

La naissance de la poésie chinoise moderne

FANG Liping^{[a],*}

^[a]Department of French, University of Foreign Studies of Guangdong, Guangzhou, China.

*Corresponding author.

Received 15 February 2013; accepted 22 May 2013

Abstract

Chinese modern poetry is influenced by foreign poetry, especially the western. There is a big difference between the classical poetry and the modern. Chinese poetry was revitalized by the reception of foreign poetry. It is therefore essential to study how foreign poetry influenced the chinese and how this influence is exhibited in a chinese-language media quite different from those foreigners.

(La poésie chinoise moderne est beaucoup influencée par la poésie étrangère, surtout la poésie occidentale. C'est une grande différence entre la poésie chinoise classique et celle moderne. La poésie chinoise a retrouvé sa vitalité par la réception de la poésie étrangère. Il est donc indispensable d'étudier comment la poésie étrangère a influencé celle chinoise et comment cette influence s'est exposée dans le chinois—un média langagier tout à fait différent de ceux étrangers.)

Key words: Classical poetry; Modern poetry; Symbolism

FANG Liping (2013). La naissance de la poésie chinoise moderne. *Canadian Social Science*, 9(3), 153-157. Available from: <http://www.cscanada.net/index.php/css/article/view/j.css.1923669720130903.5215>
DOI: <http://dx.doi.org/10.3968/j.css.1923669720130903.5215>.

1. LA REVOLUTION LITTERAIRE ET SON INFLUENCE

La poésie chinoise moderne est née d'une révolution littéraire déclenchée au milieu de la deuxième décennie de notre siècle. Une série d'articles publiés dans la revue

Xin Qingnian (Nouvelle Jeunesse)—avec un sous-titre français, *La Jeunesse*—en a marqué le point de départ.

Fondée en 1915 par Chen Duxiu (1879-1942), ancien étudiant au Japon et en France, cette revue consacre dès ses débuts de large pages à la diffusion des idées nouvelles en sciences sociales comme en littérature. Mais c'est en 1917 que Hu Shi (1891-1962), alors étudiant en philosophie à l'Université du Cornell aux Etats-Unis, donne l'impulsion décisive quand il écrit pour la même revue un article intitulé « Premières propositions pour une réforme littéraire » (« *Wenxue Gailiang Chuyi* »). Rappelant l'un des manifestes de l'imagisme américain, résumé en huit prescriptions (Hu, 1917, p.1), l'articles s'en prend au style « Sur-orné », mais creux de la littérature classique et plaide en faveur d'un style plutôt substantiel que décoratif. L'idée centrale se traduit par les vives attaques qu'il dirige contre l'usage de la langue classique (*wenyan*) au profit d'une littérature écrite exclusivement en langue parlée (*Baihua*). Chen Duxiu appuie fortement les propositions avancées par Hu Shi en les formulant d'une façon plus radicale dans un article publié dans le numéro suivant de la revue : « Sur la révolution littéraire » (« *Wenxue Geming Lun* » . Chen, 1917, p.1). L'initiative de Hu Shi et de Chen Duxiu a obtenu le soutien de nombreux intellectuels, du philologue Qian Xuantong (1887-1939), du linguiste Liu Bannong (1891-1934) et plus tard de Zhou Zuoren (1885-1967) qui, notamment dans « Littérature de l'homme » (« *Ren de Wenxue* »), rompt avec la littérature du passé, qui « Honore empereurs, bandits, ou démons au détriment du peuple, dépositaire de l'humanité vraie ».

Les programmes de la révolution littéraire dénoncent la dichotomie millénaire qui règne dans la littérature chinoise. On distingue en effet dans la tradition chinoise une « Haute » et une « Basse » littérature. La première, écrite en langue classique (*Wenyan*), est créée par les lettrés qui seuls y ont accès : comprenant les genres « Nobles » (poésie, essais et histoire), remettant à l'honneur, d'autre part, les vertus confucéennes, cette littérature, seule, bénéficie d'une

reconnaissance officielle. La seconde, fortement marquée par la langue vernaculaire (*baihua*), est une littérature de divertissement qui s'adresse aux illettrés et moitié-illettrés.

La nouvelle génération intellectuelle adopte une attitude contestataire radicale. Au conformisme et au le traditionalisme, elle s'oppose en un iconoclasme, qui remet en cause tout le système socioculturel chinois, dont elle dénonce les effets négatifs dans un contexte historique désastreux. Car, tout le pouvoir politique de la Chine traditionnelle s'appuie sur une organisation bureaucratique particulière. On y accède grâce à un système de concours qui permet de recruter les fonctionnaires sur le critère de leur connaissance de classiques confucéennes, écrits exclusivement en langue classique et comprenant aussi bien des textes littéraires que des essais historiques et philosophiques. Ce système de concours est supprimé en 1905, en raison de la corruption de ceux qui en définissent les modalités, en raison aussi de son inadaptation aux nouveaux besoins socio-économiques du pays. Mais l'ensemble du système reste inchangé, reposant toujours sur ce long apprentissage des classiques, qui constitue désormais un obstacle fondamentale à la modernisation du pays : il coupe les intellectuels du monde concret et les prive d'une évaluation réaliste de la situation intérieure et extérieure. On attribue même à ce système la responsabilité de la déchéance dans laquelle s'enlise la Chine—état qui contraste avec celui d'un Occident tout-puissant et d'un Japon modernisé. C'est pour cela que les promoteurs de la nouvelle culture ont choisi comme l'objectif de se débarrasser de la langue classique afin de créer une nouvelle littérature en langue parlée.

Mais si la poésie chinoise moderne naît le double signe de l'influence occidentale et d'une rupture avec la littérature classique, il faut s'interroger sur cette rupture et porter sur elle un jugement prudent et nuancé. Les réalités textuelles et contextuelles nous montrent que la poésie chinoise moderne résulte d'un processus de synthèse et de transformation aux sources d'inspiration variées : les modèles occidentaux, avec leurs valeurs, leurs idées, leurs formes, ont laissé leur empreinte, mais les liens avec la littératures comme non littéraires, in langue classique comme en langue vernaculaire—ne sont jamais vraiment rompus, fût-ce sous une forme latente et insinuante. Il existe entre la poésie moderne et la littérature traditionnelle une véritable interaction que mêle l'influence étrangère aux traditions apparemment abandonnées. De là cet aspect riche et diversifié de la création poétique pendant ces quelque trente ans.

En l'espace d'un peu plus de dix ans la Chine absorbe en toute hâte tous les courants et toutes les théories littéraires que l'Europe a mises plus d'un siècle à engendrer : romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme, expressionnisme, dadaïsme, et surréalisme. La littérature étrangère sert de levier pour détruire culturel existant et réorienter les lecteurs vers un nouveau système culturel.

Le romantisme, le réalisme et dans une moindre mesure le symbolisme ont rencontré un accueil particulièrement enthousiaste.

Au début des années trente, lorsque les hommes de lettres chinois rédigeaient une « Anthologie de la Littérature nouvelle chinoise (1917-1927) » (« *Zhongguo Xin Wenxue Daxi* »), le célèbre poète et professeur Zhu Ziqing (1898-1948) s'était chargé de la partie de la Poésie nouvelle. Dans son résumé sur l'évolution de la poésie chinoise moderne, il découvre qu'il existe trois écoles poétique : le libéralisme, le prosodisme (*gelü shi pai*) et le symbolisme. Evidemment, cette classification n'est pas très correcte. La distinction du libéralisme et du prosodisme concerne la forme mais le symbolisme est plutôt une technique. Nous trouvons dans la classification de Zhu Ziqing que l'existence du symbolisme dans la poésie chinoise moderne est un fait remarquable.

2. L'ECRITURE POETIQUE EN CHINE AU DEBUT DES ANNEES 1920

Hu Shi (1891-1962), le premier poète chinois moderne, a commencé son écriture poétique pendant ses études universitaires dans les domaines de l'agriculture et de la philosophie aux Etats-Unis dans les années 10. Influencé par les poèmes anglais, il a essayé d'écrire des poèmes prosodiques avec la langue chinoise orale. Très vite, il a trouvé qu'il était très lié par les règles et formules de la versification. D'abord, il était très difficile d'écrire un poème composé des sentences strictement symétriques avec la langue chinoise orale ; ensuite, il était drôle de mettre des mots modernes ou occidentaux (quotidiens ou scientifiques) en un vers de formule traditionnelle. Inspiré par le mouvement du poème libre anglais, il a fait des essais d'écrire les poèmes sans rythme, sans sentences symétriques, et sans rimer. Quelques fois, il a directement mis des caractères correspondant à la prononciation d'un mot anglais, par exemple, *pique-nique*, dans ses vers en chinois.

Son « Recueil d'essai » (« *Changshi Ji* », paru en 1920), le premier recueil de poèmes chinois modernes, a trouvé beaucoup d'échos malgré sa faiblesse artistique. Son style de composer le poème était imité tout de suite par beaucoup de gens, surtout les jeunes hommes de lettres. Et ses idées sur la composition poétique, par exemple, « Composer le vers est pareil à composer la prose », « Parlez comme vous pensez ; écrivez comme vous parlez », etc., étaient considérées comme des règles d'or par ses imitateurs. Il y a des gens qui ont composé des poèmes en divisant un texte de prose en ligne. « Les poèmes d'aujourd'hui ne sont pas comme ceux que l'on a espérés. » Critiqua le public contre l'école de Hu Shi. Quelques-uns sont allés plus de condamner Hu Shi comme l'ennemi du mouvement de la poésie chinoise moderne.

Guo Moruo (1892-1978) a pris sa plume de poème quelques ans plus tard au moment où il a fait ses études de

médecine au Japon à la fin des années 10. Il était inspiré par Wolfgang von Goethe (1749-1832) et Walte Whiteman (1819-1893). Les passions orageuses exprimées dans son recueil *Déesses* » (*Nüshen*, 1921) ont eu un grand retentissement dans l'opinion. Il a prétendu que la forme poétique « Soit absolument libre ». « Si nous trouvons dans un poème l'expression sincère de la poésie de notre cœur profond, le chant qui paraît de la source de notre vie, la mélodie qui se montre de notre esprit, le tremblement de notre cœur, le cri de notre esprit, voilà un bon et vrai poème, voilà la source de la joie de l'être humain, voilà le bon vin duquel nous serons enivrés, voilà le paradis dans lequel nous serons consolés. » (Guo, 1921) Sa conclusion : « La composition de poème est l'écriture automatique. » nous ne sommes pas surpris qu'il n'y a pas d'auto-contrôle dans ses premiers poèmes. Par exemples, dans un poème pas très long, il répète jusqu'à 27 fois « Bonjour » ; dans la première version du *Nirvâna des phénix* (*Fenghuang niepan*), il y a 15 lignes de vers qui se répètent. Au début des années trente, dans la préface pour *Herbes de Wangshu* (*Wangshu cao*, 1934), le poète Du Heng se souvient qu'« au moment où nous commencèrent la composition de poème, il était une mode dans le domaine de lettres de s'exprimer franchement, et les poèmes étaient comme des cris, comme des bavardages. C'est pourquoi nous avons eu le sentiment de révolter contre ce courant. » (Du, 1932)

Presque en même temps, la parution de deux recueils de la poétesse Xie Bingxin (1900-1999), *Etoiles* (*Fanxing*) et *Eaux printanières* (« *Chunshui* »), a suscité la prospérité de la création de petit poème (*xiao shi*). Mais parmi de nombreux recueils de petit poème, il n'y a que « Les nuages flottants » (« *Liuyun* ») de Zong Baihua (1898-1988) qui a eu le succès artistique.

Le mécontentement du public a causé le déclin de la Poésie nouvelle (*xin shi*) de sa prospérité. Mais les lecteurs attendaient avec impatience les poèmes plus artistiques. La recherche de l'art poétique de quelques jeunes poètes attira alors l'attention du public. La Page de poésie du *Pékin matin* (*Chenbao shijuan*) s'est présentée le 1^{er} avril 1926. Elle fut dirigée par Wen Yiduo (1896-1945), Xu Zhimo (1897-1931), Zhu Xiang, Rao Mengkan, Liu Mengwei, etc. Ils voudraient découvrir de nouvelles formules et règles de la musique. Ayant vu l'écriture trop libre des poèmes, Wen Yiduo proposa « L'équilibre de la longueur entre les sections dans un poème » et « La longueur pareille des lignes ». Il insista aussi sur les accents, les pieds, les mètres, etc., pour avoir les beautés de la musique, de la peinture et de l'architecture.

Mais au novembre 1925, quelques mois avant les poètes du *Pékin matin*, *Les petites pluies* (« *Weiyu* »), le premier recueil d'un étudiant chinois Li Jinfa qui faisait les études sur les beaux arts en France fut publié à Pékin. Il s'exprima qu'il n'avait pas l'intention sur la longueur de sections et des lignes ou des accents, etc. Son seul intérêt était de montrer « La mysticité de la vie ridiculisée

et la beauté de la tristesse » (Zhu, 1934). Il a suscité un vif débat. Beaucoup de monde se plaignit de ne pas pouvoir comprendre les poèmes de Li Jinfa. En revanche, il y a eu beaucoup de gens qui l'imitèrent. Pourquoi il y a eu une telle conséquence ? Parce qu'il a présenté la technique de l'écriture du symbolisme français en Chine. Quel est donc le symbolisme ?

3. L'INTRODUCTION DES OEUVRE DU SYMBOLISME AU DEBUT DE LA LITTÉRATURE NOUVELLE

A la naissance de la littérature chinoise nouvelle, les jeunes hommes de lettres étaient très désireux de se soustraire à la tradition littéraire chinoise qui était condamnée de prendre une partie de responsabilité de la défaite de Chine devant les Occidentaux. Naturellement ils ont porté l'attention voulue sur la littérature occidentale moderne.

Mais les premiers introducteurs n'avaient pas encore une connaissance précise du symbolisme. Dans son article intitulé *Brève histoire de la littérature de l'Europe moderne*, publié dans le *Magazine de Jeunesse* (*Qingnian zazhi*, le prédécesseur de *La Jeunesse nouvelle*, *Xin qingnian*), Chen Duxiu a mis les noms de Maurice Maeterlinck (1862-1949), Gerhardt Hauptmann (1862-1946), Henrik Ibsen (1828-1906), Léon Tolstoï (1828-1910), Ivan Tourgueniev (1818-1883), Emile Zola (1840-1902) ensemble en les présentant comme les écrivains du naturalisme. Au février 1919, dans la préface pour son long poème *La rivière* (*Xiaohé*), Zhou Zuoren a fait mention de Charles Baudelaire et ses poèmes en prose. Et l'année suivante, il a publié « Vingt-trois poèmes de divers poètes étrangers », parmi lesquels « Les feuilles mortes » de Remy de Gourmont (1858-1915). Dans le commentaire sur les poèmes traduits, Zhou Zuoren présentait que Gourmont « A écrit beaucoup de poèmes et proses, mais le petit recueil *Simone* est merveilleux. » Mao Dun (Shen Yanbing, dit, 1896-1981), étant nommé le rédacteur en chef de le célèbre *Magazine mensuel des Nouvelles* (*Xiaoshuo yuebao*), a encouragé l'introduction du symbolisme en Chine. Il a expliqué que le symbolisme était le successeur du réalisme et le prédécesseur du néoromantisme. « Voilà pourquoi nous devons favoriser d'abord le symbolisme. » (Yanbing, 1920).

Ce sont les jeunes poètes de l'Association de la Jeune Chine (*Shaonian zhongguo xueshe*) qui ont interprété et présenté en grand la théorie et les œuvres symboliste au début des années vingt. Dans leur magazine *La Jeune Chine* (*Shaonian zhongguo*), ils ont publié beaucoup de poèmes inspirés du symbolisme et articles sur sa théorie. En plus, ils ont publié deux suppléments spéciaux des « Études de poésie » pour présenter systématiquement les poètes importants et les courants principaux de la poésie occidentale. Mais ils ont consacré la plupart de pages au symbolisme. Et nous y retrouvons les noms de Baudelaire,

Verlaine, Mallarmé, Francis James (1868-1938), Henri de Régnier (1864-1936), Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren (1855-1916), etc. Les articles dans « La Jeune Chine » ont exposé le processus de la poésie française du romantisme, par les Parnassiens, au symbolisme. La conclusion : « Grâce au symbolisme, la poésie française a acquis sa liberté de la prosodie. » (Li Huang, 1921) Zhou Wu indiqua que l'apparition du symbolisme « Est sûrement un grand événement de la littérature. Il pourrait élargir le domaine de la littérature et renforcer son attrait irrésistible. Et par son guidage, les lecteurs peuvent arriver à un état spirituel le plus profond. Les choses naturelles peuvent, quelques fois, montrent leur volonté par le symbolisme. Donc un sourire compréhensif est possible de désigner l'état de notre vie. » (Zhou Wu, 1920)

Les autres magazines littéraires ont aussi consacré leurs pages au symbolisme, parmi lesquelles nous trouvons le *Magazine mensuel de nouvelles* (*Xiaoshuo yuebao*) de l'Association d'études littéraires (*Wenxue yanjiu hui*), la *Revue trimestrielle de la Création* (*Chuangzao jikan*) de l'Association de la Création (*Chuangzao she*), le *Magazine hebdomadaire de la Littérature* (*Wenxue zhoubao*), *Fragments des paroles* (*Yus*), *La cloche engloutie* (« *Chenzhong* »), etc.

En 1924, Zhou Zuoren a traduit tous les 11 poèmes du recueil *Simone* de Gémry de Gourmont en chinois et les a publiés dans la revue *Fragment des paroles* (« *Yusi* »). (Quelques ans plus tard, le jeune poète Dai Wangshu va traduire à nouveau *Simone* et dans son commentaire, il approuvera que ces poèmes « ont une subtilité extrême—la subtilité du cœur et celle de la sensation » et « il y a de la musique très personnalisée dans chaque poème. ») (Dai, 1932) Etant un des leaders de la Littérature nouvelle et ayant du prestige parmi des jeunes hommes de lettres, l'estime de Zhou Zuoren pour la poésie symboliste a incité, sans aucun doute, davantage de traductions et de présentations des poèmes symbolistes et a promu la diffusion du concept du symbolisme en Chine. Donc nous ne sommes pas étonnés que quelques chercheurs disent que « La traduction en chinois de *Simone* par Zhou Zuoren marque la naissance de l'école du symbolisme dans la poésie chinoise moderne. » (Sun, 1935)

Xu Zhimo (1897-1931), le célèbre poète de l'école de Croissant, (*Xinyue pai*) mérite aussi notre attention. Quelqu'un pense que la *Revue de poésie* (« *Shikan* »), dont Xu Zhimo fut le rédacteur en chef, est le précurseur de l'école du symbolisme en Chine (Zhou, 1979). Le classicisme est le caractère tendancieux artistique de l'école de la Nouvelle lune (*Xinyue pai*) dans des années de l'« Edition de la poésie » du « Pékin matin ». Mais elle était déjà favorable au symbolisme dans les dernières années de la revue de la « Nouvelle lune » et dans les années de la « Revue de poésie ». A cette période-là, Xu Zhimo avait une grande affection pour Baudelaire. Ayant un tempérament mélancolique, il était naturellement en

sympathie avec les poèmes de ce dernier (Xu, 1990). Au décembre 1924, il a publié sa traduction d'un poème de Baudelaire « Une charogne » dans la revue « Les fragments de paroles ». Il a écrit une longue préface pour faire son éloge à Baudelaire. Il dit que ce poème était « Une fleur immortelle qui est la pire, la plus extravagante et la plus resplendissante dans *Les fleurs du mal* ». Et « Le charme des poèmes de Baudelaire n'est pas dans les mots, mais dans les syllabes insaisissables qui ne piquent pas votre peau (elle est trop rude et épaisse !) mais votre âme qui est aussi insaisissable. » Il crut que « L'essence de l'univers et de la vie—l'essence de toutes les choses visuelles et de toutes les pensées invisibles—n'est que de la musique—de la musique magnifique. » (Xu, 1990) Nous voyons aussi l'influence de Baudelaire dans ses poèmes écrits un peu plus tard. Il a enregistré des sentiments mystérieux et subtils dans *Le mont Tai* (*Taishan*), *L'insignifiance* (*Miaoxiao*), *L'humilité* (*Qianbei*), *Le loriot* (*Huangli*), *Le climat de la saison* (*Jihou*), etc. On suppose que Xu Zhimo deviendrait un poète symboliste s'il n'était pas mort d'un accident aérien.

Li Jinfa (1900-1972) commença son écriture sous l'influence de Charles Baudelaire et Paul Verlaine. Ses nombreux poèmes à un style très particuliers ont suscité l'admiration, l'imitation et l'opposition. Il est le premier poète symboliste chinois.

CONCLUSION

L'influence entre différentes littératures n'est pas un processus passif qu'un côté donne et l'autre côté accepte. Il faut qu'elle soit une combinaison créative, parce que normalement différentes littératures utilisent différentes langues et ont différentes traditions littéraires. Donc l'écriture imitée ne peut pas gagner les lecteurs parce qu'elle est hors du domaine de réception publique ou elle doit attendre d'être reconnue après l'élargissement du domaine de réception publique.

REFERENCES

- Hu Shi (1917). *Premières propositions pour une réforme littéraire* (Wenxue gailiang chuyi). *Nouvelle Jeunesse* (*Xin qingnian*), 2(5), 1.
- Chen Duxiu (1917). *Sur la révolution littéraire* (wenxue geming lun). *Nouvelle Jeunesse*, 2(6), 1.
- Guo Moruo (1921). Préface des « *Déeses* » (« *Nüshen* »). Shanghai: Librairie de l'Asie orientale (Dongya shuju).
- Du Heng (1932). Préface pour *Herbes de Dai Wangshu* (« *Wangshu cao xu* »). Shanghai: Librairie de la Renaissance (Fuxing shiju).
- Cité par Zhu Ziqing (1934). In « Préface de la sélection des poèmes » de l' *Anthologie de la littérature chinoise nouvelle* (1917-1927) (« *Zhongguo Xin Wenxue Daxi Shiji Daoyan* »). Shanghai: Compagnie des livres de Bon compagnon.

- Yanbing (1920). *Est-ce que nous pouvons favoriser maintenant la littérature symboliste ?* Shanghai: Magazine mensuel des Nouvelles (« Xiaoshuo Yuebao »), 11(2).
- Li Huang (1920). *La prosodie de la poésie française et sa libération*. Shanghai: *Le Jeune Chinois*(«shaonianzhongguo»), 2(12).
- Zhou Wu (1921). *La tendance de la littérature française moderne*, Shanghai, *La Jeune Chine*(«Xinzhongguo»), 2(4) (numéro spécial sur la France).
- Dai Wangshu (Sept. 1932). *Postface de l'édition chinoise de « Simone »*. Shanghai : la revue *Le contemporain*, 1(5).
- Sun Zuoyun (Mai 1935). *Sur l'art des "modernistes"*, Beijing: *l'Hebdomadaire de l'Université Qinghua* («Qinghuadaxuezhoubao»), 43(1).
- Zhou Cezong, cité par Liang Xihua (1979). *Nouvelle biographie de Xu Zhimo*. Taipei : Cmpagnie des Affaires de publication de Lianjing.
- Xu Zhimo (1990). Préface du « Tigre ». In *Œuvres poétiques complètes de Xu Zhimo* (pp.586). Hangzhou: Librairie des arts et des lettres du Zhejiang (Zhejiang Wenyi Chubanshe).
- Xu Zhimo (1924). *Une charogne*, op. cit., p. 562-563.