE, Jules, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 762.

² PASEYRO, Ricardo, *Le forçat volontaire*, op. cit., p. 161.

³ SUPERVIELLE Jules, « En songeant à un art poétique », in *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 562-563.

au 17 juin 1944, et « Tobie père et fils », publié dans le *Journal des Chinois d'outre-mer*, le 22 août 1945¹.

Sans doute, la passion de Supervielle pour Lautréamont et l'admiration de Dai Wangshu pour Supervielle tirent-elles de la négligence le nom de Lautréamont, qui retombe ensuite malheureusement dans l'oubli quasi complet pour faire la connaissance de ses premiers lecteurs chinois dans un demi-siècle.

3. Breton, Dai Wangshu et Lautréamont

Le fait que Dai Wangshu fréquente lors de son séjour en France le milieu littéraire pique notre curiosité. Est-ce qu'il est possible que par l'intermédiaire d'André Breton et ses amis surréalistes, Dai Wangshu connaisse l'auteur des *Chants de Maldoror* ?

Selon Gregory Lee,

« In Paris Dai met a number of aspiring and established writers and men of letters including André Malraux, who assisted the young Chinese poet financially; Eugène Jolas; André Breton; Max Jacob and Étienne with whom Dai developed a close working relationship. »²

Et dans son entretien avec Luo Dagang, co-chambriste de Dai Wangshu à Lyon, Gregory Lee lui demande s'il est au courant des contacts entre Dai Wangshu et André Breton, Luo Dagang répond que « Peut-être oui. Il n'en a pas parlé avec moi.

¹ LU Weiluan 卢伟銮, « Catalogue des œuvres créées et traduites par Dai Wangshu lors de son séjour à Hong-Kong » (« Dai Wangshu zai xianggang de zhuzuo yizuo mulu ») « 戴望舒在香港的著作译作目录 », in *Littérature de Hong-Kong*, n°2, le 5 février 1985, p. 26.

² LEE Gregory, *Dai Wangshu, the life and poetry of a Chinese modernist*, op. cit., p31.

Je sais qu'ils ne se fréquentent pas beaucoup »¹. Un document au Fond chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon parle du séjour de Dai Wangshu en France et témoigne de ses fréquentations avec le milieu littéraire :

« À Paris surtout, il entre en contact avec d'importants hommes de lettres français : André Malraux, le poète moderniste Jules Supervielle, André Breton et le jeune René Étiemble, avec lequel il développe nombre de projets de traduction. Il entre en relation avec Vaillant-Couturier, éditeur du quotidien communiste *L'Humanité* et représentant de l'organisation Amis du peuple chinois. Il contribue à la diffusion des informations concernant la Chine en France, fréquente les cercles de gauche français et s'engage dans des activités antifascistes. »²

On est en droit de supposer que Dai Wangshu connaisse avant son départ pour la France André Breton de nom par l'intermédiaire de la revue *Le Surréalisme au service de la révolution*, dont Breton est un des fondateurs. Lecteur de cette revue en 1930, Dai Wangshu cite et traduit dans son article sur le suicide de Maïakovski, « À tous » de celui-ci, publié en France dans le premier numéro du *Surréalisme au service de la révolution*.

Le fait que dans *Le Surréalisme au service de la révolution*, a été mentionné à mainte reprises le nom de Lautréamont nous pose une question : est-ce que ce nom n'attire aucune attention de Dai Wangshu, qui « fréquente les cercles de gauche français et s'engage dans des activités antifascistes » ? Y compris surtout André Breton, pour qui, « En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d'ancêtres. Je tiens à préciser que selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Un seul à part : Lautréamont »³ ?

¹ LEE Gregory, « Dai Wangshu en France », *op. cit.*, p. 36-37.

² Disponible sur : <http://www.bm-lyon.fr/lyonetlachine/vf/daiwangshu.html#top>.

³ BRETON, André, *Œuvres Complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 784.

Il semble que le fait que Dai Wangshu est expulsé par l'Institut, accusé par ses camarades sympathisants de droite, de s'être rendu en Espagne pour des activités révolutionnaires aux côtés de la gauche espagnole, rend vraisemblable le témoignage d'Étiemble : « il ne me parlait jamais de sa vie privée mais de la politique, oui, beaucoup. Il me semblait un dur, très orthodoxe »¹.

Cependant, si l'on en croit Abbé Duperray, qui témoigne que Dai Wangshu ne parle jamais de la politique : « Il semble que Dai Wangshu n'a aucun intérêt pour la politique. Il n'a que la littérature à parler, surtout la poésie »², est-ce qu'il est possible que Dai Wangshu, pionnier poétique chinois entrant en contact avec d'importants hommes de lettres surréalistes, qui éprouvent presque tous une passion violente pour Lautréamont, finisse par partager leur passion et s'inspirer de la révolution poétique de Lautréamont, qui, contre une langue ressentie comme banalisée, corrompue, cherche à inventer par des pratiques iconoclastes, une littérature totalement libérée des contraintes de cette langue ?

Malheureusement, chez un Dai Wangshu, homme politique « très orthodoxe » ainsi qu'un Dai Wangshu, homme littéraire, qui « n'a que la littérature à parler, surtout la poésie », on ne saurait trouver de réponse ni à la première question ni à la seconde.

Une question nous impose fort, à laquelle la réponse nous aide à comprendre l'absence de Lautréamont en Chine dans les années 1920-1930 :

Est-ce que la Chine n'est pas encore prête même au début des années 1930 à introduire le surréalisme ?

En 1934, à Paris, Dai Wangshu fait la connaissance de Jolas. Ce dernier écrit à Shi Zhecun, éditeur d'alors de la revue *Xiandai*, pour lui proposer de faire publier un numéro spécial du surréalisme. Cette proposition n'a pas été acceptée par Shi Zhecun,

¹ ÉTIEMBLE, René, cité par LEE, Gregory, *Dai Wangshu, the life and poetry of a chinese modernist*, *op. cit.*, p. 34.

² LEE, Gregory, « Dai Wangshu en France », *op. cit.*, p. 37.

sous prétexte que « ce courant idéologique [...] fera en Chine l'objet de reproches »¹. L'inquiétude de Shi Zhecun n'est pas sans raison. Des articles sur le Dadaïsme et le surréalisme, parus en 1932 dans les premiers numéros de la revue *Xiandai* ont déjà provoqué la polémique, qui redouble d'intensité avec la publication en Chine d'un article d'Ehrenbourg (1891-1967)², où la violence des diatribes contre les surréalistes atteint son point extrême. Selon cet écrivain russe, les surréalistes :

« [...] étudient par exemple la pédérastie et les rêves [...]. Le thème « Femmes » est pour eux déjà du conformisme, et ils élaborent un tout autre programme : onanisme, pédérastie, fétichisme, exhibitionnisme, et même sodomie. Aussi [...] emploient-ils Freud comme enseigne, et les perversions les plus communes se dissimulent sous le voile de l'incompréhensible, plus c'est idiot, et meilleur c'est. »³

Évidemment, il s'agit là d'un jugement extrêmement partial. Si l'on regarde de plus près le surréalisme dans les années 1930 à travers son organe *Le Surréalisme au service de la Révolution*, on trouvera que, la préoccupation majeure des surréalistes, « casseurs de la littérature »⁴, selon Xuan Ming, critique chinois, est en fait d'essayer d'expliquer le monde chaotique et donner une réponse à l'interrogation obsédante de l'homme moderne : « Qui suis-je ? Qui je hante ? » Il s'agit d'une recherche de la destination éternelle de l'homme pour laquelle tous les moyens doivent être utilisés, entre autres la Révolution. Faut-il rappeler que « Transformer le monde » de Marx et

¹ SHI Zhecun 施蛰存, *Œuvres choisies de Shi Zhecun (Shi Zhecun qishi nian wenxuan)* 施蛰存七十年文选, Shanghai : Shanghai wenyi chubanshe, 1996, p. 336.

² Ilya Grigorievitch Ehrenbourg (1891-1967), écrivain et journaliste russe.

³ EHRENBORG, cité par *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*, sous la direction d'Annick Benoit-Dusausooy et de Guy Fontaine, Bruxelles : Éditions de Boeck Université, 2007, p. 652. En juin 1935 Breton le gifle en pleine rue qui avait calomnié les surréalistes dans le texte en question. Le texte d'Ehrenbourg est traduit en Chine en décembre 1934, in *Traduction (Yiwen)* 译文, vol. 1, n° 4.

⁴ XUAN Ming 宣明, « Deux ismes », in *Les Contemporains (Xiandai)* 现代, vol. 1, n° 1, le 1^{er} mai 1932.

« Changer la vie » de Rimbaud constituent deux mots d'ordre qui n'en font qu'un pour les surréalistes ?

Lautréamont, fécondateur du mouvement surréaliste¹, et semble-t-il, victime de la mauvaise réputation de ce groupe de « casseurs de la littérature », impression seule et fatale que les surréalistes donnent au monde littéraire chinois dans les années 1930. Il faut attendre un demi-siècle pour que la Chine reconnaisse le surréalisme et son précurseur Lautréamont.

¹ NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, 1964, p. 40.

CHAPITRE 2

LAUTRÉAMONT ET LA CHINE DANS LES ANNÉES 1980

Pour le milieu littéraire chinois, depuis les années 1930, le surréalisme est synonyme de « courant littéraire le plus décadent et le plus réactionnaire »¹. Même en 1979, dans un ouvrage intitulé *Introduction à la littérature (Wenxue gailun)*, destiné à l'enseignement supérieur de la littérature chinoise, l'auteur interprète le surréalisme comme « le pessimisme de la bourgeoisie vis-à-vis du réel », « l'aberration et la trahison des règles de l'art » et « la décadence de l'art »².

En France, le mouvement surréaliste permet une véritable résurrection à Lautréamont et son œuvre. Est-ce qu'en Chine, le destin de Lautréamont dépend de celui du surréalisme, puisqu'ils forment un binôme surréalisme / Lautréamont inséparable l'un de l'autre ?

¹ LUO Dagang 罗大冈, préface du traducteur à *Anthologie d'Aragon (Alagong shiwen chao)* 阿拉贡诗文钞, Beijing : Zuojia chubanshe, 1956, p. 3.

² CAI Yi 蔡仪, *Introduction à la littérature (Wenxue gailun)* 文学概论, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1979, p. 266.

Dans les pages suivantes, nous essayons d'examiner des études représentatives, parues en Chine dans les années 1980, sur le surréalisme ainsi que la poésie française moderne en portant une attention toute particulière à leurs discours sur Lautréamont.

1. Lautréamont dans les études critiques sur le surréalisme

Parmi les études portant sur le mouvement surréaliste parues dans les années 1980, celles qui méritent toute attention sont rassemblées dans un ouvrage intitulé *Futurisme, Surréalisme, Réalisme magique* (*Weilai zhuyi. Chaoxianshi zhuyi. Mohuan xianshi zhuyi*), publié en 1987.

Futurisme, Surréalisme, Réalisme magique, le titre indique à lui seul la préoccupation majeure de cet ouvrage : présenter aux lecteurs chinois les trois courants d'art et de littérature occidentaux qui marquent profondément la littérature occidentale et la littérature latino-américaine du XXe siècle.

La deuxième partie de cet ouvrage porte sur le surréalisme. Elle comprend, d'un côté, trois études critiques qui essaient de présenter l'histoire générale du mouvement surréaliste ainsi que les éléments fondateurs de la doctrine surréaliste et affirmer rétrospectivement la place importante du surréalisme au sein de l'histoire des avant-gardes européennes, longtemps contestée par le monde littéraire chinois ; de l'autre côté, la traduction des essais théoriques de Breton : trois *Manifestes* du surréalisme, *Du surréalisme en ses œuvres vives* (1953) et la traduction de la chronologie du surréalisme établie par Philippe Audoin.

Dans les trois études critiques, Lautréamont est présenté comme précurseur du surréalisme. On les regarde de près l'une après l'autre.

D'abord, celle de Cheng Xiaolan. En parlant des précurseurs du mouvement surréaliste, l'auteur évoque cinq poètes, revendiqués comme source d'inspirations par

les surréalistes : Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Lautréamont et Apollinaire¹. Sur Lautréamont, Elle signale : « sans le mouvement du surréalisme, il est possible que même aujourd'hui personne ne connaisse qui est Lautréamont »².

En citant Breton, qui affirme en 1922 dans un article intitulé « Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe » :

« C'est à cet homme [...] qu'incombe peut-être la plus grande part, la responsabilité de l'état de choses poétique actuel. »³

Et en 1929 dans le *Second Manifeste* du surréalisme :

« Je tiens à préciser que selon moi, il faut se défier du culte des hommes, si grands apparemment soient-ils. Un seul à part : Lautréamont »⁴

Cheng Xiaolan indique : « ce qui permet que se réunissent les fondateurs du surréalisme, tels que Breton, Aragon et Soupault, c'est leur admiration commune pour *Les Chants de Maldoror* »⁵.

Ensuite, Cheng Xiaolan parle de la « dictée de la pensée » à la manière de Lautréamont, comme mode de création littéraire, et son apport à l'écriture des surréalistes :

¹ CHENG Xiaolan 程晓兰, « Du Surréalisme » (« Chaoxianshi zhuyi pingshu ») « 超现实主义评述 », in *Futurisme, Surréalisme, Réalisme magique (Weilai zhuyi, chaoxianshi zhuyi, mohuan xianshi zhuyi)* 未来主义, 超现实主义, 魔幻现实主义, textes établis par Liu Mingjiu 柳鸣九, Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987, p. 88.

² *Ibid.*, p. 91.

³ BRETON, André, cité par Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 373.

⁴ BRETON, André, *Œuvres Complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 784.

⁵ CHENG Xiaolan 程晓兰, *ibid.*, p. 92.

« En l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale, les images, les idées et les illusions sortent sans cesse sous la plume de l'auteur. [...] Dans l'œuvre de Lautréamont, rien n'est passif, rien n'est reçu, rien n'est attendu, rien n'est suivi. Et ce que les lecteurs peuvent éprouver tout le temps, ce sont la métamorphose, le bouleversement, l'acte vigoureux et la vitesse extraordinaire. Pour Lautréamont, la force de la littérature dépasse la vie elle-même, [...] et l'objectif du poète doit être la vie spirituelle au lieu de la vie usuelle pour que sa création puisse susciter l'imagination créatrice. »¹

Ce discours, s'appuyant largement sur *Lautréamont* de Gaston Bachelard, interprète pour la première fois en Chine la création de Lautréamont, dont la valeur est indiscutable.

Chen Xiaolan cite ensuite Bachelard pour expliquer plus précisément « la vie spirituelle » de Lautréamont et sa « langue instantanée » :

« Précisément, on peut prendre prétexte des *Chants de Maldoror* pour comprendre ce qu'est une œuvre qui s'arrache en quelque sorte de la vie usuelle pour accueillir une autre vie, une nouvelle vie qu'il faut désigner par un néologisme et une contradiction comme une vie *invivable*. Voilà en effet une œuvre qui n'est pas née exactement de l'observation de soi. Avant d'être observée, elle a été créée. Elle n'a pas de but, et c'est une action. Elle n'a pas de plan, et elle est cohérente. Son langage n'est pas l'expression d'une pensée préalable. C'est l'expression d'une force psychique qui, subitement, devient un langage. Bref, c'est une langue instantanée. »²

Il est notable que Cheng Xiaolan explique la poétique des surréalistes par la formule la plus connue des *Poésies* d'Isidore Ducasse :

¹ *Ibid.*, p. 92.

² BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 132-133, cité par Cheng Xiaolan 程晓兰, *ibid.*, p. 93.

« La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo ! Pauvre Racine !
Pauvre Coppée ! Pauvre Corneille ! Pauvre Boileau ! Pauvre Scarron ! Tics, tics, et
tics. »¹

en soulignant sa contribution à l'écriture des surréalistes qui cherchent à explorer les
tréfonds du subconscient et affirment qu'écrire n'est pas le privilège d'une caste
d'ayants droits.

À propos du rôle de Lautréamont dans l'évolution de la poésie moderne,
surtout celle du courant surréaliste, Cheng Xiaolan reprend la remarque de Maurice
Nadeau :

« C'est de lui que se réclameront le plus fréquemment les surréalistes ; c'est à son
œuvre qu'ils brûleront d'égaliser la leur. Il a vraiment été, plus qu'aucun autre, le
fécondateur du mouvement. »²

Dans *Futurisme, Surréalisme, Réalisme magique*, la deuxième étude sur le
surréalisme s'articule autour d'André Breton, connu comme le principal fondateur du
mouvement surréaliste, homme à la fois littéraire et politique. Par rapport à celle de
Cheng Xiaolan, sur l'influence que Breton a subie dans les années 1920, Wu Yuetian
signale, mais de manière assez rapide, le rôle de la lecture de Baudelaire, Mallarmé,
Rimbaud, Apollinaire et surtout celle des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, œuvre
considérée comme la « Bible » du surréalisme³.

¹ DUCASSE, Isidore, *Poésies II*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 280, cité par Cheng Xiaolan 程晓兰, *ibid.*, p. 149.

² NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, 1964, p40, cité par Cheng Xiaolan 程晓兰, *ibid.*, p93.

³ WU Yuetian, « Introduction sommaire au Surréalisme » (« Chaoxianshi zhuyi jianlun »), « 超现实主义简论 », *ibid.*, p. 180-197.

Le troisième article parle principalement des fondements théoriques du surréalisme¹. Selon son auteur Wang Qijian, les précurseurs du surréalisme sont Saint-Pol-Roux, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy et Lautréamont. Il est remarquable qu'à propos de Lautréamont, Wang Qijian signale qu'il devait s'inspirer profondément de *L'Origine des espèces* de Charles Darwin, dont les théories sont, aux yeux de Lautréamont, « de nouveaux frissons [qui] parcourent l'atmosphère intellectuelle : il ne s'agit que d'avoir le courage de les regarder en face » (V, 1, p. 191). C'est là l'origine des malédictions contre Dieu et ses semblables dans l'œuvre de Lautréamont, qui affirme que la « guerre contre l'homme s'éternise, puisque chacun reconnaît dans l'autre sa propre dégradation » (IV, 1, p. 159).

Wang Qijian fait remarquer ensuite que chez Lautréamont, cette haine contre le Créateur et contre ses semblables est si violente qu'elle efface la frontière entre « l'homme et l'animal, qui sont désormais semblables et que c'est en quoi consiste le foyer de son imaginaire »². Requin, crapaud, sauterelle, ver, escargot, *etc.*, sous sa plume, la beauté traditionnelle est devenue telle :

« beau comme les deux longs filaments tentaculiformes d'un insecte [...] le scarabée, beau comme le tremblement des mains dans l'alcoolisme, [...] le vautour des agneaux, beau comme la loi de l'arrêt de développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile, se perdit dans les hautes couches de l'atmosphère. » (Chant V, strophe 2)³

¹ Wang Qijian 王齐建, « Du principe du surréalisme » (« Chaoxianshi zhuyi de lilun jichu ») « 超现实主义的理论基础 », *ibid.*, p. 198-239.

² Wang Qijian 王齐建, *op. cit.*, p. 206.

³ Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 194-197, cité par Wang Qijian 王齐建, *ibid.*, p. 206-207.

Voici la formule comparative « beau comme », formule qui connaît une fortune prodigieuse grâce à la ferveur surréaliste que son étrangeté enflamme, révélée pour la première fois aux lecteurs chinois.

Si Cheng Xiaolan nous démontre, en citant Bachelard, que chez Lautréamont, « rien n'est passif, rien n'est reçu, rien n'est attendu, rien n'est suivi », la métamorphose de ce monde lautréamontien, « moyen de réaliser tout de suite un acte vigoureux »¹, attire également l'attention de Wang Qijian. En citant Lautréamont lui-même :

« La métamorphose ne parut jamais à mes yeux que comme le haut et magnanime retentissement d'un bonheur parfait, que j'attendais depuis longtemps. » (IV, 6, p. 177)

Wang Qijian signale que la métamorphose lautréamontienne se distingue de la métamorphose kafkaïenne, puisque chez Kafka, la métamorphose est plutôt l'origine de la douleur. « C'est juste cette vision qui affirme l'existence du réel en le surpassant de façon optimiste, écrit-il, qui excite aux surréalistes une grande admiration pour Lautréamont »².

Il est intéressant de signaler que sur la place de Lautréamont dans l'évolution de la poésie française, Wang Qijian parle d'un référendum mené en 1938 pour rendre compte du degré d'estime ou de mésestime porté aux poètes et aux critiques avant 1900, Lautréamont se classe à la troisième place, dont les deux premières sont Rimbaud et Baudelaire.

En fait, une enquête sur la renommée des poètes, dont le but n'est pas de proposer un nouvel ordre de valeurs, ni de classer, mais de déclasser, a eu lieu au début des années 1920. Le résultat a été publié en mars 1921 dans le n°18 de *Littérature* : André Breton lui-même se situe à la première place, Rimbaud, à la

¹ BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 15.

² WANG Qijian 王齐建, *op. cit.*, p. 207.

quatrième et Isidore Ducasse à la sixième. Et un demi-siècle plus tard, en octobre 1972, dans le n° 7 de la revue *Littérature*, un article de Roger Fayolle, intitulé « La poésie dans l'enseignement de la littérature : le cas Baudelaire », établit un tableau de classement des poètes du XIXe siècle : Lautréamont se situe à la vingt-troisième place, Baudelaire la deuxième, Rimbaud la huitième¹.

Wang Qijian signale, en conclusion, que les apports des précurseurs aux fondements théoriques du surréalisme consistent d'une part en l'approfondissement de la théorie de deux mondes, formulée par Emmanuel Swedenborg ; d'autre part, en l'accent mis sur la distinction de deux mondes : le monde naturel et le monde spirituel.

Futurisme, Surréalisme, Réalisme magique, première étude chinoise, poussée et approfondie, du surréalisme depuis les années 1920, nous révèle non seulement les aspects les plus caractéristiques du surréalisme, mais ceux de son précurseur, Lautréamont, auteur des *Chants de Maldoror*.

Sur Lautréamont, ce qui mérite notre attention, toujours dans les années 1980, c'est l'étude d'un gallicisant célèbre, Luo Dagang et ses deux articles sur la poésie moderne, intitulés « Rue et violon, I » (« Jie yu tiqin I ») et « Rue et violon, II » (« Jie yu tiqin II »), écrits en 1948, remaniés en 1987 pour être repris dans l'*Anthologie d'essais de Luo Dagang (Luo Dagang xueshu lunzhu zixuanji)*, paru en 1991. Dans cette étude, Luo Dagang signale que l'histoire de la littérature française considère généralement *Les Fleurs du mal* de Baudelaire comme la première œuvre de la poésie moderne, et pour les surréalistes, la deuxième n'est pas celle de Rimbaud, mais *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, dont la troisième est *Alcools* d'Apollinaire².

¹ FAYOLLE, Roger, « La poésie dans l'enseignement de la littérature : le cas Baudelaire », in *Littérature*, n°7, octobre 1972, p. 48-72.

² LUO Dagang 罗大冈, « Rue et violon I » (« Jie yu tiqin I ») 街与提琴(上), in *Anthologie d'essais de Luo Dagang (Luo Dagang xueshu lunzhu zixuanji)*, 罗大冈学术论述自选集, p. 12.

Dans « Rue et violon, II », Luo Dagang indique que « les poètes qui sont sensibles aux événements tragiques du temps et aux misères du peuple, [...] n’expriment pas seulement la douleur personnelle, mais celle de la masse »¹. Et il voit ainsi s’inscrire dans une même lignée les poètes Chinois et étrangers, de Li He (790-816), poète de la dynastie des Tang, à Apollinaire, en passant par Villon du XVe siècle, ainsi que Nerval, Lautréamont, Rimbaud du XIXe siècle. Pour lui, ils sont tous « révoltés », et qu’ils « protestent tous contre les douleurs imposées à l’être humain »².

En parlant du procédé d’écriture automatique des surréalistes, Luo Dagang fait remarquer que ce procédé est emprunté à Lautréamont, dont la formule célèbre : « la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie », découvre aux surréalistes que « les objets les plus loin peuvent engendrer le merveilleux » et que c’est sur quoi repose l’esthétique de la surprise privilégiant l’insolite ou le bizarre.

2. Lautréamont dans les recueils de poèmes français traduits en chinois

Dans les années 1980, les poèmes français traduits en chinois sont publiés principalement dans les recueils suivants³:

FAN Xiheng, *Anthologie de la poésie française contemporaine (Faguo jindai mingjia shixuan)*, Beijing : Waiguo wengxue chubanshe, 1981 ;

¹ LUO Dagang 罗大纲, « Rue et violon II » (« Jie yu tiqin II ») 街与提琴(下), *ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Catalogue des livres traduits du français en chinois, lettres, sciences humaines et sciences sociales*, sous la direction du Centre de recherche des relations culturelles sino-française (Centre Étienne) de l’Université de Pékin, en collaboration avec le Centre de sinologue de la Bibliothèque nationale de Beijing, Beijing : Shijie tushu chubangongsi, 1996, p. 198-199.

LUO Luo, *Anthologie de la poésie française moderne (Faguo xiandai shixuan)*, Changsha : Hunan renmin chubanshe, 1983 ;

SHEN Dali et LIU Fengyun, *Poèmes de la Commune de Paris (Bali gongshe shixuan)*, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1983 ;

CHENG Baoyi, *Les Œuvres de sept poètes français (Faguo qiren shixuan)*, Changsha : Hunan renmin chubanshe, 1984 ;

QIAN Chunqi, *Anthologie de la poésie lyrique de France (Faguo mingshiren shuqing shixuan)*, Nanjing : Jiangsu renmin chubanshe, 1987 ;

XU Zhimian, *Anthologie de la poésie contemporaine de France (Xiandai faguo shichao)*, Beijing : Waiguo wenxue chubanshe, 1989 ;

LI Yumin et LUO Guolin, *Poèmes d'amour français contemporains (Faguo dangdai aiqing menglong shixuan)*, Guangzhou : Huacheng chubanshe, 1989 ;

JIANG Huosheng, *Cinq poètes français contemporains (Faguo dangdai wuren shixuan)*, Beijing : Waiguo wenxue chubanshe, 1989 ;

SHEN Dali et LIU Fengyun, *Le Temps des cerises (Poèmes de la Commune de Paris) (Yingtao shijie (Bali gongshe shixuan))*, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1989.

Ces publications consacrées à la poésie française peuvent être considérées comme la première vague de l'introduction et la traduction de la littérature française aux lendemains de la période difficile. Parmi lesquelles, les cinq suivantes méritent une attention particulière avec les textes servant de préface.

L'Anthologie de la poésie française contemporaine

Parue en 1981, elle réunit une cinquantaine de poèmes de 29 poètes, de Ronsard jusqu'à Maeterlinck. Dans la préface rédigée en 1969, le traducteur, Fan Xiheng, essaie de retracer dans une dizaine de pages l'histoire de la poésie française de la Renaissance au début du XXe siècle. Ce qui nous intéresse, c'est l'accent mis sur la conversion des membres du mouvement surréaliste :

« [...] pendant la seconde Guerre mondiale, des membres fondateurs du surréalisme, tels qu’Aragon et Éluard, abandonnent la doctrine surréaliste pour se lancer dans la guerre [...] Leur œuvre, pleine d’élans, sert d’outils au combat politique et annonce une nouvelle ère du monde poétique français. »¹

Il s’agit là du point de vue largement partagé par les critiques chinois des années 1980. D’une part, ils dénoncent l’aspect négatif du surréalisme, qui « expulse la raison, la morale et l’esthétique »² et affirment que « ces éléments malsains tant au niveau de la forme que du fond, dégoûtants et décadents, doivent être résolument balayés »³ ; d’autre part, ils s’efforcent de mettre en valeur la position d’Aragon et Éluard, dont la conversion au Parti Communiste Français et leur œuvre engagée servent de meilleur exemple aux écrivains chinois.

Luo Dagang, dans la préface rédigée en 1955 à l’*Anthologie d’Aragon*, commente ainsi Aragon :

« Au lendemain de la Guerre, Aragon [...] tombe dans le gouffre du Dadaïsme et du surréalisme et se condamne au carcan de ce courant littéraire le plus décadent et le plus réactionnaire. C’est également le cas d’un autre grand poète français, Éluard. Mais, plus tôt que ce dernier, Aragon se rompt résolument avec les opportunistes surréalistes et se détache, malgré tout, de leur pouvoir diabolique. »⁴

¹ FAN Xiheng 范希衡, *Anthologie de la poésie Française contemporaine (Faguo jindai mingjia shixuan)* 法国近代名家诗选, Beijing : Waiguo wenxue chubanshe, 1981, p. 15.

² *Ibid.*, p. 15.

³ WEI Fan 未凡, WEI Min 未珉, *Anthologie de la poésie étrangère moderne (Waiguo xiandai pai shiji)* 外国现代派诗集, Beijing : Zhongguo wenlian chubanshe, 1989, p. 1-2.

⁴ LUO Dagang 罗大冈, *Anthologie d’Aragon (Alagong shiwen chao)* 阿拉贡诗文钞, Beijing : Zuo jia chubanshe, 1956, p. 3.

Cette préface est reprise dans l'anthologie des essais littéraires de Luo Dagang, parue en 1991, mais dans une autre tonalité. Aux termes agressifs de combat classique, se substitue un discours critique objectif. À propos de cette conversion, l'explication de l'auteur lui-même mérite notre attention, puisque qu'il s'agit de la situation de la plupart des écrivains et critiques de sa génération : son écriture de 1949 à 1966, est « pour obéir à l'ordre du supérieur et s'adapter au mouvement de l'« anti-droitisme » et l'« anti-révisionnisme » »¹.

Dans cette anthologie de la poésie française contemporaine, Rimbaud et Verlaine sont présentés par Fan Xiheng comme « deux grands maîtres de la poésie symboliste »², alors que Lautréamont n'a pas été évoqué à côté de son frère dioscurique. Est-ce qu'il est moins prudent de présenter un tel poète controversé, précurseur du surréalisme, autour duquel la polémique est loin d'être éteinte ?

L'Anthologie de la poésie française moderne

Dans les années 1980, la poésie française moderne fait l'objet d'une traduction intensive en Chine. *L'Anthologie de la poésie française moderne*, publiée en 1983, a pour objectif de faire découvrir aux lecteurs chinois les poètes français modernes. Les auteurs rassemblés sont non seulement ceux qui sont connus depuis les années 1920, tels que, Francis Jammes, Paul Claudel, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Jules Supervielle, Paul Éluard, Louis Aragon, mais aussi ceux qui sont présentés pour la première fois en Chine, tels que, Charles Péguy, Léon-Paul Fargue, Catherine Pozzi, Saint-John Perse, Henri Michaux, Francis Ponge, Patrice de la Tour Du Pin, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, etc.

Il est remarquable que Luo Luo, traducteur et préfacier de ce volume, sans y mêler aucun jugement idéologique, nous offre une étude sérieuse de la poésie

¹ LUO Dagang 罗大冈, *Anthologie d'essais de Luo Dagang (Luo Dagang xueshu lunzhu zixuanji)* 罗大冈学术论著自选集, Beijing : Beijing shifan xueyuan chubanshe, 1991, p. 3.

² FAN Xiheng 范希衡, *op. cit.*, p. 14.

moderne française : du symbolisme tardif au surréalisme, en passant par Futurisme et Cubisme et des 28 poètes modernes. Sur le surréalisme, le traducteur porte une grande attention non seulement à leurs fondateurs : Breton, Éluard, Aragon, Desnos, mais à Henri Michaux et René Char, qui se lient tardivement au groupe surréaliste.

Bien que Lautréamont n'ait pas été évoqué directement dans la préface, le nom de Michaux mérite toute notre attention. Il semble que derrière l'œuvre de celui-ci, s'aperçoit le visage de Lautréamont.

Henri Michaux, « second Maldoror », poète qui commence à écrire en 1922 après avoir lu Lautréamont ; poète qui « se déclare le plus clairement héritier inconditionnel de Ducasse » et « se croit Maldoror »¹, la traduction de son œuvre peut alors être une véritable « avant-première » des *Chants de Maldoror* de Lautréamont en Chine. Dans ce volume, fait la connaissance des lecteurs chinois son poème « Voix », dont l'anéantissement de l'homme par l'homme, l'anéantissement de l'identité de l'être humain, qui s'accompagne d'une certaine jouissance venant du malheur de ses semblables, nous rappellent la malédiction perpétuelle contre Dieu, contre ses semblables et les « délices de la cruauté » de Maldoror :

« J'entendis une voix en ces jours de malheur et j'entendis : « Je les réduirai ces hommes, je les réduirai et déjà ils sont réduits quoiqu'ils n'en sachent encore rien. Je les réduirai à si peu de chose qu'il n'y aura pas moyen de distinguer qui est homme de qui est femme, et déjà ils ne sont plus ce qu'ils étaient autrefois, mais comme leurs organes savent encore s'interpénétrer, ils se croient toujours différents, l'un ceci, l'autre cela. [...] Je ne leur laisserai que le squelette, un simple trait de leur squelette pour y attacher leur malheur. [...] Cette voix, je l'entendis et j'avais le frisson, mais pas tellement, car je l'admirais, pour sa sombre détermination et son projet vaste quoique apparemment

¹ DONG Qiang, « Les « Quatre Points de l'horizon » de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les *Chants* à la lumière de Michaux », in *Maldoror hier et aujourd'hui, Lautréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du Sixième Colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, Cahiers Lautréamont : livraisons LXIII et LXIV, AAPPFID, 2002, p. 231-232.

insensé. Cette voix n'était qu'une voix dans cent autres, remplissant le haut et le bas de l'atmosphère et l'Est et l'Ouest, et toutes étaient agressives, mauvaises, haineuses, et promettaient à l'homme un funèbre avenir. »¹

Chez Henri Michaux comme chez Lautréamont, une pratique de métamorphose ne peut passer que par le fantasme fusionnel, sombre, funèbre. Il s'agit là d'une expérience de l'altérité qui fonde l'identité en l'abolissant.

David Vrydaghs, dans son article intitulé « Henri Michaux : invocation de Lautréamont », signale :

« La demande de protection ou de patronage, qui constitue l'invocation, n'est pas seulement adressée à un homme, mais à ce qu'il représente d'une part en terme d'identité littéraire et d'autre part en terme de famille ou de lignage littéraire dont l'invoqué est le représentant (l'exemplaire). »²

Si l'on paraphrase le titre de Vrydaghs pour avoir un « Lautréamont : invocation d'Henri Michaux », c'est bien du cas Lautréamont en Chine qu'il s'agit, bien que Michaux n'aime pas ce terme de « cas » imposé à Lautréamont. Et ainsi ce « lignage » doit-il être retracé dans un sens inverse, c'est-à-dire, de Michaux à Lautréamont, de Supervielle à Lautréamont, de Breton à Lautréamont, d'Aragon à Lautréamont, *etc.* Lautréamont, ou bien cette identité littéraire exemplaire lautréamontienne, doit demander en ce sens la protection et le patronage à ses filleuls,

¹ MICHAUX, Henri, « Voix », in *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 786. Traduit par Luo Luo 罗洛, *Anthologie de la poésie française moderne (Faguo xiandai shixuan)* 法国现代诗选, Changsha : Hunan renmin chubanshe, 1983, p. 96.

² VRYDAGHS, David, « Henri Michaux : invocation de Lautréamont », in *La littérature Maldoror*, Actes du Septième Colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5, octobre 2004, Bruxelles, 6 octobre 2004, Cahiers Lautréamont : livraisons LXXI-LXXII, AAPPFID, 2004, p. 276.

à ceux qui sont influencés par lui-même, mais traduits et présentés en Chine plus tôt que lui.

Les Œuvres de sept poètes français

En 1984, est paru un volume intitulé *Les Œuvres de sept poètes français*. Le traducteur est Cheng Baoyi, dont le nom français est François Cheng. Chinois naturalisé français au début des années 1970, François Cheng, écrivain, poète et calligraphe, reçoit le Grand Prix de la Francophonie de l'Académie française en 2001, et l'année suivante, il est le premier Asiatique élu membre de l'Académie française. Les 55 poèmes traduits dans ce volume sont choisis des œuvres de sept poètes : Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Jammes, Reverdy et Michaux. À chaque poète, François Cheng offre une introduction générale, extraite de son ouvrage, *Le dialogue avec Yading sur la poésie française (He Yading tan faguo shi)*, Yading, en fait François Cheng lui-même. Publié en 1970 à Taïwan, cet ouvrage porte sur Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Valéry et Reverdy.

Le nom de Lautréamont est mentionné ici deux fois par François Cheng : dans l'introduction aux poèmes de Rimbaud et dans le texte sur l'entretien avec Henri Michaux, à qui, François Cheng consacre de nombreuses études sérieuses et intensives, entre autres, *Henri Michaux, sa vie et son œuvre*, parue en 1984 à Taïwan.

D'abord, dans l'introduction à Rimbaud, François Cheng écrit :

« Avec Hugo et Baudelaire, s'affirme le début de la poésie française moderne. Nourrie de l'œuvre de Gérard de Nerval et celle de Lautréamont, elle arrive, dans les années 1870, à une période cruciale du développement, qui prolonge jusqu'à la fin du siècle, dont le courant principal est le Symbolisme. [...] Les *Trois Mousquetaires* du Symbolisme sont Arthur Rimbaud, Jules Laforgue et Stéphane Mallarmé. »¹

¹ CHENG Baoyi 程抱一, *Les Œuvres de sept poètes français (Faguo qiren shixuan)* 法国七人诗选, Changsha : Hunan renmin chubanshe, 1984, p. 39.

Breton s'oppose à ce qu'on assigne à Lautréamont une place entre Un Tel et Un Tel, par exemple, entre Baudelaire et Rimbaud. Il faut signaler toutefois que pour les lecteurs chinois, la place que François Cheng assigne à Lautréamont, en offrant une vue directe sur l'évolution de la poésie française moderne, indique parfaitement l'importance de Lautréamont.

Ensuite, dans ce volume, ce qui nous intéresse, en plus des 13 poèmes de Michaux traduits en chinois, c'est l'entretien de François Cheng avec Henri Michaux, qui a eu lieu en février 1980, où se retrouve mentionné le nom de l'auteur des *Chants de Maldoror*.

François Cheng se rappelle que Michaux, étant lycéen, aime écrire, mais ne pense jamais à devenir un jour écrivain. C'est la lecture des *Chants de Maldoror* dans sa vingtaine qui lui fait découvrir la force extraordinaire de l'écriture¹. S'inspirant fortement des *Chants de Maldoror*, Michaux commence à écrire et se faire publier dans quelques revues.

Les poèmes choisis et traduits par François Cheng nous révèlent dans quelle mesure Michaux se rapproche de Lautréamont, qu'il aime « sans restriction ni explication »². Citons à titre d'exemple des passages suivants.

Dans « L'âge héroïque » de Michaux, le combat entre deux frères évoque un des thèmes constants de Lautréamont :

« [...] il reprit la lutte, visa le nombril, défonça l'abdomen, et par le trou entreprit d'introduire le pied même de Barabo, qu'il parvint à tordre d'abord puis à immobiliser dans la paie comme une borne. [...] Alors, comme une flèche, Barabo plongea, fut sur lui,

¹ CHENG Baoyi 程抱一, *ibid.*, p. 116.

² MICHAUX, Henri, « Le cas Lautréamont », in *Le Disque Vert*, n° 4, 1925, p. 96.

lui démit un bras, s'accrocha à l'autre, le démit pareillement, et s'effondra d'une chute si savante sur le malchanceux Poumapi qu'il lui brisa les deux jambes. »¹

Dans « Un homme prudent », le discours scientifique mêlé par Michaux dans la langue poétique rappelle surtout la comparaison de « Beau comme » lautrémontienne qu'on a mentionnée à maintes reprises plus haut :

« Il croyait avoir dans l'abdomen un dépôt de chaux [...] La chaux est friable, mais pas toujours. Il y a les carbonates, les sulfates, les chlorates, les perchlorates, d'autres sels, [...] Dans l'abdomen, il y a quantité d'artérioles, d'artères, et de veines principales, le cœur, l'aorte et plusieurs organes importants. »²

Le nom de Lautréamont, mentionné par Dai Wangshu en 1935 et puis retombé dans l'oubli, attire enfin l'attention du monde poétique chinois. Les remarques de Cheng Baoyi en 1984 vont-elles faire glisser quelque bruit dans les oreilles accueillantes ?

L'Anthologie de la poésie lyrique de France

Parue en 1987, elle rassemble 176 poèmes des 51 poètes qui couvrent une longue période du XVe siècle au XXe siècle. De François Villon, Pierre de Ronsard, Jean de La Fontaine, André Chénier, à André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Henri Michaux, René Char, en passant par Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé. Évidemment, le traducteur essaie de retracer aux lecteurs chinois l'évolution de la poésie française pendant les cinq derniers siècles.

Dans ce volume, le nom de Lautréamont a été mentionné deux fois.

¹ MICHAUX, Henri, « L'âge héroïque », *La nuit remue*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 448. Traduit par CHENG Baoyi 程抱一, *op. cit.*, p. 139.

² MICHAUX, Henri, « Un homme prudent », *ibid.*, p. 476-477. Traduit par CHENG Baoyi 程抱一, *ibid.*, p. 129.

D'abord, vers la fin de la préface du traducteur, en parlant du poème en prose, Qian Chunqi signale :

« Ce qui distingue la poésie française de celle des autres pays, c'est que de nombreux poètes français aiment écrire le poème en prose. Par exemple, Bertrand, avec son seul recueil de poèmes en prose *Gaspard de la nuit*, est considéré comme l'inventeur du poème en prose. Duquel s'inspire Baudelaire pour écrire *Le Spleen de Paris*. Ceux qui contribuent le plus au développement du poème en prose, sont Rimbaud et ses recueils *Une saison en enfer* et *Les Illuminations* ; Lautréamont et ses *Chants de Maldoror* (œuvre considérée comme *La Bible* du surréalisme) ; Régnier et ses *Esquisses vénitiennes* ; Louÿs et ses *Chansons de Bilitis* ; Paul Fort et ses *Ballades Françaises*. »¹

Sauf « Les cinq doigts de la main » de Bertrand et cinq poèmes choisis des *Ballades Françaises* de Paul Fort, aucune œuvre des poètes cités plus haut ne fait l'objet de la traduction. Est-ce que la « ballade en prose », découpée en couplets à la manière d'Aloysius Bertrand et de Paul Fort, est préférée au « poème-bloc » à la manière de Baudelaire et de Rimbaud, et surtout, à l'œuvre de Lautréamont, qui ressemble plus au récit qu'à la lyrique ? Le traducteur n'a pas expliqué le critère pris en compte pour son choix.

Ce qui nous intéresse, c'est que le terme « Bible » utilisé par Qian Chunqi pour qualifier *Les Chants de Maldoror* aux yeux des surréalistes. Il est dommage qu'à côté de ses grands admirateurs du XXe siècle, Lautréamont n'ait pas sa place. Est-ce que son « lyrisme bouffe »², selon Huysmans, ou son « lyrisme noir »³ mêlé à

¹ QIAN Chunqi 钱春绮, *Anthologie de la poésie lyrique de France (Faguo mingshiren shuqing shixuan)* 法国名诗人抒情诗选, Nanjing : Jiangsu renmin chubanshe, 1987, p. 5.

² LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Isidore Ducasse Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont, op. cit.*, p. 647.

³ ARAGON, Louis, *Lautréamont et nous, op. cit.*, p. 22.

l'humour moderne, selon Aragon, ou son « lyrisme musculaire »¹, selon Bachelard, décourage le traducteur chinois devant son œuvre ?

Dans cette anthologie, le nom de Lautréamont, mentionné pour la deuxième fois, se lie toujours à celui d'Henri Michaux, qui « commence à écrire après la lecture des *Chants de Maldoror* de Lautréamont en 1922», remarque Qian Chunqi tout simplement.

L'Anthologie de la poésie contemporaine de France

Publié en 1989, ce volume permet aux lecteurs chinois de connaître 22 poètes de la fin du XIXe siècle au XX siècle, qui se lient, presque tous, de loin ou de près, au mouvement surréaliste.

Dans la préface du traducteur, XU Zhimian parle de la naissance du Dadaïsme et celle du surréalisme. Dans les années 1920, les jeunes, face à une Europe en ruine, cherchent à mettre en cause, à la manière de la table rase, de toutes les conventions et contraintes idéologiques, politiques et artistiques. La naissance du Dadaïsme accélère, selon l'auteur, le rejet de la raison et de la logique, dont l'extravagance, la dérision et le mépris total envers les « vieilleries » du passé comme celles du présent aboutissent à la négation de tout : « rien, rien, Rien » (en français dans le texte) – nihilisme de Dada, finira forcément par se nier »².

À l'époque où la religion n'a plus sa gloire sacrée du passé et où le nihilisme n'est en fait qu'une impasse, quelle est alors la sortie ? Le rêve ? Pour Xu Zhimian, Baudelaire, qui, « pour s'évader de l'hypocrisie de la société, se lance dans l'ivresse de vin et d'opium » ; Rimbaud et Lautréamont, qui « considèrent la poésie non comme une poursuite artistique, mais comme une activité de l'esprit elle-même »³, tentent tous d'aller chercher un surréel dans le rêve. Ce sont les surréalistes qui

¹ BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, op. cit., p. 109.

² XU Zhimian 徐知免, *Xiandai faguo shichao* 现代法国诗抄 *Anthologie de la poésie contemporaine de France*, Beijing : Waiguo wenxue chubanshe, 1989, p. 2.

³ XU Zhimian 徐知免, *ibid.*, p. 3.

marient finalement le réel au rêve dans un « réel absolu », « où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »¹.

Est-ce que c'est dans l'activité de l'esprit à la manière de Rimbaud et Lautréamont que les surréalistes découvrent l'automatisme, qui note l'activité spirituelle de la conscience onirique et les expériences d'état de conscience entre sommeil et réveil, entre rêve et réel ? Pas de réponse directe dans la préface. Cependant, il est remarquable que ce soit juste dans cette sorte d'activité de l'esprit que les surréalistes s'approprient la faculté de confondre réel et rêve, même et autre, en abolissant le monde extérieur dans une échappée rêveuse ou une pure fiction.

Ainsi, entré dans le monde de « réel absolu », le sujet peut se déposséder pour s'identifier à l'autre, comme le fait Baudelaire, « à sa guise, être lui-même et autrui », puisqu'il s'agit d'un « incomparable privilège » du poète ; comme l'affirme Rimbaud, « Je est un autre » ; comme le revendique Lautréamont, « La poésie doit être faite par tous. Non par un ».

Il convient de signaler, après avoir analysé ces anthologies de la poésie française traduite en Chine dans les années 1980, deux points suivants. Le premier, le mouvement surréaliste, considéré même vers la fin des années 1970 comme « l'aberration et la trahison des règles de l'art » et « la décadence de l'art », commence à faire l'objet des études sérieuses depuis les années 1980. Le second, bien que l'œuvre de Lautréamont n'ait pas été traduite comme celle de ses contemporains ou celle des surréalistes, le binôme surréalisme / Lautréamont, les frères Michaux – Lautréamont, ou Rimbaud – Lautréamont, nous permettent une possibilité de reconstituer le visage de celui-ci, de même que les pièces d'un puzzle qui commencent à s'ordonner dans notre tête.

¹ BRETON, André, *Second Manifeste du Surréalisme*, cité par XU Zhimian 徐知免, *ibid.*, 3-4.

3. Lautréamont, la banalité ?

Avant d'examiner le cas Lautréamont en Chine dans les années 1990, Albert Camus attire notre attention, non par son discours de l'existentialisme, courant philosophique et littéraire, introduit en Chine dans les années 1940 et faisant l'objet des études tardivement dans les années 80, mais par son essai sur Lautréamont.

Parmi les études critiques occidentales traduites en Chine dans les années 1980, les *Essais* d'Albert Camus¹, parus en 1989, doivent être, à notre connaissance, le seul ouvrage qui parle de l'auteur des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*. Intitulé « Lautréamont et la banalité »², cet article est publié pour la première fois en 1951 dans le n° 307 des *Cahiers du Sud*.

Cet article provoque la polémique entre Breton et Camus, dont l'argumentation complexe ne se laisse pas aisément résumer. Rappelons que l'énigme de l'articulation des *Chants de Maldoror* et *Poésies* fascine constamment Breton, tandis que Camus cherche à utiliser les *Poésies*, œuvre inspirée, à ses yeux, par un « conformisme forcené », pour dénoncer le parti pris romantique de désespoir des *Chants de Maldoror*, allant jusqu'à voir en Lautréamont le prophète de l'« asservissement intellectuel » moderne, comme il le signale :

« Le conformisme est une des tentations nihilistes de la révolte qui domine une grande partie de notre histoire intellectuelle. Elle montre en tout cas comment le révolté qui passe à l'action, s'il oublie ses origines, est tenté par le plus grand conformisme. Elle explique donc le XX^e siècle. Lautréamont, salué ordinairement comme le chantre de la

¹ *Essais de Camus, Entre la misère et le soleil (Zhishen kuan yu yangguang zhijian, Jiamiu wenji)* 置身苦难与阳光之间 加缪文集, texte traduit par DU Xiaozhen 杜小真, Shanghai : Shanghai sanlian chubanshe, 1989.

² CAMUS, Albert, « Lautréamont et la banalité », in *Essais*, introduction par Roger Quilliot, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 491-497.

révolte pure, annonce au contraire le goût de l'asservissement intellectuel qui s'épanouit dans notre monde. »¹

Pour Breton, il s'agit d'une lecture sommaire et dérisoire faite par Camus qui n'est rien d'autre qu'une « thèse la plus suspecte du monde ». Dans son article intitulé « Sucre jaune », paru dans *Arts* du 12 octobre 1951, où il attaque aussi le *Baudelaire* de Sartre², Breton signale que la « révolte absolue » ne peut engendrer que le « goût de l'asservissement intellectuel », c'est là une affirmation toute gratuite, ultra-défaitiste qui doit encourir le mépris plus encore que sa fausse démonstration. On ne saurait trop s'indigner que des écrivains jouissant de la faveur publique s'emploient à ravalier ce qui est mille fois plus grand qu'eux³.

Il semble que « Lautréamont et la banalité » de Camus n'attire aucune attention de la critique chinoise.

Il faut attendre les années 1990 et la publication des œuvres de Lautréamont traduites en chinois, pour que les lecteurs chinois puissent éprouver le « vertige » provoqué par la lecture de *Maldoror*, selon l'expression de Blanchot.

¹ CAMUS, Albert, *ibid.*, p. 496.

² « Il n'y a pas si longtemps qu'on nous présentait un Baudelaire tout « absence de vie ou destruction de la vie », en proie à une « tension vaine, aride », se tuant volontairement « à la petite semaine » et dont les caractéristiques étaient « frigidité, impuissance, stérilité, absence de générosité, refus de servir, péché ». Voir BRETON, André, « Sucre jaune », in *Œuvres complètes*, t.III, édition de Marguerite Bonnet, publié pour ce volume, sous la direction d'Etienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 913.

³ *Ibid.*, p. 913.

CHAPITRE 3

LAUTRÉAMONT ET LA CHINE DANS LES ANNÉES 1990

1. La traduction des strophes des *Chants de Maldoror*

Au tournant des années 1990, un ouvrage portant sur le symbolisme et l'imagisme¹ mérite notre attention. Il se compose de deux parties : la première est une anthologie des textes théoriques fondamentaux du symbolisme et de l'imagisme, y compris ceux de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Moréas, Valéry, Yeats, Eliot, Flint, Pound, Briousov, Blok, Bielyï, Essénine ; la seconde est une anthologie des œuvres des auteurs majeurs de ces deux courants, qui commence par les cinq poèmes de Baudelaire : « Correspondances », « Le Chat », « Une Charogne », « Spleen » et « Chacun sa chimère ».

Précédé des œuvres de Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, considérés comme fondateurs du symbolisme : « L'Art poétique », « Chanson d'automne », « Il pleure

¹ *Symbolisme. Imagisme (Xiangzheng zhuyi. Yixiang pai)* 象征主义.意象派, sous la direction de HUANG Jinkai 黄晋凯, ZHANG Bingzhen 张秉真, YANG Hengda 杨恒达, Beijing : Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1989.

dans mon cœur », « Le ciel est par-dessus le toit », « Le Bateau ivre », « Voyelles », « Alchimie du verbe », « Aube », « Don du poème », « L'Après-midi d'un faune », « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », le Chant premier des *Chants de Maldoror*, d'édition Baudouin 1975, est traduit intégralement en chinois par Wang Yipei, s'accompagnant d'une brève introduction. Il s'agit de la première tentative de publication de l'œuvre de Lautréamont en chinois, sur laquelle, les trois points suivants sont remarquables :

Primo, dans l'introduction du traducteur, ayant retracé de manière rapide la vie de Lautréamont, « poète français, né à Montevideo [...] fait publier en 1868 *Les Chants de Maldoror* », Wang Yipei indique que « Lautréamont est l'auteur de quelques autres poèmes, proses et discours poétique ». De quels poèmes s'agit-il ? Wang Yipei ne l'a pas précisé. Des deux textes, signés de trois étoiles comme le Chant premier, s'intitulant « Rissette » et « Choses trouvées dans un pupitre » ? Évoqués pour la première fois par Curt Muller dans les numéros 12-13 de la revue *Minotaure* de mai 1939, les deux textes, considérés comme documents inédits de Lautréamont, soulèvent une nouvelle fois le doute concernant leur auteur.

Est-ce que Lautréamont a jamais écrit quelque prose ? On ne le sait pas. Quant au discours poétique de Lautréamont, sans doute s'agit-il des *Poésies* d'Isidore Ducasse, publiées en 1870. À propos desquelles, le traducteur n'a rien dit. Ce qui est digne de notre attention, c'est que Wang Yipei présente Lautréamont comme un des poètes maudits du symbolisme français. Cette étiquette de « maudit », collée à Lautréamont et universellement admise par ses commentateurs, rappelle certainement *Les poètes maudits* de Verlaine, dans lequel Lautréamont n'a pas l'honneur de figurer au côté de ses semblables : Corbière, Rimbaud, Mallarmé.

Secundo, le traducteur signale que *Les Chants de Maldoror* sont considérés tardivement comme un des chefs-d'œuvre de la littérature symbolisme. Il semble que *Les Chants de Maldoror* ne se permettent pas de classification nette. Est-ce que Lautréamont est un para-symboliste, comme l'indique José Pierre dans son ouvrage

intitulé *André Breton et la peinture*, où Lautréamont, Cros, Rimbaud, Nouveau et Corbière sont tous considérés comme para-symbolistes¹ ? Là n'est pas la question. Il nous paraît qu'il suffit de citer la remarque de Gaston Bachelard pour expliquer la place de Lautréamont dans la poésie française moderne et son influence sur les jeunes poètes au début du XXe siècle, qui se réclament de lui :

« Je ne vois que trois poètes qui, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, aient fondé des écoles *sans le savoir* : Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. Ils sont les maîtres qu'on reconnaît tardivement, après leur mort, des maîtres qui ne se sont pas confinés, pas commentés, pas expliqués. »²

Tertio, le choix du traducteur nous intéresse. Pourquoi le Chant premier fait l'objet de sa traduction ? À cette question, sans pouvoir trouver une réponse dans l'introduction du traducteur, nous reviendrons plus tard.

En 1991, voit le jour l'*Encyclopédie des poèmes lyriques étrangers*³. Comportant plus de 700 poèmes de presque 500 poètes étrangers du VIe siècle jusqu'aux années 1970 et 1980, dont la diversité est revendiquée comme témoignage du dynamisme intellectuel du groupe de recherches de ce volume. Il est remarquable que les œuvres d'un tiers des poètes, traduites pour la première fois en chinois, occupent soixante pour cent de l'ensemble des œuvres traduites. Dans la section de la poésie française, avec Villon, Ronsard, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Ponge, on a Lautréamont. Il s'agit de la traduction par Ge Lei de la strophe 9 du Chant premier.

¹ PIERRE, José, *André Breton et la peinture*, Lausanne : Éditions de l'Âge d'Homme, 1987, p. 19.

² BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, *op. cit.*, p. 86.

³ *Encyclopédie des poèmes lyriques étrangers (Waiguo shuqingshi shangxi cidian)* 外国抒情诗赏析辞典, sous la direction de ZHANG Yushu 张玉树, Beijing : Beijing shifan xueyuan chubanshe, 1991.

En 1992, est publiée l'*Anthologie des poèmes en prose chinois et étrangers*¹, dont les deux volumes sont consacrés séparément aux poètes chinois et aux poètes étrangers, dont un tiers sont français, y compris Lautréamont. Les strophes 5 et 8 de son Chant premier sont traduites par Fei Bai.

Alors revenons à la question posée plus haut : pourquoi le choix des premières tentatives de traduction des *Chants de Maldoror* s'arrête-t-il sur les strophes du Chant premier ? Sont-elles les premières lues, donc, les premières traduites ? Ou bien parce que par rapports aux autres parties des *Chants*, elles s'écartent moins loin de la voie royale de la littérature française, donc, plus faciles à être acceptées par les lecteurs chinois ? À la première question, si l'on peut répondre par un simple oui en supposant que les traducteurs commencent à lire *Les Chants* dès les premières pages, « sombres et pleines de poison », pour reprendre l'expression de Lautréamont lui-même, et décident à les traduire, pour répondre à la deuxième question, quelques remarques de plus sont nécessaires.

Premièrement, il paraît que Camus n'a pas eu tort de voir en Chant premier « un byronisme assez banal »². Toute lecture attentive découvrirait que le Chant premier est profondément marqué par la réminiscence des thèmes du grand texte romantique. Il faut prendre au sérieux la lettre du 23 octobre 1869 que l'auteur des *Chants de Maldoror* adresse à Auguste Poulet-Malassis : « J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiévickz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime »³.

Deuxièmement, à propos des réminiscences dans *Les Chants*, Maurice Blanchot signale que Lautréamont est un poète « plus près que les autres de la

¹ *Anthologie des poèmes en prose chinois et étrangers (Zhongwai sanwenshi jianshang daguan)* 中外散文诗鉴赏大观, Guilin : Lijiang chubanshe, 1992.

² CAMUS, Albert, « Lautréamont et la banalité », *op. cit.*, p. 493.

³ Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 306.

littérature du temps, plus docile aux influences littéraires, que Baudelaire visiblement s'y montre et Dante et Byron et Goethe et Sue et Shakespeare»¹.

Les noms mentionnés par Isidore Ducasse ci-dessus ne nous rappellent-ils pas l'essai de Lu Xun, « Sur le pouvoir des poètes de Mara » (« Moluo shili shuo »), écrit en 1908 ? Dans la première vague de l'introduction des littératures étrangères, les écrivains, tels que Dante, Goethe, Shakespeare, Byron, représentatifs du courant Mara, ont déjà fait l'objet de la traduction depuis le XXe siècle. Prenons Shakespeare comme exemple. Parmi plus de 30 pièces étrangères mises en scène à Shanghai au début du XXe siècle, il y en a 20 de Shakespeare².

Est-ce que pour Lautréamont, auteur quasi négligé en Chine, les thèmes empruntés aux grands auteurs romantiques le rendront plus familier avec les lecteurs chinois, à condition qu'ils soient assez instruits en matière de la littérature occidentale pour découvrir dans les strophes suivantes l'influence littéraire sur Lautréamont ?

La description célèbre du vol des grues renvoie forcément à *l'Enfer* de Dante ;

La mutilation des lèvres dans la strophe 5 du Chant premier ferait allusion à la pratique cruelle des comprachicos, bohémiens voleurs d'enfants habiles à fabriquer des monstres, décrits par Hugo dans *L'Homme qui rit* ;

Le pacte avec la prostitution s'inspire probablement de Baudelaire et son sonnet « Remords posthume » ;

La description des chiens dans la strophe 8 rappelle certainement « Les Hurlleurs » de Leconte de Lisle ;

La fameuse strophe 9 – l'hymne à l'océan renvoie à Young, à Byron, à Michelet ;

La scène de la famille de la strophe 11 parodierait en partie le célèbre *Erlkönig* ;

¹ BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, op. cit., p. 97.

² Voir TANG Qiyun 汤奇云, *De l'histoire de la littérature romantique en Chine des temps modernes (Zhongguo xiandai langman zhuyi wenxue sichao shilun)* 中国现代浪漫主义思潮史论, Guangzhou : Guangdong gaodeng jiaoyu chubanshe, 2007, p. 49.

Le fossoyeur de la strophe 12 ressemble beaucoup à celui dans *Hamlet* de Shakespeare.

Le silence à propos de ce sujet de la critique semble nous avoir donné la réponse.

Il faut signaler toutefois que la lecture du Chant premier est loin d'être suffisante pour nous révéler le vrai visage de Lautréamont, comme l'indique Blanchot :

« Si on lit le seul premier chant, et tel qu'il a paru d'abord – lecture légitime, puisque Ducasse l'a souhaitée -, il faut bien dire que, si la signification littéraire de ces pages reste très grande et bien que s'y trouvent quelques-uns des morceaux célèbres du livre, l'on n'y voit pas encore en action cette puissance transformatrice qui, à un certain moment, va faire de ces mots admirables, de ces scènes burlesques et de ces images stupéfiantes un monde antérieur au monde, l'ombre fabuleuse, portée sur le langage, d'une existence immense revenue à ses origines. Le premier chant n'est pas tout à fait cela. Il serait naturellement très vain d'imaginer, d'après ce texte, le projet qu'a en tête Ducasse, s'il en a un. »¹

Pour lire les six chants traduits intégralement en chinois, il faut attendre 1995.

2. La traduction complète des *Chants de Maldoror*

¹ BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 101.

Pour parler de la première traduction intégrale des *Chants de Maldoror*¹, nous avons eu un entretien avec son traducteur, Monsieur Che Jinshan, en 2008, l'année où l'on voit paraître la deuxième édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont.

Professeur de la littérature comparée à l'Université de Beijing, Monsieur Che nous a raconté son histoire avec Lautréamont.

En 1985, étudiant en D.E.A. de lettres modernes à l'Université de Toulouse II, une large lecture des œuvres de la seconde moitié du XIXe siècle permet à Che Jinshan de découvrir *Les Chants de Maldoror*. Une vive curiosité pour Lautréamont lui fait naître le projet de traduire son œuvre en chinois. En 1995, la traduction intégrale des *Chants de Maldoror*, fruit d'un travail de longue haleine, voit enfin le jour en avril.

Les lecteurs de cette première édition des *Chants de Maldoror* seront saisis d'emblée par une série d'illustrations, dues à divers artistes modernes, pour les strophes les plus fantastiques et chimériques :

Dessins de René Magritte pour la strophe 6 du Chant premier, où Maldoror enfonce les ongles longs dans la poitrine molle d'un enfant, boit le sang en léchant les blessures² ; pour la strophe 2 du Chant deuxième, où le Tout-Puissant « a envoyé la foudre de manière à couper précisément [s]on visage en deux, à partir du front »³ et la strophe 10 du Chant sixième, où « le Tout-Puissant, changé en rhinocéros »⁴ ;

Dessin de Françoise Séloron pour la strophe 12 du Chant premier, où se trouve la formule : « ne t'étonne pas des visions fantastiques que tes yeux semblent apercevoir »⁵ ;

¹ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, trad. du fr. par CHE Jinshan 车谨山, Zhengzhou : Henan renmin chubanshe, 1995.

² Lautréamont, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

Dessin de Max Ernest pour la strophe 1 du Chant quatrième, où « un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant »¹ ;

Dessin d'André Masson pour la strophe 4 du Chant quatrième, celle qui commence par « Je suis sale »².

Un double objectif s'y observe : d'abord, ces dessins, dont les auteurs sont tous attachés étroitement au mouvement du surréalisme, proposeront certainement aux lecteurs une interprétation graphique des *Chants de Maldoror* encadrée dans une atmosphère surréaliste ; ensuite, ils piqueront la curiosité des lecteurs pour les strophes illustrées, celles les plus sanglantes, furieuses, exubérantes et, en un mot, les plus lauréatmontiennes, dont la lecture sera privilégiée.

Ce qui mérite aussi notre attention, c'est la préface du traducteur, fin connaisseur de la littérature française du XIXe siècle. En gardant le mystère de l'œuvre qu'elle nourrit, sa préface mérite à elle seule une lecture intensive, puisqu'elle constitue sans doute une clé aux premiers lecteurs pour entrer dans le monde lauréatmontien.

Le texte se compose de huit parties, qui, sans se contenter de parcourir l'histoire biographique de l'auteur et rappeler les circonstances de la publication des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*, essaient de faire une analyse plus poussée du labyrinthe de Lautréamont et proposer aux lecteurs des réflexions pénétrantes sur Lautréamont et son œuvre, mais aussi sur la poésie moderne française.

La première partie porte sur la vie de Lautréamont. Par rapport à la simple présentation biographique qui précède la traduction du Chant premier en 1989, où l'on lit : « Comte de Lautréamont 1846-1870, poète français, né à Montevideo, capitale de l'Uruguay »³, l'étude de Che Jinshan est la première biographie complète de notre poète : sa naissance, son enfance, sa vie scolaire, sa vie littéraire éphémère ainsi que

¹ *Ibid.*, p. 157.

² *Ibid.*, p. 169.

³ WANG Yipei 王以培, in *Symbolisme. Imagisme (Xiangzheng zhuyi. Yixiang pai)* 象征主义.意象派, *op. cit.*, p. 284.

sa mort, dont l'accent est mis sur les périodes qui puissent expliquer la personnalité de l'auteur et le monde énigmatique maldororien, lauréatmontien, ou ducassien.

La partie suivante parle des circonstances des publications de l'œuvre de Lautréamont, celles du Chant premier et des *Chants de Maldoror* ainsi que celle des *Poésies* d'Isidore Ducasse. Il est notable que Che Jinsan rappelle que la diffusion des *Chants de Maldoror* a été interdite à cause de son contenu jugé immoral, obscène et blasphématoire et que *Les Chants* sont inscrits par Poulet-Malassis, ancien éditeur des *Fleurs du mal*, alors réfugié en Belgique, dans le *Bulletin trimestriel des publications défendues en France, imprimées à l'étranger*. S'agit-il d'un livre dangereux ? La curiosité des lecteurs doit être ainsi éveillée.

Pour souligner la valeur de l'œuvre de Lautréamont, considérée comme un livre sacré par son postérité, cette partie se termine par le commentaire de Gide :

« Son influence au XIXe siècle a été nulle ; mais il est avec Rimbaud, plus que Rimbaud peut-être, le maître des écluses pour la littérature de demain. »¹

et celui de Ponge :

« Ouvrez Lautréamont ! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie !
Fermez Lautréamont ! Et tout, aussitôt, se remet en place ... »²

Sur les six parties suivantes de la préface de Che Jinshan, comme une analyse poussée de la poésie de Lautréamont, les points ci-dessous sont remarquables.

Premièrement, en parlant de l'influence littéraire sur Lautréamont, Che indique que l'écriture de Lautréamont, issue d'un cerveau de vingt-quatre ans,

¹ GIDE, André, «Le cas Lautréamont », in *Le Disque vert*, n°4. 1925, cité par Lautréamont, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 375.

² PONGE, Francis, « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », in *Les Cahiers du Sud*, « Lautréamont n'a pas cent ans », n° 275, Marseille, 1946, cité par Lautréamont, *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 435.

s'accompagnant de lambeaux de souvenirs personnels et surtout de réminiscences littéraires, fait l'objet des recherches intensives qui tentent de révéler les noms d'auteurs derrière son œuvre. Et il signale que Lautréamont, « en fusionnant dans ses chants spéciaux et uniques les morceaux célèbres de l'héritage littéraire, le moque, le déforme, le détruit pour qu'il se transforme en ruine littéraire »¹.

Deuxièmement, Che Jinshan signale que sans jamais abandonner la terrible soif de haine contre Dieu, contre l'être humain, contre la famille, contre l'amour, contre la morale, contre les conventions littéraires, Lautréamont rappelle très fort le cas Rimbaud. Pour lui, s'il existe une différence entre Lautréamont et Rimbaud, c'est que « par rapport à Rimbaud, Lautréamont est plus violent, dont l'œuvre, remplie plus de haine et folie, est encore moins facile d'être acceptée »².

Il faut signaler qu'en Chine, la première traduction intégrale des *Œuvres complètes* de Rimbaud³ voit le jour en 2000. Cela implique dans une certaine mesure que l'état présent des études sur Rimbaud et Lautréamont nous demande beaucoup de travail. Est-ce que la réflexion de Che Jinshan sur la ressemblance et la dissemblance entre Rimbaud et Lautréamont nous propose une problématique s'ouvrant à des perspectives de travail extrêmement vastes ?

Troisièmement, Che Jinshan essaie d'interpréter un des thèmes qui prime dans *Les Chants de Maldoror*, - le mal. Si Marcelin Pleyne, dans son étude intitulée *Lautréamont par lui-même*, parue en 1967, propose pour la première fois l'interprétation du nom de Maldoror comme « mal d'aurore », comme il le signale :

« Le héros est en *mal d'aurore*, en mal de pureté et d'innocence depuis que la morale s'est emparée de lui. »⁴

¹ CHE Jinshan 车權山, *op. cit.*, p. 8-9.

² *Ibid.*, p. 10.

³ RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, trad. du fr. par WANG Yipei, Beijing : Dongfang chubanshe, 2000.

⁴ PLEYNET, Marcelin, *Lautréamont par lui-même*, Paris : Seuil, 1967, p. 65.

Che Jinshan est sans doute le premier à introduire cette idée en Chine, en signalant que le *mal d'aurore* peut également faire allusion à « la douleur de jeunesse ». En citant quelques strophes où l'effervescence, le bouillonnement, la frénésie maldororiens atteignent leur point culminant, Che Jinshan indique que chez Lautréamont l'accent mis sur le mal, duquel il s'enivre, reprend en fait le grand axe thématique de la littérature romantique et constitue une des tendances principales de la littérature d'époque¹. Toutefois, dans *Les Chants de Maldoror*, les aiguillons de la haine contre Dieu et l'être humain sont sans précédent², qui remettent en question la dualité bien / mal, comme l'écrit Lautréamont :

« Hélas ! qu'est-ce donc que le bien et le mal ! Est-ce une même chose par laquelle nous témoignons avec rage notre impuissance, et la passion d'atteindre à l'infini par les moyens même les plus insensés ? » (I, 6, p. 44)

Che indique ensuite que par cette interrogation inlassable sur la dualité bien / mal qui constitue une grande force intérieure, devient possible le mouvement perpétuel de l'œuvre elle-même³.

Quatrièmement, sa réflexion porte sur l'emploi de la métaphore et la comparaison dans *Les Chants de Maldoror*. Grâce auxquelles, pour Che Jinshan, le monde de Lautréamont devient un univers fantasmatique, où s'interposent le réel et l'imaginaire et tout entre dans une métamorphose perpétuelle, de sorte qu'il n'y ait plus de frontières entre le royaume de Dieu et l'enfer de Satan, entre l'homme, la faune et la flore, entre la vie et la mort⁴.

En citant Lautréamont lui-même :

¹ CHE Jinshan 车權山, *op. cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 14.

³ CHE Jinshan 车權山, *op. cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

« [...] la métaphore (cette figure de rhétorique rend beaucoup plus de services aux aspirations humaines vers l'infini que ne s'efforcent de se le figurer ordinairement ceux qui sont imbus de préjugés ou d'idées fausses, ce qui est la même chose » (IV, 7, p. 182)

Che signale que chez Lautréamont, la métaphore, sans se contenter d'établir une relation immobile entre deux objets, crée une série d'actions qui retourne finalement au réel¹. Il fait lire, à titre d'exemple, un passage de la strophe 15 du Chant deuxième :

« Des cris terribles... Ils se changèrent en vipères, en sortant par sa bouche, et allèrent se cacher dans les broussailles, les murailles en ruine, aux aguets le jour, aux aguets la nuit. Ces cris, devenus rampants, et doués d'anneaux innombrables, avec une tête petite et aplatie, des yeux perfides, ont juré d'être en arrêt devant l'innocence humaine. »²

et fait remarquer qu'entre les cris et les vipères, un lien est établi par la métaphore qui constitue en fait un processus de métamorphose pour parvenir finalement dans le réel, comme l'écrit l'auteur lui-même, « Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel » (V, 7, p. 214).

En parlant de la comparaison lautréamontienne, Che Jinshan indique qu'à la métaphore, notre poète préfère la comparaison, qui se caractérise profondément par celle d'Homère³. Au sujet de la formule célèbre de « beau comme », Che signale que Lautréamont, en libérant le pouvoir éventuel des mots, montre comment la force de la primitivité du langage « construit un nouveau monde poétique inouï »⁴.

¹ CHE Jinshan 车槿山, *op. cit.*, p. 20.

² Lautréamont, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 124.

³ CHE Jinshan 车槿山, *op. cit.*, p. 20.

⁴ CHE Jinshan 车槿山, *op. cit.*, p. 22.

Ainsi, le « beau comme » n'est plus une intrusion de l'arbitraire poétique qui lacèrerait le texte, mais le signe que la crise de la rhétorique et les puissances souterraines de la libre association ont été domptées par un sujet tout-puissant. Celui-ci n'est plus commandé par les mots, mais au contraire les maîtrise souverainement. Dans le but de préciser davantage le « beau comme », Che cite Lautréamont :

« C'est, généralement parlant, une chose singulière que la tendance attractive qui nous porte à rechercher (pour ensuite les exprimer) les ressemblances et les différences que recèlent, dans leurs naturelles propriétés, les objets les plus opposés entre eux, et quelquefois les moins aptes, en apparence, à se prêter à ce genre de combinaisons sympathiquement curieuses » (V, 6, p. 210)

en soulignant que pour les surréalistes, ce genre de combinaisons, comme « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » est pris en compte comme seul critère pour apprécier la force des images poétiques.

Cinquièmement, Che aborde une analyse stylistique des *Chants de Maldoror*. À partir d'une pure énergie anarchique qui permet au poète d'emprunter toute la panoplie des ressources rhétoriques, dont la strophe 9 du Chant premier, c'est-à-dire le fameux hymne à l'océan, sert de meilleur révélateur, Che signale que la parole lautréamontienne, qui est hyper-rhétorique et hyper-tropique, « impose un rythme intérieur à la prose et identifie ainsi la figure de l'océan au cœur du poète »¹. L'attention de Che Jinshan est également portée à la digression dans *Les Chants de Maldoror*. La digression lautréamontienne, égarant son lecteur dans les méandres d'une gigantesque conflagration verbale, passe nécessairement par un combat avec et contre la langue, comme s'il fallait d'abord se battre avec elle pour la soumettre et en

¹ CHE Jinshan 车槿山, *op. cit.*, p. 23.

faire un auxiliaire. Selon Michel Nathan, ce combat est surtout perceptible dans le Chant quatrième, où le récitant se bat avec la matière verbale, avec une voix qu'il ne contrôle plus, qui n'est déjà plus la sienne à force de collages et qui donne naissance à ce texte entièrement fantasmagorique une gigantesque errance faite de digressions¹.

Avec Lautréamont, le langage cesse en effet d'être le rassurant véhicule d'un sens pour devenir inquiétant et suspect. L'illusion d'une coïncidence des mots et du monde se dissipe pour laisser place à un trouble grandissant, d'où naît un sens de l'humour. C'est juste ce que Che fait remarquer : l'effet unique qui peut se produire dans cette entreprise permanente de destruction et de reconstruction du monde poétique lautréamontien, c'est l'humour, qui constitue une des caractéristiques les plus particulières de Lautréamont². Il est le premier, selon Che, à introduire l'humour à la poésie et accorde une place légitime à l'humour noir dans la littérature française. C'est en quoi consiste le grand apport de Lautréamont à la poésie moderne.

« La lecture de *Maldoror* est un vertige »³. L'effet de vertige vient non seulement de la puissance de perturbation, d'ébranlement, de vacillation, que les lecteurs ressentissent au cours de la lecture, mais des convocations inattendues de l'auteur des *Chants*, mené par son propre caprice. Voici ce sur quoi porte le dernier point de la préface de Che Jinshan : « Dans l'histoire de la littérature, très peu d'œuvres s'inquiètent leurs lecteurs comme celle de Lautréamont »⁴.

En prenant comme exemple la première page des *Chants* :

« Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à

¹ Voir NATHAN, Michel, *Lautréamont feuilletoniste autophage*, Seyssel : Éditions Champ Vallon, 1992, p. 52.

² CHE Jinshan 车槿山, *op. cit.*, p. 26.

³ BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p.59.

⁴ CHE Jinshan 车槿山, *op. cit.*, p. 27.

sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre » (I, 1, p. 39)

Che Jinshan signale que Lautréamont organise en fait un simulacre de dialogue, expose une sympathie avec ses lecteurs, tout en les poussant dans le territoire dangereux que constitue son texte. « Ce n'est pas pour réveiller le lecteur, mais pour le crétiniser »¹, comme l'écrit l'auteur dans la strophe VIII du Chant sixième :

« Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie, par la loi infaillible de la fatigue ; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres [...]je veux au moins que le lecteur en deuil puisse se dire : « Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup crétinisé. Que n'aurait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage ! c'est le meilleur professeur d'hypnotisme que je connaisse ! » On gravera ces quelques mots touchants sur le marbre de ma tombe, et mes mânes seront satisfaits ! » (VI, 8, p. 250-251)

Le mécanisme de la crétinisation et l'hypnotisme, qui prive son lecteur de son identité, lui impose une image dans laquelle il ne se reconnaît plus. Le lecteur est ainsi anéanti, renvoyé à la figure anonyme, informe et sans individualité. Lautréamont s'arroge alors le droit de parler au nom du lecteur, et la voix du lecteur est massivement investie par celle du récitant. Donc devant ce texte qui crée la surprise à chaque instant, le lecteur perd tout repère. Lire Lautréamont, c'est de jouer sa logique et accepter de se laisser balloter au gré de Lautréamont. *Les Chants* peuvent donc, comme le signale Hugotte :

¹ CHE Jinshan 车權山, *op. cit.*, p. 28.

« [...] faire retrouver au lecteur, par une surenchère dans l'artifice et une surcharge référentielle, une relation de stupeur avec un texte qui échappe aux règles traditionnelles de lisibilité. »¹

Qui, dans l'histoire de la littérature, ose ainsi écrire

« Jusqu'à nos temps, la poésie fit une route fausse ; s'élevant jusqu'au ciel ou rampant jusqu'à terre, elle a méconnu les principes de son existence, et a été, non sans raison, constamment bafouée par les honnêtes gens » (IV, 2, p. 163) ?

Se demande Che Jinshan, en voyant chez Lautréamont le plus grand besoin de réfléchir à nouveau sur ce qu'on appelle la littérature.

3. Les publications des *Œuvres complètes* de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*

La publication en 1995 des *Chants de Maldoror* comble sans doute une lacune dans l'introduction de la poésie française moderne en Chine. Il semble néanmoins que cette édition, avec un tirage de 3,000 exemplaires, n'attire presque aucune attention de la critique poétique chinoise. Il faut attendre l'année 1999 pour voir paraître un premier article portant sur *Les Chants de Maldoror*, intitulé « Lautréamont dans la langue chinoise », publié dans le numéro 2 de la revue *Études françaises (Faguo yanjiu)*. On en parlera plus tard.

¹ HUGOTTE, Valéry, *Lautréamont – Les Chants de Maldoror*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p. 100.

Malgré le silence de la critique et du public, on fait publier en 2001 la première édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont¹, dont le traducteur est toujours Che Jinshan. Il s'agit des « œuvres complètes » dans le vrai sens du terme, puisqu'elles comprennent non seulement *Les Chants de Maldoror*, mais les *Poésies* et la correspondance du poète avec Victor Hugo ; Poulet-Malassis, ancien éditeur de Baudelaire ; Joseph Darasse, banquier de la famille Ducasse. Il est remarquable qu'avec les *Œuvres complètes* de Rimbaud, publiées en 2000, elles fassent la collection « Écrivains génies » de la Maison d'édition Dongfang.

Par rapport à l'édition 1995 des *Chants de Maldoror*, l'édition 2001 présente peu de variantes au niveau du texte. En plus des illustrations déplacées dans les strophes concernées, ce qui est remarquable, c'est la seule photo retrouvable d'Isidore Ducasse qui suit la page de titre.

Faute d'informations fiables sur la vie d'Isidore Ducasse, ce poète est longtemps considéré comme un écrivain sans visage. L'absence totale de portrait réel est longtemps le régal des inventeurs du mystère Lautréamont. On a des portraits imaginaires, dont les plus célèbres sont celui de Félix Vallotton, paru dans *Le Livre des Masques* de Remy de Gourmont en 1898, et celui de Salvador Dali, portrait imaginaire de Lautréamont à 19 ans, obtenu d'après la méthode paranoïaque critique² en 1937. Ces portraits imaginaires nous montrent un jeune homme dont la figure correspond peu ou prou à la description de Paul Lespès, ancien camarade de Lautréamont au lycée de Pau et un des dédicataires des *Poésies*.

Paul Lespès, âgé de plus de 81 ans, nous raconte le Ducasse qu'il a connu :

¹ Lautréamont, *Œuvres complètes*, trad. du fr. par Che Jinshan 车槿山, Beijing : Dongfang chubanshe, 2001.

² C'est en 1929 que Salvador Dali fait porter son attention sur les mécanismes internes des phénomènes paranoïaques, envisage la possibilité d'une méthode expérimentale basée sur le pouvoir subit des associations systématiques propres à la paranoïa ; cette méthode devait devenir par la suite la synthèse délirante-critique qui porte le nom d'« activité paranoïaque-critique ». Paranoïa : délire d'association interprétative comportant une structure systématique.

« Je vois encore ce grand jeune homme mince, le dos un peu voûté, le teint pâle, les cheveux longs tombant sur le front, la voix aigrelette. Sa physionomie n'avait rien d'attrayant. Il était d'ordinaire triste et silencieux et comme replié sur lui-même. [...] Nous le tenions au lycée pour un esprit fantasque et rêveur [...] [L]e Ducasse que j'ai connu s'exprimait le plus souvent avec difficulté et quelquefois avec une sorte de rapidité nerveuse [...] »¹

C'est Jean-Jacques Lefrère qui retrouve une photo, probablement la seule de Lautréamont, et la fait publier dans son ouvrage, *Le visage de Lautréamont*, paru en 1977. Selon Lefrère, il s'agit d'une photo probablement faite en 1867 :

« [...] la photographie est en bon état, à peine jaunie. Elle fut prise par M. Blanchard, photographe de la place Maubourguet. Le format est de dix centimètres de haut sur six de large. »²

L'édition 2001 des *Œuvres complètes* de Lautréamont, à tirage de 6,000 exemplaires, n'attire que peu d'attention de la critique sur Lautréamont, nous en parlerons dans le chapitre suivant.

En janvier 2008, on voit paraître la deuxième édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont. Ce qui est remarquable, c'est que l'édition 2008 s'enrichit d'une chronologie et des lectures de Lautréamont. Il s'agit des commentaires de Gide, Breton, Reverdy, Bachelard, Blanchot, Ponge, Le Clézio et Barthes, qui témoignent par excellence de la turbulence provoquée par le cas Lautréamont dans l'histoire de la poésie française moderne.

¹ ALICOT, François, « À propos des *Chants de Maldoror*. Le vrai visage d'Isidore Ducasse », in *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928, p. 199-207, cité par PLEYNET, Marcelin, *op. cit.*, p. 17.

² LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Le visage de Lautréamont*, Paris : Pierre Horay, 1977, p. 16.

CHAPITRE 4

LAUTRÉAMONT ET LA CHINE DU DÉBUT DES ANNÉES 1990 JUSQU'À PRÉSENT

Dans ce chapitre, on vise à examiner, au cours des deux décennies qui viennent de s'achever, le cas Lautréamont en Chine à travers les études critiques chinoises de l'œuvre de Lautréamont, les études critiques occidentales traduites où Lautréamont fait l'objet d'étude et les recueils de poèmes étrangers traduits en Chine, où se trouve la traduction des fragments de l'œuvre de Lautréamont.

1. Lautréamont dans les études critiques chinoises du début des années 1990 jusqu'à présent

Car peu d'études critiques ont été menées sur Lautréamont et son œuvre dans les deux dernières décennies, il est possible et surtout nécessaire de les examiner l'une après l'autre dans les pages suivantes

Étude de Che Jinshan.

En 1991, Che Jinshan, futur traducteur des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, a fait publier dans les *Études françaises (Faguo yanjiu)*, un article intitulé « Destruction créatrice et création destructive – sur le poème en prose de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror* »¹. Il s'agit de la première étude sérieuse et poussée consacrée à Lautréamont, dont le titre indique à lui seul l'acuité du regard critique de son auteur, puisque c'est juste ce que Lautréamont cherche à mettre en évidence dans toute son œuvre : un mouvement perpétuel de destruction / création littéraire. Cet article est repris dans la préface à la première édition chinoise des *Chants de Maldoror*, parue en 1995, que nous avons étudiée intensivement plus haut. Pour ne pas le répéter, nous voudrions signaler ici que par cette étude, Che Jinshan fait porter l'attention du lecteur sur un auteur, presque absolument ignoré en Chine, qui cherche, à partir de la première page de son œuvre, à renverser le concept de littérature formé depuis des siècles.

Lautréamont, écrivain controversé

En 1992, on voit paraître un ouvrage s'intitulant *Anthologie des écrivains controversés étrangers et leurs œuvres (Waiguo zhengyi zuojia zuopin daguan)*². Il s'agit d'une étude portant sur environ 220 écrivains controversés étrangers, dont les œuvres sont défendues sous divers prétextes lors de leur publication, parmi lesquels, Lautréamont. Avec lui, on trouve les noms des autres écrivains controversés de la France, tels que : Rousseau, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Gide, René, etc.

Remontons à 1869, l'année où Lautréamont fait imprimer *Les Chants de Maldoror* moyennant 1 200 francs par Albert Lacroix en Belgique. Le 23 octobre

¹ CHE Jinshan 车槿山, « Destruction créatrice et création destructive – sur le poème en prose de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror* » (« Zai cuihui zhong jianshe, zai jianshe zhong cuihui – tan luotelai'amang de sanwenshi 'Ma'ertuoluo zhige' de yishu tese ») « 在摧毁中建设 在建设中摧毁-谈洛特莱阿芒的散文诗《马尔陀罗之歌》的艺术特色 », in *Études françaises (Faguo yanjiu)* 法国研究, n° 1, 1991, p. 57-63.

² *Anthologie des écrivains controversés étrangers et leurs œuvres (Waiguo zhengyi zuojia zuopin daguan)* 外国争议作家作品大观, sous la direction de HAN Yaocheng et WANG Fengzhen, Yilin chubanshe, 1992.

1869, Isidore Ducasse, ayant confiance en un prochain avenir et croyant à de possibles réimpressions de son œuvre, écrit à Auguste Poulet-Malassis, « [...] je pourrais dans les éditions suivantes retrancher quelques pièces, trop puissantes »¹. Néanmoins, c'est juste à cause de « ces quelques pièces trop puissantes », trop scandaleuses que son éditeur refuse de mettre l'ouvrage en vente, par crainte de poursuites judiciaires. Deux jours plus tard, Poulet-Malassis signale *Les Chants de Maldoror* dans le numéro du 25 octobre 1869 du *Bulletin trimestriel des publications défendues en France, imprimées à l'étranger*. Le 12 mars 1870, dans une lettre à Joseph Durasse, Ducasse écrit :

« J'ai fait publier un ouvrage de poésies chez M. Lacroix (B. Montmartre, 15). Mais, une fois qu'il fut imprimé, il a refusé de le faire paraître, parce que la vie y était peinte sous des couleurs trop amères, et qu'il craignait le procureur général. »²

Sur un Lautréamont controversé, l'analyse critique est rédigée par Che Jinshan. Il signale que d'une part, le contenu des *Chants* a été jugé d'immoral ; d'autre part, on croit qu'une sorte de délire farouche s'empare de son auteur, atteint d'une maladie mentale et mort dans une maison de fous.

Il faut signaler que faute de biographie fiable, « Lautréamont le fou » fait l'objet de vives discussions dans les années 1890. Bien que Léon Bloy, dans son article intitulé « Le Cabanon de Prométhée », voie en l'auteur des *Chants*, « un vrai fou qui sent sa folie » et un « aliéné qui parle, le plus déplorable, le plus déchirant des aliénés »³, dans son jugement, s'observe la mise en valeur d'une folie qui est peut-être une raison supérieure :

¹ Lautréamont, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 306.

² *Ibid.*, p. 309.

³ BLOY, Léon, « Le Cabanon de Prométhée », in Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 326.

« Le signe incontestable du grand poète, c'est l'inconscience prophétique, la troublante faculté de proférer par-dessus les hommes et le temps, des paroles inouïes dont il ignore lui-même la portée. Cela, c'est la mystérieuse estampille de l'Esprit Saint sur des fronts sacrés ou profanes. »¹

Entend-on par là une sorte de « lucidité à rebours »², largement admise par les commentateurs de Lautréamont ?

Che Jinshan fait remarquer ensuite que ceux qui reconnaissent la valeur de l'œuvre de Lautréamont cherchent à la lire sous différentes perspectives. Les uns pensent que Lautréamont est un athéiste et matérialiste, les autres voient en lui le croyant le plus sincère et fervent de Dieu ; et des autres, à partir de la psychocritique, tentent d'expliquer *Les Chants de Maldoror* par les instincts, par exemple, pulsion et libido, par les actes manqués de l'enfance de l'auteur, et par les troubles mentaux et corporels que Lautréamont devait subir.

Finalement, Che Jinshan affirme que Lautréamont, poète controversé, est devenu aujourd'hui un des précurseurs de la littérature moderne du monde.

Étude de Zeng Yuan.

Zeng Yuan, jeune poète contemporain chinois, fait publier en 1999 un article s'intitulant : « Lautréamont dans la langue chinoise », dans le numéro 2 des *Études françaises (Faguo yanjiu)*³.

Zeng Yuan ne parle pas français. C'est sans doute à travers la traduction de Che Jinshan qu'il lit *Les Chants de Maldoror*. Vu l'état présent de la recherche sur Lautréamont en Chine, l'auteur prétend à « ne pas faire une réponse passive (ou un perroquet en retard) dans l'Extrême-Orient à la critique de la littérature française ».

¹ *Ibid.*, p. 328.

² *Ibid.*, p. 331.

³ ZENG Yuan 曾园, « Lautréamont dans la langue chinoise » (« Hanyu zhong de Luotelei'amont ») « 汉语中的洛特雷阿蒙 », in *Études françaises (Faguo yanjiu)* 法国研究, n° 2, 1999, p. 57-63.

Largement s'appuyant sur la préface de Che Jinshan, l'étude de Zeng Yuan porte sur les points suivants : la publication de l'œuvre ; la rhétorique lauréatmontienne ; le mal dans la littérature. Ce qui nous intéresse, c'est que, s'inspirant de Camus, qui nomme « la révolte métaphysique [est] le mouvement par lequel un homme se dresse contre sa condition et sa création tout entière »¹, Zeng Yuan voit en Lautréamont un « dandy métaphysique ». Ce terme, de quoi s'agit-il ? Sans s'arrêter sur la notion de « dandy métaphysique », Zeng Yuan se contente de citer Camus pour passer au thème du mal : « Les *Chants* sont de véritables litanies du mal »² où « le sourire antique est remplacé par le rire d'une bouche coupée au rasoir, image d'un humour forcené et grinçant »³.

Dans le chapitre précédent, on a parlé de la polémique entre Camus et Breton, provoquée par l'article du premier, paru dans *Les Cahiers du Sud*, intitulé « Lautréamont et la banalité », qui cherche à faire remarquer que l'ardeur de Lautréamont, « est, à cette époque, conventionnelle. Elle ne coûte rien »⁴.

Comment Zeng Yuan, à travers la lecture de Camus, voit-il en Lautréamont un dandy métaphysique ? Pour répondre à cette question, il va falloir relire *L'Homme Révolté* où Camus parle de la révolte des dandys comme la révolte métaphysique et la banalité de Lautréamont.

D'abord, sur la révolte métaphysique, Camus signale :

« Le révolté métaphysique se déclare frustré par la création [...] En même temps qu'il refuse sa condition mortelle, le révolté refuse de reconnaître la puissance qui le fait vivre dans cette condition. Le révolté métaphysique n'est donc pas sûrement athée, comme on pourrait le croire, mais il est forcément blasphémateur. Simplement, il blasphème d'abord au nom de l'ordre, dénonçant en Dieu le père de la mort et le

¹ CAMUS, Albert, *op. cit.*, p. 435.

² *Ibid.*, p. 493.

³ *Ibid.*, p. 494.

⁴ *Ibid.*, p. 493

suprême scandale. [...] La révolte affirme ainsi qu'à son niveau toute existence supérieure est au moins contradictoire. [...] il ne supprime pas Dieu, il lui parle simplement d'égal à égal. »¹

Ensuite, Camus essaie de soutenir que le romantisme démontre que la révolte a partie liée avec le dandysme :

« [...] dans sa source vive, le romantisme défie d'abord la loi morale et divine. Voilà pourquoi son image la plus originale n'est pas, d'abord, le révolutionnaire mais, logiquement, le dandy. »²

Au sujet du dandy et le romantisme, Camus développe ainsi son argument :

« Le dandy crée sa propre unité par des moyens esthétiques. Mais c'est une esthétique de la singularité et de la négation [...] le dandy ne peut se poser qu'en s'opposant. [...] Les romantiques n'ont parlé si magnifiquement de la solitude que parce qu'elle était leur douleur réelle, celle qui ne peut se supporter. Leur révolte s'enracine à un niveau profond, mais du *Cleveland* de l'abbé Prévost, jusqu'aux dadaïstes, en passant par les frénétiques de 1830, Baudelaire et les décadents de 1880, plus d'un siècle de révolte s'assouvit à bon compte dans les audaces de « l'excentricité ». [...] le dandysme [...] inaugure en même temps une esthétique qui règne encore sur notre monde, celle des créateurs solitaires, rivaux obstinés d'un Dieu qu'ils condamnent. »³

¹ *Ibid.*, p. 435-437.

² *Ibid.*, p. 460.

³ *Ibid.*, p. 462-463.

La lecture de ces passages permet probablement à Zeng Yuan d'arriver à une telle conclusion : Lautréamont est un dandy métaphysique, puisqu'il se caractérise exactement par le révolté métaphysique et le dandysme romantique vus par Camus.

Pour mettre en valeur le dandy métaphysique et son mal comme une réflexion métaphysique, Zeng Yuan tente de trouver son origine dans la philosophie chinoise au troisième siècle avant J.-C. Il s'agit de la pensée de Xun Zi, penseur confucianiste, qui soutient que l'homme est naturellement incliné vers l'égoïsme et le mal.

D'ailleurs, Zeng Yuan fait remarquer la réflexion du mal chez des poètes chinois contemporains, tel que Wang Jiabin (1957-). Pour celui-ci :

« Ce qui nous manque, c'est le courage et la force de pénétrer dans le mal. [...] nous ne connaissons pas que dans l'intelligence humaine, il existe une spéculation du mal, et que ce mal peut être transformé en énergie active – du moins dans le milieu de la création. »¹

Évidemment, Lautréamont, « le dandy métaphysique », mis en valeur par Zeng Yuan, n'est pas celui aux yeux de Camus. Car pour Camus, « Des romantiques à Lautréamont, écrit-il, il n'y a donc pas de progrès réel »² et que la belle ardeur de Lautréamont n'est alors qu'une convention, qui « ne coûte rien »³, comme l'indique le titre de son essai : « Lautréamont et la banalité ».

Il faut signaler que l'étude de Zeng Yuan nous fait connaître un Lautréamont révolté métaphysique et offre aux lecteurs chinois sans doute une interprétation plus approfondie du mal dans la littérature moderne.

Étude de Chen Shucaï.

¹ ZENG Yuan 曾园, *op. cit.*, p. 57-63.

² *Ibid.*, p. 492.

³ CAMUS Albert, *op. cit.*, p. 493.

Shu Cai (1965-), de son vrai nom, Chen Shucaï, est un poète et critique chinois contemporain. Son article, intitulé « Libre comme tempête », écrit en juin 1999 pour l'édition 1995 des *Chants de Maldoror*, est publié tardivement, le 19 avril 2001, dans *Journal du commerce de livres en Chine (Zhongguo tushu shangbao)*¹.

Ancien diplomate de l'ambassade de Chine en Sénégal, traducteur de René Char, Pierre Reverdy, Yves Bonnefoy, auteur de nombreuses études sur la poésie française, il parle, sous forme d'un bref compte rendu critique, de Lautréamont et son œuvre. « *Les Chants de Maldoror* est un livre miraculeux », écrit-il tout au début de cet article. Selon lui, l'édition 1995 des *Chants*, tirée à 3,000 exemplaires, est bien vite introuvable en librairie à Beijing. C'est grâce à la femme du traducteur, Madame Qin Haiying, professeur de la littérature française moderne, il parvient à s'en procurer un exemplaire.

La lecture des *Chants* est pour Shu Cai une véritable aventure, comme il l'écrit : « Longtemps saisi par les vacillations et les perturbations qui suivent les ébranlements successifs de la lecture, je ne peux plus en sortir ». De même que Breton et Aragon qui lisent *Les Chants* pendant la guerre à l'hôpital militaire du Val-de-Grâce :

« Parfois, derrière les portes cadénassées, les fous hurlaient, nous insultant, frappant les murs de leurs poings. Cela donnait au texte un commentaire obscène et surprenant. »²

Chen Shucaï fait de sa lecture une activité d'expérimentation affreuse en lisant à haute voix et d'une seule haleine les six chants : « je me sens engourdi de partout et mes

¹ CHEN Shucaï 陈树才, « Libre comme la tempête » (« Xiang fengbao yiyang ziyou ») « 像风暴一样自由 », in *Journal du commerce de livres en Chine (Zhongguo tushu shangbao)* 中国图书商报, le 19 avril 2001.

² ARAGON, Louis, « Ce qu'il fut pour la génération de 1917 », *Les Lettres françaises*, 1^{er} juin 1967, cité par Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 536-537.

lèvres se mettent à trembler, comme si j'étais repoussé par une force sauvage et arrivais dans un désert », nous raconte l'auteur.

En tant que poète, il termine son texte par une autoréflexion : la réforme de la poésie chinoise reste vraiment timide, parce qu'aujourd'hui, nos poètes s'intéressent très peu à la poésie elle-même.

Étude de Chen Yuan.

L'étude de Chen Yuan, intitulée « Sur l'allégorie dans *Les Chants de Maldoror* », est publiée en 2000 dans le numéro 2 du *Journal de l'École d'Arts et de Sciences de Baoji* (*Baoji wenli xueyuan xuebao*).

Il s'agit en fait d'une partie de la thèse de doctorat présentée par Chen Yuan en 1996 à l'Université de Paris VIII, portant sur la rhétorique dans *Les Chants de Maldoror*. Se basant sur la rhétorique aristotélicienne, sa thèse se compose de quatre parties :

L'*inventio*, qui est dans le but de « montrer comment Lautréamont a aperçu le sens de l'invention et l'a appliquée dans sa recherche du sujet dans ses six *Chants* et dans ses deux *Poésies* »¹ ;

La *dispositio*, qui « essaie de montrer l'intention ducassienne de percevoir la rhétorique du point de vue à la fois classique et contemporain »² ;

L'*élocutio*, qui étudie « l'élocution, rhétorique des figures » et montre que, d'une part, « Lautréamont, par « l'emploi criminel » de quelque figures principales, avait une forte volonté de pousser les figures, en particulier la comparaison et la métaphore jusqu'à l'extrême où elles s'écrasent comme de belles fleurs frappées brusquement par la tempête déchaînée ; d'autre part, par sa « rhétorique orageuse », il

¹ CHEN Yuan, *La rhétorique dans Les Chants de Maldoror*, 408p. Thèse : Université Paris VIII, 1996, p. 10-11.

² *Ibid.*, p. 11.

a rasé et fauché le champ fécond, arrosé et cultivé de toute une tradition rhétorique »¹ ;

L'*actio*, considérant « *Maldoror* comme une pièce de théâtre où Lautréamont écrivain joue à la fois l'acteur et le metteur en scène », Chen Yuan fait « la liaison entre Lautréamont écrivain et Lautréamont orateur par l'intermédiaire de la ressemblance entre orateur et comédien »².

Toutes les quatre parties convergent sur l'idée que la rhétorique telle que Lautréamont l'entendait est non seulement la rhétorique la plus classique, celle de Lautréamont et celle de la littérature, mais de la poésie moderne, comme l'écrit Chen Yen dans l'introduction :

« La rhétorique classique, à savoir qu'elle se conformait en quelque sorte à la rhétorique conventionnelle. La rhétorique de Lautréamont, elle est le pur produit de sa « machine infernale » d'écriture. La rhétorique de la littérature moderne, car Lautréamont a détruit la rhétorique orthodoxe en reconstruisant une nouvelle rhétorique, en d'autres termes la non-rhétorique qui caractérise des lettres modernes. »³

L'article extrait de sa thèse vise à analyser l'allégorie des *Chants de Maldoror* sous deux aspects : l'un, fable et l'autre, mythe. D'abord, l'auteur signale que dans *Les Chants*, on trouve beaucoup de récits qui se rapportent à la fable, en citant à titre d'exemple la strophe 4 du Chant troisième :

« Il (Créateur) était soûl ! Horriblement soûl ! Soûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang ! Il remplissait l'écho de paroles

¹ *Ibid.*, p. 11-12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 14.

incohérentes [...] si l'ivrogne suprême ne se respecte pas, moi, je dois respecter les hommes » (III, 4, p. 142-143).

Pour Chen Yuan, le fablier nous révèle une morale très sensée :

« Il faut respecter pour se faire respecter. »¹

Chen Yan indique ensuite que cette strophe où tous les animaux, y compris l'âne, méprisent leur ancien roi s'inspire de la fable de La Fontaine, « Le Lion devenu vieux » :

« Le pivert et la chouette, qui passaient, lui enfoncèrent le bec entier dans le ventre, et dirent : « Ça, pour toi. Que viens-tu faire sur cette terre ? Est-ce pour offrir cette lugubre comédie aux animaux ? Mais, ni la taupe, ni le casoar, ni le flemmant ne t'imiteront, je te le jure. » L'âne, qui passait, lui donna un coup de pied sur la tempe, et dit : « Ça, pour toi. Que t'avais-je fait pour me donner des oreilles si longues ? Il n'y a pas jusqu'au grillon qui ne me méprise. » Le crapaud, qui passait, lança un jet de bave sur son front, [...] » (III, 4, p. 142-143)

Cependant, sous la plume de Lautréamont, Maldoror, donnant de lui l'image de lion, ne se sert pas de la défaillance de Dieu :

« qui passait, inclina sa face royale, et dit : « Pour moi, je le respecte, quoique sa splendeur nous paraisse pour le moment éclip­sée » (III, 4, p. 143).

et nous transmet ainsi une autre morale ayant un but didactique revendiqué :

¹ CHEN Yuan, *op. cit.*, p. 283.

« L'homme n'est pas tout le temps fort et intelligent, et que si l'on se respecte soi-même et en même temps respecte les autres, on est digne d'être un vrai dieu. »¹

Voici la conclusion à laquelle Chen Yuan parvient : « ce que Lautréamont met en valeur dans sa fable, c'est que ces forces qui poussent les êtres inhumains à agir de manière brutale sont effectivement préparées et réfléchies. L'insistance sur l'atrocité et la monstruosité des êtres inhumains dont l'homme fait partie, met l'homme en face de lui-même, dénudé et dépouillé cruellement par le scalpel chirurgical de Lautréamont chirurgien et anatomiste, et laisse l'homme tout seul voir de ses propres yeux le fond de sa conscience »².

En second lieu, Chen Yuan essaie de lire *Les Chants de Maldoror* comme un récit de mythe concernant l'origine de l'univers et de l'être humain. Selon lui, la mythologie de Platon et d'Ovide, celle d'androgyné et d'hermaphrodite constituent l'archétype de l'hermaphrodite de la strophe 7 du Chant deuxième. Cet hymne à l'androgyné évoque certainement le mythe de la Genèse. Un autre élément de la mythologie lautréamontienne, selon l'auteur, est le bestiaire, dont la métamorphose perpétuelle sert de meilleur révélateur du monde chaotique originel. En conclusion, Chen Yuan signale : « Les Chants, [...] par la virtuosité de piratage des anciens textes et par la description fantastique des milieux humains, animaux, végétaux, minéraux, renouvellent le mythe de l'homme et du monde »³.

Étude de Li Mo.

L'étude de Li Mo, intitulée « Maldoror et le mal pur », est publiée en 2001 dans les *Études françaises*⁴.

¹ CHEN Yuan, *op. cit.*, p. 285.

² *Ibid.*, p. 286-287.

³ *Ibid.*, p. 292.

⁴ LI Mo 李末, « Maldoror et le mal pur » (« Ma'er duoluo yu chun'e ») « 马尔多罗与纯恶 », in *Études françaises (Faguo yanjiu)* 法国研究 n° 1, 2001, p. 172-183.

Élève en Master de littérature française à l'Université de Wu Han, Li Mo parle principalement du terme de « Maldoror », comme il l'écrit :

« On dégage dans cet article deux notions qui sont le signifiant du troisième degré et le comportement substitutionnel, à partir duquel on cherche à dévoiler la signification philosophique de l'œuvre où le poète a chanté le Mal. »

Qu'est-ce qu'en fait le signifiant du troisième degré de « Maldoror » et le comportement substitutionnel ? Selon l'auteur, « Maldoror », terme vu comme phénomène linguistique ainsi que phénomène sémiotique, a trois degrés du sens. Le premier, au niveau de phonème, « Maldoror » correspond au « mal d'aurore ». Le deuxième, selon la notion de l'axe paradigmatique, établie par Jakobson, le terme de « mal d'aurore » et celui de « Maldoror », sans lien au niveau de sens du terme, se réfèrent l'un à l'autre, et forment un couple spécial. Le troisième degré du signifiant consiste alors en ce lien établi entre « Maldoror » et « mal d'aurore », non seulement au niveau de phonème, mais au niveau de sens, c'est-à-dire, le mal de la vie elle-même. Le comportement substitutionnel se réalise ainsi entre le signifiant et le signifié.

Étude de Wang Jia.

L'article de Wang Jia, intitulé « Enfant dans *Les Chants de Maldoror* »¹, est publié en 2006 dans les *Études françaises*.

Élève en Master de littérature française à l'Université de Wu Han, elle essaie d'analyser la figure d'enfant dans *Les Chants de Maldoror*. Selon l'auteur :

¹ WANG Jia 王佳, « Enfant dans *Les Chants de Maldoror* » (« Qianyi Ma'erduoluo zhige zhong de ertong ») « 浅议〈马尔多罗之歌〉中的儿童 », in *Études françaises (Faguo yanjiu)* 法国研究, n° 2, 2006, p. 82-84.

« Cet article cherche à donner un nouveau point de vue sur *Les Chants de Maldoror* à l'aide de l'analyse du sujet de l'enfant. Sur l'initiative de l'étude du prénom Maldoror, nous nous orientons vers une issue de la découverte des sens et des sous-entendus du terme enfant et des séquences où l'enfant surgit. À travers des indices textuels, nous offrons ainsi une présomption à propos de la création de l'image de l'enfant dans le but d'inspirer une toute nouvelle analyse des *Chants de Maldoror*. »¹

À partir du nom du personnage des *Chants*, « Maldoror » comme « mal d'aurore », Wang Jia signale que le terme d'aurore fait allusion d'abord à l'espoir, au début de la vie, c'est-à-dire l'enfance. Le mal d'aurore signifie donc le mal de l'enfance – thème auquel Lautréamont accorde une place prédominante dans *Les Chants*.

Prenant comme exemple les strophes 5 et 6 du Chant deuxième et la strophe 2 du Chant troisième, l'auteur indique que l'enfant chez Lautréamont est la victime du mal et du désir. Est-ce que les scènes cruelles des enfants dans *Les Chants* représentent les expériences que leur auteur a vécues et que la description de ces scènes peut être considérée comme une tentative de reconstitution de l'enfance d'Isidore Ducasse ? L'article se termine en posant une telle question au lecteur.

Les Courants littéraires français modernes et contemporains.

En 2008, sous la direction de Monsieur Hu Sishe, professeur de littérature française moderne à l'Université des Études internationales de Xi'an, voit le jour *Les Courants littéraires français modernes et contemporains*². Il est remarquable que ce soit Monsieur Hu Sishe qui éveille notre curiosité pour Lautréamont, poète négligé quasi complètement en Chine. Cet ouvrage, visant à ouvrir aux lecteurs chinois une

¹ WANG Jia 王佳, *ibid.*, p. 82-84.

² HU Sishe 户思社, MENG Changyong 孟长勇, *Les Courants littéraires français modernes et contemporains (Faguo xiandangdai wenxue liupai)* 法国现当代文学流派, Beijing : Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2008.

fenêtre sur les courants littéraires français aux XIXe et XXe siècles, se compose de six chapitres : la poésie symboliste française ; Marcel Proust ; le surréalisme ; la littérature existentialiste ; le théâtre de l'absurde ; le Nouveau roman. Dans le chapitre portant sur le surréalisme, se trouve notre étude de Lautréamont : sa vie, son œuvre et son influence sur la poésie française moderne.

Ces études critiques parues au cours des deux décennies qui viennent de s'achever nous permettent de constater que la recherche sur Lautréamont et son œuvre n'a fait que son premier pas. D'ailleurs, il est notable qu'aucune étude ne porte sur les *Poésies* d'Isidore Ducasse du début des années 1990 jusqu'à présent.

Mais est-ce qu'on peut parler des *Chants* sans considérer les *Poésies* ?

Quand on finit la lecture des *Chants de Maldoror*, pris par le vertige, peut-on continuer à lire les *Poésies* qui s'ouvrent avec une telle épigraphe :

« Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie. » (*Poésies*, p. 257) ?

Breton, qui découvre dans les *Poésies* un des mots d'ordre des surréalistes¹ : « La poésie doit être faite par tous. Non par un »², les considère comme « Art poétique »³. Quels rapports ont-ils *Les Chants* avec les *Poésies* ?

Dans son article paru dans *La Phalange* du 20 janvier 1914 : « Les « Poésies » d'Isidore Ducasse », Valery Larbaud écrit : « Dans toute l'histoire des lettres, on n'a jamais vu volte-face plus complète et plus soudaine, et il est intéressant

¹ BRETON, André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris : Gallimard, 1969, p. 230-231.

² DUCASSE, Isidore, *op. cit.*, p. 288.

³ BRETON, André, « Note », in *Littérature*, n°2, avril 1919, p. 2, cité par Lautréamont, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 365.

de chercher à l'expliquer »¹. Voici un grand sujet de discussion qu'il propose à la critique littéraire française. Et on voit qu'aux lendemains de la découverte des *Chants* et des *Poésies*, le rapport entre les deux textes et celui entre Lautréamont et Isidore Ducasse ne cessent jamais d'être interprétés, comme le constate Michel Pierssens :

« *Les Chants* et les *Poésies* ont une histoire [...] les rapports de ces deux textes, diversement interprétés, placent l'ensemble de la démarche et de l'œuvre de Ducasse dans une lumière qui peut immensément varier. »²

« Il est intéressant de chercher à l'expliquer », pour reprendre le propos de Valery Larbaud.

2. Lautréamont dans les études critiques occidentales traduites en Chine au XXI^e siècle

Dans les pages suivantes, on s'efforce de trouver la moindre trace de Lautréamont dans les études critiques occidentales traduites en Chine au XXI^e siècle. Sans pouvoir être exhaustif, on aimerait donner des références qui peuvent s'avérer utiles pour la recherche du cas Lautréamont en Chine.

En 2000, *Bachelard* d'André Parinaud³.

Parlons d'abord de *Lautréamont* de Gaston Bachelard.

Gaston Bachelard, philosophe et auteur d'une somme de réflexions liées à la connaissance et à la recherche scientifiques, telles que *La valeur inductive de la*

¹ LARBAUD, Valery, cité par Lautréamont, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 359.

² PIERSSENS, Michel, *Lautréamont : étique à Maldoror, op. cit.*, p. 15.

³ PARINAUD, André, *Bachelard*, Paris : Flammarion, 1996. Trad. du fr. par GU Jiachen 顾家琛 et DU Xiaozhen 杜小真, Beijing : Dongfang chubanshe, 2000.

Relativité, Le pluralisme cohérent de la chimie moderne, s'intéresse tout particulièrement aux sources mystérieuses de l'inspiration poétique. L'admiration fervente des surréalistes pour Lautréamont et l'œuvre de celui-ci rééditée à trois reprises en cinq mois : avril-août 1938, sont probablement les raisons pour lesquelles Bachelard fait publier en 1939 un ouvrage, intitulé *Lautréamont*.

Dans la préface aux *Œuvres complètes* de Lautréamont parues en 1938, Édmond Jaloux écrit :

«Ce sera aux érudits de l'avenir d'apporter un commentaire méthodique et réfléchi à toutes ces beautés fulgurantes [...] qui laissent soupçonner derrière elles des abîmes de circonstances, ou d'intuitions, encore incommensurables. [...] Mais il y faudra des esprits d'une rare finesse et capables de trouver en eux une correspondance particulière avec les idées et les élans d'Isidore Ducasse lui-même. »¹

Bachelard est sans doute un commentateur d'une rare finesse de Lautréamont.

Peu de livres sont aussi riches que ce petit ouvrage *Lautréamont*. Il ouvre tant d'avenues que nous ne pourrions pas les suivre toutes. À partir, d'une part, des réflexions qui tournent autour de l'élan jailli au niveau du muscle et du nerf, dans la zone la plus obscurément animale du génie lautréamontien, d'autre part, des études de la violence humaine et les complexes de la culture dans les *Chants*, Bachelard signale que la vertu tonifiante des *Chants de Maldoror* est que « Lautréamont place la poésie dans les centres nerveux. Il projette, sans intermédiaire, la poésie. Il se sert du *présent* des mots »².

¹ Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris : José Corti, 1938, p. 36.

² BACHELARD, Gaston, *Lautréamont, op. cit.*, p. 156.

Dans *Bachelard* d'André Parinaud, il y a un chapitre intitulé « Lautréamont ou l'énergie d'agressivité »¹, où Parinaud parle d'une des réflexions de Bachelard sur l'œuvre de Lautréamont : la « véritable phénoménologie de l'agression ».

Les chercheurs chinois de Bachelard ont-ils remarqué l'apparition de l'ouvrage de Parinaud ? Dans le cadre de notre travail, on ne prétend pas y répondre. Est-ce que *Bachelard* de Parinaud et *Lautréamont* de Bachelard font partie des livres de référence des lautréamontistes chinois, s'il y en a ? Parmi les études examinées plus haut, à l'exception de la bibliographie de Li Mo, où l'auteur évoque *Lautréamont* de Bachelard, cet ouvrage n'a été cité qu'une seule fois, c'est dans l'étude de Cheng Xiaolan sur le surréalisme.

En 2002, le *Petit guide des grandes morts* de Nathalie Kaufmann².

Publié en France en 1995, cet ouvrage est paru en Chine en 2002. N'étant pas une étude critique dans le sens strict, le *Petit guide des grandes morts* raconte comment nous ont quittés les grands personnages qui ont fait notre histoire. Quel est le dernier repas de Casanova ? De quoi est mort Vidocq ? Comment était habillée Mata Hari au carré des condamnés ? Pourquoi Freud se cachait-il derrière sa moustiquaire aux dernières heures ? Dans ce dictionnaire instructif et distrayant, émouvant et drôle, sur 136 des personnages les plus célèbres de l'Histoire, on trouve le nom de Lautréamont.

Pour cet homme de lettres, dont les circonstances de la mort n'ont aucun témoignage direct qu'un acte de décès, les deux pages, sous le titre de « Lautréamont : dernière demeure », ne sont pas suffisantes pour rapporter toutes les hypothèses sur sa vie ainsi que sa mort suggérées par les lautréamontistes.

¹ PARINAUD, André, *Bachelard*, *op. cit.*, p. 105-120.

² KAUFMANN, Nathalie, *Petit guide des grandes morts*, Paris : Les Belles Lettres, 1996. Trad. du fr. par WANG Qi 王琪, Beijing : Jingji ribao chubanshe, 2002.

Cet ouvrage traduit en chinois, faisant connaître aux lecteurs chinois les grandes personnalités historiques, ne nous montre qu'un Lautréamont mort, qui attend peut-être sa renaissance en Chine.

En 2005, *La vie quotidienne des surréalistes 1917-1932* de Pierre Daix¹.

Paru en 1993 en France, ce livre, traduit en chinois par Wang Ying, est publié en 2005. Enfants de la Grande Guerre, les surréalistes ont nourri la folle ambition de « changer la vie » et de révolutionner toutes les données de l'existence. Leur œuvre et leur expérience ont en tout cas profondément influencé la culture occidentale du XXe siècle. Dans *La vie quotidienne des surréalistes 1917-1932*, leurs aventures humaines et intellectuelles hors du commun nous font sans doute revivre les temps héroïques du mouvement surréaliste : la découverte enfiévrée des œuvres de Rimbaud et de Lautréamont, le mouvement dadaïste, l'écriture expérimentale et les explorations des limites de la raison. Est-ce que le nom de Lautréamont, mentionné à maintes reprises dans cet ouvrage, excitera la curiosité des lecteurs chinois pour ce précurseur du surréalisme ?

Il est remarquable que dans le troisième chapitre, l'auteur parle des *Poésies* d'Isidore Ducasse. Traduites en chinois par Che Jinshan et publiées pour la première fois en 2001, les *Poésies I* et *II* semblent être négligées par la critique chinoise qui découvre à peine *Les Chants de Maldoror*.

3. Lautréamont dans les recueils de poèmes français et étrangers traduits en Chine au XXIe siècle

¹ DAIX, Pierre, *La vie quotidienne des surréalistes, 1917-1932*, Paris : Hachette, 1993. Trad. du fr. par WANG Ying 王莹, Jinan : Shangdong huabao chubanshe, 2005.

Parler de Lautréamont dans les recueils de poèmes français et étrangers traduits en Chine au XXI^e est un travail dur. Ayant feuilleté les recueils de poèmes traduits et publiés dans les dix dernières années, Lautréamont est vraiment une trouvaille rare dans les trois volumes suivants.

*Anthologie des poèmes français*¹.

L'*Anthologie des poèmes français* est parue pour la première fois en 2001. Avec le succès de sa première édition, les Presses Universitaires de Fudan, ayant pour mission de participer à la promotion et à la diffusion de la recherche en lettres, en langues et en cultures étrangères, annonce en 2004 la réédition de cette anthologie, qui comprend 388 poèmes des 134 poètes, du Moyen Âge au XXI^e siècle.

Les poèmes et les extraits des grands textes s'accompagnent des introductions à la vie des auteurs et d'un glossaire des principaux termes et des mouvements littéraires. Cette anthologie peut se lire comme un panorama poétique d'une très grande diversité de thèmes et de genres à tous ceux qui veulent découvrir ou redécouvrir la richesse de la poésie française des origines à nos jours.

Trois strophes des *Chants de Maldoror*, présentés comme une « Épopée de haine », ont été choisies et traduites, qui sont :

La strophe 9 du Chant premier : « Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre. [...] Vieil océan [...] » ;

La strophe 9 du Chant deuxième : « Il existe un insecte que les hommes nourrissent à leurs frais. [...] Ô pou [...] » ;

La strophe 2 du Chant quatrième : « Deux piliers, qu'il n'était pas difficile et encore moins impossible de prendre pour des baobabs, s'apercevaient dans la vallée, plus grands que deux épingles ».

¹ CHENG Zenghou 程曾厚, *Anthologie des poèmes français (Faguo shixuan) 法国诗选*, Shanghai : Fudan daxue chubanshe, 2001 ; rééd. 2004.

***Poésie humaine – lectures de la lyrique de vie*¹.**

Ce volume voit le jour en 2003. Est-ce qu'il est possible que l'œuvre de Lautréamont, qui fait partie des publications défendues en France en 1869 et que « les manuels ne [les] mentionnent pas encore »², selon Valery Larbaud en 1914, soit reprise au XXI^e siècle en Chine dans le catalogue des ouvrages conseillés à la jeunesse ?

Dans la *Poésie humaine – lectures de la lyrique de vie*, ouvrage parascolaire paru en 2003, on lit la strophe de l'hymne à l'océan du Chant premier. Toutefois, face à une telle œuvre, où prime l'esprit infernal, atteinte de mélancolie farouche et de folie apocalyptique, le choix fait par l'éditeur s'avère prudent.

Dans *Lautréamont : éthique à Maldoror*, Michel Pierssens signale que « Le travail des *Chants* consiste dans une large mesure à rendre possible l'inscription d'un certain discours philosophique dans un univers de fiction »³. Il paraît que cet hymne à l'océan, qui rappelle les modèles de l'éloquence classique et une panoplie des ressources rhétoriques, tente de mettre en évidence une telle moralité : l'océan est l'image de l'identité, de l'unité, de la perfection, de l'équilibre, tandis que l'homme n'est qu'un être d'inconstance et de misère, qui « regarde la figure de son semblable avec tant de mépris » ; qui « est ce matin accessible et ce soir de mauvaise humeur » ; qui « rit aujourd'hui et pleure demain » ; qui « vit comme un sauvage dans sa tanière, et en sort rarement pour visiter son semblable » ; dont « le cœur est plus profond et plus impénétrable que l'océan ».

Si c'est en quoi consiste l'objectif de cet ouvrage parascolaire, il est notable d'ailleurs que le caractère hyper-rhétorique omniprésent de cette strophe risque de

¹ *Poésie humaine – lectures de la lyrique de vie (Renjian de shiyi. Rensheng shuqing shi duben)* 人间的诗意. 人生抒情诗读本, Beijing : Shangwu yinshuguan, 2003.

² LARBAUD, Valery, « Les « Poésies » d'Isidore Ducasse », *op. cit.*, p. 355.

³ PIERSSENS, Michel, *Lautréamont : éthique à Maldoror*, *op. cit.*, p. 78.

détruire ce que les jeunes lecteurs chinois entendent par la tradition du discours rhétorique et le monde établi préalablement par leurs expériences de lectures.

*Œuvres poétiques de Pablo Neruda*¹.

Avec un penchant marqué pour l'avant-garde de l'époque, le nom de Neruda nous évoquera sans doute ceux de Breton, Éluard, Aragon, Artaud, Alberti, Lorca, Paz, Cortázar, *etc.* Ils forment des cénacles cimentés par un fort esprit de groupe et par de multiples activités collectives, qui, sans se limiter aux revues, manifestes et recueils, s'étendent à l'acte d'écrire et à des jeux tels que le « cadavre exquis », inspiré de la formule d'Isidore Ducasse : « La poésie doit être faite par tous. Non par un ».

De même que les surréalistes français, ce poète chilien se réclame lui-aussi de Lautréamont, pour celui-ci, il écrit un poème, intitulé « Lautréamont reconquistado »², dont la cinquième section est traduite dans les *Œuvres poétiques de Pablo Neruda*.

En fait, en 1951, au lendemain de la visite de Neruda en Chine, on a fait publier une œuvre poétique de ce futur gagnant du Prix Nobel de littérature 1971. Le plus intéressant, c'est sur la page de faux-titre, la dédicace du poète : « Vive Mao Zedong ! Vive le peuple chinois ! »³

¹ ZHAO Zhenjing 赵振江, TENG Wei 滕威, *Œuvres poétiques de Neruda (Nieluda ji)* 聂鲁达集, Huacheng chubanshe, 2008.

² NERUDA, Pablo, *Obras completas*, II, Buenos Aires : Editorial LOSADA. S.A., 1957, p. 427-429.

³ YUAN Shuipai 袁水拍, *Œuvres de Neruda (Nieluda shiwen ji)* 聂鲁达文集, Beijing : Renmin wenzue chubanshe, 1951.

CONCLUSION

De la première évocation du nom de Lautréamont en 1935 par Dai Wangshu à la première tentative de traduction des fragments des *Chants de Maldoror* dans les années 1990, nous avons vu, dans cette partie, comment Maldoror-Lautréamont-Isidore Ducasse pose son premier trait timidement sur une feuille blanche, une sorte de papier de riz chinois, fin et souple, apprécié pour sa caractéristique d'absorption de l'encre.

Ayant essayé de répondre aux questions posées au début de cette partie par l'analyse des études parues au cours des trois dernières décennies sur cet auteur qui a secoué toutes les notions permettant, à son époque, de penser la littérature, il paraît que notre recherche n'aboutit qu'à l'affirmation de la « non-réception » de Lautréamont en Chine, l'état présent exactement du cas Lautréamont.

Peut-être, le terme de réception n'est-il pas le plus juste pour parler du cas Lautréamont en Chine, auquel nous préférons le terme d'absorption, qui peut décrire par excellence le passage de Lautréamont en Chine, puisqu'il s'agit d'un processus de pénétration qui demande du temps. Il attend toujours que son public se prête au jeu, petit à petit, à se laisser pénétrer et retenir par « les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison » ; à se laisser imbiber des « émanations mortelles de ce livre [...] comme l'eau le sucre »¹, comme le papier de riz l'ancre.

Avant que la touche finale soit posée sur cette feuille de papier de riz par le poète lui-même et surtout par les lautréamontistes chinois, on a encore un long

¹ Lautréamont, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 39.

chemin à parcourir. Ou peut-être, le premier trait n'aura-t-il jamais sa touche finale, puisqu'il s'agit d'un champ ouvert à tous et pour toujours :

« Nous nous opposons, nous continuons à nous opposer à ce que Lautréamont entre dans l'histoire. »¹

¹ ARAGON, BRETON et ELUARD, « Lautréamont envers et contre tout », in Lautréamont, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 405.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Hölderlin avait le mot juste : « l'homme vit sur la terre poétiquement ».

Vivre poétiquement, est-ce vivre, comme Baudelaire, l'expérience du flâneur métropolitain, qui sait « élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini » ? Est-ce vivre, comme Rimbaud, l'expérience du désert africain, espace qui est une séparation et qui peut forcer la création du double et la fabrique du devenir ? Est-ce vivre, comme Maldoror-Lautréamont-Ducasse, l'expérience de la lucidité et du vertige inhumains, qui lui permet de « vivre dans l'idée des autres d'une vie imaginaire » ? Est-ce qu'il s'agit des modes de vivre érigés par nos poètes ? Non, parce qu'ils se font modèles sans le savoir en fondant des écoles sans le savoir non plus. Oui, parce qu'ils nous établissent un type de rapport qui lie l'être au monde, le type qui ne peut être perçu que par vivre poétiquement.

Vivre poétiquement sur la terre est l'analyse du soi par soi-même, l'alchimie du soi sur soi-même, l'herméneutique du soi, ou herméneutique du sujet, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Michel Foucault.

On voit que chez Baudelaire, il s'agit d'explorer la face cachée des choses dans sa profondeur abyssale afin de découvrir ses secrets, qui ne sont, en dernière analyse, que son âme voilée, ou même son âme violée par le monde. Vivre poétiquement, en ce sens, est de connaître le moi qui ne se laisse pas connaître par une simple

introspection, mais par un ensemble de symboles, qui demandent le déchiffrement du sens caché dans le sens apparent.

Et chez Rimbaud, vivre poétiquement sur la terre revient à interroger le physiquement possible afin de justifier la quête du métaphysiquement inaccessible, à se chasser physiquement et puis métaphysiquement. Il laisse entendre l'esthétique de l'existence comme une éthique. Par « Changer la vie », les problèmes poétiques se transforment en problèmes de la vie d'ordre éthique. C'est en ce sens que « Changer la vie » reste le mot d'ordre aux surréalistes, pour qui, la poésie et l'éthique sont deux plans qui se correspondent : « il n'y a de morale que poétique et toute poésie est éthique »¹. Vivre poétiquement de Rimbaud nous démontre également les préoccupations d'ordre ethnologique. C'est une quête de nouveaux repères, comme refuge ou comme remède à un mal-être dans sa propre société, comme nostalgie d'un monde en voie de disparition, comme réaction individuelle à un remords collectif. C'est en quoi consiste le culte de Rimbaud qui, avec Nerval peut-être, représentera toujours aux yeux de Michel Leiris, la seule figure littéraire réellement nette et propre.

Comment comprendre chez Lautréamont ce qu'on peut appeler vivre poétiquement, sinon par un rire nerveux des plus gênants et une certaine forme de terreur ? Par la métamorphose angoissante, brûlante mais en même temps euphonique ? Par la combinaison parfaite de la lucidité et le vertige lautréamontien ? Par sa *coincidentia oppositorum*, où tant de beauté, tant de somptuosité se heurtent à tant de mal ? Lautréamont lie ainsi avec la littérature le rêve comme la vie elle-même, une vie qui n'existe que dans le rêve, dans l'imaginaire.

Chez les trois poètes que nous avons abordés, physique et métaphysique, poésie et philosophie, métaphore et métamorphose se rejoignent, en fait, pour définir ou redéfinir le langage poétique, pour découvrir ou redécouvrir ses mystères, pour nous montrer le poète et son errance implacable et traumatisante dans le monde. Elle le conduit jusqu'aux dernières limites de leur expérience poétique et existentielle. C'est

¹ THOMAS, Frédéric, *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, op. cit., p. 111.

de voyager au-delà du sensoriel pour atteindre l'inconnu et l'infini. Tout se passe chez eux comme s'il s'agissait d'une permanente quête du beau s'accompagnant de la folie, puisque la poésie est la folie. Elle est folie sage baudelairienne, folie mystique à l'état sauvage rimbaldienne, et folie lucide lauréatienne.

Au début du XXe siècle, les poètes chinois qui se tournent vers l'Occident érigé en modèle et s'efforcent de construire, à la place de la poésie classique, une nouvelle poésie chinoise, ont-ils pu vivre poétiquement en établissant une poétique de toutes les formes qui traversent leur existence ?

Si la poésie peut être comprise comme une sorte d'acheminement de la parole vers la parole elle-même, dans les années 1920-1930, en Chine, on voit se heurter au cours de cet acheminement les préoccupations sociales aux préoccupations littéraires. En s'opposant à l'accent mis sur la fonction éducative de l'art et de la littérature, Wang Guowei signale : « Nous n'avons jamais accordé à l'art une valeur autonome ». Pour lui, s'il n'y a pas un grand écrivain chinois susceptible de représenter l'âme du peuple chinois, tel Homère pour les Grecs, Shakespeare pour les Anglais, Goethe pour les Allemands, c'est que la littérature n'est pas considérée en Chine comme elle l'est en Occident.

Durant la première vague de l'introduction et l'interprétation en Chine des littératures occidentales, la place privilégiée accordée à la traduction et la propagation du courant réaliste par la Société de recherches littéraires, explique par excellence la littérature aux yeux des partisans de « l'art pour la vie ». Elle est et doit être l'exposition de la vie réelle, dont la préoccupation essentielle est de refléter le désarroi de l'époque bouleversée et d'exprimer la vie sous toutes ses formes, notamment sa dimension sociale. Ainsi la littérature doit-elle assumer le rôle positif d'encourager la vie humaine, réveiller le peuple et lui insuffler de la force. Et les écrivains doivent se mêler à la société, entrer résolument dans le train des choses du siècle, contribuer par leur écriture à la mise en valeur des thèses morales ou politiques du temps, réveiller

leurs concitoyens, leur faire partager les sentiments et les passions du temps et combattre pour les mêmes idées ou la même foi.

Néanmoins, une autre voix se fait entendre, celle des poètes, qui s'engagent à chercher la trace occultée dans leur for intérieur ; qui considèrent la poésie comme aventure d'être, comme acte créatif privilégiant la sensibilité individuelle ; qui tendent à faire prévaloir la créativité et la beauté ; qui revendiquent donc sans ambiguïté l'autonomie de la poésie face aux autres disciplines telles que la morale, la science ou la politique. Guo Moruo, chef de la société Création, qui puise son inspiration dans le romantisme européen, explique ainsi ce qu'il entend par l'art :

« L'art tel que je comprends, au lieu d'être réflexif, doit être créatif pour toujours [...] Un vrai art est né de la pureté subjective [...] Si le créateur se sert de l'art comme instrument de propagande, comme le gagne-pain, dont la visée utile est *condition sine qua non*, c'est la décadence de l'art, car il est très loin de l'esprit de l'art véritable. »

Si les adhérents de la société Création nous permettent de voir s'établir vis-à-vis de la doctrine de « l'art pour la vie » celle de « l'art pour l'art », c'est avec les poètes qui, constitués aussi autour des principes de « l'art pour l'art », se réclament des symbolistes français que la nouvelle poésie chinoise s'acquiert une nouvelle ardeur, après la première vague d'essai de la poésie en *baihua* et en vers libre.

L'apparition de la poésie symboliste chinoise correspond bien à l'évolution de la poésie nouvelle, dont la faiblesse se manifeste vers la fin de la période d'essai. Est-ce qu'il faut que le poète ne parle que de ce qu'il a personnellement vu, entendu, éprouvé dans son corps et ses sens et que la poésie doive pouvoir tout dire, comme un journal, mieux qu'un journal, en langue vivante, celle du peuple vivant, afin que tout le monde peut la comprendre, fût-ce une vieille femme ? Cette question provoque la réflexion qui tourne autour tant de la forme que du fond de la nouvelle poésie chinoise. D'une part, la contestation porte sur l'emploi de la langue parlée, parce que la

vulgarité au profit de l'accessibilité de la poésie nouvelle au grand public fait perdre son style soigné et sa pensée belle, auxquels est attachée l'esthétique de la poésie elle-même ; d'autre part, trop d'importance accordée à la libération de prosodie classique et l'affirmation de pouvoir écrire la poésie comme on écrit la prose engagent une mise en cause du vers libre et sa tendance au « prosaïsme ».

L'introduction de la poésie symboliste française et l'élaboration de la poésie symboliste chinoise aussi bien théorique qu'expérimentale constituent sans doute une force liquidatrice de l'enfantillage de la poésie nouvelle qui ressemble à une sphère en verre, trop claire pour engendrer un arrière-goût et un retentissement prolongé. La poésie symboliste française démontre aux poètes novateurs chinois que l'imprécision, le flou et le jeu sur les connotations du vocabulaire sont importants pour multiplier les sens et éveiller des échos et que le poète est celui qui transmue le langage ordinaire, les mots de tous les jours en leur donnant une multiplicité d'interprétation seule capable d'engendrer l'émotion poétique.

En s'opposant à la tendance au prosaïsme s'observant dans les œuvres des premiers « essayistes » de la poésie nouvelle, les poètes symbolistes chinois, en donnant une espèce de poèmes étonnamment nouveaux et sans pareil en Chine, font l'objet des reproches contre l'incompréhensibilité de leur œuvre et la conception esthétique de leur poésie, pure, non utilitaire.

Comment peut-elle être accessible à tous, une poésie, qui cherche à montrer le sens mystérieux des aspects de l'existence ; le caché, l'inexplicable et l'inexprimable de l'émotion et de l'état d'âme ; le monde construit sur le sable des chaos intérieurs ? Comment une poésie dont le but n'est que noter les intuitions personnelles et créer le Beau peut-elle s'associer à la propagande politique et révolutionnaire ?

C'est avec ses chants si beaux et si étranges que Li Jinfa, considéré comme une « étoile de l'aube du monde poétique chinois », un « monstre poétique », surtout un « Baudelaire oriental », fait connaître la poésie symboliste chinoise par les milieux littéraires, froids jusqu'au degré zéro dans les années 1925.

On voit en Li Jinfā un Baudelaire oriental, misanthrope, rechigné, et dont la pensée est si décadente et mystérieuse qu'il chante, ainsi que *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, le mal de la vie. Mais il faut signaler qu'il ne s'agit pas d'une simple familiarité au niveau de la profonde tristesse entre Li Jinfā et Baudelaire, encore moins d'une imitation gratuite d'un poète oriental qui se réclame des symbolistes français, mais d'une poésie qui note ses intuitions individuelles, une restitution de l'histoire de l'esprit personnel, une histoire vivante, qui considère pour événements, des événements intérieurs, des réactions personnelles.

Au moment où la littérature révolutionnaire se propage en Chine dans les années 1920-1930, est-ce que vivre poétiquement est possible pour le poète tel que Li Jinfā, qui cultive l'atmosphère obscure et mystique de son propre monde qui n'est accessible que pour le poète lui-même ? Li Jinfā nous a répondu :

« Quand j'écris des poèmes, sans craindre qu'ils portent atteinte à la compréhension, je n'écris que pour m'exprimer [...] Je ne peux, ainsi que les autres, écrire pour propager l'idéologie révolutionnaire, inciter les ouvriers à faire la grève et s'ensanglanter. Mes poèmes ne sont que les notes des intuitions personnelles et des chansons du moi-même en ivresse. Je n'espère pas qu'ils soient intelligibles à tout le monde [...] Pourquoi les critiques chinois insistent-ils absolument sur des termes vides de sens, tels que « l'esprit du temps », « l'évocation des Lumières », « la vie révolutionnaire » ? »

Écrire, ce n'est pas pour répondre au besoin préexistant et venant de l'extérieur, à l'exigence de la circonstance politico-sociale, c'est pour exprimer les sentiments individuels et l'état d'âme personnel. Nous entendons par là l'attitude de Baudelaire vis-à-vis de la fonction de la poésie et l'idéal de la vie artistique aux yeux

de Li Jinfa, dont le seul but est de « créer le Beau »¹. La seule tâche de l'artiste, « c'est de montrer fidèlement son propre monde, dont le Beau consiste en création artistique, non en construction sociale »².

Chez les poètes contemporains de Li Jinfa, environnés des bouleversements politiques et sociaux dans les années 1925, on a découvert une même ardeur de faire sonner fort le Verbe désaffecté et d'explorer la Beauté de la poésie elle-même. Nous avons examiné les études critiques de Mu Mutian et de Wang Duqing, considérés tous comme poètes symbolistes chinois par leur contribution tant théorique que pratique.

Puisant son inspiration dans la poésie symboliste française, Mu Mutian revendique une sorte de poésie pure, capable de suggérer le secret le plus profond de la vie intérieure de l'homme et le sens mystérieux du monde de l'infini. La notion de la poésie pure s'explique chez lui comme un monde poétique excluant la prose et porte une réflexion sur l'unité de pensée au niveau du contenu et la continuité, comme le propre intrinsèque de la poésie, qui est une sorte de rythme intérieur. Pour Mu Mutian, l'unité du contenu d'un poème doit être exprimée d'une façon continue, parce que la poésie pure est « un mouvement continu à l'intérieur d'un état métaphysique ». Voici la continuité conçue par Mu Mutian :

« Quel que soit le rythme, espacé, lent ou léger, dans les poèmes bien faits, la continuité n'est jamais absente. Il peut avoir du silence dans la poésie, mais la fracture n'est jamais tolérable. Le silence est aussi un rythme continu. Comme lorsqu'on se promène au bord du ruisseau, on entend le murmure de l'eau qui se fait silencieux, mais il n'en est pas mort pour autant. »

La poésie pure de Mu Mutian est donc celle qui est capable de traduire les « mouvements lyriques de l'âme », les « ondulations de la rêverie » et les

¹ LI Jinfa 李金发, « Le Feu ardent » (« Liehuo ») « 烈火 », *ibid.*, p. 145.

² *Ibid.*, p145.

« soubresauts de la conscience »¹, pour reprendre les expressions de Baudelaire. Dans le discours de ce symboliste chinois, il l'explique comme des « ondulations rythmiques invisibles et insaisissables faisant vibrer les nerfs de l'homme ».

Il est remarquable qu'en faveur de la continuité, Mu Mutian essaie même d'abandonner la ponctuation en poésie. L'absence de la ponctuation, le bouleversement de la typographie, le silence parlant des blancs, nous permettent de constater qu'il existe une indubitable filiation qui nous conduit de Mallarmé à Apollinaire, pour qui, le rythme et la coupe des vers constituent seuls la véritable ponctuation, en passant par les futuristes qui cherchent à substituer à la ponctuation traditionnelle des signes mathématiques et musicaux. Ainsi Mu Mutian est-il sans doute un pendant en Chine de cette opération poétique.

Wang Duqing, s'inscrivant dans la lignée de la poésie symboliste française, s'efforce de faire de sa propre création poétique une fusion d'émotion, de force, de musique et de couleur. De même que Mu Mutian qui revendique la poésie pure, Wang Duqing signale qu'il est nécessaire de promouvoir la poésie pure pour guérir le monde littéraire chinois de sa faiblesse esthétique et sa création grossière. Pour lui, le meilleur exemple de la poésie pure, c'est le sixième poème de *La Bonne chanson* de Verlaine – « La lune blanche ». D'ailleurs, Samain, dont la « Chanson d'été » est à la même hauteur que *Fêtes galantes* de Verlaine, sert aussi de modèle à suivre.

Pour Wang Duqing, l'œuvre de Rimbaud révèle parfaitement la symphonie de « musique » et « couleur », dont l'influence sur lui est à la fois théorique et expérimentale. D'une part, à partir de la phrase initiale de l'« Alchimie du verbe » : « À moi. L'histoire d'une de mes folies », Wang Duqing signale que chez un poète, il faut avoir un « Goût » hors commun, qui lui permet de révéler dans le « calme » du « mouvement » et dans l'« obscure » du « clair ». C'est « grâce à ce Goût extraordinaire, c'est-à-dire, la « folie » que Rimbaud peut écrire : A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Face aux poèmes de Rimbaud qui ne sont pas intelligibles au

¹ BAUDELAIRE, Charles, préface au *Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 275-276.

commun, Wang Duqing souligne que si l'on les lit avec une grande « sensibility » (en anglais dans le texte), on aura une couleur exceptionnelle ; d'autre part, pour appliquer à sa création l'union de musique et couleur comme celle de chez Rimbaud, il essaie d'écrire des poèmes forts en « Chromaticaudition » et « Klangmalerei (*sic*) ». Si le premier terme « chromaticaudition » en anglais dans le texte signifie l'audition chromatique, le second, « Klangmalerei », qui semble ne pas avoir un équivalent en français, signifie, par une traduction mot à mot, la « peinture sonore ».

Il est incontestable que Dai Wangshu est considéré comme le chef de file de la nouvelle poésie chinoise depuis les années 1930. Comprendre Dai Wangshu, c'est comprendre l'essence de la poésie symboliste chinoise. Les tâtonnements poétiques de Dai Wangshu, tant au niveau théorique que pratique, sont profondément marqués par les symbolistes français pour lesquels il éprouve une attirance particulière et dont les œuvres sont traduites par Dai Wangshu dans les années 1930, entre autres : Francis Jammes, Paul Fort, Remy de Gourmont, Jules Supervielle, Pierre Reverdy, *etc.*

L'*Art poétique* de Dai Wangshu, publié en novembre 1932, où se rassemblent ses principales réflexions sur la nouvelle poésie chinoise, est un meilleur révélateur de l'influence qu'il subit des symbolistes français actifs dans la seconde moitié du XIXe siècle, tant au niveau du fond que de la forme. Malgré sa brièveté, 17 points en total, une lecture intensive de l'*Art poétique* de Dai Wangshu nous a permis de découvrir un Dai Wangshu symboliste chinois.

D'une part, en matière de la forme poétique, « La poésie doit expulser les éléments musicaux » de Dai Wangshu n'est pas en fait une négation de la formule de Verlaine : « De la musique avant toute chose », intention commune à plusieurs familles de poètes symbolistes qui veulent reprendre à la musique leur bien. De « chercher à faire rimer » à « expulser les éléments musicaux » démontre parfaitement l'importance accordée par Dai Wangshu à la musique en poésie. Sans « mutiler ses pieds pour chausser les souliers d'autrui », sans prendre au pied de la lettre l'« Art poétique » de Verlaine, son précurseur français, Dai Wangshu rejoint la pensée de

Kahn, pour qui, il faut « écrire son rythme propre et individuel au lieu d'endosser un uniforme taillé d'avance et qui le réduit à n'être que l'élève de tel glorieux prédécesseur ». Ce que Dai Wangshu revendique, c'est que, d'un côté, la poésie nouvelle se libère des formes fixes et imposées et confère à l'idée-image le droit de se créer sa propre forme en se développant, comme le fleuve crée son lit ; de l'autre côté, le rythme doit être le mouvement de la pensée et du sentiment les plus intimes et les plus personnels du poète.

D'autre part, affirmant que la forme ne doit être en aucun cas au détriment du fond, Dai Wangshu accorde une place prédominante dans son *Art poétique* au sentiment poétique, qui ne peut pas être photographié, mais se décrit par la plume subtile, vivante et multipliable. Pour démontrer le sentiment intime, la poésie doit être une affaire qui concerne tous les sens ou qui est au-dessus des sens ; être le réel à travers l'imaginaire. C'est bien ce que démontre Baudelaire dans les textes, tels que « Correspondances », « La reine des facultés », « Le théâtre de Séraphin », « Le public moderne et la photographie », *etc.*

Ce qui nous frappe le plus, c'est dans les œuvres de Dai Wangshu jalonnées par les sentiments modernes de l'homme moderne, on trouve un autre Baudelaire, « Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme », pour reprendre le sous-titre du livre de Walter Benjamin. Témoin et victime du progrès industriel et de l'apogée du capitalisme, Dai Wangshu ressent plus profondément que jamais le vide spirituel, l'angoisse écrasante et la mélancolie introspective. Il s'agit d'une sorte de spleen dans le sens baudelairien, sans cause précise, mais insupportable. L'état morbide, la solitude et la conscience du temps qui passe accablent son esprit. Sans pouvoir s'échapper du chaos de la vie urbaine, la figure de l'homme moderne, étouffé par sa laideur, se trouve en surface et en creux de l'œuvre de Dai Wangshu. Il rôde « au coin sombre des rues », celles de Shanghai, et s'égare dans la nuit métropolitaine, où semble apparaître la figure de Baudelaire, dont l'allure nonchalante s'harmonise avec la démarche habituelle de flâneur, « La rue devient un appartement pour le flâneur qui

est chez lui entre les façades des immeubles [...] Que la vie, dans toute sa variété et dans la richesse inépuisable de ses variations, ne puisse se développer que sur les pavés gris»¹.

En parlant des poètes chinois d'écoles françaises, Michelle Loi se demande si chez les poètes dits symbolistes chinois, s'observe une adoption de toute une attitude de création poétique des symbolistes français dont ils se réclament. Cependant, ayant examiné la confrontation littéraire qui s'est produite au début du XXe siècle entre la Chine et l'Occident, nous pouvons arriver à la conclusion que l'introduction et l'interprétation des littératures occidentales en Chine ne sont pas un simple replâtrage de la tradition chinoise, ni une adoption de toute une attitude de la littérature occidentale, mais une transformation d'un dynamisme littéraire imposé de l'extérieur en dynamisme créateur interne de la littérature chinoise.

Ce sont bien les caractères formés au cours de l'introduction, l'interprétation et l'application de la poésie française moderne en Chine dans les années 1920-1930. Les poètes qui se tournent vers le symbolisme et y puisent leur inspiration n'en sont pas que lecteurs, mais récepteurs, discriminateurs, producteurs. Pour eux, la réception d'une attitude de création poétique dépend de leur propre activité active et libre qui, jugeant selon les normes esthétiques de leur temps, modifie par leur existence présente les termes du dialogue² avec leur modèle occidental. En ce sens, une adoption totale de l'attitude de création dans un autre pays, dont la disposition sociale, culturelle et littéraire est remarquablement différente de celle de son modèle, semble ne pas être possible.

L'introduction et l'interprétation des littératures occidentales sont des activités qui se déroulent conformément à un schéma indicatif bien déterminé. Il s'agit d'un processus correspondant à des intentions claires et guidées par le système de valeurs littéraires et morales des traducteurs-interprètes chinois dans les années

¹ BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, op. cit., p. 60.

² JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 16.

1920-1930. Tant qu'il existe l'écart esthétique entre l'horizon d'attente des traducteurs-interprètes chinois et l'œuvre occidentale, entre ce que l'expérience esthétique antérieure des premiers offre de familier et le « changement d'horizon » requis par l'accueil de la nouvelle œuvre¹, il sera impossible que s'effectue une adoption de toute une attitude de la littérature d'un pays par un autre pays.

La rencontre littéraire entre la Chine et les pays occidentaux est un genre de cheminement, un processus productif de sens, un processus communicationnel qui demande du temps. Le chemin parcouru par Lautréamont en Chine depuis les années 1920 jusqu'à présent doit être le meilleur révélateur de ce processus, qui ne peut être envisagé que dans une perspective temporelle plus largement définie.

En tant que fécondateur du mouvement surréaliste, le destin de Lautréamont est étroitement lié avec l'attitude de la critique chinoise vis-à-vis du surréalisme. Pour le milieu littéraire chinois des années 1930, les surréalistes sont des « casseurs de la littérature » qui « [...] étudient par exemple la pédérastie et les rêves [...] et élaborent un tout autre programme : onanisme, pédérastie, fétichisme, exhibitionnisme, et même sodomie », comme le dit Ehrenbourg (1891-1967), écrivain russe, dont la violence des diatribes contre les surréalistes atteint son point extrême. Dans les années 1950, aux yeux de la critique chinoise, le surréalisme est toujours synonyme de « courant littéraire le plus décadent et le plus réactionnaire »². Même en 1979, dans un ouvrage intitulé *Introduction à la littérature (Wenxue gailun)*, pour l'enseignement supérieur de la littérature chinoise, l'auteur interprète le surréalisme comme « le pessimisme de la bourgeoisie vis-à-vis du réel », « l'aberration et la trahison des règles de l'art » et « la décadence de l'art »³.

¹ Voir JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 53.

² LUO Dagang 罗大冈, préface du traducteur à *Anthologie d'Aragon (Alagong shiwen chao)* 阿拉贡诗文钞, Beijing : Zuoja chubanshe, 1956, p. 3.

³ CAI Yi 蔡仪, *Introduction à la littérature (Wenxue gailun)* 文学概论, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1979, p. 266.

Dans les années 1980, des études sérieuses et poussées sur le surréalisme sont enfin parues en Chine, où Lautréamont, présenté comme précurseur de ce courant, fait sa connaissance avec le public chinois. Cheng Xiaolan, dans son étude sur le surréalisme français, signale que « sans le mouvement du surréalisme, il est possible que même aujourd’hui personne ne connaisse qui est Lautréamont »¹. C’est également le cas Lautréamont en Chine. C’est avec le changement d’horizon requis par l’accueil du surréalisme que la critique et le public chinois commencent à connaître Lautréamont, malgré peu d’études jusqu’à présent menées sur cet homme de lettres, qui, avec Baudelaire et Rimbaud, sont considérés en France comme les « Trois Grâces » de la Poésie nouvelle.

¹ *Ibid.*, p. 91.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. Œuvres Utilisées

1. Œuvre de BAUDELAIRE Charles

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, I, (janvier 1832 – février 1860), texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, II, (mars 1860 – mars 1866), texte établi et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques, l'Art romantique : et autres œuvres critiques*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes, bibliographie et sommaire biographique par Henri Lemaître, Paris : Bordas, 1990.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, tome I, textes présentés, établis et annotés par Claude Pichois, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, tome II, textes présentés, établis et annotés par Claude Pichois, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris : José Corti, 1949.

2. Œuvre de RIMBAUD Arthur

RIMBAUD Arthur, *Correspondance*, présentation et notes de Jean-Jacques Lefrère, Paris : Fayard, 2007.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres*, sommaire biographique, introduction, notices, relevé de variantes, bibliographie et notes par Suzanne Bernard, édition revue et mise à jour par André Guyaux, Paris : Classiques Garnier Multimédia, 2000.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud (1870-1875), réunies et annotées par Jean-Marie Carré, Paris : Gallimard, 1931.

3. Œuvre de DUCASSE Isidore, Comte de Lautréamont

Lautréamont, Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

4. Autres Œuvres et Anthologies Utilisées

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, tome III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, 2000.

BRETON André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris : Gallimard, 1969.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

BRETON André, *Œuvres complètes*, tome III, édition de Marguerite Bonnet, publié pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris : Sagittaire, 1940.

CAMUS Albert, *Essais*, introduction par Roger Quilliot, édition établie et annotée par Roger Quilliot et Louis Faucon, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, tome I, éditée par M. Levaillant et G. Moulinier, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

CHE Jinshan 车槿山 (trad.), *Œuvres complètes de Lautréamont (Luotelei'ameng quanji)* 洛特雷阿蒙全集, Beijing : Dongfang chubanshe, 2001.

CHEN-ANDRO Chantal et VALLETTE-HÉMERY, Martine, *Le ciel en fuite. Anthologie de la nouvelle poésie chinoise*, Belval : Circé, 2004.

CHENG Baoyi 程抱一 (trad.), *Les Œuvres de sept poètes français (Faguo qiren shixuan)* 法国七人诗选, Changsha : Hunan renmin chubanshe, 1984.

CHENG Zenghou 程曾厚 (dir.), *Anthologie des poèmes français (Faguo shixuan)* 法国诗选, Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2001 ; rééd. 2004.

CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

D'AUREVILLY Barbey, *Œuvres romanesques complètes*, tome II, textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.

DAI Wangshu, 戴望舒, *Anthologie de poèmes traduits par Dai Wangshu (Dai Wangshu yishi ji)* 戴望舒译诗集, Changsha : Hunan renmin chubanshe, 1983.

DAI Wangshu, 戴望舒, *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 2005.

DHORME Edouard (dir.), *Ancien Testament*, édition publiée sous la direction d'Edouard Dhorme, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

DU Xiaozhen 杜小真 (trad.), *Essais de Camus, Entre la misère et le soleil (Zhishen kunan yu yangguang zhijian, Jiamiu wenji)* 置身苦难与阳光之间：加缪文集, Shanghai : Shanghai sanlian chubanshe, 1989.

FAN Xiheng 范希衡 (trad.), *Anthologie de la poésie française contemporaine (Faguo jindai mingjia shixuan)* 法国近代名家诗选, Beijing : Waiguo wenxue chubanshe, 1981.

GAUTIER Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, tome I, édition établie sous la direction de Pierre Laubriet, avec pour ce volume, la collaboration de Jean-Claude Brunon, Jean-Claude Fizaine, Claudine Lacoste-Veysseyre et Peter Whyte, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

GAUTIER Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie, présentée et annotée par Michel Brix, Paris : Bartillat, 2004.

GIDE André, *Cahiers André Gide, Correspondance André Gide, Valéry Larbaud, 1905-1938*, édition établie, annotée et présentée par Françoise Lioure, Paris : Gallimard, 1998.

GUO Moruo 郭沫若, *Œuvres complètes (Ruomo wenji)* 沫若文集, vol. X, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1957.

HU Shi 胡适, *Essais (« Changshiji »)* 尝试集, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1984.

LIANG Qichao 梁启超, *Œuvres complètes de Liang Qichao (Yinbingshi heji)* 饮冰室合集, vol. 2, Beijing : Zhonghua shuju, 1989.

LU Xun 鲁迅, *La tombe (Fen)* 坟, Paris : Acropole, 1981.

LUO Dagang 罗大冈 (trad.), *Anthologie d'Aragon (Alagong shiwen chao)* 阿拉贡诗文集, Beijing : Zuoja chubanshe, 1956.

LUO Dagang 罗大冈, *Anthologie d'essais de Luo Dagang (Luo Dagang xueshu lunshu zixuan ji)* 罗大冈学术论述自选集, Beijing : Beijing shifan xueyuan chubanshe, 1991.

Luo Luo 罗洛 (trad.), *Anthologie de la poésie française moderne de France (Faguo xiandai shixuan)* 法国现代诗选, Changsha : Hunan renmin chubanshe, 1983.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

MALLARMÉ Stéphane, *Poésies*, Paris : Gallimard, 1945.

MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

MUSSET Alfred de, *Œuvres complètes*, tome I, texte établi et présenté par Philippe Van Tieghem, Paris : Seuil, 1963.

NERUDA Pablo, *Obras Completas*, tome II, Buenos Aires : editorial Losada. S. A., 1957.

NERVAL Gérard, *Œuvres complètes*, tome II, textes présentés, établis et annotés par Claude Pichois, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du contrat social*, Genève : C. Bourquin, 1947.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, tome III, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

SUPERVIELLE Jules, *Œuvres poétiques complètes*, édition établie sous la direction de Michel Collot avec la collaboration de Françoise Brunot-Maussang, Dominique Combe, Christabel Grare, James Hiddleston, Hyun-Ja Kim-Schmidt, Michel Sandras, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

SUPERVIELLE Jules, *Correspondance 1936-1959*, édition critique, texte établi, annoté, préfacé par Jeannine Étiemble, Paris : SEDES, 1969.

VALÉRY Paul, *Œuvres*, tome II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

VERLAINE Paul, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Jacques Borel, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

WILDE Oscar, *Portrait de Dorian Gray*, traduction nouvelle par Edmond Jaloux et Félix Frapereau, Paris : Stock, 1954.

WILDE Oscar, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Jean Gattégno ; introduction par Pascal Aquien ; textes traduits, présentés et annotés par Véronique Béghain, Paul Bensimon, Jean Besson [et al.], Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

XU Qi 许淇 (dir.), *Anthologie des poèmes en prose chinois et étrangers (Zhongwai sanwenshi jianshang daguan)* 中外散文诗鉴赏大观, Guilin : Lijiang chubanshe, 1992.

XU Zhimian 徐知免 (trad.), *Anthologie de la poésie contemporaine de France (Xiandai faguo shichao)* 现代法国诗抄, Beijing : Waiguo wenxue chubanshe, 1989.

YUAN Shuipai 袁水拍 (trad.), *Œuvres de Neruda (Nieluda shiwen ji)* 聂鲁达诗文集, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1951.

ZHANG Yushu 张玉树 (dir.), *Encyclopédie des poèmes lyriques étrangers (Waiguo shuqingshi shangxi cidian)* 外国抒情诗赏析辞典, Beijing : Beijing shifan xueyuan chubanshe, 1991.

Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xin wenxue daxi) 中国新文学大系, 10 volumes, Hong Kong : Xianggang wenxue yanjiushe, 1962.

II. Études Critiques Utilisées

Ouvrages

1. Sur BAUDELAIRE Charles

ANAGNOSTOU Tassos, *Illuminés, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud*, traduit du grec par Irène Missiou-Yannacopoulou, Athènes : Kallithéa, 1990.

AMIOT Anne-Marie, *Les Fleurs du Mal Baudelaire, un romantisme fondateur de la modernité poétique*, Paris : Ellipses, 2002.

BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, préface et traduction de Jean Lacoste, Paris : Payot, 2002.

BERTRAND Jean-Pierre et DURAND Pascal, *Les poètes de la modernité, de Baudelaire à Apollinaire*, Paris : Seuil, 2006.

BRUNEL Pierre, *Baudelaire antique et moderne*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

COMPAGNON Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

COQUIO Catherine, *l'Art contre l'art, Baudelaire, le « joujou » moderne et la « décadence »*, Bandol : Vallongues, 2006.

EIGELDINGER Marc, *Le soleil de la poésie. Gauthier, Baudelaire, Rimbaud*, Boudry-Neuchâtel : La Baconnière, 1991.

EIGELDINGER Marc, *Le platonisme de Baudelaire*, Paris : La Baconnière, 1952.

FERRAN André, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris : Librairie Nizet, 1968.

GASARIAN Gérard, *De loin tendrement, Étude sur Baudelaire*, Paris : Honoré Champion, 1996.

GIUSTO Jean-Pierre, *Écritures, aventures. Baudelaire, Char, Jaccottet, Laforgue, Lautréamont, Michaux, Rimbaud, Saint-John Perse, Segalen, Verlaine*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

- GOGRÖF-VOORHEES Andrea, *Defining modernism: Baudelaire and Nietzsche on romanticism, modernity, decadence, and Wagner*, New York : Peter Lang, 2004.
- GUYAUX André, *Baudelaire : Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.
- LEMAÎTRE Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Paris : Armand Colin, 1965.
- LABARTHE Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève : Droz, 1999.
- LALLIER François, *La voix antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, Bruxelles : La Lettre volée, 2007.
- LEVILLAIN Henriette, *L'esprit dandy, de Brummell à Baudelaire*, Paris : José Corti, 1991.
- LÉVY-BERTHERAT Ann-Déborah, *L'artifice romantique de Byron à Baudelaire*, Paris : Klincksieck, 1994.
- MILNER Max et PICHOS Claude, *De Chateaubriand à Baudelaire*, Paris : Flammarion, 1996.
- LAFORGUE Pierre, *Ut pictura poësis, Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- POMMIER Jean, *Dans les chemins de Baudelaire*, Paris : José Corti, 1945.
- PREVOST Jean, *Baudelaire, essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Paris : Mercure de France, 1953.
- RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris : José Corti, 1966.
- RAYNAUD Ernest, *Baudelaire et la religion du dandysme*, Paris : Sandre, 2007.
- RICHTER Mario, *La crise du logos et la quête du mythe, Baudelaire – Rimbaud, Cendrars – Apollinaire*, Neuchâtel : La Baconnière, 1976.
- RINCÉ Dominique, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1984.
- SAMADJA Robert, *Poétique du corps, l'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Berne : Peter Lang SA, 1988.
- SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris : Gallimard, 1947.

STEINMETZ Jean-Luc, *Reconnaisances, Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, Nantes : Cécile Defaut, 2008.

STAROBINSKI Jean, *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris : Julliard, 1989.

STURM (trad.), *The Poems of Charles Baudelaire*, London : Walter Scott Publishing Co., 1906.

VAILLANT Alain, *Baudelaire, poète comique*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

2. Sur RIMBAUD Arthur

ANAGNOSTOU Tassos, *Illuminés, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud*, traduit du grec par Irène Missiou-Yannacopoulou, Athènes : Kallithéa, 1990.

BAUDRY Jean-Louis, *Le texte de Rimbaud*, Nantes : Cécile Defaut, 2009.

BERJOLA Giovanni, *Arthur Rimbaud et le complexe du damné*, Caen : lettres modernes minard, 2007.

BONNEFOY Yves, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris : Seuil, 2009.

BORER Alain, *Rimbaud, L'heure de la fuite*, Paris : Gallimard, 1991.

BOURGUIGNON Jean et HOUIN Charles, *Vie d'Arthur Rimbaud*, édition établie, préfacée et annotée par Michel Drouin, Paris : Payot, 1991.

BRUNEL Pierre, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel : Champ Vallon, 1991.

BUTOR Michel, *Improvisations sur Rimbaud*, Paris : éditions de la Différence, 1989.

COELHO Alain, *Arthur Rimbaud fin de la littérature, lecture d'Une saison en enfer*, Paris : Joseph K., 1995.

DELAHAYE Ernest, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, préface de Jean-Marie Gleize, Paris : Cerf, 2007.

DELAHAYE Ernest, *Souvenirs familiers à propos de Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau*, Paris : Albert Messein, 1925.

DHOTEL André, *Rimbaud et la révolte moderne*, Paris : La Table Ronde, Paris : Gallimard, 1952.

FONDANE Benjamin, *Rimbaud le voyou et l'expérience poétique*, Paris : Plasma, 1979.

FORTIER Anne-Marie, *René Char et la métaphore Rimbaud : la lecture à l'œuvre*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.

FUMET Stanislas, *Arthur Rimbaud, mystique contrarié*, Paris : éditions du Félin, 2005.

GENGOUX Jacques, *La symbolique de Rimbaud*, Paris : La Colombe, 1947.

GLEIZE Jean-Marie, *Arthur Rimbaud*, Paris : Hachette supérieur, 1993.

GUYAUX André, *Duplicité de Rimbaud*, Paris-Genève : Champion-Slatkine, 1991.

IZAMBARD Georges, *Rimbaud tel que je l'ai connu*, Paris : Mercure de France, 1963.

JEANCOLAS Claude, *Rimbaud*, Paris : Flammarion, 1999.

JEANCOLAS Claude, *Rimbaud après Rimbaud, anthologie de textes de Proust à Jim Morrison*, Paris : Les éditions Textuel, 2004.

JOUFFROY Alain, *Rimbaud nouveau*, Monaco : éditions du Rocher, 2002.

LEFRÈRE Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud*, Paris : Fayard, 2001.

LEIRIS Michel, *Brisées*, Paris : Gallimard, 1992.

MUNIER Roger, *L'ardente patience d'Arthur Rimbaud*, Paris : José Corti, 1993.

MURPHY Steve, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1991.

PETITFILS Pierre, *Rimbaud*, Paris : Julliard, 1982.

RINCÉ Dominique, *Rimbaud*, Paris : Nathan, 1992.

RIVIÈRE Jacques, *Rimbaud dossier 1905-1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, Paris : Gallimard, 1977.

THOMAS Frédéric, *Rimbaud et Marx : une rencontre surréaliste*, Paris : L'Harmattan, 2007.

VADÉ Yves, *L'enchantement littéraire : Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris : Gallimard, 1990.

Rimbaud 1891-1991, actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille, 6-10 novembre 1991, Paris : Honoré champion, 1994.

3. Sur DUCASSE Isidore, Comte de Lautréamont

ANAGNOSTOU Tassos, *Illuminés, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud*, traduit du grec par Irène Missiou-Yannacopoulou, Athènes : Kallithéa, 1990.

BACHELARD Gaston, *Lautréamont*, Paris : José Corti, 1965.

BLANCHOT Maurice, GRACQ Julien, LE CLÉZIO, J.-M.G., *Sur Lautréamont*, Bruxelles : éditions Complexe, 1987.

BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris : Minuit, 1963.

BUISINE Alain, CORSETTI Jean-Paul, GIUSTO Jean-Pierre, GUITARD Bruno, STEINMETZ Jean-Luc, *Sur Lautréamont*, Centre d'Analyse du Message Littéraire et Artistique, Valence : Presses Universitaires de Valenciennes, 2^e trimestre, 1994.

CHEN Yuan 陈元, *La rhétorique dans Les Chants de Maldoror*, Thèse pour le doctorat : Université de Paris VIII, 1996, 408p.

DAYAN Peter, *Lautréamont et Sand*, Amsterdam : Rodopi, 1997.

HÉNANE René, *Césaire et Lautréamont, bestiaire et métamorphose*, Paris : L'Harmattan, 2006.

HUGOTTE Valéry, *Lautréamont, Les Chants de Maldoror*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

JEAN Marcel et MEZEI Arpad, *Maldoror : essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris: éditions du Pavois, 1947.

KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris : Seuil, 1974.

LEFRÈRE Jean-Jacques, *Le visage de Lautréamont : Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*, Paris : Pierre Horay, 1977.

LEFRÈRE Jean-Jacques, *Isidore Ducasse : auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1998.

PIERSSENS Michel, *Lautréamont, éthique à Maldoror*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1984.

RAYMOND Jean, *Lectures du désir, Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris : Seuil, 1977.

ROCHON Lucienne, *Lautréamont et le style homérique*, Paris : Minard, 1971.

STEINMETZ Jean-Luc, *Reconnaisances. Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*, Nantes : Cécile Defaut, 2008.

ZWEIG Paul, *Lautréamont ou les violences du Narcisse*, Paris : Lettres modernes, 1967.

La littérature Maldoror, actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5 2004/ Bruxelles, 6 octobre 2004, AAPPFID, 2004.

Malédiction ou révolution poétique, Lautréamont / Rimbaud, colloque de Cerisy-la-Salle, 15-22 juillet 1989, direction : Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy, Valence: Presses Universitaires de Valenciennes, 1^{er} trimestre 1990.

Maldoror hier et aujourd'hui, Lautréamont : du romantisme à la modernité, Actes du Sixième Colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, Cahiers Lautréamont : livraisons LXIII et LXIV, AAPPFID, 2002.

4. Sur La Littérature Étrangère en Chine et La Littérature Chinoise

BADY Paul, *La littérature chinoise moderne*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

BAI Zhaoshi 白朝世, *Bibliographie analytique de la littérature française en Chine (Faguo wenxue zai zhongguo shumu zhi fenxi)* 法国文学在中国书目之分析, Taïwan : Presses de l'Université de Tamkang, 1975.

Bibliographie des périodiques et des revues à l'époque du 4 mai (Wusi shiqi qikan jieshao) 五四时期期刊介绍, volume 1, Shenyang : Shenghuo, dushu, xinzhi sanlian shudian, 1959.

CAI Yi 蔡仪, *Introduction à la littérature (Wenxue gailun)* 文学概论, Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1979.

Catalogue des livres traduits du français en chinois, lettres, sciences humaines et sciences sociales 汉译法国社会科学与人文科学图书目录, sous la direction du Centre de recherche des relations culturelles sino-françaises (Centre Étienne) de l'Université de Pékin, en collaboration avec le Centre de sinologue de la Bibliothèque nationale de Beijing, Beijing : Shijie tushu chuban gongsi, 1996.

CHANG Hao, *Liang Ch'i-chao and Intellectual Transition in China*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.

CHARBONNIER Jean, *L'interprétation de l'histoire en Chine contemporaine*, tome 1, Lille : Serv. reprod. th. Univ. Lille 3, 1980.

CHEMLA Karine et MARTIN François, *Extrême – Orient-Extrême – Occident. Cahiers de recherches comparatives*, rédacteurs en chef Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis, 1982.

CHEN Xuguang 陈旭光, *Dialogue de la poétique occidentale et orientale (Zhongxi shixue de huitong)* 中西诗学的会通, Beijing : Beijing daxue chubanshe, 2002.

CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris : Seuil, 1997.

DAIX Pierre, *La vie quotidienne des surréalistes, 1917-1932*, Paris : Hachette, 1993, trad. du fr. par WANG Ying 王莹, Jinan : Shangdong huabao chubanshe, 2005.

DÉTRIE Muriel, *France-Chine Quand deux mondes se rencontrent*, Paris : Gallimard, 2004.

Documents Choisis des Mouvements Littéraires (Wenxue yundong shiliao xuan) 文学运动史料选, Shanghai : Shanghai jiaoyu chubanshe, 1979.

FAIRBANK John K., LIU Kwang-Ching, *Modern China, a bibliographical guide to Chinese Works 1898-1937*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1950.

FANG Huawen 方华文, *Histoire de la traduction en Chine au XXe siècle (Ershi shiji zhongguo fanyishi) 二十世纪中国翻译史*, Xi'an : Xibei daxue chubanshe, 2005.

Futurisme, Surréalisme, Réalisme magique (Weilai zhuyi chaoxianshi zhuyi mohuan xianshi zhuyi) 未来主义.超现实主义.魔幻现实主义, textes établis par LIU Mingjiu 柳鸣九, Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987.

HU Sishe 户思社 (dir.), MENG Changyong 孟长勇, *Les Courants littéraires français modernes et contemporains (Faguo xiandangdai wenxue liupai) 法国现当代文学流派*, Beijing : Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2008.

HUANG Jinkai 黄晋凯, ZHANG Bingzhen 张秉真, YANG Hengda 杨恒达, *Symbolisme. Imagisme (Xiangzheng zhuyi Yixiangpai) 象征主义.意象派*, Beijing : Renmin daxue chubanshe, 1989.

JIN Siyan 金丝燕, *La métamorphose des images poétiques, des symbolistes français aux symbolistes chinois*, thèse pour le doctorat, Université Paris-Sorbonne, Institut de littérature française, 1992, 520p.

JULLIEN François, *La valeur allusive*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

KAUFMANN Nathalie, *Petit guide des grandes morts*, Paris : Les Belles Lettres, 1996, trad. du fr. par WANG Qi 王琪, Beijing : Jingji ribao chubanshe, 2002.

L'aventure des lettres françaises en extrême Asie : Chine, Corée, Japon, Vietnam, actes du colloque tenu à la BnF les 18 et 19 mars 2004, réunis et présentés par CHENG Pei, Paris : Éditions You-Feng, 2005.

LEE Gregory, *Dai Wangshu, the life and poetry of a Chinese modernist*, Hong Kong : The Chinese University of Hong Kong, 1989.

LEE Gregory, *Modernités chinoises*, Lyon : AEC-UJM, Faculté des langues, Université Jean Moulin-Lyon 3, cop. 2004.

LIU Qingzhi 刘清之 (dir.), *Essais de traductologie (Fanyi lunji) 翻译论集*, Hong Kong : Sanlian shudian, 1981.

LOI Michelle, *Roseaux sur le mur, les poètes occidentalistes chinois, 1919-1949*, Paris : Gallimard, 1971.

LOI Michelle, *Poètes chinois d'écoles françaises, Dai Wangshu, Li Jinfa, Wang Duqing, Mu Mutian, Ai Qing, Luo Dagang*, Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, 1980.

Modern Chinese Literary Thought, Writings on literature, 1893-1945, Stanford : Stanford University Press, 1996.

PARINAUD André, *Gaston Bachelard*, Paris : Flammarion, 1996 ; trad. du fr. par GU Jiachen 顾家琛 et DU Xiaozhen 杜小真, Beijing : Dongfang chubanshe, 2000.

PIMPANEAU, Jacques, *Chine, Histoire de la littérature*, Arles : Philippe Picquier, 1997.

QIN Zihao 覃子豪, *De la poésie moderne (Lun xiandai shi) 论现代诗*, Taipei : Lanxing Shi Chubanshe, 1957.

SHI Zhecun 施蛰存, *Œuvres choisies de Shi Zhecun (Shi Zhecun qishi nian wenxuan) 施蛰存七十年文选*, Shanghai : Shanghai wenyi chubanshe, 1996.

TANG Qiyun 汤奇云, *De l'histoire de la littérature romantique en Chine des temps modernes (Zhongguo xiandai langman zhuyi wenxue sichao shilun) 中国现代浪漫主义文学思潮史论*, Guangzhou : Guangdong gaodeng jiaoyu chubanshe, 2007.

TENG Ssu-yü, FAIRBANK John K., *China's Response to the West, a documentary survey, 1839-1923*, Cambridge, [Mass.] : Harvard University Press, 1979.

YAN Lingju 严凌君, *Poésie humaine – lectures de la lyrique de vie (Renjian de shiyi. Rensheng shuqing shi duben)* 人间的诗意：人生抒情诗读本, Shanghai : Shangwu yinshuguan, 2003.

YEH Michelle, *Modern Chinese poetry : theory and practice since 1917*, New Haven : Yale University Press, 1991.

ZHANG Chi, *Chine et Modernité, chocs, crises, renaissance de la culture chinoise aux temps modernes*, Paris : Éditions You Feng, 2005.

5. Autres Ouvrages Littéraires Utilisés

ABASTADO Claude, *Dérives des signes*, Paris : Publidix, 2006.

AGEL Henri, *Le beau ténébreux dans la littérature, de Lancelot à Julien Gracq*, Liège : CEFAL, 1999.

AISSEL Selim, *L'Alchimie de l'être*, Barr : Spiritual book France, 2006.

ARAGON Louis, ARBAN Dominique, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris : Seghers, 1968.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : José Corti, 1942.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1974.

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, 1949.

BENOIT-DUSAUSOY Annick (dir.), FONTAINE Guy (dir.), *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles : Éditions de Boeck Université, 2007.

BENSE Max, *Aesthetica*, trad. fr. par Judith Yacar, Paris : Éditions du Cerf, 2007.

BERGERE Marie-Claire, BIANCO Lucien et DOMES Jürgen, *La Chine au XXe siècle, d'une révolution à l'autre 1895-1949*, Paris : Fayard, 1989.

- BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris : Gallimard, 1949.
- BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959.
- BOULANGER Jacques, *Sous Louis-Philippe, les dandys*, Paris : Calmann-Lévy, 1932.
- BOURGEOIS René, *L'Ironie romantique*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
- BRADBURY Malcolm, MCFARLANE James, *Modernism : A guide to European literature 1890-1930*, London : Penguin books, 1991.
- DÉCAUDIN Michel, *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève-Paris : Slatkine, 1981.
- DELCOURT Marie, *Hermaphrodite, Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1958.
- DESSUANT Pierre, *Le narcissisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1983.
- EIGUER Alberto, *La folie de Narcisse, La double conflictualité psychique*, Paris : Bordas, 1991.
- ELIADE Mircea, *Méhistophélès et l'androgynie*, Paris : Gallimard, 1962.
- ELIADE Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris : Gallimard, 1957.
- FOUCAULT Michel, *L'herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, 1981-1982, Paris : Gallimard, 2001.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris : Seuil, 1966.
- GILLIBERT Jean, *L'acteur en création*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1993.
- GLEIZE Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris : Seuil, 1983
- GLEIZE Jean-Marie, *Sorties*, Paris : Questions théoriques, 2009.
- GODIN Christian, *La totalité, de l'imaginaire au symbolique*, vol. 1, Seyssel : Champ Vallon, 1998.
- GOURMONT Remy de, *Le livre des masques*, Paris : Mercure de France, 1963.
- GOUX Jean-Paul, *La voix sans repos*, Monaco : Éditions du Rocher, 2002.

GUY-GILLET Geneviève, *La blessure de Narcisse ou les enjeux du soi*, Paris : A. Michel, 1994.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le pur et l'impur*, Paris : Flammarion, 1960.

JUARROZ Roberto, *Poésie et réalité*, trad. de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris : Lettres vivres, 1987.

JUNG Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Paris : éditions Buchet/Chastel, 1970

JUNG Carl Gustav, *Types psychologiques*, Genève : Librairie de l'Université, 1958.

JUNG Carl Gustav, *Mysterium conjunctionis*, Paris : Albin Michel, 1980, p75

KAHN Gustave, *Premiers Poèmes*, Paris : Mercure de France, 1897.

KAHN Gustave, *Symbolistes et Décadents*, Genève : Slatkine Reprints, 1993.

LACAN Jacques, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966.

LAWRENCE David Herbert, *L'homme qui était mort*, Paris : Gallimard, 1977.

LEFEVERE André, *Translating Literature, Practice and theory in a comparative literature context*, New York : The modern language association of America, 1992.

LEIRIS Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris : Gallimard, 1934.

LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris : Fayard, 1982.

LEVINAS Emmanuel, *Hors sujet*, Cognac : fata morgana, 1987.

LÉVI-STRAUSS Claude, *anthropologie structurale deux*, Paris : Plon, 1973.

LEWISOHN Ludwig, *The poets of modern France*, New York : B.W. HUEBSCH, 1919.

MADELÉNAT Daniel, *L'intimisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989.

MAULPOIX Jean-Michel, *Henri Michaux, Passager clandestin*, Seyssel : Champ Vallon, 1990.

MENGES Anton Raphael, *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture*, trad. de l'italien par Denise Modigliani, Paris : École nationale des beaux-arts, 2000.

MESCHONNIC Henri, *Modernité modernité*, Lagrasse : Verdier, 1988.

MICHEL Alain, *La parole et la beauté : Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris : A. Michel, 1994.

- MILNER Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris : Gallimard, 1991.
- MONNEROT Jules, *La poésie moderne et le sacré*, Paris : Gallimard, 1945.
- MOREAU Daniel, *La question du rapport à autrui dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2009.
- MORIN Edgar, *La Méthode 1. La Nature de la Nature*, Paris : Seuil, 1977.
- MOULTON Richard Green, *The modern study of literature*, Chicago : University of Chicago Press, 1915.
- NADEAU Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris : Seuil, 1964.
- PASEYRO Ricardo, *Jules Supervielle : Le forçat volontaire*, Monaco : Editions du Rocher, 1987.
- PENOT Bernard, *Figures du déni, en deçà du négatif*, Paris : Bordas, 1989.
- PEREC Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris : Seuil, 1989.
- Poésie et Philosophie : rencontres de Marseille*, 10, 11, 12 Octobre 1977, textes réunis par Jean-Claude Pinson et Pierre Thibaud, Marseille : CipM, 2000.
- POIRIER Jean (dir.), *Ethnologie générale*, Paris : Gallimard, 1968.
- POULLIARD Raymond, *Littérature française. Le Romantisme. III. 1869-1896*, Paris : Arthaud, 1968.
- Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières 1680-1820 : actes du colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988; textes réunis par Chantal Grell et Christian Michel*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989.
- PRIVAT Jean-Marie, *Bovary Charivari, essai d'Ethno-critique*, Paris : CNRS, 1994.
- RANCIÈRE Jacques, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris : Hachette, 1998.
- SCHAPIRA Marie-Claude, *Le regard de Narcisse, Romans et nouvelles de Théophile Gautier*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1984.
- SOUPAULT Philippe, *Mémoires de l'Oubli 1914-1923*, Paris : Lachenal & Ritter, 1981.

- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève : Skira, 1970.
- TODOROV Tzvetan, *La conquête de l'Amérique*, Paris : Seuil, 1991.
- VENAYRE Sylvain, *La gloire de l'aventure, genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris : Aubier, 2002.
- VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris : Grasset et Fasquelle, 2005.
- VIVÈS Vincent, *La Beauté et sa part maudite : Essai sur la poétique post-romantique*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005.
- WELLEK René, *Concepts of criticism*, New Haven and London : Yale University Press, 1963.

Articles et Contributions aux Ouvrages Collectifs

1. Sur BAUDELAIRE Charles

ABENSOUR Miguel, « Héroïsme et modernité », in *Magazine littéraire*, n° 408, avril 2002, p. 44-46.

BLANCHOT Maurice, « L'Échec de Baudelaire », in *L'Arche*, n° 24, 1947, p. 80-91.

2. Sur RIMBAUD Arthur

« Introduction pour « Rimbaud et son temps » », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1992, p. 939-950.

« Rimbaud et Lautréamont », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1992, p. 1028-1036.

BRETON André, « Rimbaud, Verlaine, Germain Nouveau d'après des documents inédits », *Alentours II*, in *Œuvres Complètes*, tome I, édition établie par Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 477-481.

BRUNEL Pierre, « Rimbaud et la tentation de l'Orient », in *Europe*, n° 746-747, 1991, p. 70-81.

CLAISSE Bruno, « L'irréductible tragique d'*Une Saison en enfer* », in *Europe*, n° 996, octobre 2009, p. 164-170.

DESSONS Gérard, « Rimbaud le démodeur », in *Europe*, n° 996, octobre 2009, p. 51-62.

DRAGACCI-PAULSEN François, « Ironie et subversion dans *Mauvais sang* ou le rêve rimbaldien d'expression du Moi », in *Parade Sauvage*, n° 10, juillet 1994, p. 83-93.

DUCOFFRE David, « À propos de l'*Album zutique* », in *Europe*, n° 996, octobre 2009, p. 121-129.

MURPHY Steve, « Rimbaud communaliste », in *Europe*, n° 966, octobre 2009, p. 82-93.

PRIVAT Jean-Marie, « Son auberge n'était pas à la belle étoile... Introduction à une ethnocritique de Rimbaud », in *L'expérience de lecture*, textes réunis et présentés par Vincent Jouve, Paris : L'improviste, 2005, p. 101-111.

RICHTER Mario, « « Race » et « sang » dans *Une Saison en enfer* », in *Parade Sauvage*, n° 8, septembre 1991, p. 53-63.

RODRIGUEZ Claudio, « Harmonieuse folie », in *Europe*, n° 996, octobre 2009, p. 26-29.

SAFFREY Henri Dominique, « Analyse d'une lettre d'Arthur Rimbaud », in *Parade Sauvage*, n° 6, juin 1989, p. 74-48.

STEINMETZ Jean-Luc, « Regains sur la chasse spirituelle », in *Europe*, n° 996, octobre 2009, p. 139-151.

STEINMETZ Jean-Luc, « Rimbaud moderne ? (sur une phrase d'*Une saison en enfer*) », in *Parade Sauvage*, n° 11, décembre 1994, p. 95-102.

USAI Katia, « La barbarie rêvée », in *Parade Sauvage*, n° 13, mars 1996, p. 57-61.

3. Sur DUCASSE Isidore, Comte de Lautréamont

ALICOT François, « À propos des « *Chants de Maldoror* ». Le vrai visage d'Isidore Ducasse », in *Mercure de France*, 1^{er} janvier 1928, p. 199-207.

ARAGON, BRETON et ÉLUARD, « Lautréamont envers et contre tout », Éditions surréalistes, 1927 ; repris dans Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Paris : Seuil, 1948.

BLOY Léon, « Le cabanon de Prométhée », in *La Plume*, 1^{er} septembre 1890 ; repris dans Belluaires et Porchers, J.-J. Pauvert, 1965, p. 45-60.

BONNET Marguerite, « Lautréamont et Michelet », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4, octobre-décembre 1964, p. 605-622.

BRETON André, « Note », in *Littérature*, n° 2, avril 1919, p. 2.

BRETON André, « *Les Chants de Maldoror*, par le Comte de Lautréamont (à la Sirène) », in *La Nouvelle Revue française*, n° 81, 1^{er} juin 1920, p. 917-920.

CAMUS Albert, « Lautréamont et la banalité », in *Les Cahiers du Sud*, n° 307, 1951, p. 399-401.

CHE Jinshan 车槿山, « Destruction créatrice et création destructive – sur le poème en prose de Lautréamont : *Les Chants de Maldoror* » (« Zai cuihui zhong jianshe, zai jianshe zhong cuihui – tan luotelai'amang de sanwenshi 'Ma'ertuoluo zhige' de yishu tese ») « 在摧毁中建设 在建设中摧毁-谈洛特莱阿芒的散文诗《马尔陀罗之歌》的艺术特色 », in *Études françaises (Faguo yanjiu) 法国研究*, n° 1, 1991, p. 57-63.

CHEN Shucui, 陈树才, « Libre comme la tempête » (« Xiang fengbao yiyang ziyou ») « 像风暴一样自由 », in *Journal du commerce de livres en Chine (Zhongguo tushu shangbao)* 中国图书商报, le 19 avril 2001.

CHEN Yuan 陈元, « Sur l'allégorie dans *Les Chants de Maldoror* » (« Ma'erduoluo zhige zhongde yuyi wenti ») « <马尔多罗之歌>中的寓意问题 », in *Journal de l'École d'Arts et de Sciences de Baoji (Baoji wenli xueyuan xuebao)* 宝鸡文理学院学报, n° 2, 2000.

DAUMAL René, « Le Comte de Lautréamont et la Critique », in *La Nouvelle Revue française*, n° 206, novembre 1930, p. 738-745

DONG Qiang, « Les « Quatre Points de l'horizon » de Lautréamont. Approche du thème de l'horizon dans les *Chants* à la lumière de Michaux », in *Maldoror hier et aujourd'hui, Lautréamont : du romantisme à la modernité*, Actes du Sixième Colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, Cahiers Lautréamont : livraisons LXIII et LXIV, AAPPFID, 2002, p. 231-238.

DURANT Pascal, « Ou plutôt : la métaphore exp(1)osée », in *Maldoror, Hier et aujourd'hui, Lautréamont du romantisme à la modernité*, actes du Sixième Colloque international sur Lautréamont, Tokyo, 4-6 octobre 2002, AAPPFID, 2002, p. 289-304

FORESTIER Louis, « Rimbaud et Lautréamont », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1992, p. 1028-1036.

LI Mo 李末, « Maldoror et le mal pur » (« Ma'erduoluo yu chun'e ») « 马尔多罗与纯恶 », in *Études françaises (Faguo yanjiu)* 法国研究, n° 1, 2001, p. 172-183.

PEREZ Claude-Pierre, « Dans la lumière même de l'Apocalypse : Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror* », in *Littérature*, n°117, mars 2000, p. 38-52.

PONGE Francis, « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », in *Les Cahiers du Sud*, « Lautréamont n'a pas cent ans », n° 275, 1946, p. 3-5.

SOUPAULT Philippe, « Mon cher ami Ducasse », in *Le Disque vert*, n° 4, 1925, p. 10-13.

STEINMETZ Jean-Luc, « Isidore Ducasse et le langage des sciences », in *Lautréamont : retour au texte*, textes réunis et présentés par Henri SCEPI et Jean-Luc STEINMETZ, Poitiers : La Licorne, n° 57, 2001, p. 151-165.

VRydAGHS David, « Henri Michaux : invocation de Lautréamont », in *La littérature Maldoror*, actes du septième colloque international sur Lautréamont, Liège, 4-5, octobre 2004, Bruxelles, 6 octobre 2004, Cahiers Lautréamont : livraisons LXXI-LXXII, Paris : AAPPFID, 2004, p. 275-284.

WANG Jia 王佳, « Sur la figure d'enfant dans *Les Chants de Maldoror* » (« Qianyi Ma'erduoluo zhige zhong de er'tong ») « 浅议<马尔多罗之歌>中的儿童 », in *Études françaises (Faguo yanjiu)* 法国研究, n° 2, 2006, p. 82-84.

ZENG Yuan 曾园, « Lautréamont dans la langue chinoise » (« Hanyu zhong de Luotelei'ameng ») « 汉语中的洛特雷阿蒙 », in *Études françaises (Faguo yanjiu)* 法国研究, n° 2, 1999, p. 57-63.

4. Sur La Littérature Étrangère en Chine et La Littérature Chinoise

CHEN Duxiu 陈独秀, « Propos sur l'histoire artistique et littéraire de l'Europe moderne » (« Xiandai ouzhou wenyi shitan »), « 近代欧洲文艺史谭 », in *La Jeunesse (Xin qingnian)* 新青年, vol. I, n° 3, le 15 novembre 1915.

CHENG Ching-mao, « The Impact of Japanese Literary Trends », in *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*, edited by Merle Goldman, Cambridge : Harvard University Press, 1977, p. 63-88.

CHENG Fangwu 成仿吾, « Nouvel an d'un errant » (« Yige liulangren de xinnian ») « 一个流浪人的新年 », in *Création trimestrielle (Chuangzao jikan)* 创造季刊, vol. 1, n°1, 1922.

Cheng Xiaolan 程晓兰, « Du surréalisme » (« Chaoxianshi zhuyi pingshu ») « 超现实主义评述 », in *Futurisme, Surréalisme, Réalisme magique (Weilai zhuyi*

chaoxianshi zhuyi mohuan xianshi zhuyi) 未来主义.超现实主义.魔幻现实主义, textes établis par LIU Mingjiu 柳鸣九, Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987, p. 85-179.

DEMIEVILLE Paul, « L'influence occidentale dans les traductions », in *Aspects de la Chine*, vol. II, Paris : Presses Universitaires de France, 1959, p. 299-316.

DÉTRIE Muriel, « Réflexions d'une comparatiste sur la modernité littéraire », in *Écrire au présent, débats littéraires franco-chinois*, sous la direction de Annie Curien, Paris : Fondation Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 245-250.

GUO Moruo 郭沫若, « Créateurs » (« Chuangzaozhe ») « 创造者 », in *Création trimestrielle (Chuangzao jikan)* 创造季刊, vol. 1, n°1, 1922.

GUO Moruo 郭沫若, « Propos sur les recherches et les présentations littéraires » (« Lun wenxue de yanjiu yu jieshao ») « 论文学的研究与介绍 », in *Lampe du Savoir (Xuedeng)* 学灯, le 27 juillet, 1922.

GUO Moruo 郭沫若, « Correspondance sur la poésie » (« Lunshi tongxin ») « 论诗通信 », in *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xin wenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. I, Hong Kong : Xianggang wenxue yanjiushe, 1962, p. 373-375.

GUO Moruo 郭沫若, « Sur le monde critique chinois et ma prise de position sur la création » (« Lun guonei pingtan ji wo dui chuanguo shang de taidu ») « 论国内评坛及我对创作上的态度 », in *Lampe du Savoir (Xuedeng)* 学灯, le 4 août 1922.

HU Qiuyuan 胡秋原, « Do not Encroach Upon Literary Art » (« Wu qinlue wenyi ») « 勿侵略文艺 », trad. du chinois par Jane Parish YANG, in *Modern Chinese Literary Thought*, edited by, Kirk A. DENTON, Stanford : Stanford University Press, 1996, p. 363-366.

HU Shi 胡适, « Préface à la deuxième édition d'Essais » (« Changshiji zaiban zixu ») « <尝试集>再版自序 », in *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xin wenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. I, Hong Kong : Xianggang wenxue yanjiushe, 1962, p. 341-348.

HU Shi 胡适, « Bishang liangshan », « 逼上梁山 », in *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xin wenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. I, Hong Kong : Xianggang wenxue yanjiushe, 1962, p. 33-57.

HU Shi 胡适, « Sur la poésie nouvelle » (« Tan xinshi ») « 谈新诗 », in *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xin wenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. I, Hong Kong : Xianggang wenxue yanjiushe, 1962, p. 320-337.

JIN Siyan 金丝燕, « La réception de la poésie française et son influence sur la poésie chinoise contemporaine », in *L'aventure des lettres françaises en extrême Asie, Chine, Corée, Japon, Vietnam*, actes du colloque tenu à la BNF les 18 et 19 mars 2004, réunis et présentés par Cheng Pei, Paris : Éditions You-Feng, 2005, p.184-230.

KANG Baiqing 康白情, « De la poésie nouvelle » (« Xinshi zhi wojian ») « 新诗之我见 », in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)* 少年中国, vol. 1, n° 9, février 1920.

KONG Haizhu 孔海珠, « L'histoire de <Doigt coupé> » (« <Duanzhi> de benshi ») « <断指>的本事 », in *Littérature de Hong-Kong*, n° 67, le 5 juillet 1990, p. 21.

LAUDE Patrick, « Dandysme et mysticisme : de la subversion et de la conformité », in *Symposium*, vol. 45, n° 1, 1991, p. 356-367.

LEE Gregory, « Dai Wangshu en France », in *Littérature de Hong-Kong*, n° 67, le 5 juillet 1990, p. 35-37.

LI Dazhao 李大钊, « Sur la révolution littéraire » (« Wenxue geming lun ») « 文学革命论 », in *La Jeunesse (Xin qingnian)* 新青年, vol. 3, n° 6, février 1917.

LI Huang 李璜, « La versification de la poésie française et sa libération » (« Falanxi zhi gelvshi jiqi jiefang ») « 法兰西之格律诗及其解放 », in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)* 少年中国, vol. 2, n° 12, le 15 juin 1921.

LIANG Qichao 梁启超, « Fiction et démocratie » (« Lun Xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi ») « 论小说与群治之关系 », in *Nouvelle fiction (Xin Xiaoshuo)* 新小说, n° 1, le 14 novembre 1902.

LIANG Shiqiu 梁实秋, « Forme de la poésie nouvelle » (« Xinshi de gediao ji qita ») « 新诗的格调及其他 », in *Poésie (Shikan)* 诗刊, le 20 janvier 1931.

LIU Bannong 刘半农, « Réforme de l'esprit de la poésie et du roman » (« Shi yu xiaoshuo jingshen shang zhi gexin ») « 诗与小说精神上之革新 », in *La Jeunesse (Xin qingnian)* 新青年, vol. 3, n° 5, 1917.

LIU Yanling 刘延龄, « Le symbolisme de la poésie française et le vers libre » (« Faguoshi zhi xiangzheng zhuyi yu ziyoushi ») « 法国诗之象征主义与自由诗 », in *Poésie (Shi)* 诗, vol. 1, n° 4, le 15 avril 1922.

LU Weiluan 卢伟銮, « Bibliographie des œuvres créées et traduites de Dai Wangshu lors de son séjour à Hong-Kong » (« 戴望舒在香港的著作译作目录 », in *Littérature de Hong-Kong*, n° 2, le 5 février 1985.

LU Xun 鲁迅, « Sur le pouvoir des poètes de Mara » (« Moluo shili shuo ») « 摩罗诗力说 », in *Fen (La tombe)* 坟, Acropole, Paris, 1981, p. 87-143.

LUO Dagang 罗大冈, « Rue et violon » (« Jie yu tiqin ») « 街与提琴 », in *Anthologie d'essais de Luo Dagang (Luo Dagang xueshu lunzhu zixuan ji)* 罗大冈学术论述自选集, Beijing : Beijing shifan xueyuan chubanshe, 1991, p. 3-34.

MU Mutian 穆木天, « Propos sur la poésie » (« Tanshi ») « 谭诗 », in *Création Mensuelle (Chuangzao yuekan)* 创造月刊, vol. 1, n° 1, le 16 mars 1926.

PU Feng 蒲风, « Sur la poésie de Dai Wangshu » (« Lun Dai Wangshu de shi ») « 论戴望舒的诗 », in *Anthologie de Dai Wangshu (Dai Wangshu xuanji)* 戴望舒选集, Renmin wenzue chubanshe, 2005, p. 252-264.

QIAN Linsen 钱林森, « Le néo-romantisme français et la littérature moderne chinoise au XXe siècle » (« Ershi shiji faguo xinlangman zhuyi yu zhongguo xiandai wenzue ») « 二十世纪法国新浪漫主义与中国现代文学 », in *Études de la littérature étrangère (Waiguo wenzue yanjiu)* 外国文学, n° 1, 2001, p. 82-89.

SCHWARTZ Benjamin, *In search of wealth and power : Yen Fu and the west*, New York: Press of Harvard University, 1964, p. 42-112.

SHEN Yanbing 沈雁冰, « Est-ce qu'on peut proposer le symbolisme ? » (« Women xianzai keyi tichang biaoxiang zhuyi ma? ») « 我们现在可以谈表象主义吗? », in

Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao) 小说月报, vol. 11, n° 2, le 10 février 1920.

SHEN Yanbing 沈雁冰, « Pourquoi introduire les œuvres littéraires étrangères » (« Weihe yinjin waiguo wenxue zuopin ») « 为何引进外国文学作品 », in *Revue littéraire trimensuelle (Wenxue xunkan)* 文学旬刊, n° 45, 1922.

SHEN Yanbing 沈雁冰, « Quand viendra « le grand moment de changement » ? » (« Da zhuanbian shiqi heshilai ne? ») « 大转变时期何时来 ? », in *Littérature hebdomadaire (Wenxue zhoubao)* 文学周报, n°103, le 31 décembre 1923.

SHEN Yanbing 沈雁冰, « Responsabilité et effort des chercheurs de la nouvelle littérature » (« Xinwenxue yanjiuzhe de zeren yu nuli ») « 新文学研究者的责任与努力 », in *Revue Mensuelle du Roman (Xiaoshuo yuebao)* 小说月报, vol. 12, n° 2, 1921.

SHEN Yanbing 沈雁冰, « Une remarque aux chercheurs littéraires » (« Wei wenxue yanjiuzhe jin yijie ») « 为文学研究者进一解 », in *Transformation (Gaizao)* 改造, vol. 3, n° 1, 1920.

TIAN Han 田汉, « Le néo-romantisme » (« Xin luoman zhuyi ji qita ») « 新罗曼主义及其他 », in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)* 少年中国 vol. 1, n° 12, juin 1920.

TIAN Han 田汉, « Poète et travail manuel » (« Shiren yu laodong wenti ») « 诗人与劳动 », in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)* 少年中国, vol. 1, n° 8, le 15 février 1920.

TIAN Han 田汉, « À la mémoire du centenaire du poète satanique Baudelaire » (« E'mo shiren Betuolai'er bainianji ») 恶魔诗人波德莱尔百年祭, in *Jeune Chine (Shaonian zhongguo)* 少年中国, vol. 3, n° 4 et n° 5, octobre et novembre 1921.

Tsuen-hsuei Tsien, « Western Impact on China Through Translation », *The Far Eastern Quarterly*, vol. 13, n° 3, May, 1954, p. 305-327.

WANG Duqing 王独清, « Encore des propos sur la poésie » (« Zai tanshi ») « 再谭诗 », in *Création mensuelle (Chuangzao yuekan)* 创造月刊, vol. 1, n° 1, le 16 mars 1926.

WANG Qijian 王齐建, « Du principe du surréalisme » (« Lun chaoxianshi zhuyi de lilun jichu ») « 论超现实主义的理论基础 », in *Futurisme, Surréalisme, Réalisme magique (Weilai zhuyi chaoxianshi zhuyi mohuan xianshi zhuyi)* 未来主义.超现实主义.魔幻现实主义, textes établis par LIU Mingjiu 柳鸣九, Beijing : Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1987, p. 198-239.

XIE Liuyi 谢六逸, « Qu'est-ce que le symbolisme littéraire ? » (« Shenme shi wenxue shang de biaoxiang zhuyi ? ») « 什么是文学上的表象主义 », in *Revue Mensuelle du roman (Xiaoshuo yuebao)* 小说月报, vol. 11, n° 5 et n° 6, mai et juin 1920.

YU Pingbo 俞平伯, « Analyses des opinions de la société sur la poésie nouvelle » (« Shehui shang duiyu xinshi de gezhong xinliguan ») « 社会上对于新诗的各种心理观 », in *Nouvelle Vague (Xinchao)* 新潮, vol. 3, n°1, octobre 1919.

YU Pingbo 俞平伯, « Discussion sur la poésie avec des amis de la société de Nouvelle Vague » (« Yu Xinchao she zhuxiong tanshi ») « 与新潮社诸兄谈诗 », in *Nouvelle Vague (Xinchao)* 新潮, vol. 2, n° 4, mai 1920.

ZHAO Yingruo 赵英若, « Le théâtre moderne du néo-romantisme » (« Xiandai xin langmanpai zhi xiqu ») « 现代新浪漫派之戏曲 », in *La Chine nouvelle (Xin Zhongguo)* 新中国, vol. 1, n° 5, le 15 septembre 1919.

ZHENG Boqi 郑伯奇 (préf.), *Grande Anthologie de la nouvelle littérature chinoise (Zhongguo xin wenxue daxi)* 中国新文学大系, vol. V, Hong Kong : Xianggang wenxue yanjiushe, 1962, p. 1-27.

ZHENG Boqi 郑伯奇, « Critique sur le Recueil <Les Cendres Froides> » (« <Hanhui ji> piping ») « <寒灰集>批评 », in *Déluge (Hongshui)* 洪水, vol. 3, n° 33, 1927.

ZHENG Zhenduo 郑振铎, « Monsieur Lin Qinnan » (« Lin Qinnan xiansheng ») « 林琴南先生 », in *Revue Mensuelle du Roman (Xiaoshuo yuebao)* 小说月报, vol, 15, n°11, novembre, 1924.

ZHOU Zuoren 周作人, « Humane Literature » (« Rende wenxue ») « 人的文学 », in *La Jeunesse (Xin qingnian)* 新青年, vol. 5, n° 6, 15 octobre 1918.

ZHOU Zuoren 周作人, « La Petite Rivière » (« Xiaohe ») « 小河 », in *La Jeunesse (Xin qingnian)* 新青年, vol. 6, n° 2, le 15 février 1919.

ZHOU Zuoren 周作人, « Préface au recueil <Yangbian ji> » (« <Yangbian ji> xu ») « <扬鞭集>序 », in *Au fil de la parole (Yusi)* 语丝, mai 1926.

ZONG Baihua 宗白华, « Propos de la poésie nouvelle » (« Xinshi luetan ») « 新诗略谈 », in *Jeune Chine (Shaonian Zhongguo)* 少年中国, vol. 1, n° 8, février 1920.

5. Autres Articles et Contributions aux Ouvrages Collectifs Utilisés

BABILAS Wolfgang, « Le collage dans l'œuvre critique et littéraire d'Aragon », in *Revue des sciences humaines*, n° 151, juillet-septembre 1973, p. 329-254.

BANCAUD Florence, « La Neuromantik : une notion problématique », in *Romantisme*, vol. 36, n° 132, 2006, p. 49-66.

CARAMASCHI Enzo, « À propos du donjuanisme littéraire au dix-neuvième siècle », in *Studi di letteratura francese*, n° 6, 1980, p. 72-84.

COMBE Dominique, « Mallarmé et la genèse de l'idée de « Poésie pure » », in *Europe*, n° 825-826, janvier-février 1998, p. 131-142.

DIAZ José-Luis, « Le dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie », in *Romantisme*, n° 72, 1991, p. 31-47.

DUPEYRON Georges, « Le mythe du dandy », in *Europe*, n° 552, avril 1975, p. 224-226.

PAULHAN Jean, « *Clair de terre*, par André Breton », la *N.R.f.*, n° 125, 1^{er} février 1924, p. 219-222.

SAIDAH Jean-Pierre, « Mérimée et le dandysme », in *Europe*, n° 557, septembre, 1975, p. 92-103.

STARKIE Enid, « L'esthétique des symbolistes », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 6, 1954, p. 131-138.

INDEX DES NOMS CITÉS

- Abensour, Miguel, 77
Adam, Antoine, 106, 111
Ai Qing, 372, 395
Aïssel, Selim, 110
Apollinaire, Guillaume, 353, 361, 380, 441, 443, 444, 447, 450, 453, 463, 510
Aragon, Louis, 186-189, 416, 426, 439, 441, 449, 450, 451, 453, 455, 457, 486, 500,
Aristophane, 114
Aristote, 57, 93, 283
Artaud, Antonin, 152, 159, 160, 500
Asselineau, Charles, 176, 179, 319
Augiéras, François, 159
Ayala, 380
Azorin, 380
Bachelard, Gaston, 136, 143, 204, 442, 445, 457, 463, 478, 494, 495, 496
Balanqui, Louis Auguste, 103
Balzac, Honoré de, 52, 53, 54, 55, 56, 77, 100, 114, 265, 267
Bancaud, Florence, 293
Banville, Théodore de, 89, 112, 114
Barbey d'Aureville, 44, 46, 61, 62, 63, 65, 90
Barbusse, Henri, 264, 269, 295
Bardey, Alfred, 161, 162
Barthes, Roland, 478
Baudelaire, 16-19, 21, 22, 24, 27, 28, 30-32, 36-40, 42-45, 47-72, 74-80, 82-104, 114, 137, 149, 170, 178, 179, 182, 230, 235, 239, 255, 283, 284, 296, 297, 299, 300, 302-310, 314, 316-323, 336, 338, 340, 341, 348-352, 359, 369, 380, 396, 397, 401, 403, 411, 412, 417, 418, 427, 428, 441, 443, 445, 446-458, 460, 461, 463, 464, 465, 477, 480, 484, 503, 507, 508, 510, 512, 513, 515
Benjamin, Walte, 75, 96, 103, 145, 165, 245, 401, 512
Bense, Max, 94
Berjola, Giovanni, 147
Bertrand, Louis, 289, 456
Blanchot, Maurice, 86, 203, 215, 224, 415, 460, 464, 466, 478
Blémont, Émile, 144
Bloy, Léon, 181, 182, 183, 481
Boissière, Albert, 184
Bonnefoy, Yves, 106, 110, 122, 160, 451, 486
Bourget, Paul, 317
Brémond, Henri, 355, 356, 357
Breton, André, 32, 108, 153, 186-89, 226, 227, 267, 324, 325, 417, 423, 426, 434, 435, 437, 440, 441, 443, 446, 451, 453-455, 459, 460, 463, 478, 483, 486, 493, 500
Brummell, 44-47, 49, 50, 52, 55, 61-64, 76, 77, 90
Brunel, Pierre, 106, 117, 140, 157
Byron, 29, 57-59, 61, 100, 177, 178, 274, 276, 305, 363, 464, 465
Carassus, Emilien, 62
Carrance, Evariste, 178
Casanova, 496
Cassou, Jean, 173
Champfleury, Jules Husson, 84, 114
Char, René, 451, 455, 486
Chassang, Arsène, 157
Chateaubriand, François René, 64, 70
Camus, Albert, 229, 232, 416, 459, 460, 464, 483, 484, 485
Che Jinshan, 466-474, 476, 477, 479-483, 497
Chen Duxiu, 14, 252, 290
Chen Shucaï, 485, 486
Chen Yuan, 487, 488, 489, 490
Cheng Baoyi (François Cheng), 448, 453-455
Cheng Fangwu, 254, 273

Cheng Xiaolan, 440-443, 445, 496, 515
 Cheng Zenghou, 498
 Chénier, André, 455
 Clarrie, Jules, 144
 Claudel, Paul, 108, 163, 420, 450
 Coblenche, Françoise, 46, 81
 Cocteau, Jean, 136, 380, 423, 427
 Coleridge, Samuel Taylor, 255, 275, 287
 Coppée, François, 126, 131, 242, 264, 267, 443
 Cornulier, Benoît de, 106
 Courbet, Gustave, 84
 Crépet, Jacques, 65, 86
 Cros, Charles, 188, 463
 Custine, Astolphe, 64, 66
 Dai Wangshu, 22, 28, 30-32, 325-327, 332-334, 343, 352, 366, 369-376, 378-384, 386-390, 392-400, 402-407, 412, 417, 421, 423-431, 433-436, 455, 501, 511, 512
 Daix, Pierre, 497
 Dali, Salvador, 477
 Dante, 163, 272-274, 297, 465
 Darasse, Joseph, 477
 Daubrun, Marie, 67
 Dayan, Peter, 415
 Décaudin, Michel, 292, 303
 Delacroix, Eugène, 85, 93
 Delahaye, Ernest, 113, 142, 144, 147, 151, 161
 Deleuze, Gilles, 109
 Demeny, Paul, 120, 124-126, 128-130, 134, 141, 429
 Dermée, Paul, 17, 38
 Détrie, Muriel, 24, 255, 274
 Dong Qiang, 451
 Dragacci-Paulsen, François, 170
 Du Geling, 349
 Du Heng, 370-373, 379, 383, 398, 400, 405
 Ducasse, Isidore, 136, 173-175, 178, 180, 181, 184-187, 189, 190, 192, 198, 207, 217, 228, 415, 416, 421, 431, 442, 446, 451, 456, 462, 465, 466, 468, 477, 478, 481, 492-495, 497, 499, 500, 501, 503
 Dujardin, Édouard, 184
 Dumas fils, 241, 242
 Dumas père, 242
 Duperray (Abbé), 436
 Duval, Jeanne, 67, 68, 80
 Duvergier de Hauranne, 56, 57
 Éluard, Paul, 325, 380, 423, 426, 431, 449-451, 500
 Epictète, 83
 Épistémon, 176, 177
 Ernest, Max, 467
 Étiemble, René, 427-432, 434-436, 447
 Euripide, 114
 Fan Xiheng, 448, 450
 Fargue, Léon-Paul, 187, 427, 450
 Fayolle, Roger 446
 Fei Bai, 464
 Flaubert, Gustave, 179, 265, 267
 Fort, Paul, 30, 190, 299, 372, 381, 382, 387-389, 411, 422, 423, 426, 456, 511
 Foucault, Michel, 73, 83, 204, 503
 Franck, Félix, 126
 Freud, Sigmund, 437, 496
 Gautier, Théophile, 43, 45, 53, 58-60, 77, 89, 95, 101, 114, 266, 267, 307, 308, 317, 369
 Ge Lei, 463
 Gide, André, 172, 185, 186, 469, 478, 480
 Gilkin, Iwan, 180
 Gille, Valère, 180
 Gillibert, Jean, 100
 Gleize, Jean-Marie, 114, 121, 131, 147, 153, 232, 417

Goethe, Johann Wolfgang VON, 177, 272-274, 276, 287, 297, 465, 505
 Granet, Marcel, 312
 Guillermaz, Patricia, 334
 Guo Moruo, 242, 254, 272, 273, 275, 276, 279, 283, 286, 320, 330, 354, 506
 Guyaux, André, 106-109, 153, 157
 Hazlitt, William, 76
 Hermaphrodite, 218, 219, 220, 234
 Hesse, Hermann, 293
 Hidehiro Tachibana, 421
 Hölderlin, Friedrich, 152, 503
 Homère, 113, 472, 505
 Horace, 114
 Houssaye, Arsène, 64, 320
 Hu Shi, 14, 15, 25, 252, 254, 277-280, 284, 288, 303, 320, 330, 337, 338, 346, 357, 394
 Hu Sishe, 416, 492
 Huang Cendao, 336, 343
 Hugo, Victor, 29, 112, 114, 176, 194, 294, 305, 431, 477
 Hugotte, Valéry, 475
 Huret, Jules, 289, 377
 Huxley, Thomas Henry, 23, 245
 Huysmans, Joris-Karl, 181, 184, 185, 294, 456
 Imamura Yoshio, 421
 Izambard, George, 111-125, 131, 132, 134, 231
 Izumiko Aoyagi, 421, 422, 432
 Jacob, Max, 381, 434
 Jaloux, Édmond, 495
 Jamin, Jean, 166
 Jammes, Francis, 30, 299, 381, 382, 386, 387, 411, 426, 450, 511
 Jeancolas, Claude, 107, 108, 114, 120, 129
 Jenks, Edward, 23, 245
 Jin Mancheng, 301
 Jin Siyan, 258, 263, 317, 321, 343, 346, 365, 368, 392
 Jouffroy, Alain, 131, 132, 159, 160
 Jullien, François, 312
 Junzaburo Nishiwaki, 422
 Kahn, Gustave, 297, 299, 391, 392, 411, 512
 Kai-yu Hsu, 361, 362, 379
 Kang Baiqing, 286, 338
 Kaufmann, Nathalie, 496
 Keats, John, 255, 275
 Kristeva, Julia, 415
 La Fontaine, 68, 266, 455, 489
 Lacaussade, Auguste, 64
 Lacroix, Albert, 176, 178, 480, 481
 Laforgue, Jules, 30, 38, 299, 363-365, 369, 391, 411, 424, 426, 431, 454
 Lamartine, Alphonse de, 30, 43, 349, 350, 363, 431
 Larbaud, Valery, 185-87, 493, 494, 499
 Larousse, Pierre, 78
 Lautréamont, comte de, 16-22, 27, 28, 31-33, 36-39, 41, 170-194, 197-205, 207, 208, 210-224, 226, 227, 231-235, 239, 322-325, 412, 415-418, 421-425, 427, 431-436, 438-447, 450-460, 462-490, 492-504, 514, 515
 Le Clézio, J.-M. G., 221, 478
 Leconte de Lisle, 112, 114, 126, 431, 465
 Lee, Gregory, 382, 387, 396, 434
 Lefrère, Jean-Jacques, 112, 120, 154, 176, 421, 478
 Leiris, Michel, 158-160, 170, 504
 Lespès, Paul, 477
 Leuwers, Daniel, 157
 Lévinas, Emmanuel, 72
 Lévi-Strauss, Claude, 156, 158, 166, 167
 Lévy, Michel, 64
 Lévy-Bertherat, Ann-Déborah, 100
 Li He, 447
 Li Huang, 304, 323, 368

Li Jinfan, 28, 29, 326-334, 336-343,
 346-353, 366, 369, 375, 386, 388, 400,
 403-406, 412, 425, 428, 430, 507-509
 Li Mo, 490, 491, 496
 Li Shizhong, 242
 Liang Qichao, 23, 245, 246, 248, 249,
 257
 Liang Shiqiu, 285
 Lin Shu, 23, 240, 241, 242, 243
 Lin, Julia, 329, 334, 375
 Liu Bannong (Liu Fu), 15, 277, 280,
 330
 Liu Xiwei, 337
 Liu Yanling, 310, 311, 313, 314, 323
 Loi, Michelle, 31, 274, 275, 329, 332,
 334, 351-353, 366, 369, 370, 405, 428,
 513
 Lorca, Federico Garcia, 380, 500
 Loti, Pierre, 242
 Lu Weiluan, 433
 Lu Xun, 274, 275, 305, 421, 465
 Lu Yaodong, 337
 Ludwig Lewisohn, 313
 Luo Dagang, 327, 332-334, 343, 352,
 366, 369, 375, 386, 388, 400, 403-406,
 425, 428, 430, 434, 446, 447, 449, 450
 Luo Luo, 451, 452
 Maeterlinck, Maurice, 290, 294, 296,
 299, 411, 448
 Magritte, René, 467
 Maïakovski, Vladimir, 398, 399, 431,
 435
 Maistre, 64
 Malassis, Poulet, 64
 Mallarmé, Stéphane, 17, 37, 149, 158,
 235, 289, 296-310, 313, 316, 321, 323,
 339, 342, 356, 358-361, 391, 411, 415,
 418, 426, 432, 443, 454, 455, 461, 462,
 510
 Mao Zedong, 352, 500
 Marot, Clément, 114
 Marx, Karl, 109, 154, 164, 169, 170,
 232, 437, 504
 Maspéro, Henri, 150
 Masson, André, 467
 Mata Hari, 496
 Maupassant, Guy de, 88, 264, 267, 269,
 333
 Mendès, Catulle, 126, 265, 267
 Mesnil, Armand du, 64
 Michaux, Henri, 38, 160, 164, 228,
 433, 451-455, 457, 458
 Mickiévickz, Adam, 464
 Mill, Stuart, 23, 245
 Milner, Max, 212
 Milton, John, 90, 178, 274, 287, 464
 Mizuho Aoyagi, 422
 Mohr, Karl, (Morice Charles), 376
 Molènes, Paul de, 64
 Morin, Edgar, 220
 Morrison, Jim, 107, 108, 153
 Mu Mutian, 28, 29, 254, 326, 327,
 332-334, 343, 352, 354, 355, 357-362,
 366, 367, 369, 375, 386, 388, 400, 403,
 404-406, 412, 425, 428, 430, 509, 510
 Murphy, Steve, 106, 131, 390
 Musset, Alfred de, 43, 53, 57, 58, 177,
 178, 265, 266, 349, 350, 431, 464
 Nadar, Félix, 76
 Narcisse, 202, 208, 212
 Nathan, Michel, 199, 473
 Neruda, Pablo, 500
 Nerval, Gérard de, 77, 159, 223, 227,
 234, 235, 418, 432, 441, 447, 453, 504
 Nietzsche, Friedrich, 81, 103, 104, 152,
 170
 Nisard, Désiré, 57, 58
 Nordau, Max, 305, 306, 309
 Novalis, 293
 Ovide, 114, 212, 490
 Parinaud, André, 494, 496
 Paulhan, Jean, 226

Pierssens, Michel, 197, 201, 218, 494, 499
 Pimpanneau, Jacques, 267
 Pindare, 114
 Pleynet, Marcel, 470
 Plotin, 65, 83
 Poe, Edgar, 71, 95, 101, 102, 184, 230, 304, 308, 316, 319, 321, 329, 335, 340, 344, 355-358, 362, 376, 379
 Ponge, Francis, 451, 463, 469, 478
 Pouchkine, Alexandre, 43, 283
 Privat, Jean-Marie, 155, 156, 157
 Prométhée, 136, 137, 182, 183, 275, 481
 Proudhon, Pierre Joseph, 131, 170, 178
 Proust, Marcel, 44, 107, 108, 153, 493
 Pu Feng, 399, 429
 Qian Chunqi, 456, 457
 Qin Haiying, 486
 Que Guoqiu, 372
 Quincey, Thomas de 318
 Reverdy, Pierre, 380, 423, 426, 444, 453, 478, 486, 511
 Rozez, Jean-Baptiste, 180, 181
 Rabelais, François, 114
 Racine, Jean, 57, 136, 443
 Redon, Odilon, 185
 Régnier, Henri de, 299, 411, 456
 Remy de Gourmont, 30, 183, 184, 186, 297, 299, 300, 302, 310, 314, 372, 373, 380-382, 411, 477, 511
 Rouvière, Philibert, 99
 Robin, Gil, 18, 36
 Rousseau, Jean-Jacques, 18, 37, 114, 163, 246, 275, 322, 480
 Raymond, Marcel, 17, 20, 37, 40, 164
 Raymond, Marcel, 17, 20, 37, 40, 223, 452
 Rimbaud, Arthur, 16-19, 21, 22, 27, 28, 30-32, 36-40, 59, 104, 106, 107-172, 185, 187, 188, 231, 232, 235, 239, 299, 310, 313, 318, 321-324, 363, 368, 369, 411, 412, 417, 418, 423, 427-432, 438, 441, 443, 445-447, 450, 453-458, 461-463, 469, 470, 477, 480, 497, 503, 504, 510, 515
 Sabatier, Apollonie, 67
 Saint-Pol-Roux, 444
 Samain, Albert, 299, 349, 350, 368, 411, 431, 510
 Sand, George, 43, 265, 266, 415, 416, 424
 Sartre, Jean-Paul, 103, 460
 Schumann, Robert, 184
 Scott, Walter, 242, 243, 274, 304
 Seillière, Ernest, 294
 Séloron, Françoise, 467
 Senninger, Charles, 157
 Shakespeare, William, 242, 275, 297, 465, 466, 505
 Shelley, Percy Bysshe, 43, 274, 276, 287, 305
 Shen Yanbing, 268-270, 272, 290, 291, 295, 324, 325
 Shen Yimo, 15, 280
 Shi Zhecun, 33, 370, 371, 382, 384, 389, 398-401, 406, 407, 436, 437
 Shun-ichi Ohno, 422
 Smith, Adam, 23, 245
 Sollers, Philippe, 192
 Sophocle, 114
 Soupault, Philippe, 189, 190, 324, 325, 426, 441, 455
 Spencer, Herbert, 23, 245
 Steinmetz, Jean-Luc, 136, 153, 157, 173, 194, 217, 235, 418
 Stendhal, Henri, 53, 56
 Sturm, Frank, 275, 304, 309, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 352
 Su Xuelin, 337, 338, 348
 Su Zhaolong, 301
 Sue, Eugène, 52, 53, 54, 178
 Sun Zuoyun, 406

Supervielle, Jules, 30, 31, 32, 380, 381,
 417, 421, 422, 423, 424, 426, 431, 432,
 433, 434, 435, 450, 453, 511
 Swedenborg, Emmanuel, 446
 Symon, Arthur, 296
 Tang Qi, 406, 407
 Tian Han, 254, 287, 288, 295, 296,
 305-309, 317, 319
 Trebutien, Guillaume Stanislas, 61
 Vacquerie, Auguste, 98
 Valde, Léon, 144
 Valéry, Paul, 17, 37, 42, 348, 356, 450,
 453, 461, 476
 Vallotton, Félix, 477
 Verhaeren, Émile, 299, 310, 314, 411
 Verlaine, Paul, 30, 38, 107, 141-144,
 149, 163, 188, 297, 299-302, 304, 308,
 310, 313, 323, 324, 333, 338, 349-352,
 363, 366, 368, 369, 372-374, 376, 377,
 380, 390, 393, 394, 411, 427, 428, 450,
 461, 462, 480, 510, 511
 Vidocq, François Eugène, 496
 Vigny, Alfred, 43, 358
 Villon, François, 114, 447, 455, 463
 Virgile, 114
 Waller, Max, 180, 181
 Walzer, Pierre-Olivier, 174
 Wang Duqing, 28, 29, 254, 326, 327,
 332-334, 343, 352, 354, 362-369, 375,
 386, 388, 400, 403-406, 412, 425, 428,
 430, 509, 510
 Wang Jia, 485, 491, 492
 Wang Jiabin, 485
 Wang Qijian, 444-446
 Wang Qingtong, 242
 Wang Ying, 497
 Wang Yipei, 462
 Wen Yiduo, 254, 275, 379
 Whitman, Walter, 276, 283, 308, 432
 Wilde, Oscar, 83, 272, 283, 290, 308
 Wordsworth, William, 255, 275, 277,
 283, 287
 Wu Wen, 402
 Wu Yuetian, 443
 Xénophon, 114
 Xie Liuyi, 296, 297, 299, 314, 317
 Xu Chi, 402
 Xu Teli, 430
 Xu Zhimain, 457
 Xu Zhimo, 254, 275, 301
 Xun Zi, 485
 Ya Xian, 329, 331, 334, 350
 Yan Fu, 23, 243, 244, 245
 Yang Yunda, 329, 331, 333
 Ye Shengtao, 374, 379
 Yeh, Michelle, 347
 Yu Dafu, 254, 272, 354
 Yu Pingbo, 280, 288, 301
 Yu Qi, 402
 Zeng Yuan, 482, 483, 485
 Zhang Dinghuang, 301
 Zhang Renquan, 301
 Zhang Wentian, 316, 318, 323
 Zhao Yingruo, 290, 294
 Zheng Boqi, 24, 256, 275, 362
 Zheng Min, 406, 407
 Zheng Zhenduo, 243, 253, 283, 333
 Zhong Jingwen, 336
 Zhou Zuoren, 253, 271, 284, 288, 300,
 301, 303, 330, 332-334
 Zhu Ziqing, 328, 330, 331, 343, 347,
 363
 Zimmermann, Laurent, 106
 Zola, Émile, 178, 267, 294
 Zong Baihua, 279, 286
 Zweig, Paul, 202