

INTRODUCTION



1. PROBLÉMATIQUE

*À sept ans, il faisait des romans, sur la vie
Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
Forêts, soleils, rios, savanes !¹*

*Les chevaux du temps
S'écroulent de fatigue
L'oiseau de paix à la queue jaune
A fait son nid dans ma voiture
Je continue de parcourir le monde à pied —
Déserts, forêts, coins reculés²*

*En bas, — seul, et couché sur des pièces de toile
Écrue, et pressant violemment la voile !³*

*Déposer mes rêves mes illusions
Dans un long coquillage
La voile tissée par les branches du saule
Rôde encore autour de la stridulation des cigales
Tirer la drisse
Le vent gonfle les voiles de la brume matinale
Je prends la mer⁴*

*Assez vu. La vision s'est rencontrée à tous les airs.
Assez eu. Rumeurs des villes, le soir, et au soleil, et toujours.
Assez connu. Les arrêts de la vie. — Ô Rumeurs et Visions !
Départ dans l'affection et le bruit neufs !⁵*

Voici un poème de collage, — pardon si c'est banal, — « composé » avec des fragments de deux poètes pleins de fantaisies — Arthur Rimbaud et Gu Cheng, où s'entend un dialogue, au-delà du temps et de l'espace, sur leurs « rêves », leurs « illusions », leurs sensations et leur désir de prendre la voile pour arriver à l'infini !

Rimbaud a vécu trente-sept ans, Gu Cheng aussi. « Petit-Poucet rêveur »⁶, chacun séparément a commencé, dès l'âge le plus tendre, à compter les syllabes dans les sentiers de la littérature. Toujours

¹ Voir *Les Poètes de sept ans* (1871), v. 31-33. Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux et Aurelia Cervoni, Paris, Gallimard, 2009, p. 126.

² Voir *Fantaisie de la vie* (1971), v. 47-52, traduction de Chantal Chen-Andro, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *Le ciel en fuite : anthologie de la nouvelle poésie chinoise*, Belval, Éd. Circé, 2004, p. 166.

³ Voir *Les Poètes de sept ans* (1871), *op. cit.*, v. 63-64.

⁴ Voir *Fantaisie de la vie* (1971), v. 1-7, *op. cit.*, p. 164.

⁵ Voir *Départ, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 296.

⁶ Voir *Ma bohème* (1870), v. 6, *ibid.*, p. 106.

en marginaux de la société, ils ont connu une vie vagabonde mais merveilleuse. Comme rénovateur de la poésie respectivement française et chinoise, ils soulignent les changements dans leur propre existence.

L'histoire offre tant de coïncidences, et le rapprochement ne s'arrête pas là. Historiquement, géographiquement, tout pourrait donc les séparer, pourtant ces deux personnes vivant d'un écart d'un siècle finissent par croiser leurs univers poétiques.

Pourquoi choisir Rimbaud et Gu Cheng dans la Voix lactée de la poésie ? En premier lieu, parce qu'ils sont deux sphères étoilées les plus remarquables. D'après un résultat des recherches évoqué par Henri Peyre, Rimbaud est « le plus commenté, après Mallarmé, des poètes français »⁷ dans la littérature française ; quant à Gu Cheng, ses poèmes sont très appréciés par ses contemporains surtout par la jeune génération. En deuxième lieu, actuellement en Chine, il y a là une lacune manifeste dans le domaine de la critique des œuvres de Gu Cheng : peu de vrais spécialistes s'intéressent à ce poète qui reste un peu dans l'oubli, peut-être à cause de la difficulté de compréhension imposée par l'obscurité de ses poèmes. Pourtant, Gu Cheng, qui aurait une grande possibilité d'obtenir le Prix Nobel, est un poète digne d'intérêt pour les chercheurs qui ont un faible pour la poésie chinoise contemporaine. Enfin, parallèlement en France, dans l'enquête sur Rimbaud menée par André Guyaux, qui fait un reproche aigre dans son article *Où en est Rimbaud* sur la critique rimbaldienne « mal organisée, mal conduite, éparpillée », ce dernier constate qu'il y a depuis longtemps une « méconnaissance mutuelle » et une « répétition morbide »⁸ entre les critiques rimbaldiens français.

Si Rimbaud et Gu Cheng étaient considérés comme deux marionnettes principales dans notre pièce, une approche symboliste serait le fil majeur qui sert à la manipulation de leurs actions et réactions. Rimbaud, « passant considérable »⁹, dit Mallarmé dans la scène du symbolisme français, sait bien justifier ses visions par le symbole et la suggestion. Quant à Gu Cheng, représentant de l'école de *Menglong* en Chine, ses œuvres, considérées souvent comme hermétiques, nous font penser facilement à la doctrine symboliste.

Mais est-ce que le trait symboliste chez Gu Cheng est issu directement du symbolisme français ? En revendiquant toujours une liberté absolue, tant au plan littéraire qu'au plan idéologique, est-ce que Rimbaud s'enferme au sein du symbolisme ? Comment se traduit-il dans leurs œuvres une parenté

⁷ Cf. PEYRE, HENRI, *Qu'est-ce que le symbolisme*, Paris, PUF, 1974, p. 55.

⁸ Pour ces trois citations, cf. GUYAUX, ANDRÉ, « Où en est Rimbaud ? », *Romantisme*, n° 36, 1982, p. 72-73.

⁹ Cf. MALLARMÉ, STÉPHANE, *Divagations*, éd. Eugène Fasquelle, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1897, p. 81.

avec l'idée symboliste ? Et par quelles étapes de la révolte ces deux poètes arrivent-ils à réaliser une poésie de la fantaisie ?

Comme Yves Chevrel déclare que « la littérature comparée élargit le champ du littéraire »¹⁰, nous proposons donc dans ce travail, du point de vue symboliste, une comparaison littéraire entre ces deux poètes, dans le but d'apporter un nouveau souffle venu de l'Orient sur les œuvres de Rimbaud et, en même temps, d'approcher de notre poète Gu Cheng avec le recul nécessaire.

Déterminons tout d'abord le corpus de notre étude.

L'ensemble des pièces d'Arthur Rimbaud qu'on peut qualifier de symbolistes est repérable dans son recueil de poèmes en prose *Les Illuminations* car il nous apparaît comme « l'aboutissement d'un projet qui éclaire toute l'évolution de sa poésie »¹¹, et il montre notamment un caractère hermétique propre à Rimbaud, lequel ajouta le texte d'*Alchimie du verbe* dans *Une saison en enfer*, et quels poèmes de ses premiers vers. Par ailleurs, les textes de Rimbaud sont cités d'après l'édition des *Œuvres complètes* de la Pléiade (Éd. Gallimard, 2009), établie par André Guyaux en collaboration avec Aurélia Cervoni ; et les lettres de Rimbaud sont citées d'après l'édition de *Correspondance* chez Fayard, présentée et notée par Jean-Jacques Lefrère.

Pour les œuvres de Gu Cheng, nous nous servons de vingt-trois textes traduits en français essentiellement par deux experts de Gu Cheng en France : Chantal Chen-Andro et Annie Curien (chercheuse au C.N.R.S), cette dernière connaissait personnellement Gu Cheng. C'est la traduction la plus complète que j'ai pu glaner durant mon séjour en France. En plus, malgré l'immense difficulté de traduire la langue chinoise poétique (Cette difficulté se manifeste davantage dans les œuvres de Gu Cheng, car beaucoup des poèmes sont hermétiques et offrent plusieurs interprétations), nous avons essayé de faire une traduction de certains poèmes représentatifs pour les révéler au public français. Il est à noter que, pour le lecteur anglophone, un livre nommé *Sea of dreams : the selected writings of Gu Cheng*, dirigé par Joseph R. ALLEN (New York, New directions, 2005), sera un très bon choix, car la traduction de cette version anglaise, par rapport à la version française, garde davantage le style de l'écriture de Gu Cheng, et les textes y sont plus abondants.

2. DEUX POÈTES À DOUBLE FACE

¹⁰ Cf. CHEVREL, YVES, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 2009, p. 123.

¹¹ Cf. VERSTRAËTE, DANIEL, *La chasse spirituelle d'Arthur Rimbaud : Les Illuminations*, Paris, Éd. du Cerf, 1980, p. 15.

Nous procédons maintenant à une brève présentation biographique de ces deux poètes: tout d'abord Arthur Rimbaud — Voyant-Voyou et puis Gu Cheng — Ange-Démon, nous nous bornons à dessiner quelques lignes pour vous présenter un portrait de leur double face, après quoi nous exposerons le plan du mémoire.

Dans le noir

J'ai trois déesses : errance, amour, existence

Et trois faveurs : poème, trône et soleil

(Nocturne, 28 février 1988)¹²

2.1. Arthur Rimbaud : Voyant-Voyou

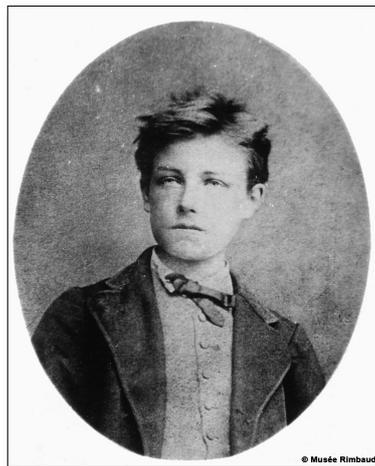


Figure 1 : Photo d'Arthur Rimbaud (1854-1891) à 17 ans, par Étienne Carjat (Musée Rimbaud à Charleville)¹³

« L'homme était grand, bien bâti, presque athlétique, au visage parfaitement ovale d'ange en exil, avec des cheveux châtain-clair mal en ordre et des yeux d'un bleu pâle inquiétant », avec la description de Verlaine à propos de son ami Rimbaud, nous parcourons la vie courte de ce « Poète Maudit »¹⁴.

¹² Poème de Haizi (1964-1989), traduction de Chantal Chen-Andro, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 182.

¹³ Voir sur site : http://musees-de-france-champagne-ardenne.culture.fr/musee1_rimbaud.html.

¹⁴ Pour ces deux citations, cf. VERLAINE, PAUL, *Les poètes maudits : Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, éd. Léon Vanier, Paris, Libraire-Éditeur, 1884, p. 17 et p. 38.

Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud est né le 20 octobre 1854 à Charleville, une ville située sur la frontière nord-est de la France, où il ressentait la peur de l'emprisonnement. Il séjourna dans la capitale où il ne cessa de faire des vagues par son génie et ses caractères insupportables et finit par mourir à Marseille dans d'affreuses souffrances, après des années de pérégrinations en Europe.

« *Plus de mère au logis ! — et le père est bien loin !...* »¹⁵, Rimbaud connut une enfance très sombre : sa mère Marie Catherine Vitalie Cuif, « vieux rossignol »¹⁶, fut la cause un climat étouffé dans la maison ; son père, Frédéric Rimbaud, « tout vif un fantôme, dans le purgatoire de garnisons lointaines où il ne fut qu'un nom »¹⁷, resta inconnu pour ses enfants. En septembre 1860, ses parents se séparèrent définitivement.

Alors qu'il déclamaient — « *J'ai embrassé l'aube d'été* »¹⁸ — Rimbaud, assombri, tendit ses bras vers l'aurore de la poésie avec deux mots latins : « *Ver erat...* » et se consacra à des vers scolaires aux rigueurs académiques sous l'influence de Georges Izambard, son maître de rhétorique. Avec son « devoir impeccable du *Bateau ivre* »¹⁹, Rimbaud tenta sa chance à Paris en rejoignant Verlaine qui l'introduisit dans les cercles poétiques parisiens, pourtant ceux-ci manifestaient avec violence l'hostilité à notre Rimbaud. À peine son génie éclata-t-il qu'il tourna définitivement le dos à la poésie comme il l'avait prévu dans *Une saison en enfer* : « *Ma journée est faite ; je quitte l'Europe.* »²⁰ et entreprit une vie post-littéraire, celle de marchand d'armes qui l'emmena au Yémen et en Ethiopie, en laissant deux œuvres majeures *Les Illuminations* et *Une saison en enfer*, mal connues en son temps mais considérables pour notre époque.

À la suite de tant de tentatives échouées au sein du groupe parnassien, avec sa théorie dite « du voyant »²¹ et ses idées marginales, anti-bourgeoises et libertaires, il se dirigea vers une évolution totale contre la vieilleries poétique qui fit « Rimbaud devenir Rimbaud »²².

On tint Rimbaud pour un « poète maudit », « dont les actes notables n'étaient que de beaux vers »²³, cela explique aussi la difficulté de se faire connaître par ses œuvres liées souvent à la violence, au blasphème et à l'érotisme. Par ailleurs, un élément qu'on ne peut passer sous silence au

¹⁵ Voir *Les Étrennes des orphelins* (1869), v. 37, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶ Cf. MICHON, PIERRE, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ Voir *Aube, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 306.

¹⁹ Cf. MICHON, PIERRE, *op. cit.*, p. 62.

²⁰ Voir *Mauvais sang, Une saison en enfer* (1870), *op. cit.*, p. 249.

²¹ Voir *Lettre de Rimbaud à Georges Izambard* et *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, cf. RIMBAUD, ARTHUR, *Correspondance*, éd. Jean-Jacques Lefrère, Paris, Fayard, 2007, p. 63-64 et p.66-73.

²² Cf. MICHON, PIERRE, *op. cit.*, p. 25.

²³ *Ibid.*, p. 31.

sujet de la vie et aussi de l'œuvre de Rimbaud est sa relation homosexuelle avec Verlaine qui faisait scandale dans le monde parisien.

Voici le témoignage de Mérat Fantin-Latour qui pourrait vous présenter un Rimbaud « voyou » à propos d'*Un coin de table* :

*Verlaine et Rimbaud se sont rendus insupportables à leurs confrères, las de revoir les fléchettes de leurs épigrammes et surtout frappés d'inassouvie critique verbale fermentée de laconismes impolis par Rimbaud dont ils sont décidés à ne plus supporter les violences et les incartades.*²⁴



Figure 2 : *Un coin de table*, Henri Fantin-Latour, 1872, conservé au Musée d'Orsay.²⁵

Le coup de revolver de Verlaine sur Rimbaud porté en 1873 à Bruxelles mit au point final à leur relation tumultueuse. Pourtant Verlaine restait toujours son ami de loin, sans l'aide de celui-là, les œuvres de Rimbaud s'entasseraient encore dans un grenier.

2.2. Gu Cheng : Ange-Démon

²⁴ Cf. A. DE GRAAF, DANIEL, « Les premiers adversaires de Rimbaud », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 34 fasc. 1, 1956. p. 48-49.

²⁵ Sur ce tableau, assis au premier plan, de gauche à droite : Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly et Camille Pelletan ; debout, au second plan : Pierre Elzéar, Emile Blémont et Jean Aicard. Voir sur site : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Fantin-Latour_005.jpg.



Figure 3 : Image de Gu Cheng (1956-1993) portant un chapeau cylindrique de jean²⁶

À la première vue de cette photo, l'air paisible mais un peu mélancolique, Gu Cheng est dénommé par la critique chinoise « poète ayant le cœur d'enfant ». Néanmoins la tragédie du 8 octobre 1993 — on dit qu'il avait tué sa femme Xie Yue et s'est suicidé²⁷ — qui a lieu sur l'île Waiheke de la Nouvelle-Zélande change tout d'un coup l'attitude des critiques : « C'est un démon qui a connu un accès de folie. »²⁸ Certains poètes de son contemporain refusaient même d'en parler davantage.

Salué comme une des voix importantes de la jeune génération des poètes chinois contemporains, notamment les représentants du mouvement poétique innovateur — l'école de *Menglong*, Gu Cheng s'impose néanmoins sur la scène littéraire avec son distique *Une génération*²⁹ :

*La nuit noire m'a donné des yeux noirs
Moi je m'en sers pour chercher la lumière*

C'est la voix d'une génération profondément tourmentée par la Révolution culturelle chinoise.

²⁶ Couverture du livre, cf. ZHU, XIAOPING, *Gu Cheng : tel que je l'ai connu*, Pékin, Éd. Jincheng, 2012. D'après Gu Cheng lui-même, ce chapeau cylindrique, en forme semblable à une maison qui fait écho à son prénom « Cheng » en chinois qui signifie « la cité » ; en même temps, il lui fait penser toujours, durant une vie errante, à la Cité Interdit de Pékin, sa ville natale. *Ibid.*, p. 4-5.

²⁷ À la fin de sa vie, Gu Cheng menait une existence très secrète sur laquelle seuls les témoignages de ses proches nous donnent quelques indications. Les circonstances de cette tragédie restent donc peu éclaircies. C'est un peu l'énigme du Sphinx à laquelle tout chercheur de Gu Cheng doit répondre pour lui-même. Ici, je ne voulais pas avancer trop d'opinions subjectives ni laisser l'accusation de sa morale réduire la beauté de ses œuvres.

²⁸ *Ibid.*, p.3.

²⁹ Voir *Une génération* (1979), traduction de Chantal Chen-Andro, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 167.

Né le 24 septembre 1956 à Pékin dans une famille d'intellectuels, dès son enfance, autodidacte, Gu Cheng, nourri à la fois de la littérature chinoise et celle de l'étranger, exprimait sa foi inébranlable en la poésie à l'âge de 5 ans. Pourtant ce temps en rose allait être troublé par l'avènement de la Révolution culturelle chinoise qui hanterait Gu Cheng toute sa vie. En 1969, Gu Cheng suivit son père Gu Gong qui était envoyé en centre de rééducation par le travail à la campagne jusqu'à 1974 où il connut une grande solitude : la nature devint ainsi sa seule amie. Revenant à Pékin après la Révolution culturelle chinoise, Gu Cheng commença à publier des poèmes et se fit assez vite une figure en vue. Les œuvres de cette période représentaient pour lui un refuge contre un réel cruel et sans illusions : c'est comme un jardin secret qui ne s'adresse qu'à lui, ne parle qu'à lui seul.

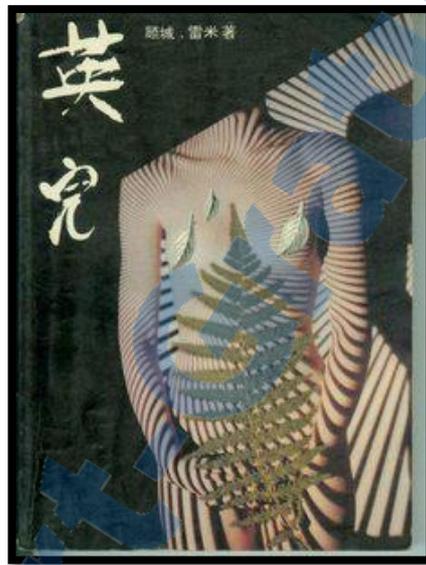


Figure 4 : Couverture du roman posthume *Ying'er* de Gu Cheng³⁰

L'année 1979 fut importante pour Gu Cheng car il rencontra en juin sa déesse dans la vie — Xie Ye (1958-1993), connue dans la littérature chinoise par son pseudonyme Lei Mi, qui est devenue sa femme plus tard (le 8 août 1983). Dès 1987, se succèdent des voyages dans le monde entier surtout en Europe : de l'Allemagne à la Suisse, de la France³¹ à l'Angleterre, de l'Autriche au Danemark, des États-Unis en Espagne, enfin le couple finit par s'installer sur l'île Waiheke où Gu Cheng trouva une retraite paisible. Leur vie harmonieuse aurait pu durer toujours ainsi, si Gu Cheng n'avait pas

³⁰ Cf. GU, CHENG et LEI, MI, *Ying'er*, Pékin, Éd. Huayi, 1993.

³¹ En 1985, son recueil de poèmes traduit en français *Les Yeux noirs* (éd. Cahiers du Confluent), est sorti en France. Entre 1987 au 1988, il fit des conférences littéraires en Europe, y compris la France. En janvier 1993, il entreprit une visite littéraire à Paris. Cf. GU, CHENG, *Œuvres complètes*, dir. Gu Xiang, Nankin, Éd. Jiangsu wenyi 2010 (2 vol.), t. II, p. 871. Traduction personnelle.

rencontré une autre « femme fatale » dans une séminaire de l'école de *Menglong* en juillet 1986 : Li Ying, surnommée Ying'er, avec qui le couple menait un ménage à trois. Plus tard, la trahison de Li Ying provoqua un revirement complet de l'humeur de Gu Cheng, déclara-t-il dans son livre : « C'est toi, Ying'er, qui fait entrer dans mon cœur le Démon. »³²

Avant sa disparition tragique, Gu Cheng finit entre mars et août en 1993 son seul roman en prose de sa vie *Ying'er*, dont le langage poétique et la description sensuelle furent considérables : « La densité émotionnelle de ces textes, la beauté d'un langage dépouillé aux vertus lancinantes, et le lien chamanique avec la nature dont le poète absorbe les forces vitales, provoquent un pur éblouissement. »³³

3. PLAN

Ainsi que nous l'avons annoncé dès le début, nous allons maintenant essayer de donner une analyse concernant la parenté avec l'idée symboliste respectivement chez Rimbaud et Gu Cheng, et puis de jeter sur leurs œuvres un regard plus novateur.

Le premier chapitre, intitulé *Univers symbolique*, traite tout d'abord un problème fondamental : le mouvement symbolisme et l'école de *Menglong*. Nous y trouvons esquissées les grandes lignes qui parcourent le mouvement symbolisme ; et nous tenterons de montrer l'influence historique du symbolisme sur la littérature chinoise du XX^e siècle, notamment sur la poésie chinoise moderne. Ensuite est présenté l'art du symbole qui sera utile à l'analyse comparatiste entre les œuvres de Rimbaud et celles de Gu Cheng. En même temps, nous trouverons une affinité entre le symbolisme français et l'école de *Menglong*.

D'après trois critères proposés par Yves Stalloni qui pourraient définir l'esthétique poétique : « l'utilisation du vers, la place de la subjectivité, le rapport à la fiction »³⁴, nous allons présenter d'abord l'esprit de révolte chez Rimbaud et Gu Cheng, au niveau de la versification et du « moi », dans le deuxième chapitre qui porte comme titre *Vive la révolte*. Les deux poètes suivent une démarche semblable qui amène chacun d'eux à réinventer la poésie de leur temps : sur le plan de la forme, de la langue, et du « moi » poétique.

³² Cf. GU, CHENG, *Essais philosophiques de Gu Cheng*, Chongqing, Éd. Chongqing, 2012, p. 123.

³³ Cf. CHENIVESSE, SANDRINE, « Ying'er : l'univers poétique de Gu Cheng », *Perspectives chinoises*, n° 25, 1994, p. 64.

³⁴ Cf. STALLONI, YVES, *Les genres littéraires*, dir. DANIEL BERGEZ, Paris, Armand Colin, 2008, p. 78.

Enfin nous nous concentrerons sur leur poésie de la fantaisie dans le dernier chapitre *Univers de la fantaisie*. La question qui se pose est de savoir comment se présente le trait symboliste dans leurs œuvres et par quelles étapes arrivent ils à réaliser une poésie de la fantaisie.



CHAPITRE I : UNIVERS SYMBOLIQUE



Avant d'examiner les œuvres de Rimbaud et celles de Gu Cheng, il faut présenter respectivement le contexte intellectuel dans lequel ils s'inscrivent : le symbolisme français et l'école de *Menglong*. Ce chapitre contribue, dans la première partie, à rapprocher l'école de *Menglong* et le symbolisme afin de prouver que celle-là conçoit une idée symboliste. Dans la deuxième partie, nous présenterons l'art du symbole qui sert à analyser leurs œuvres tout au long du mémoire.

1. DEUX MOUVEMENTS LITTÉRAIRES INNOVANTS

1.1. Symbolisme français évolutif

Le seul nom de Symbolisme est déjà une énigme pour mainte personne. Il semble fait pour exciter les mortels à se tourmenter l'esprit. J'en ai connu qui méditaient sans fin sur ce petit mot de symbole, auquel ils attribuaient une profondeur imaginaire, et dont ils essayaient de se préciser la mystérieuse résonance. Mais un mot est un gouffre sans fond.

Existence du Symbolisme, Paul Valéry³⁵

Une question, essentielle pour notre étude, mérite d'être posée à nouveau : Qu'est-ce que le symbolisme ?

Selon la définition dans le *TLF* au niveau de l'histoire littéraire :

Mouvement littéraire de la fin du XIX^e siècle, représenté principalement par Verlaine, Rimbaud et Mallarmé, qui s'efforça, en opposition au naturalisme et au Parnasse, de développer un art poétique nouveau devant évoquer les objets à travers les sensations et les impressions qu'ils suscitent, dévoiler les réalités cachées derrière le réel conçu comme une allégorie, en exploitant toutes les ressources musicales et poétiques de la langue.³⁶

Néanmoins, au fil de nos recherches, quelques découvertes ont mis cette définition en cause et rendu notre approche plus complexe.

Une première question se pose porte sur le rôle de Rimbaud dans le symbolisme. Pendant toute sa vie, aucun texte, à l'exception d'*Une saison en enfer*, n'a été publié par Rimbaud lui-même. Lorsque le fameux *Manifeste du symbolisme* de Jean Moréas apparut le 18 septembre 1886 dans le

³⁵ Cf. VALÉRY, PAUL, *Œuvres. I*, éd. JEAN HYTIER, Paris, Gallimard, 1980, p. 686.

³⁶ Voir sur site : <http://www.cnrtl.fr/definition/symbolisme>.

supplément littéraire du *Figaro*, notre Rimbaud, déjà éloigné de la littérature française, menait la « vie hasardeuse d'un marchand des *Mille et une Nuits* »³⁷ dans un désert lointain. En outre, les deux *Lettres du voyant* de Rimbaud, l'une écrite le 13 mai 1871 et destinée à son professeur Georges Izambard, l'autre adressée le lendemain à son ami Paul Demeny, qui déclarent essentiellement la théorie dite « du voyant » de Rimbaud, n'ont été révélées que tardivement au public, au début du XX^e siècle alors que, selon l'expression de Michel Décaudin, « la vogue symboliste s'épuise »³⁸.

Ensuite, relisant cette définition du « symbolisme », nous nous sommes demandé où se trouve la place de Baudelaire, véritable précurseur du symbolisme, ce dont ne doute aucun critique.

Enfin, si le symbolisme est limité à une aire seulement française, comment a-t-il pu influencer la littérature chinoise et d'autres courants littéraires connus dans le monde entier ?

Il est donc nécessaire tout d'abord, pour éviter de tomber dans le « gouffre sans fond » signalé par Valéry, de distinguer la définition du symbolisme dont nous parlons ici, dans le but de présenter, plus loin, son influence historique sur la littérature chinoise du XX^e siècle.

En premier lieu, la définition proposée par le *TLF* que nous venons d'aborder ne désigne que le symbolisme dans un sens étroit, soit l'école symboliste. Ce courant littéraire, qui se constitue autour de Mallarmé et Verlaine vers 1885 et ne dure qu'environ un quart de siècle, « fait du symbole le signe de ralliement d'une réaction idéaliste contre le matérialisme littéraire du naturalisme et du Parnasse », mais « ce symbolisme *stricto sensu* est un symbolisme minuscule »³⁹.

En outre, il faut noter que Baudelaire, avec ses œuvres novatrices, les *Fleurs du mal* (1857) et le *Spleen de Paris* (1869), avait exploré, bien en avant cette « école symboliste », un art poétique idéaliste sur le chemin du symbolisme.

Quant à Rimbaud, s'il n'a pas participé au mouvement symboliste durant la seconde moitié du XIX^e siècle, il avait manifesté individuellement son idée symboliste avant son adieu à la littérature. Si l'année 1886, avec la naissance de *La Revue Wagnérienne* où paraissent huit sonnets en hommage à Wagner, marque « l'avènement officiel du symbolisme »⁴⁰, la genèse du symbolisme se conçoit très en amont de cette année remarquable et l'idée symboliste s'est exprimée isolément chez Rimbaud bien avant d'en rencontrer la formulation collective.

³⁷ Cf. GOURMONT, REMY DE, *Le problème du style : questions d'art, de littérature et de grammaire*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 166.

³⁸ Cf. DÉCAUDIN, MICHEL, « Rimbaud et les symbolistes », GUYAUX, ANDRÉ (dir.), *Rimbaud*, Paris, Éd. de l'Herne, 1993, p. 60.

³⁹ Pour ces deux citations, cf. MARCHAL, BERTRAND, *Le symbolisme*, Paris, A. Colin, 2011, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 65.

En deuxième lieu, le mouvement symboliste ne se limite pas seulement à sa dimension poétique, il influence aussi d'autres genres littéraires, principalement le roman et le théâtre. Par ailleurs, il affecte presque tous les genres d'expression : la philosophie, la musique, la peinture, etc. L'idée de l'importance accordée à la sensation par le symbolisme donne naissance à une nouvelle génération de peintres, les impressionnistes, qui mettent l'accent sur l'harmonie entre la lumière et les couleurs dans leurs tableaux, sur la manifestation des impressions qu'ils ressentent face au monde extérieur. Prenons un autre exemple plus concret dans le domaine de la musique. Claude Debussy, inspiré par *L'Après-midi d'un faune* (1876) de Mallarmé, composa, entre 1892 et 1894, son œuvre symphonique *Prélude à l'après-midi d'un faune*, qui constitue le bel exemple de la musique impressionniste. Ici, il s'agit d'un symbolisme vague qui embrasse toute la production non seulement littéraire, mais aussi picturale et musicale.

En troisième lieu, l'influence du symbolisme ne s'est pas limitée à la France. Postérieurement, presque chaque pays d'Europe a connu sa période symboliste. Et le symbolisme s'étendit plus loin que l'on imagine. Alain Mercier, chercheur au C.N.R.S., a résumé les résultats d'une longue et minutieuse enquête sur l'influence du symbolisme depuis la fin du XIX^e siècle, essentiellement en Europe, en Russie et en Amérique. Il montre dans son article *Rayonnement du symbolisme* que le symbolisme, au-delà des frontières de la France, a « transformé, transfiguré, déformé ou rendu à son essence » et a pénétré « les champs d'activités du théâtre, des arts plastiques, de la décoration » sans « l'uniformité de ton ni de style »⁴¹. De ce point de vue, le symbolisme est un mouvement international accompagné d'une assimilation régionale.

Bref, la définition du symbolisme, marquée par ces trois couches de sens, comme nous l'avons montré, est loin d'être figée.

Si, entre 1885 et 1891, autour des cercles parisiens, l'école du symbolisme a été le creuset du symbolisme européen, elle représente seulement une courte étape historique, son influence s'est étendue sur le monde entier et durant une période conséquente. S'il n'y a plus depuis longtemps d'école symboliste, les valeurs symbolistes, « épurées des excès et des fantaisies de la mode, régénérées en quelque sorte par un afflux de vie, confirmées par une connaissance renouvelée de Rimbaud et de Mallarmé, sont en passe de devenir les valeurs poétiques par excellence »⁴². Et si le symbolisme ne concerne au début qu'une révolution poétique et n'est qu'une « appellation commode

⁴¹ Pour ces trois citations, cf. MERCIER, ALAIN, « Rayonnement du symbolisme », MICHAUD, GUY, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, avec la collab. de BERTRAND MARCHAL et d'ALAIN MERCIER, Paris, A. G. Nizet, 1995, p. 353 et p. 384.

⁴² Cf. DÉCAUDIN, MICHEL, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Paris, Slatkine, 1981, p. 503.

pour nommer la modernité poétique entre le romantisme et le surréalisme »⁴³, l'idée symboliste connaîtra une existence aux vicissitudes diverses mais qui saura inclure de nombreuses disciplines artistiques.

Ainsi l'on peut dire que le symbolisme, « extensible et volontiers attrape-tout »⁴⁴, est un mouvement spirituel, interdisciplinaire et international, qu'il faut le considérer dans son ensemble.

1.2. Émergence de l'école de Menglong

Avant d'aborder le problème de la naissance de l'école de *Menglong*, il est sans doute nécessaire de dissiper certaines définitions du terme littéraire chinois qui se distinguent de la littérature occidentale.

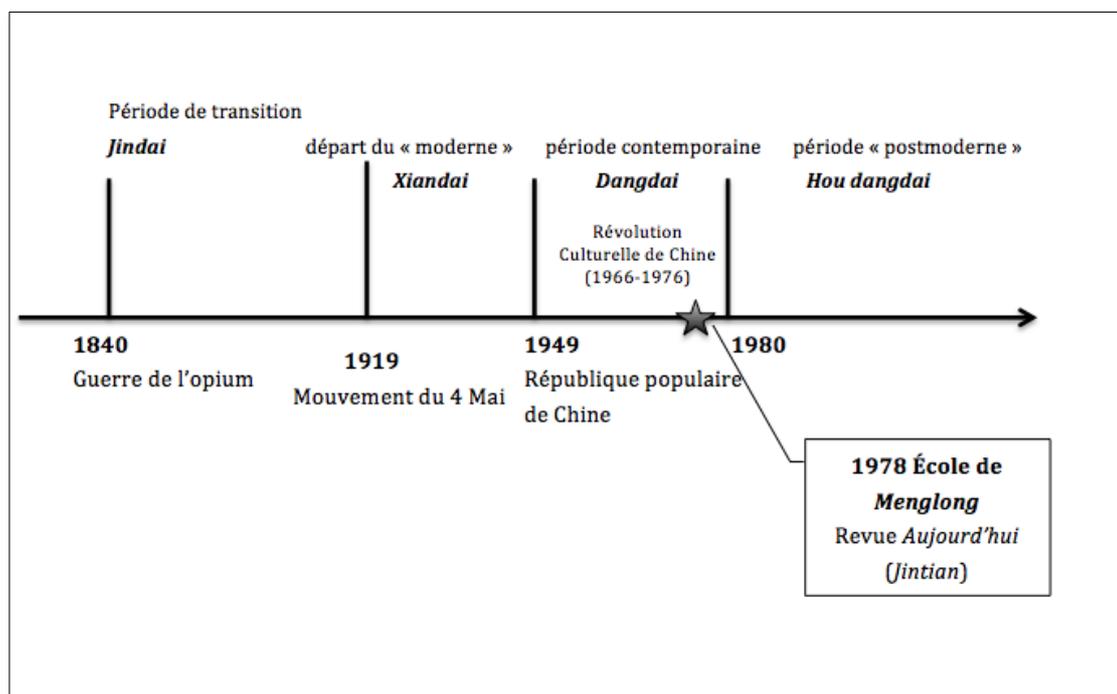


Figure 5 : Périodisation usuelle de la littérature chinoise

Appliquée à l'histoire de la Chine, l'ouverture à l'Occident désigne plutôt l'année 1840 où la Guerre de l'opium éclata, cette année fut aussi le commencement de la période *Jindai*, c'est-à-dire le

⁴³ Cf. MARCHAL, BERTRAND, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*

prélude à la modernisation de la Chine. Pourtant en parlant du concept de modernité dans la littérature chinoise, il faut attendre jusqu'au mouvement du 4 mai 1919, qui joue un rôle décisif et marque la ligne de faîte entre la littérature classique et la littérature moderne.

En plus, on pourrait distinguer trois périodes dans l'histoire de la littérature moderne : la première période appelée *Xiandai* (1919-1949), suivie de la période contemporaine *Dangdai* (1949-1980), et la période « postmoderne » *Hou dangdai* qui commence l'année 1980 et continue jusqu'à nos jours.

Si nous parcourons le panorama de la littérature du XX^e siècle avant de parler directement de l'école de *Menglong*, c'est parce que l'émergence de celle-ci est étroitement liée aux générations antérieures. Ici nous proposons comme repère une division en trois phases successives et solidaires au cours de cette évolution durant un siècle pour se retrouver dans un foisonnement des mouvements courants et autres écoles : 1890-1920 ; 1920-1950 ; 1950-1980.

De même que Rimbaud décrit que « *Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes* »⁴⁵, l'évolution de la littérature chinoise du XX^e siècle, qui vise un double objectif, aussi bien littéraire que social, est une bataille, à la fois intérieure et extérieure, pleine d'obstacles et de blessures, de révoltes et d'oppressions, de ruptures et de continuités. Toute la révolution littéraire s'accompagne d'une série de faits historiques sanglants qui luttent contre le féodalisme, contre l'invasion de l'étranger, contre la colonisation et contre l'autoritarisme maoïste : les deux guerres d'opium (1839-1842 ; 1856-1860), le mouvement du 4 mai 1919, la guerre sino-japonaise (1937-1945), les guerres civiles (1927-1937 ; 1945-1950), la Révolution culturelle chinoise (1966-1976), etc.

La première phase (1890-1920), « transition d'une littérature vers son expression moderne »⁴⁶, manifeste un certain esprit de liberté vis-à-vis de la culture occidentale. Dans la dernière période de la dynastie des Qing, les premiers réformateurs ayant des expériences occidentales — Kang Youwei (1858-1927), Zhang Binglin (1869-1935) et Liang Qichao (1873-1929), pour qui « le destin politique de la Chine et l'acquisition d'une langue moderne étaient étroitement liés »⁴⁷, lancèrent ensemble le mouvement littéraire nommé la « Révolution du monde de la poésie » (*shijie geming*) pour répondre à la crise littéraire chinoise et aux enjeux nouveaux de l'Occident. Et puis la révolution de 1911 mit fin au vieil empire des Qing et souleva une nouvelle vague d'éducation à l'étranger, notamment celle d'un groupe d'étudiants envoyés en France. Aux environs de 1910, le symbolisme français sentait sa

⁴⁵ Voir *Adieu, Une saison en enfer* (1873), *op. cit.*, p. 280.

⁴⁶ Cf. ZHANG, YINDE, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004, p. 57.

⁴⁷ Cf. CHE, LIN, *Entre tradition poétique chinoise et poésie symboliste française*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 16.

fin prochaine. Pourtant cela n'a pas empêché l'esprit du symbolisme de rayonner au-delà des frontières de l'Hexagone, pour des raisons qui tenaient souvent moins à ces précurseurs qui rapportèrent en Chine des travaux de traduction comme ceux de Baudelaire, de Verlaine et de Mallarmé. Jusqu'en 1919, ils étaient « quatre cents » et faisaient leurs études « surtout à Lyon et à Paris »⁴⁸. La même année, le fameux Mouvement du 4 mai porta un coup fatal à toute la tradition chinoise : d'un côté, il propageait la création d'une nouvelle langue parlée *bai hua* contre la langue classique *wen yan*, celle-là était destinée à toutes les couches sociales et favorisait l'émergence de la poésie chinoise moderne ; d'un autre côté, il abattait l'orthodoxie du confucianisme par l'outil de la science et de la raison absolue. Mais en 1916, Hu Shi (1891-1962), l'un des chefs de file de ce mouvement, publia des poèmes écrits en *bai hua* dans la revue *Nouvelle Jeunesse* en rejoignant des textes théoriques qui établirent déjà une pierre de soubassement pour cette révolution radicale. Dès lors, la culture chinoise s'engagea définitivement dans l'aventure moderne et la poésie chinoise allait trouver une nouvelle langue à mieux s'exprimer.

Pendant la deuxième phase (1920-1950), la poésie chinoise, avec une maturation progressive, se débarrassa plus profondément des règles prosodiques très strictes de la poésie traditionnelle. Bien qu'il existât des divergences entre les différentes écoles durant cette période, un point commun allait s'imposer : les poètes chinois qui concevaient un esprit de liberté se tournèrent plus volontiers vers l'écriture de poèmes en prose. L'adoption du vers libre par les jeunes poètes dès le début du siècle s'est faite de plus en plus par leur découverte diversifiée de la poésie occidentale : romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme, dadaïsme et surréalisme, etc. Et ces « efforts de libéralisation des formes se réfèrent bien sûr à Hugo, Wordsworth, Verlaine, mais surtout à Whitman »⁴⁹. Walt Whitman, qui était « fils de la Bible et ainsi le vers libre »⁵⁰ d'après Rémy de Gourmont, contribua beaucoup à l'avancement du symbolisme non seulement en Amérique mais aussi en Chine. Grâce à une thèse de Che Lin, *Entre tradition poétique chinoise et poésie symboliste française*, il est relativement facile de connaître l'influence générale du symbolisme en Chine : le symbolisme « a préparé la nouvelle poésie chinoise au modernisme »⁵¹. Certains poètes se révèlent « symbolistes » en raison de leurs séjours en France et de leurs liens féconds avec la poésie française : Li Jinfa (1900-1976) s'inspira de l'ouvrage de Baudelaire, Dai Wangshu (1905-1950) de Verlaine, Liang Zongdai (1903-1983) et Bian Zhilin (1910–2000) de Valéry, etc. Et ces poètes furent aussi les premiers

⁴⁸ Pour ces deux citations, cf. PIMPANEAU, JACQUES, *Histoire de la littérature chinoise*, Arles Paris, Éd. P. Picquier, 1989, p. 393.

⁴⁹ Cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰ Cf. GOURMONT, REMY DE, *op. cit.*, p. 159.

⁵¹ Cf. CHE, LIN, *op. cit.*, p. 417.

traducteurs des œuvres symbolistes. Mais le cheminement du symbolisme en Chine était redevable également aux poètes anglo-saxons et latino-américains.

L'histoire avança dans la troisième phase (1950-1980), qui « a été une page quasi blanche pour ce qui est de la poésie »⁵², car la politique maoïste bouleversa tout d'un coup une littérature moderne en construction, qui aurait dû être plus dynamique et diverse. D'une part, le développement économique, s'accordant une suprématie jusqu'à repousser toutes les activités culturelles et spirituelles en marge de la société, la vie littéraire fut brusquement interrompue, particulièrement dans les milieux poétiques. La jeune génération des intellectuels dut interrompre trop tôt ses études et abandonner ses carrières littéraires. D'autre part, dès les années quarante, à cause de la solidarité avec le pouvoir soviétique, Mao Zedong, dirigeant national, mit en accusation l'occidentalisation de la littérature moderne et imposa complètement une littérature socialiste, celle-ci revint aux systèmes littéraires antiques et rejeta tout élément hétérogène — « la subjectivité doit non seulement se soumettre à la figure de la conscience collective, mais de surcroît se dissoudre intégralement dans le chant collectif »⁵³, ainsi les écrivains et les poètes furent forcés de devenir des chantres de la politique communiste et la littérature fut soumise à un instrumentalisme total. Cette situation de servitude atteignit son acmé avec le déclenchement de la Révolution culturelle en 1966 : dix bonnes années dans un chaos social où se produisaient toutes sortes de restrictions à la liberté de publier et de communiquer la pensée.

Cependant c'est aussi durant ces années noires que se trouva engendrée une génération d'écrivains et de poètes, qui développait « une interrogation et un relativisme au regard de la culture et de l'Histoire »⁵⁴, elle allait influencer profondément les valeurs des jeunes chinois à l'ère moderne. Parallèlement, sur la scène internationale, notamment francophone, les écrivains chinois les plus renommés de nos jours vécurent cette période la plus atroce alors qu'ils cultivaient une âme sensible à l'égard de la condition humaine du peuple chinois, comme Wang Xiaobo (1952-1997), Yu Hua (né en 1960), Mo Yan (né en 1955, lauréat du prix Nobel de 2012), Gao Xingjian (né en 1940, dramaturge français d'origine chinoise, lauréat du prix Nobel de 2000) etc. Cette expérience douloureuse nourrit leur écriture, et leurs œuvres portent toutes l'empreinte des questionnements contemporains sur l'humanité, sur la politique communiste.

⁵² Cf. CHENG, FRANÇOIS, *Entre source et nuage : voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, A. Michel, 2002, p. 162.

⁵³ Cf. JIN, SIYAN, « L'Écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine », *Perspectives chinoises*, n° 83, 2004, p. 59.

⁵⁴ Cf. CURIEN, ANNIE, « Le document et l'écriture littéraire en Chine contemporaine », *Communications*, n° 79, 2006, p. 290.

Au niveau de la poésie, dans ce contexte de bouleversements, une littérature souterraine naquit et se trouva surtout illustrée par la poésie dans toutes les provinces. De nombreux jeunes poètes envoyés à la campagne, lisaient avec passion les ouvrages interdits, en particulier des traductions d'œuvres occidentales et retournèrent souvent en ville où ils participaient à des salons littéraires non officiels afin d'échanger leurs écrits et leurs pensées. D'une façon extrêmement clandestine, ils découvrirent des ressources plus fraîches venues de l'Occident : l'existentialisme, l'Absurde, la philosophie freudienne, etc. Un groupe de poètes appelé « Bai Yangdian », berceau de la nouvelle poésie dans les années quatre-vingt, fut l'emblème parmi ces jeunes instruits tombés à pieds joints dans la Révolution culturelle et qui abritait des poètes comme Mangke (né en 1950), Duoduo (né en 1951), Genzi (né en 1951) ; ceux-là furent les pionniers de la future école de *Menglong*.

Enfin, à l'issue de la Révolution culturelle, grâce à la politique de « la réforme et d'ouverture » de Deng Xiaoping (1904-1997), nouveau dirigeant après la mort de Mao Zedong, la littérature chinoise connut un immense regain de vitalité — une floraison d'œuvres, de revues, de recueils avec le retour de la liberté spirituelle et l'ouverture économique, sociale et littéraire envers l'Occident. Dans ce contexte favorable, en décembre 1978 à Pékin, un courant actif surgit sur la scène littéraire chinoise, soit la poésie dite « Menglong shi » par la critique, avec la parution de la célèbre revue non officielle *Jintian* (c'est-à-dire « Aujourd'hui », donc ce courant poétique est aussi nommé l'école de *Jintian*), dirigée par Beidao (né en 1949), Mang Ke et Chen Maiping (né en 1952). Notre Gu Cheng la rejoignit par la suite avec d'autres poètes reconnus Jiang He (né en 1949), Shu Ting (née en 1952), Yang Lian (né en 1955), Che Qianzi (né en 1963), etc. Tous ces poètes, très ancrés dans le réel en plein bouleversement, lancèrent un défi considérable à la parole officielle : ils se trouvèrent engagés dans la recherche fiévreuse d'une écriture exigeant un « je » personnel et rejetèrent le « langage stéréotypé, longtemps gouverné par le politique et le social, pour s'intéresser à l'introspection et au travail de symbolisation »⁵⁵. Leurs revues furent affichées sur le Mur de la Démocratie de Pékin dont plusieurs poèmes faisaient allusion à l'Incident de Tian'anmen d'avril 1976. Ils organisèrent aussi des séminaires littéraires rassemblant surtout de jeunes lecteurs afin de produire un effet plus puissant. Bref, ce courant de poètes cherchait toujours la réponse pour une question : Que peut la poésie faire en face aux ténèbres ?

Néanmoins, l'école de *Menglong*, « mouvement poétique le plus controversé, dont l'influence fut la plus radicale et durable dans les années quatre-vingt »⁵⁶, devait connaître très vite la répression

⁵⁵ Cf. ZHANG, YINDE, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁶ Cf. ZHU, LILIN, *Histoire de la littérature chinoise moderne : 1917-2000*, Pékin, Éd. Université de Pékin, 2007, t. II., p. 199.

officielle : la revue *Jintian* fut interdite par les autorités à la fin de l'année 1980 après une publication de neuf numéros et quatre séries. La polémique autour de la poésie de *Menglong* se déroula essentiellement dans une revue nationale officielle *Shikan* où certains poètes qui furent hostiles à la versification occidentale reprochèrent aux poèmes de l'école de *Menglong* leur contenu obscur. Par exemple, Ai Qing (1910-1996), qui s'est rapproché un moment du symbolisme dans les années trente, reprocha en arrière à l'école de *Menglong* ses « images de bric et de broc »⁵⁷. D'autres vieux poètes rescapés des purges des années noires, qui partageaient la même idée d'Ai Qing, n'arrivèrent plus à suivre la nouvelle génération dans le chemin d'innovation de la poésie. Ils dirent de la poésie de *Menglong* qu'elle est très obscure et difficile à comprendre.

Au fil du temps, la politique des revues officielles se libéralisant, un grand nombre de poèmes de *Menglong*, notamment ceux de Jiang He, Gu Cheng et Shu Ting, furent acceptés à la publication dans la revue *Shikan*. En 1990, la revue *Jintian* ressuscita en Norvège par l'un de ses fondateurs Beidao. En 2005, la version numérique de la revue vit le jour et connut même en 2010 une censure officielle à l'ère moderne. Ce courant brillant, qui entre en rébellion contre les normes de la poésie contemporaine, connaît une disgrâce dans un pays où l'on a une peur si grande pour que l'on ne veuille pas entendre une voix différente de celle de la majorité. À la suite de la disparition de l'école de *Menglong*, la poésie moderne chinoise se fane. On dit qu'il n'y plus de la poésie dans la Chine actuelle.

2. L'ART DU SYMBOLE

Après un regard en arrière sur l'évolution du symbolisme français et l'émergence de l'école de *Menglong*, nous allons explorer l'art du symbole proposé par ces deux courants innovants. Au cours de cette analyse, nous trouverons une affinité symboliste entre le symbolisme français et l'école de *Menglong*, et aussi une influence imperceptible du symbolisme français sur la poésie chinoise moderne.

2.1. Apport poétique du symbolisme français

⁵⁷ Cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et CURIEN, ANNIE, *Quatre poètes chinois : Bei Dao, Gu Cheng, Mangke, Yang Lian*, éd. Ulysse-Fin de Siècle, 1991, p. 12.

Comme nous l'avons déjà constaté, le symbolisme connaît une existence aux vicissitudes si diverses qu'on rencontre les plus grandes difficultés à faire une synthèse de sa définition. Bien sûr, exposer toute sa doctrine en détail serait vraiment un travail de Titan qui dépasserait le cadre de ce mémoire mais il serait également imprudent de la réduire à une seule phrase.

À partir d'une recherche de diverses théories sur le symbolisme, il s'agit pour nous de présenter plutôt une synthèse de son apport poétique en deux parties : l'une, c'est la dimension littéraire ; l'autre, c'est la dimension spirituelle. Et il faut noter que, chez les symbolistes, les mots comme l'âme, l'esprit, l'idée, sont le plus souvent employés avec une majuscule, si bien que nous respecterons cette convention dans cet article.

Pour commencer, nous présentons la définition du mot « symbole » qui est un mot clé du symbolisme mais aussi un mot très vague à définition extrêmement variable d'après chaque symboliste et chaque critique.

Si nous nous en remettons aux dictionnaires, nous verrons que, dans *Le Petit Robert*, le mot « symbole », pris dans son sens littéraire désigne « l'élément ou énoncé descriptif ou narratif qui est susceptible d'une double interprétation, sur le plan réaliste et sur le plan des idées », suivant une citation de Lemaître : « UN SYMBOLE est, en somme, une comparaison prolongée dont nous ne nous donne que le seconde terme ».

Essayons d'analyser cette définition pas à pas pour établir une certaine logique des relations.

Premièrement, pour les symbolistes, il existe deux plans : le plan réaliste, soit la réalité, le monde extérieur ; et le plan des idées, soit l'Idée, le monde intérieur. Ensuite, ce qui permet de lier ces deux plans, c'est une correspondance analogique universelle qui « efface la frontière entre le monde extérieur et le moi pour créer des paysages intérieurs, des paysages d'âme »⁵⁸. Chez les symbolistes, c'est une comparaison plus prolongée qu'on nomme « synesthésie » qui désigne « les correspondances dites horizontales entre les différentes sensations »⁵⁹. À travers cette méthode de « synesthésie », on arrive à percevoir l'invisible du monde extérieur, dans ce cas-là, cette réalité devient supérieure à celle qui se présente, cela révèle aussi la magie du symbole.

Citons une phrase très connue en Chine qui utilise la méthode de « synesthésie » en guise d'exemple.

⁵⁸ Cf. MARCHAL, BERTRAND, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 210.

*La lumière de la lune éclaire inégalement l'étang et pourtant, ombres et clarté s'harmonisent parfaitement. Il en émane une douce musique, telle une mélodie jouée par un violon.*⁶⁰

À la vue de la lumière de la lune peu claire, une émotion de l'harmonie, suscitée par l'opposition de l'ombre et de la clarté, fait penser à une autre sensation — le sens de l'ouïe — « *une douce musique, telle une mélodie jouée par un violon* ». Quand vient le moment de l'écriture, l'écrivain exprime sa sensation de la vue à travers une métaphore dont la relation analogique reste implicite avec sa sensation de l'ouïe.

Revenons à l'analyse de la définition. Deuxièmement, quand vient le moment de l'écriture, les poètes ne donnent que le seconde terme, c'est ce qu'on appelle la « suggestion » au terme symboliste. Elle est le « fondement de la poétique antiréaliste » qui « vise moins à représenter les choses qu'à en donner la sensation, ou l'impression »⁶¹. Dans ce sens, la suggestion est plutôt une façon d'évoquer les choses, au lieu de tout dire et de dire directement : chez les symbolistes, la poésie n'est que suggestion et jamais démonstration. Pour créer une atmosphère suggestive dans le poème, les symbolistes utilisent souvent les ressources de la rhétorique comme la métaphore, la comparaison, les « correspondances » en utilisant l'expression de Baudelaire.

Finalement, ce symbole qui est « susceptible d'une double interprétation » engendre l'obscurité de la poésie symboliste.

Après toutes ces étapes, la profondeur de la réalité se révèle tout entière sous les yeux des symbolistes. Autrement dit, tout peut devenir un symbole pour eux : « le symbole est une véritable synthèse vivante, une source jaillissante qui rayonne sur tous les plans de la réalité »⁶².

Et si l'on souhaite posséder cette « source jaillissante », il faut se doter d'une âme extrêmement sensible que les symbolistes appellent une « Âme moderne »⁶³. Cette âme sensible permet, d'une part, d'atteindre la réalité supérieure de la sensibilité et de distinguer la nuance entre les choses ; d'autre part, de percevoir au plus profond du monde du soi.

Alors, à quoi sert cet acte poétique si complexe ? Comme il découle d'une crise des valeurs et des formes, mais aussi du langage, le symbolisme cherche à retrouver un absolu littéraire — une poésie pure. C'est une notion proposée « par Valéry à partir des réflexions de Mallarmé pour définir

⁶⁰ Voir *L'étang aux lotus, au clair de lune*, traduction de Lise Schmitt, cf. Zhu Ziqing, *Traces*, Paris, Bleu de Chine, 1998, p. 45.

⁶¹ Cf. MARCHAL, BERTRAND, *op. cit.*, p. 210.

⁶² Cf. MICHAUD, GUY, *op. cit.*, p. 353.

⁶³ Cf. MARCHAL, BERTRAND, *op. cit.*, p. 29.

l'idéal de la poésie opposée à la prose » dont le « langage est sensible ou musicale »⁶⁴, c'est-à-dire que la poésie ne se plie plus rigoureusement aux règles traditionnelles dont le vers libre est sa plus explicite attestation.

En conclusion, pour aborder la poésie symboliste, il convient de l'accrocher à un noyau — une poésie pure. Cette primauté exige, dans la dimension spirituelle, une Âme moderne qui connaît la sensibilité, l'imagination, et la synesthésie ; dans la dimension littéraire, l'art de la suggestion, la musicalité et le vers libre.

Résumons cette démarche ainsi par le schéma suivant :

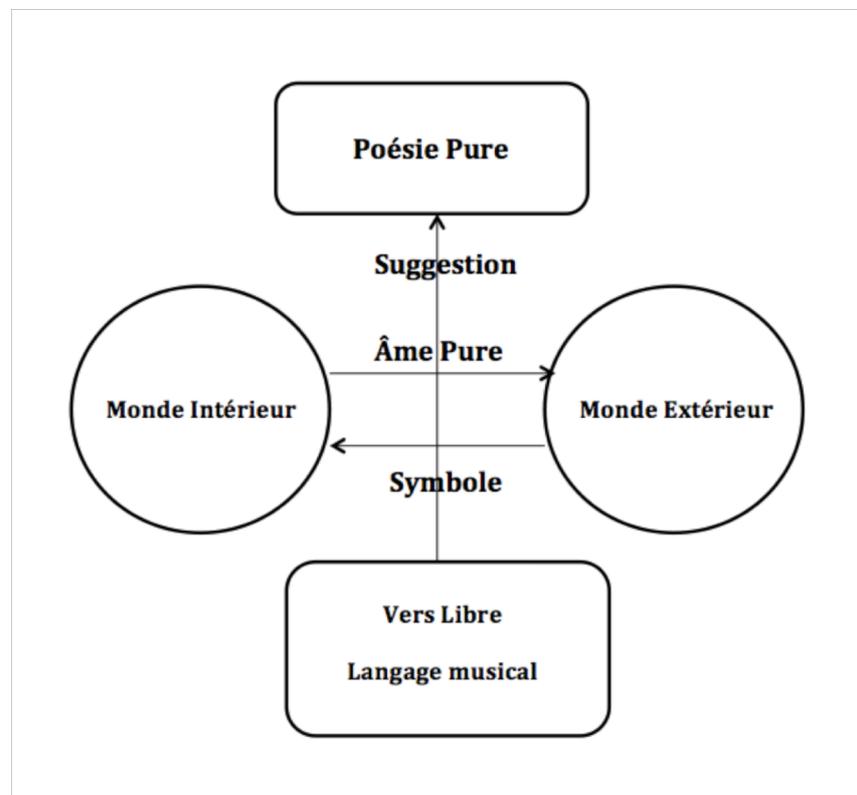


Figure 6 : Schéma de l'apport poétique du symbolisme

⁶⁴ Pour ces deux citations, *ibid.*, p. 209-210.

2.2. Affinité symboliste chez l'école de Menglong

L'appellation accordée à ce groupe — « Menglong », comme il est mentionné plus haut, porte au début un sens péjoratif jugé par la critique orthodoxe, surtout celle de la vieille génération. Avec un recul historique, le temps semble mûr pour une reconnaissance de l'école de *Menglong*.

Pourquoi la critique a choisi ce mot « menglong » comme étiquette au lieu d'autres termes chinois ? Le premier problème posé ici est donc de nature lexicale : que met-on exactement derrière le mot « menglong » ?

Le mot « menglong » en chinois, au sens original, signifie la lueur de la lune peu lumineuse, ou la vue brumeuse dans le soir. Cette image suggérée par ce mot apparaît souvent dans la poésie chinoise classique notamment dans la poésie *Ci*⁶⁵. Citons un poème de *Ci* intitulé *Dielianhua*⁶⁶ de He Zhu (1052-1125) en guise d'exemple : « [...] Toute la journée j'ai chanté les vers irréguliers. / Aux ombres de voiles, avec une lumière sombre, / j'exprimais les aspirations à travers la mélodie de *Huqing*. / Les murmures de la pluie étaient effacés par la brise, / la lune obscure devint palée par les nuages noirs »⁶⁷. En l'absence de son amour, le poète connaît un sentiment solitaire en portant un regard mélancolique sur son entourage. Son cœur devient aussi sombre que « la lune obscure » qui est « palée par les nuages noirs ».

La symbolisation de ce mot est ensuite introduite dans le domaine de la littérature pour caractériser l'obscurité du texte. Cette obscurité, d'une part, désigne une expression littéraire qui implique diverses couches de significations et qui offre une grande possibilité d'être interprétée autrement ; d'autre part, en matière d'esthétique traditionnelle concernant la poésie chinoise, les poètes partagent l'avis que ceux que l'on voit dans l'obscurité auront une image plus belle.

Enfin ce mot est utilisé pour décrire une poésie nouveau-née à l'issue de la Révolution culturelle — l'école de *Menglong*, qui rejette le réalisme et s'attache à l'expression du moi, en usant de procédés poétiques, tels que la métaphore, la suggestion, etc. Pourtant, cette appellation, tout comme celle du « symbolisme », est une « étiquette plus ambiguë que commode, étiquette fourre-tout »⁶⁸ qui prétend classer dans le même camp des poètes dont l'écriture est personnelle. Chaque poète a son propre univers : héroïsme intense chez Beidao, sensibilité féminine chez Shu Ting, musicalité et

⁶⁵ *Song Ci*, style de poésie lyrique destinée à chanter, est principalement pratiqué sous la dynastie des Song.

⁶⁶ Littérairement dit, un papillon s'éprend d'une fleur. Il s'agit ici du nom de l'un des modèles prosodiques de *Song Ci*, dont le thème est l'expression de la tristesse et de la sensibilité.

⁶⁷ Traduction personnelle. Voir *Dielianhua*, poème de He Zhu, cf. LÜ, MINGTAO, et GU, XUEYI, *Anthologie de la poésie Ci*, Pékin, Éd. Zhonghua shuju, 2009, p. 151.

⁶⁸ Cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et CURIEN, ANNIE, *op. cit.*, p. 9.

osmose avec la nature chez Gu Cheng, etc. Selon l'expression de Gu Cheng, « le terme de l'école de *Menglong* est un peu *menglong* lui-même »⁶⁹.

Bien qu'il existe des points de divergences entre eux, ces poètes partagent une idée poétique similaire qui les qualifie tous de poètes issus de l'école de *Menglong*. En outre, ils s'approchent du symbolisme français par leur esthétique poétique et leurs innovations dans la poésie. Cette affinité symboliste chez l'école de *Menglong* se confirme essentiellement dans quatre domaines.

1) L'utilisation d'une langue moderne et du vers libre qui sert à libérer la poésie de l'emprise de la stricte versification classique et qui permet une expression libre du soi.

En matière de langue, la modernisation de la langue *bai hua* s'avance davantage chez les poètes de l'école de *Menglong*.

D'un côté, eux, comme leurs prédécesseurs au début du XX^e siècle, modernisent leur vocabulaire en empruntant leur lexique aux langues occidentales afin de pouvoir non seulement désigner les objets de la vie moderne, mais aussi décrire les sentiments modernes : le mal, l'angoisse, l'absurde, etc. D'un autre côté, dans un contexte de tyrannie de la langue officielle — « une langue de bois codifiée, interdisant toute forme d'expression individuelle »⁷⁰, ils cherchent particulièrement une langue individuelle qui permet l'expression de leur individualité et de leur personnalité. Cependant, il faut noter que cette occidentalisation de la langue chinoise a été limitée, car l'écriture chinoise, radicalement différente des systèmes de notation phonétique propres aux langues alphabétiques européennes, garde à long terme une stabilité, singulièrement dans la grammaire et dans le système global de l'expression.

De la vue de la forme, « s'il y a bien un élément qui permet au profane de reconnaître spontanément une forme poétique, c'est certainement la structure versifiée »⁷¹, pourtant cette identification élémentaire de la forme poétique a été remise en cause, car la poésie de *Menglong* se dégage de la versification vigoureuse d'autrefois en prenant avec audace diverses formes sans structure fixe : « à la structure verticale du poème classique succède un élan linéaire qui parcourt tout une strophe voire le poème entier »⁷², les vers s'allongent ou se disloquent selon la volonté de poètes. En plus, l'emploi de la rime varie sans un repère identique. Cette évolution de la forme est notamment redevable au symbolisme français qui a été introduit en Chine à l'aube du XX^e

⁶⁹ Cf. R. ALLEN, JOSEPH, *Sea of dreams : the selected writings of Gu Cheng*, New York, New directions, 2005, p. 182.

⁷⁰ Cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 11.

⁷¹ Cf. STALLONI, YVES, *op. cit.*, p. 83.

⁷² Cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 13.

siècle dont les « principales contributions consistent à fournir un exemple de la libération de la forme poétique »⁷³.

2) Correspondant à la proposition du symbolisme français qui suggère que la poésie soit un art de la suggestion, la poésie de *Menglong*, abondante de symboles, se révèle hermétique et présente une pluralité d'interprétations.

Du point de vue de la rhétorique, ces poètes font usage de divers techniques, telles que la suggestion, la comparaison, la métaphore et la synthétique, que nous apercevons souvent dans les poèmes symbolistes. En même temps, ils sont tous très habiles à l'utilisation de symboles pour créer des visions transformées qui présentent une image hermétique et polysémique. Tous ces procédés font naître l'obscurité du texte, mais cette obscurité, notamment accusée par la critique, est une source du sublime pour l'école de *Menglong*, car elle engendre la pluralité des sens dans un même poème.

L'école de *Menglong* lance un défi à la poésie officielle qui exige la clarté et la transparence de l'écriture. Puisque la poésie traditionnelle n'arrive plus à exprimer ses émotions — les sentiments cachés et les douleurs inexprimables, ces poètes, en se tournant le dos au réalisme et au romantisme, demandent du secours à l'art de la suggestion : au lieu de « narrer » leur vécu cruel, ils « évoquent » un réel au-delà du réel. Ainsi leur position rejoint celle du symbolisme : « la nécessité de trouver un langage et des rythmes qui permettent de suggérer l'inexprimable a conduit les poètes symbolistes à pratiquer une poésie qui risque de paraître souvent obscure, voire hermétique »⁷⁴.

Précisément sur le plan du symbole, la littérature propre à chaque nation possède son échelle des symboles. Par exemple, l'oiseau « grue », portant un sens péjoratif dans la culture occidentale, désigne une femme volage; pourtant en Chine, la « grue » est symbole de longévité et du bonheur. En outre, dans une collectivité identique, chaque écrivain, en raison de la différence de la cognition du monde et des valeurs esthétiques, varie sur l'utilisation des symboles. Beidao et Shu Ting, poètes de l'école de *Menglong*, accordent des sens différents au même symbole — « feuille d'érable ». Chez Beidao, il s'en sert pour exprimer le désir ardent de revoir sa bien-aimée qui portait un fichu rouge tout comme la feuille d'érable : « [...] *La joie ne serait qu'un passage / Tout est déjà fini / Pourquoi te parer de rouge ? / Vois, le ciel orné de feuilles d'érable / Est si limpide, la lumière / S'efface vers une fenêtre perdue [...]* »⁷⁵. Pour Shu Ting, la feuille d'érable en forme du cœur, qui est abattue par la gelée, désigne une sorte d'absence de la fraternité dans la vie moderne : « [...] *Je peux ignorer*

⁷³ Cf. CHE, LIN, *op. cit.*, p. 428.

⁷⁴ Cf. MICHAUD, GUY, *op. cit.*, p. 475.

⁷⁵ Voir *Feuilles d'érable et Grande Ourse*, traduction de Chantal Chen-Andro, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et CURIEN, ANNIE, *op. cit.*, p. 30.

cette feuille d'érable / En l'ignorant, comme si refusait une intimité / Mais dès lors / Chaque fois que le vent se lève, je sentirai toujours / Au bout des branches ton frémissement solitaire »⁷⁶. Bref, durant la création poétique, l'usage du symbole est à la fois collectif et individuel.

Le dernier point sur le symbole et la suggestion repose sur la particularité de la langue chinoise. Différente des langues occidentales qui s'appuient sur des constructions conceptuelles, la langue chinoise possède un système d'écriture idéographique, c'est-à-dire que les caractères chinois sont suggestifs eux-mêmes : « loin d'être une concaténation d'éléments phonétiques en soi dépourvus de signification, chacun d'eux constitue une entité porteuse de sens et se perçoit comme une *chose parmi les choses* »⁷⁷.

Illustrons ce point par un poème très particulier de Beidao.

<p>生活⁷⁸</p> <p>wǎng</p> <p>𦉳</p>	 <p>Wang (𦉳) en écriture ossécaille</p>	<p><i>La Vie</i></p> <p>?</p>
---	---	-------------------------------

Tableau 1 : Illustration du poème *Vie* de Beidao

Ce poème, intitulé *La Vie*, se compose d'un seul caractère chinois : *wang*. Si nous remplaçons ici la traduction par un point d'interrogation, c'est parce que ce seul mot qui contient une richesse d'interprétations ne se limite pas à une seule explication.

Dans l'histoire, les chinois inventèrent leur langage par commencer à donner un sens à des objets ou à la figuration de ces objets. Ce genre d'écriture, à valeur figurative, idéographique et phonétique, qui s'appela « écriture ossécaille », fut inscrit sur les os des animaux surtout de carapace de tortue. Aujourd'hui le chinois traditionnel, encore populaire à Hong Kong, Taïwan et Macao, garde davantage les traits de l'écriture ossécaille que le chinois simplifié utilisé dans le continent de

⁷⁶ Traduction personnelle. Voir *Feuille d'érable*, cf. YUAN, YUEJUN, et GAO, YAN, et LIANG, YUN, et GU, FANG, *Anthologie de Menglong shi*, Shenyang, Éd. Chunfeng wenyi, 1987, p. 92.

⁷⁷ Cf. CHENG, ANNE, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 35.

⁷⁸ Traduction personnelle. Voir *La Vie*, *Spicilège de la cité du soleil*, cf. BEIDAO, *Dénouement ou commencement*, Wuhan, Éd. Changjiang wenyi, 2011, p. 7.

la Chine. Le caractère chinois *wang*, dont le sens originaire est « le filet de pêche ou les toiles servant à attraper les bêtes », présente la figure de l'objet du réel dans l'écriture ossécaille (voir *supra* Tableau 1). Ce mot en chinois simplifié, étant peu modifié, est utilisé par Beidao pour rendre sa poésie munie de la pluralité des sens.

Revenons au sujet de la poésie. Comme l'indique son titre *La Vie*, ce poème se déroule autour un pivot essentiel : quelle est la vie ? Cela peut être un réseau compliqué rassemblant toutes les relations sociales : réseau sincère de la fraternité ou réseau hypocrite visant à l'utilitarisme. Ou bien le mot *wang*, symbole du bras de la justice dans la culture chinoise, suggère que l'on est obligé de suivre les normes dans la société. Une autre particularité de la langue chinoise, c'est qu'elle est très flexible sur les parties du discours, et la nature de mots tels que le nom, le verbe, l'adverbe ou l'adjectif peut changer quand on le veut. C'est-à-dire que le mot *wang* peut être un nom (significations proposées ci-dessus), un adjectif (soit « être coincé dans un réseau »), un verbe (soit « l'action d'attraper tout le monde dont le sujet est la vie »), ou un adverbe (soit « la manière de l'action déclenchée par la vie est embrouillée »). De plus, faute d'aucune flexion dans la langue chinoise, la situation ou l'action évoquée par ce mot *wang* varie au niveau du temps et de la voix du contexte. Puisque « les idéogrammes se présentent non pas comme des marques arbitrairement imposées, mais comme autant d'êtres doués de volonté et d'unité interne »⁷⁹, ce seul mot, par sa magie, en donnant une matérialité visible à la pensée et à la parole invisible, fournit aux lecteurs plus d'espace à imaginer. Le poète fait l'intérêt du caractère chinois et de la théorie symboliste: au lieu d'éliminer l'ambiguïté du texte, il enrichit, d'une façon imprévue, les signifiés du symbole dans une même poésie. Au cours de l'interprétation de la poésie, chacun des signifiés du symbole se complète mutuellement, cela veut dire qu'il existe une correspondance interne entre les signifiés du symbole.

Ainsi vient le dernier point important qui complète l'apport poétique du symbolisme (voir *supra* Figure 6). Et cela permet aussi d'approfondir le sens du symbole dans la poésie.

⁷⁹ Cf. CHENG, FRANÇOIS, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 15.

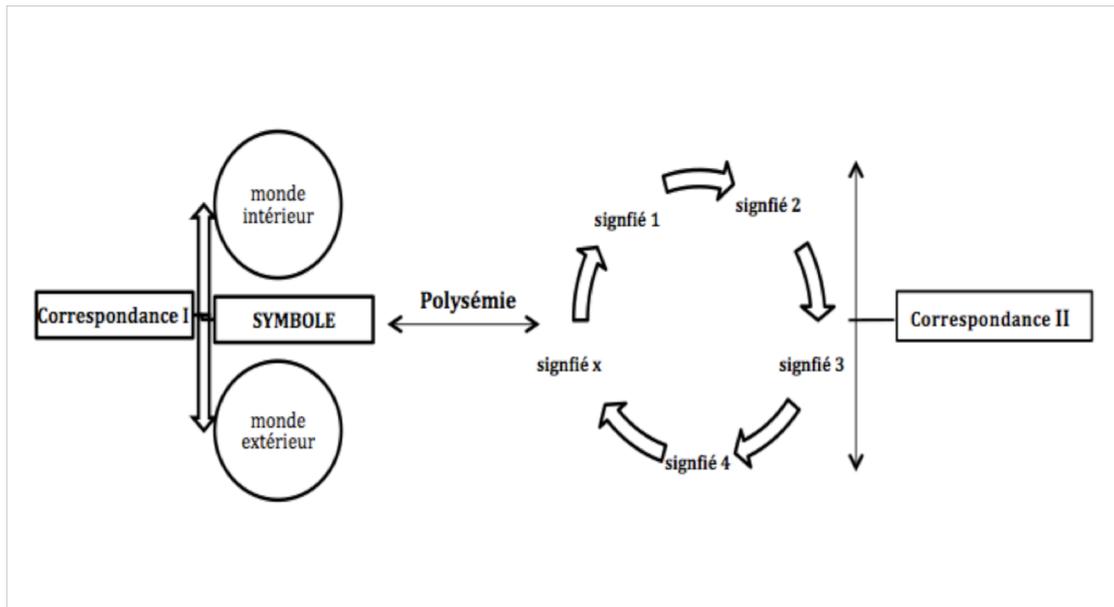


Figure 6 : Correspondance interne entre les signifiés du symbole

Au niveau linguistique, la relation entre le signifiant et le signifié d'un signe est arbitraire et bijective, soit : un signifiant — un signifié. Pourtant dans la littérature, prenons la terminologie saussurienne : « le symbole a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire »⁸⁰, et la structure du symbole est multiple : un signifiant — des signifiés. Durant la lecture, la correspondance interne entre les signifiés, qui fonctionne mutuellement, empêche une compréhension immédiate, mais engendre la polysémie du symbole.

3) Au niveau thématique, l'école de *Menglong* s'intéresse au malaise qui est similaire à celui du symbolisme français, visant à faire entendre la voix d'une génération perdue.

Lorsque le symbolisme fut introduit en Chine, la poésie chinoise du XX^e siècle connaissait une révolution fondamentale dans des conditions historico-sociales très complexes.

Dans les années quatre-vingt, à la suite d'une période horrible d'une telle ampleur qu'elle a laissé des traces psychologiques douloureuses sur une génération perdue : « *Le printemps de tous côtés / Murmure à notre oreille / Mais les feuilles mortes sous nos pieds montrent / Les preuves de culpabilité de l'hiver, un souvenir tragique / Tressaille en profondeur* »⁸¹, la poésie devint une sorte de catharsis pour les poètes de l'école de *Menglong* : « *Mes vers / Ne sont que le vent / Un coupe de brise limpide / Sous les ailes d'oies sauvages immigrées / Il se lève / Souffle silencieusement sur les*

⁸⁰ Cf. SAUSSURE, FERDINAND DE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995, p. 101.

⁸¹ Voir *Feuilles mortes*, poème de Shu Ting, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 265.

malades / Sur le cime du pavillon des rêves / Sur le cœur flambant des fiévreux / En les transformant / Les éclaircissant / Dans les champs verts à l'ouest / Peu à peu se calme / Tout pur comme la neige du printemps / Se fondra »⁸², ils se servent de la poésie comme remède spirituel afin de consoler une douleur quasiment incicatrisable.

Ayant connu une crise analogue telle que celle de la génération française qui fut frappée par le « mal du siècle », ces poètes, qui sont sans illusions sur les charmes de la vie moderne, interrogent, d'un regard critique, l'histoire et leur condition humaine. La thématique de malaise chez les symbolistes devait être une source intarissable pour eux — « l'inspiration du Symbolisme français au niveau du thème et de l'image est visible chez un grand nombre de poètes chinois modernes, qu'ils soient étiquetés symbolistes ou non »⁸³. Ils s'expriment les déboires et les impasses affectives : « *Je suis le fils du crépuscule / Épris de la fille de l'Aube d'est / Ne peux rien faire que la contempler, au lieu d'épancher mon cœur / Entre nous existe-il un tombeau immense de la nuit* »⁸⁴ ; ils répandent le désarroi et l'effroi : « *Le cauchemar inonde la lumière du jour / Déborde le lit du fleuve, rampe sur les galets / Les heurte à nouveau, les frotte, les cogne / Au bout des branches et sous l'auvent / Le regard effrayé des oiseaux est figé dans la glace / Et tombe vers la terre* »⁸⁵ ; ils décrivent le mal et le sinistre : « *Les têtes explosent dans la foule / Les corps tout nus / Résonnent / Lourdes cloches / Pattes de crapaud / Regards de chiens / Bouches de clairons / Et les anus saignent sans fin / Les étoiles sont noyées / Les salauds vont au ciel / Cette pierre en aime une autre / Les squelettes ne peuvent se déprendre / Des visages vivent s'entassent / Couverts de mouches / Les rats nous arrachent le pain de la bouche / Les cœurs pourrissent / Les hommes sont leur propre cercueil* »⁸⁶.

4) Ayant un esprit de révolte et une âme moderne, les poètes de l'école de Menglong privilégient la place du « je » pour retrouver l'essence du genre poétique.

Après tant de calamités et d'épreuves, ces poètes, qui sont contre l'assujettissement de l'écrivain à la collectivité socialiste, se mettent à la recherche du « je » dans une poésie non officielle. « Cette évolution a eu lieu sous l'influence du *je* occidental, notamment sous celle des symbolistes français »⁸⁷.

D'une part, en face de l'emprise du collectif, ils posent une revendication de la subjectivité dans leurs poèmes, afin de permettre une plus grande liberté d'expression de leur individualité et de leur

⁸² Traduction personnelle. Voir *Mes vers* (1980), poème de Gu Cheng, cf. GU, CHENG, *op. cit.*, t. I, p. 537-538.

⁸³ Cf. CHE, LIN, *op. cit.*, p. 428.

⁸⁴ Traduction personnelle. Voir *Je suis le fils du crépuscule*, poème de Gu Cheng, cf. GU, CHENG, *op. cit.*, t. I, p. 117.

⁸⁵ Voir *Cauchemar*, poème de Beidao, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et CURIEN, ANNIE, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁶ Voir *Tribus de singes*, poème de Mangke, *ibid.*, p. 86.

⁸⁷ Cf. JIN, SIYAN, *op. cit.*, p. 66.

personnalité — le poème doit exprimer un état d'âme personnel. Cette génération de poètes a eu le courage et la sagesse de refuser de s'aligner sur la voie officielle : « *Au plus fort de la nuit, le mur s'anime ; / il étire ses jambes, agiles, trompeuses, / il m'opprime, me tient, / il me plie à toutes sortes de formes. / Effrayée, je m'enfuis dans la rue : / Je découvre que le même cauchemar/ talonne tous les hommes. / Regard craintif, / mur de glace. / Ah, j'y suis ! / Avant tout résister à l'idée / d'un compromis avec le mur. / Résister à mon malaise devant ce monde* »⁸⁸. Ils cherchent à retrouver la place indépendante du poète dans la poésie en rejetant une poésie qui sert aux pragmatismes du parti communiste.

D'autre part, ce groupe de poètes, qui « ouvre son troisième œil »⁸⁹, se met en quête de la nouvelle sensibilité dans la poésie : le *je* devient un autre. Ils s'adressent à eux-mêmes, ils décrivent le mal caché en eux, ils explorent l'inconscience de leur monde intérieur jusqu'à celle s'épuise : « *La porte de mes rêves ne s'ouvrira plus / La fosse de ma pensée déjà se scelle / Je prends congé de moi-même / Sans regrets / Séparé de moi je n'aurai plus rien / Je m'achève / Cela qui s'achève c'est moi / la mort sur moi ne trouvera rien* »⁹⁰.

En somme, ce que fédère l'école de *Menglong*, c'est surtout une communauté de révolte : une nouvelle génération de jeunes poètes se proclame actrice de la poésie et capable de présenter une réalité désillusionnée et le miroir de soi.

⁸⁸ Voir *Le mur*, poème de Shu Ting, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 266-267.

⁸⁹ Voir *Sans titre*, poème de Beidao, *ibid.*, p. 123.

⁹⁰ Voir *Le temps sans le temps*, poème de Mangke, *ibid.*, p. 233.



CHAPITRE II : VIVE LA RÉVOLTE



Le propos de ce chapitre est d'analyser l'esprit de la révolte chez Rimbaud et Gu Cheng.

De même que Gu Cheng déclare que « l'art n'est jamais à obéir »⁹¹, ces deux poètes rompent avec la poésie classique et se convertissent respectivement à une poésie nouvelle. Cette nouvelle poésie demande tout d'abord le rejet méprisant des croyances usées au niveau de la forme, car la nouvelle forme — vers libre — permet davantage la liberté d'une expression moderne du moi. Ensuite, la nécessité d'une révolution formelle refait la poésie dans une autre langue : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant »⁹². Enfin cette révolution envahit les domaines de la psychologie et de la philosophie : il s'agit d'une introspection du moi pour ces deux poètes avec la tentative d'aller au plus loin dans la poésie.

Pourtant cette nouvelle poésie n'est pas une création dépourvue de fondement. Dans la mesure où Rimbaud a avoué que la poésie traditionnelle avait laissé une trace dans ses œuvres — « la vieilleries poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe »⁹³, le passage de la tradition vers la modernité dans leur poésie sera considéré de façon plus ouverte, dans une démarche à la fois d'héritage et d'innovation, qui se veut toujours plus original et personnel. Ils regardent en arrière la poésie antique afin d'y retrouver l'essence de la poésie — l'esprit poétique — qui sera sublime dans leur poésie. Rimbaud annonce l'avenir de la poésie — « Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque ; Vie harmonieuse », car elle est fruit d'une création dont la musique et les rimes sont naturellement « jeux » et « délaissements »⁹⁴. Quant à Gu Cheng, il apprécie beaucoup l'univers spirituel de la poésie antique surtout celle de la dynastie des Tang — le Vide et l'Esprit — « le Vide désigne que la poésie est le produit inné de la Nature, l'Esprit est une force de vitalité de la poésie »⁹⁵.

Donc l'accent sera mis dans ce chapitre sur leur avancement dynamique à la recherche d'une poésie nouvelle.

1. PIONNIER DU VERS LIBRE

Rimbaud et Gu Cheng cherchent à inventer des formes neuves en s'opposant aux anciennes.

Dans la dimension française, comme nous le mentionnons plus haut, l'année 1886 sert de point de repère dans le développement du symbolisme français et dans l'histoire de la poésie française

⁹¹ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 56.

⁹² Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 70.

⁹³ Voir *Délire II. Alchimie du verbe, Une saison en enfer* (1873), *op. cit.*, p. 265.

⁹⁴ Pour ces trois citations, voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 67 et p. 68.

⁹⁵ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 157.

contemporaine. Cette année est aussi « une date de naissance quasi-officielle »⁹⁶ à propos de l'émergence du vers libre, où la publication des *Illuminations* et d'*Une saison en enfer* par Gustave Kahn dans *La Vogue* contribue à cette nouvelle tendance poétique. Notamment son recueil des poèmes en prose — *Les Illuminations* — qui n'obéit pas à une structure régulière « se caractérise en général par un découpage alinéaire de niveau inférieur à la phrase et syntaxiquement concordant »⁹⁷ et se présente comme un récit bref de l'autobiographie de Rimbaud.

Au début du XX^e siècle, la poésie chinoise connaît un moment où la versification commence à changer de nature, de référence et de langue. Avec ce changement graduel durant un bon siècle, la poésie en forme libre apparaît. Dans le cas de Gu Cheng, ses poèmes, dans une écriture alinéaire, ne présentent aucune structure périodique régulière, dont les vers qui sont de longueurs variables et ne riment pas forcément. La différence de ses poèmes écrits en forme libérée saute aux yeux : on n'y trouvera presque pas de deux poèmes dont la structure est identique.

1.1. Vers la poésie en prose

En raison de son originalité, Rimbaud, plus encore que Baudelaire, eût été le premier surpris d'être étiqueté « symboliste » : « il est très difficile d'enfermer la poésie rimbaldienne, et à plus forte raison les *Illuminations*, au sein d'un mouvement littéraire car Rimbaud manifeste une indépendance très grande »⁹⁸.

Quelque titre que la critique littéraire lui accorde, Rimbaud est, sans aucun doute, un pionnier remarquable sur la voie de la poésie en prose au XIX^e siècle. Bien que Rimbaud ne soit pas inventeur du vers libre, il occupe une place décisive dans la genèse de cette forme innovante, en raison de ses deux recueils de poésie en prose — *Une saison en enfer* et *Illuminations*. Mais cette révolution ne s'est faite en un jour, c'est un processus évolutif, à chaque étape, Rimbaud trouve toujours un modèle mais le dépasse enfin.

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de parcourir sa carrière poétique très courte mais féconde.

⁹⁶ Cf. MURAT, MICHEL, *L'art de Rimbaud*, Paris, J. Corti, 2002, p. 442.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 438.

⁹⁸ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *Illuminations*, OLIVIER DECROIX (éd.) et AGNÈS VERLET, Paris, Gallimard, 2010, p. 89.

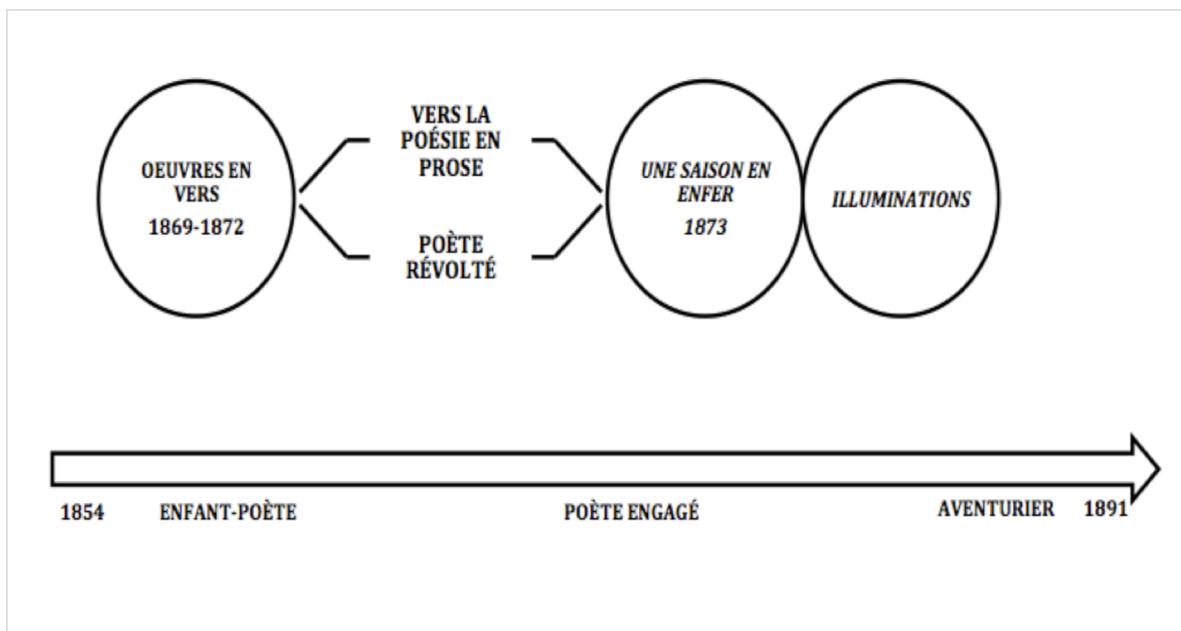


Figure 7 : Parcours littéraire de Rimbaud : vers la poésie en prose

Si nous remontons à son extrême jeunesse, nous découvrons que les formes poétiques utilisées par Rimbaud étaient généralement empruntées à la poésie classique : les sonnets, les vers en latin, ou les poèmes courts composés selon un critère vigoureux. À cette époque, Rimbaud, qui collectionnait les prix d'excellence en littérature, était très fort sur l'imitation de toutes les modes. À l'âge de quinze ans, il rédigea son premier poème français en cinq strophes — *Les Étrennes des orphelins*⁹⁹, qui nous emmènent aux commencements de son génie.

Citons la première strophe pour vous donner un petit avant-goût :

*La chambre est pleine d'ombre ; on entend vaguement
De deux enfants le triste et doux chuchotement.
Leur front se penche, encore alourdi par le rêve,
Sous le long rideau blanc qui tremble et se soulève...
— Au-dehors les oiseaux se rapprochent frileux ;
Leur aile s'engourdit sous le ton gris des cieux ;
Et la nouvelle Année, à la suite brumeuse,
Laisant traîner les plis de sa robe neigeuse,
Sourit avec des pleurs, et chante en grelottant...*

Rimbaud montre ici une scène mélancolique où, encore perdus dans le rêve, deux jeunes enfants qui viennent de perdre leur mère, sont en train de chanter en grelottant. Autour d'eux, le décor mêle à

⁹⁹ Voir *Les Étrennes des orphelins* (1869), v. 1-9, *op. cit.*, p. 15.

la fois l'intérieur et l'extérieur: chambre pleine d'ombres, rideau blanc qui tremble, oiseaux frileux, cieus tous gris, et terre neigeuse. Tout cela renforce leur perte malheureuse. La tonalité est pathétique, mais du point de vue de la rime, ce sera le poème le plus faible de Rimbaud : vaguement/chuchotement, rêve/soulève, frileux/cieus, brumeuse/neigeuse. Par ailleurs, on peut noter que, Rimbaud aimait bien utiliser, dans ses premiers vers, le point de suspension pour exprimer la continuité d'un mouvement.

Au fil du temps, grâce à une lecture ardente des œuvres empruntées à son maître Georges Izambard, Rimbaud oubliera très vite ses leçons de versification classique. Il ne néglige pas certains aspects du romantisme, notamment sous l'influence de Victor Hugo. Plus tard, il écrit à Théodore de Banville, « descendant de Ronsard » d'après lui, en espérant trouver une place au Parnasse contemporain : « Vous me rendriez fou de joie et d'espérance, si vous vouliez, cher Maître, [...], je viendrais à la dernière série du Parnasse ! »¹⁰⁰ Selon l'analyse de Rolande Bertheau¹⁰¹, son poème *Ophélie* envoyé à Banville dans la même lettre, laisse apercevoir les traces de Hugo (« Fantômes », *Les Orientales*), de Gautier (« Thébaïde », *Poésies diverses*) ainsi que de Banville (« L'île », *Les Exilés*).

La même année, après sa première fugue à Paris d'août 1870, il rédigea un certain nombre de poèmes en vers, soit *Cahiers de Douai*. Mais seulement un an plus tard, Rimbaud, poète révolté, demanda à Demeny de brûler ce recueil qu'il pensait trop naïf : « 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 »¹⁰². Heureusement Demeny n'en fit rien, sinon, la plupart de ses premiers vers nous seraient restés inconnus. Parmi ses premiers vers, la fréquence relative d'une forme traditionnelle — le sonnet, est remarquable, comme *Le Bateau ivre*, *Voyelles*, *Le Forgeron*, etc. À partir de 1871, l'abandon de cette forme traditionnelle dans ses œuvres fut aussi un signal de la rupture avec la forme classique.

Durant un certain temps, Rimbaud voulait toujours, comme d'autres représentants symbolistes — Baudelaire, Verlaine, et Mallarmé —, adhérer au groupe du Parnasse. Néanmoins, Rimbaud, « strict observateur du jeu ancien »¹⁰³, changea tout d'un coup son appréciation. Avec ses amis Verlaine, Coppée, Charles Cros etc., il se mit à ridiculiser féroce­ment les poètes parnassiens dans un recueil de poésies assez particulière *Album Zutique*. Si Rimbaud était très influencé au départ par le

¹⁰⁰ Pour ces deux citations, voir *Lettre de Rimbaud à Théodore de Banville*, 24 mai 1870, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰¹ Cf. ROLANDE BERTEAU, « À propos d'Ophélie », cité par André Guyaux, RIMBAUD, ARTHUR, *op. cit.*, 2009, p. 827-828.

¹⁰² Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 10 juin 1871, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰³ Cf. MALLARMÉ, STÉPHANE, *op. cit.*, p. 81.

romantisme et le Parnasse, il s'en éloignait progressivement et s'approchait peu à peu du symbolisme : « Mon caractère s'aigrissait. Je disais adieu au monde dans d'espèces de romances »¹⁰⁴.

Qui dit Rimbaud dit aussi Verlaine, de sorte que Rimbaud composa des pièces qui font écho aux œuvres de son compagnon. Par exemple, son *Nocturne vulgaire* regroupé dans *Les Illuminations* fait peut-être référence « par autodérision au *Nocturne parisien* de Verlaine »¹⁰⁵. En même temps, Rimbaud a employé des mots baudelairiens dans sa *Saison en enfer* et ses *Illuminations*. D'après lui, Baudelaire est « premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu »¹⁰⁶.

Prenons son poème en prose *Vagabonds*¹⁰⁷ comme exemple.

*Pitoyable frère ! Que d'atroces veillées je lui dus ! « Je ne me saisissais pas
ferveusement de cette entreprise. Je m'étais joué de son infirmité. Par ma faute nous
retournerions en exil, en esclavage. » Il me supposait un guignon et une innocence très
bizarres, et il ajoutait des raisons inquiétantes. [...]*

Ici, dans la première strophe, Rimbaud utilise le mot « *guignon* », désignant une malchance persistante, qui nous fait penser au poème *Le guignon*¹⁰⁸ de Baudelaire.

*Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.*

*Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,
Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.*

*— Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;*

*Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.*

¹⁰⁴ Voir *Délire II. Alchimie du verbe, Une saison en enfer* (1873), *op. cit.*, p. 265.

¹⁰⁵ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *op. cit.*, 2009, p. 968.

¹⁰⁶ Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ Voir *Vagabonds, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 302.

¹⁰⁸ Cf. BAUDELAIRE, CHARLES, *Œuvres complètes*, éd. CLAUDE PICHOS, Paris, Gallimard, 1971, p. 16.

Quel est ce « *guignon* » que son « *pitoyable frère* » lui « *supposait* » ? Peut-être est-ce exactement ce que Baudelaire avait décrit : une impuissance fatale qu'on trouve chez « *Sisyphé* » en face de l'art et de la beauté — « *L'Art est long et le Temps est court* », ses vers seront enfin « *dans les ténèbres et l'oubli* » !

Justement, suivant cet « *guignon* » supposé, Rimbaud quittait aux environs de 1875, avec un cœur « *comme un tambour voilé* », la scène poétique, bien « *loin des sépultures célèbres* ».

En lisant les poèmes en prose de Baudelaire, Rimbaud se mit en quête d'une poésie en prose. *Une saison en enfer*, achevée en 1873, fut un témoignage de sa rupture avec Verlaine dans la vie et de son tournant vers la poésie en prose. Contrairement à une opinion répandue dans la critique, *Les Illuminations*, selon une enquête génétique de sa datation, est l'œuvre d'adieu de Rimbaud à la littérature. Dans ce recueil de poèmes en prose, on peut constater que Rimbaud s'est débarrassé de vers traditionnels et a mis en œuvre une technique de plus en plus libre et individuelle qui se distingue de ses contemporains. Le vers libre constitue pour Rimbaud « un principe de base : de là une sorte d'esprit constructiviste, corollaire de l'ambition démiurgique qui donne sa vigueur aux *Illuminations* »¹⁰⁹.

Dès 1880, malgré son absence, grâce à la détermination de Verlaine et de Mallarmé, ses œuvres commençaient à rencontrer peu à peu la reconnaissance du monde littéraire parisienne, enfin en 1886, la publication des *Illuminations* dans *La Vogue* bouleverse les champs littéraires surtout chez les symbolistes — « Heureux et fier de voir le chef de l'école décadente et symboliste »¹¹⁰.

Dans l'histoire, tout écrivain est à la fois influencé et influençable. De son vivant, si certains symbolistes, par exemple Paul Valéry et André Gide, se tournent vers Rimbaud et le retiennent comme modèle d'inspiration, il est surprenant que, même après sa mort, les chemins de la poésie moderne française et ceux de Rimbaud ne finissent pas de se croiser. De multiples successeurs, d'abord parmi les écrivains catholiques comme Paul Claudel, plus tard, les avant-gardistes comme Guillaume Apollinaire et aussi les surréalistes, se réclamèrent de son influence. Mais oui ! Peut-être nous avons eu tort de le classer trop tôt dans le symbolisme, car « tout le XX^e reconnaît en Rimbaud le père de la poésie moderne »¹¹¹. Tout comme la remarque de Mallarmé parue dans sa lettre destinée à Harrison Rhodes l'affirme : « Estimez son plus magique effet produit par opposition d'un monde antérieur au Parnasse, même au Romantisme, au très classique, avec le désordre somptueux d'une

¹⁰⁹ Cf. MURAT, MICHEL, *op. cit.*, p. 464.

¹¹⁰ Voir *Lettre de Laurent de Gavoty à Rimbaud*, 17 juillet 1890, *op. cit.*, p. 837.

¹¹¹ Cf. Dans la préface « Rimbaud parmi les poètes », GUYAUX, ANDRÉ, *op. cit.*, 1993, p. 5.

passion on ne saurait dire rien que spirituellement exotique »¹¹², l'influence de Rimbaud sur les poètes français modernes est écrasante et durable.

En conclusion, Rimbaud, qui « représente pour la postérité et parmi les écrivains européens de la deuxième moitié du siècle l'homme révolté »¹¹³, comprit bien ce qui lui manquait dans la poésie, chez lui, il existe un système dynamique : ce n'est pas un lac mort d'où émanent des ondes seulement lorsqu'on y lance une pierre, mais c'est un grain inassouvi qui saisit sans cesse l'essence de la nature poétique jusqu'à ce qu'une fleur, la plus particulière, s'épanouisse.

1.2. À la recherche de la forme libérée

Le système poétique chez Gu Cheng, comme celui de Rimbaud, n'est point immobile, mais, en transformation constante.

Gu Cheng, en tant que poète innovateur dans les années quatre-vingt, demandait le rejet de la forme traditionnelle, qui n'avait servi qu'à réduire le poète à l'état d'esclave — fabricant du vers. Il a écrit de beaux poèmes, dont la longueur de la strophe est variable et les règles métriques sont souples. Par ailleurs, à l'aide de nouvelles métaphores et de fragments de vision, il produit, dans sa poésie libérée, une impression d'incertitude et d'ambiguïté qui engendre la difficulté d'interprétation. C'est peut-être pour cette raison que ses œuvres sont toujours peu annotées de nos jours. Mais cela ne l'empêche pas de devenir un des grands noms de la poésie chinoise contemporaine.

Écrire est une geste quasi impossible sans le temps préalable d'une lecture abondante.

Élevé dans une famille intellectuelle, Gu Cheng, dont le père fut aussi poète et la mère fut éditrice, avait la possibilité d'entrer en contact, dès son enfance, avec les nouvelles idées de la philosophie et de la littérature occidentales qui l'ont bien inspiré. Même durant la Révolution littéraire où les livres furent presque confisqués et les activités littéraires furent mise entre parenthèse, Gu Cheng participait en clandestin aux salons littéraires non officiels afin de se procurer les livres de la littérature étrangère et d'échanger les idées poétiques avec d'autres jeunes poètes. Dès 1987, ayant reçu de nombreuses invitations des fêtes littéraires, Gu Cheng commença une tournée de voyages dans le monde entier. Cette expérience lui a permis de connaître d'une façon plus directe la littérature occidentale. Ses poèmes écrits durant ce temps, par rapport à ses œuvres de la première période, étaient plus audacieux sur le plan du vers libre.

¹¹² Pour ces deux citations, cf. MALLARMÉ, STÉPHANE, *op. cit.*, p. 81.

¹¹³ Cf. PEYRE, HENRI, *op. cit.*, p. 57.

Parmi toutes les ressources littéraires, la poésie symboliste et la poésie hispanique ont eu une grande influence sur sa création poétique. Le poète symboliste que Gu Cheng appréciait le plus fut un poète issu du symbolisme américain — Walt Whitman (1819-1892). D'après Rémy de Gourmont, le symbolisme français du XIX^e siècle devait à Whitman des contributions notables en matière du vers libre, qui fit connaître en France par « quelques traductions de Jules Laforgue et de M. Francis Vielé-Griffin »¹¹⁴. Dans le domaine de la poésie chinoise du XX^e siècle, Whitman exerçait une influence profonde sur les jeunes poètes de génération en génération. Ses *Feuilles d'herbe* (1855-1891), avec sa capacité à libérer les images et à donner une vigueur nouvelle à la parole de révolte, ont beaucoup fasciné le jeune Gu Cheng. Quant à la lecture de la poésie hispanique, l'influence des œuvres d'une génération de poètes, qui avait profondément souffert du franquisme et connaissait une vie en exil durant un certain temps, se montrait la plus instructive et encourageante pour Gu Cheng. Sur cette liste figurent Federico García Lorca (1898-1936), Vicente Aleixandre Merlo (1898-1984), Rafael Alberti Merello (1902-1999) et Pablo Neruda (1904-1973). « Dans leurs œuvres, une voix éclatante — une sorte de la passion métisse, de l'esprit absolu, m'a ébranlé de plaisir »¹¹⁵, disait-il, en parlant de la poésie romantisme, Gu Cheng partageait la même idée avec Rimbaud : « Tout au début, je lisais un certain nombre des poèmes du courant romaniste qui m'avait nullement touché. Car ce genre de poèmes, qui manque de naturel, a un air trop artificiel »¹¹⁶. Leur approbation critique des enjeux romantiques se rejoint sourdement.

Comme il n'y avait rarement de forme préétablie dans le domaine de la poésie moderne en Chine, Gu Cheng, au cours de la recherche de la forme libérée, tâtonnait toujours entre la tradition et la modernité, entre la liberté et la régularisation.

Illustrons son changement durant la recherche de la forme libérée par deux poèmes, l'un en forme traditionnelle, l'autre forme libérée.

Citons d'abord son poème intitulé *Yaonian*¹¹⁷, en forme poétique classique. Dans notre analyse nous mettons l'accent sur ses règles métriques afin d'offrir une comparaison avec ses poèmes en forme moderne que nous croiserons dans la suite du texte.

Voici d'abord le texte en chinois avec la phonographie en *pin yin* en haut de chaque caractère chinois:

¹¹⁴ Cf. GOURMONT, REMY DE, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁵ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 213.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Voir *Yaonian* (1987), GU, CHENG, *op. cit.*, t. II, p. 381.

	1	2	3	4	5
	yáo	niàn	cāng	shān	yuǎn
1	遥	念	/	苍	山
	míng	yuè	yè	rú	huā
2	明	月	/	夜	如
	xiǎo	jǐng	cūn	zhōng	luò
3	小	井	/	村	中
	shū	lín	mǎn	yún	shā
4	疏	林	/	满	云
	xiāngqù	yī	èr	lǐ	
5	相	去	/	一	二
	mén	kōng	sì	wǔ	jiā
6	门	空	/	四	五
	cǐ	fān	qíng	kě	jiàn
7	此	番	/	情	可
	yí	bù	jí	tiān	yá
8	移	步	/	即	天
				涯	

Essayons ensuite de le traduire en français : « *Au lointain je pense aux montagnes gris-vertes à distance / La lune limpide est comme une fleur fraîche dans l'obscurité / un petit puits se trouvait au milieu du village / Le bois clair était voilé de la brume / Nous avons marché des lieues / En passant plusieurs maisons vides / En ce moment-là mon émotion se relève pleinement / Avec d'un seul pas j'irai au bout du monde* ».

Avec cette interprétation, la structure du poème se manifeste — une alternance entre le présent et le passé, entre la réalité et le souvenir : présent (vers 1 et 2) — passé (du vers 3 au vers 6) — présent (vers 7 et 8). Cette structure apparaît souvent dans la poésie classique qui exprime une sorte d'état psychologique dépassant l'espace temporel. Si le dernier vers dans un sonnet occidental, soit une « chute », est souvent « à usage de conclusion frappante »¹¹⁸, le dernier vers dans la poésie classique sert généralement à dégager le thème ou à sublimer une sensation : « *En ce moment-là mon émotion se relève pleinement / D'un seul pas j'irai au bout du monde* ».

Maintenant commençons une analyse sur la versification. Gu Cheng compose ce poème en 1987 pendant son séjour à Londres, dont le titre *Yaonian* est l'*incipit* (les deux premiers mots) qui signifie « un souvenir du lointain ». Dans la poésie traditionnelle, l'*incipit* donne souvent son titre au poème. Comme son titre l'indique, ce poème exprime le mal du pays de Gu Cheng et son désir d'aller

¹¹⁸ Cf. AQUIEN, MICHÈLE et MOLINIÉ, GEORGES, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 92.

bien au bout du monde, c'est peut-être pour cette raison qu'il a choisi ici une forme classique composée selon des règles rigoureusement définies — *lǚshi*.

Sur le plan métrique, la poésie *lǚshi* (« huitain régulier ») dont l'unité de base est le distique, appliquée notamment sous la dynastie des Tang, se compose de deux quatrains et chaque quatrain de deux distiques. Et chaque vers peut être pentasyllabe ou heptasyllabe, c'est-à-dire qu'un vers est compris de cinq ou de sept caractères chinois, car en chinois chaque caractère est une unité indépendante ayant toujours un sens qui compte invariablement pour une syllabe. Ici, il s'agit d'une poésie *lǚshi* en pentasyllabe qu'elle se compose absolument de 40 caractères chinois, ni plus ni moins.

Au niveau de la césure, le vers en heptasyllabe se sépare toujours entre une partie iambique de deux premières syllabes et une partie trochaïque de trois dernières syllabes, et la cadence s'appuie sur la deuxième, la troisième et la cinquième syllabes. Nous présentons cette règle par l'image suivante: ○○/○○○ (○: syllabe non accentuée, ⊙: syllabe accentuée). En plus, la césure est généralement en accord avec le sens et la structure syntaxique de l'énoncé, c'est-à-dire qu'elle sépare et regroupe les cinq mots en deux segments.

Au niveau de la rime, dans la poésie *lǚshi*, la rime tombe toujours sur les vers pairs, à l'exception du premier vers qui peut parfois être rimé. Dans ce poème, les vers pairs se finissent tous par une rime – *a* (*hu-a / sh-a / ji-a / y-a*). Par ailleurs, dans la poésie *lǚshi* écrite en langue classique, au niveau phonique, le ton de chaque caractère, d'après sa place dans les vers, se conforme à une formule. Ce contrepoint tonal permet de renforcer la musicalité des vers. Puisque Gu Cheng utilise une langue moderne dont les tons se distinguent de ceux de la langue classique, il nous semble difficile de les décrypter au niveau phonique.

Une dernière remarque sur le sujet du poème. Si dans la traduction apparaît le sujet « je » ou « nous », c'est seulement pour nous conformer à la grammaire de la langue française. En fait, dans le texte original, le sujet est omis. Au lieu de se proclamer, le personnage s'efface souvent dans la coulisse. De ce point de vue, la langue chinoise est plus souple et libre que les langues occidentales.

Bien que ce poème soit écrit en langue moderne, il laisse apercevoir une versification rigoureuse concernant la poésie en forme classique. Un poème *lǚshi* dans l'ancienne Chine aurait suivi un critère beaucoup plus strict.

Ensuite, *Une génération*¹¹⁹, poème en distique de Gu Cheng que nous avons cité dans l'introduction, permettra au lecteur de mesurer le changement de la forme poétique chez Gu Cheng, en adjoignant le texte en chinois¹²⁰ :

¹¹⁹ Voir *Une génération* (1979), *op. cit.*, p. 167.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

jīng

1 黑夜给了我黑色的眼睛 (*La nuit noire m'a donné des yeux noirs*)

míng

2 我却用它寻找光明 (*Moi je m'en sers pour chercher la lumière*)

Dans la poésie classique, la forme poétique dont la longueur la plus courte est la poésie *jueju* (« quatrain parallèle »), se composant de deux distiques. Et chaque distique est obligatoirement formé de vers parallèles au niveau de la césure, de la syntaxe, et du contrepoint tonal.

Dans ce poème, Gu Cheng « réduit » les vers en distique en rejetant la métrique traditionnelle. Selon la versification traditionnelle, puisque le premier vers est décasyllabique, le deuxième vers sera aussi en décasyllabe. Mais ici Gu Cheng abolit les conventions en utilisant un vers octosyllabique. Cependant, il n'a pas ignoré la musicalité du poème : les deux vers s'achèvent également avec une rime *-ing* (*j-ing / m-ing*). Par ailleurs, Gu Cheng se sert des symboles simples pour marquer le contraste des images en disposant un sens opposé dans les deux vers : la « nuit noire » et « des yeux noirs », métaphores de la période de la Révolution culturelle et d'une expérience douloureuse, forment une comparaison avec la recherche de « la lumière » — un avenir brillant ; l'action passive — « m'a donné » s'oppose à la volonté réactive — « je m'en sers pour chercher ». Contrairement à ce que nous venons de découvrir dans le poème *lüshi* où le sujet « je » est absent, ce poème, écrit à la première personne, n'est pas seulement une déclaration ferme du poète ; ce « je » de l'énonciation représente aussi le « moi » de toute la génération perdue dans les années noires qui voulait une expression du soi depuis longtemps.

En somme, durant la création littéraire, Gu Cheng a adopté deux références : une référence traditionnelle et une référence occidentale. De nature, les Chinois aiment regarder en arrière. Mais chez Gu Cheng, l'âme moderne lui permet de retrouver les puissances créatrices de l'esprit : il cherche toujours à renouveler la forme classique. Néanmoins, d'après lui, la poésie en forme libérée n'est pas composée de n'importe quelle manière : « Chaque poème, comme une plante, pousse cette feuille-ci, et puis une autre feuille-là, en fonction de sa propre balance. Lorsque qu'une fleur s'épanouit, la végétation touche à sa fin. Tout cela dépend de son gène inné. De ce point de vue, le vers libre n'est pas sans mesure, il est contraint par l'image du symbole, de la rime, et de l'esprit du poète »¹²¹.

¹²⁰ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, t. I, p. 283.

¹²¹ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 45.

2. INNOVATEUR DU LANGAGE

« Toute poétique est réflexion sur la langue, sur le travail de la langue »¹²². Chez Rimbaud et Gu Cheng, la création d'une nouvelle langue poétique caractérisée par l'art symbolique, par une communication plus étroite entre le matériel et le spirituel, entre le visible et l'invisible, est un autre trait essentiel. « Trouver une langue »¹²³ est une des formules mises en exergue dans la théorie dite « du voyant » de Rimbaud. Dans ses *Illuminations*, la présence de l'anglicisme et du néologisme se voit partout. Quant à Gu Cheng, il enrichit son vocabulaire en empruntant des mots étrangers, en même temps, il cherche à purifier son langage en rejetant des mots très usés dans la vie sociale. Cette démarche rend sa langue à la fois hybride et purifiée, ce qui le distingue de ses contemporains.

2.1. Alchimie du verbe

Environ deux ans après sa théorie dite « du voyant » que nous aborderons plus loin, Rimbaud montrait bien sa revendication d'une langue moderne dans l'*Alchimie du verbe*, deuxième volet du diptyque poétique intitulé *Délires* dans *Une saison en enfer*.

Voici un petit extrait d'*Alchimie du verbe*¹²⁴ :

[...]J'inventai la couleur des voyelles ! — A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

[...]Je m'habituai à l'hallucination simple : je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots !

Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit. J'étais oisif, en proie à une lourde fièvre : j'enviais la félicité des bêtes, — les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité !

¹²² Cf. CHEVREL, YVES, *op. cit.*, p. 105.

¹²³ Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 70.

¹²⁴ Voir *Délire II. Alchimie du verbe, Une saison en enfer* (1873), *op. cit.*, p. 263-269.

[...] *Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté.*

Une première remarque s'impose sur son fameux sonnet *Voyelles*¹²⁵ qui a suscité de multiples interprétations chez les critiques. Prenons justement la lettre « A » en guise d'exemple.

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

Dans ce sonnet, Rimbaud, à l'aide de la méthode de synesthésie, anime les cinq voyelles en leur donnant une couleur, une forme, une odeur, un mouvement, même une émotion : une sorte de « naissance latente », selon l'expression propre de Rimbaud. Ces cinq lettres, qui étaient mortes, connaissent un avatar et se transforment en une vision colorée, sonore et odorante. La rhétorique de la métaphore sert à activer cette transformation des voyelles. « A », en forme d'une mouche velue noire, qui s'éclate de reflet, qui tourne autour comme un petit point noir, qui en répand d'une odeur insupportable. Lorsque nous prononçons instinctivement cette lettre — [ā] — un cri d'horreur aussi noirci que sa couleur —, nous ressentons la nausée comme si nous la voyions devenir cet insecte désagréable.

En matière du langage, Rimbaud utilise un verbe très particulier — « *bombinent* ». Dans *Les Poètes maudits*, ce mot « *bombinent* » fut imprimé comme « *bombillent* »¹²⁶. Le verbe « *bombiller* », venu du mot latin « *bombilare* », désigne un mouvement de « tourner en bourdonnant » qui suggère une vision sonore. Comme il l'annonce dans le paragraphe suivant : « *Je fixais des vertiges* », Rimbaud fixe ici l'action de la mouche qui produit un bruit déplaisant. Au niveau de la rime, d'une part, si l'on garde le verbe « *bombillent* » apparu dans l'édition de Verlaine, l'allitération de consonne « *l* » renforce l'effet sonore du poème avec la contre-asonance double — « *voyelles, cruelles* ». D'autre part, l'allitération en « *r* » se propage à la faveur d'un effet de soulignement en un effet de dureté de ce bruit déplaisant. Rimbaud, en insistant sur l'importance de la langue comme composante poétique, crée une richesse à la fois graphique et phonique dans ce sonnet.

En deuxième lieu, amateur fervent de toutes les langues occidentales, Rimbaud enrichissait sans cesse son vocabulaire afin de pouvoir décrire ses hallucinations dans la poésie. Dès son enfance, particulièrement doué en langue, il savait déjà écrire les poèmes en latin, une langue très difficile à

¹²⁵ Voir *Voyelles* (1871), v. 1-4, *op. cit.*, p. 167.

¹²⁶ Cf. VERLAINE, PAUL, *op. cit.*, p. 19.

maîtriser. Durant ses voyages avec Verlaine en Europe, il enrichissait ses connaissances de la langue et s'intéressait surtout à l'anglais et à l'allemand. Par ailleurs, la malice linguistique de Rimbaud ne se borne pas à l'emprunt des mots, il invente aussi ses propres mots.

Lorsqu'il rédigeait ses *Illuminations*, il séjournait en compagnie de Verlaine, durant un certain temps, à Londres où il se décida à mieux connaître l'anglais. Cette expérience se traduit tout d'abord par de nouvelles thématiques. Par exemple, le poème intitulé *Ville* est une sorte de description fictive de l'image de Londres — « une métropole crue moderne »¹²⁷. Ensuite, l'abondance des anglicismes dans les *Illuminations* est un phénomène très singulier — le mariage du français et de l'anglais produit un effet du choc et de la violence.

L'alchimie syntaxique de l'anglais chez Rimbaud s'illustre dans *Being Beauteous*¹²⁸.

Devant une neige Un Être de Beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré, des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, — elle recule, elle se dresse. Oh ! Nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.

La syntaxe dont Rimbaud se sert pour choisir le titre du poème — « *Being Beauteous* » est une spécificité de la langue anglaise qui signifie un présent progressif. Deux lettres « B », écrites en majuscule, renforcent la musicalité du titre. Associé au thème du poème — « *Un Être de Beauté* » est en train de naître, ce titre veut souligner un mouvement complexe et violent qui se déroule dans un climat d'inquiétude — « avec les sifflements mortels et les rauques musiques ». La naissance de cette « *Être de Beauté* » est marquée par une série d'actions : « monter, s'élargir et trembler ». Ce mouvement douloureux avec « des blessures écarlates et noires » est accompagné d'une nouvelle évolution de « la Vision » : d'abord ses couleurs « se foncent, dansent, et se dégagent », ensuite ses frissons « s'élèvent et grondent ». Enfin se dresse « notre mère de Beauté » qui est la métaphore de la « matrice de toute la beauté future »¹²⁹. Le dernier vers — « Oh ! Nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux », qui suggère un état bien solide, est en contraste avec toute la transformation de « *Being Beauteous* » et se fait l'écho à la déclaration de Rimbaud dans l'*Alchimie du verbe* — « *Cela*

¹²⁷ Voir *Ville*, *Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 300.

¹²⁸ Voir *Being Beauteous*, *Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 294.

¹²⁹ Cf. BRUNEL, PIERRE, *Éclats de la violence : pour une lecture comparatiste des "Illuminations" d'Arthur Rimbaud*, Paris, J. Corti, 2004, p. 153.

s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté ». De ce point de vue, ce poème est une illustration concrète du processus de la création littéraire, précisément dit un processus de ses « hallucinations ».

Finissons donc l'analyse de sa théorie qui propose ici une méthode d'« hallucinations » en deux étapes. Une « hallucination simple » qui engendre activement des visions révélatrices hybridées du réel et du surréel, fait l'écho à l'idée de se travailler pour être « voyant » jusqu'à ce que l'esprit devienne désordre sacré. Tel est le premier point de la méthode. Mais cela ne suffit pas encore. Il faut l'exprimer par une « hallucination des mots ». Si la première étape est un processus destructif, cette étape est une manipulation créatrice qui réussit à atteindre son but poétique : elles correspondent, l'une et l'autre, à une expérience des nerfs. Cette évolution de la destruction à la création répond parfaitement au poème *Being Beauteous* que nous venons d'explorer.

2.2. Langue hybride et purifiée

À première vue, la poursuite d'une langue à la fois hybride et purifiée semble-t-elle très paradoxale. Si une langue est mélange des autres langues étrangères, comment serait-elle restée en état pur ? Nous allons voir comment Gu Cheng cherche à concevoir une coexistence du métissage et de pureté durant son quête langagière.

Comme nous l'avons constaté, durant l'analyse de l'innovation formelle chez Gu Cheng, les principales formes grammaticales des langues occidentales n'apparaissent nulle part en chinois. Cette nature de souplesse de la langue chinoise, qui loin d'être figée par une grammaire vigoureuse, se permet une vivacité qui est inimaginable pour les langages occidentaux. Dans le contexte historique, la langue chinoise actuellement utilisée a subi depuis un siècle l'immensité des transformations à la suite des efforts créatifs de plusieurs générations : le lexique et la syntaxe des langues occidentales ont pénétré la langue chinoise moderne principalement par l'intermédiaire de nombreuses traductions littérales. Cet enrichissement du lexique accorde à la langue chinoise plus de possibilités d'expression.

Dans le cas personnel chez Gu Cheng, cette particularité est d'emblée perceptible car dès 1987 il passe la plupart du temps à l'étranger et finit par s'installer en Nouvelle-Zélande tout au début d'année 1988. Par suite de ce changement environnemental, l'abondance du néologisme, notamment de la langue anglaise et de la langue des Maoris (soit la langue du Maori qui est une des langues officielles de Nouvelle-Zélande) se remarque davantage dans ses poèmes. Sa conscience de mettre à sa disposition une langue hybride correspond parfaitement au concept verbal de Rimbaud dans *l'Alchimie du verbe* : « Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il

faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit »¹³⁰.

Deux exemples illustrent la revendication de Gu Cheng de l'emprunt lexical dans ses poèmes.

Voici le premier exemple dans lequel Gu Cheng emprunte un terme étranger qui désigne les objets inconnus dans la culture chinoise afin de s'en servir comme d'un nouveau symbole. Ainsi, quand il décrit la chaleur des rayons du soleil — « *Le soleil chauffe la terre / Comme on dore un pain* »¹³¹, il utilise un nouveau mot « *pain* » pour établir une comparaison entre l'image comparée — « *le soleil chauffe la terre* » et l'image servant la comparaison — « *on dore un pain* », dont l'outil est le terme comparant « *comme* ».

Le deuxième exemple est son poème intitulé *Auckland*¹³².

*La nature et l'esprit font l'unité
La fuite des idées comme du vent
La nostalgie coule à flots comme l'eau d'automne
La lune vient de s'éclaircir*

Ici le titre « *Auckland* », ville dans l'île du Nord en Nouvelle-Zélande, se marie d'une façon étrange, avec une description du paysage typiquement classique. Le premier vers « *la nature et l'esprit font l'unité* » reflète l'idée du taoïsme, quant au deuxième vers, il mène à l'idée du bouddhisme. Ces deux vers expriment l'aspiration à une vie retirée où l'homme et la nature s'unissent. Pourtant, la vie temporelle est éphémère — « *la fuite des idées comme du vent* » signifie ce qui disparaît aussitôt qu'il apparaît. La durée courte de la vie est en contraste avec la continuité de la nostalgie qui « *coule à flots comme l'eau d'automne* ». Les deux derniers vers sont des lieux communs dans la poésie chinoise classique qui servent à manifester un sentiment mélancolique.

Lorsque Gu Cheng écrit ce poème au mois de janvier 1988, il vient d'arriver dans cette ville pittoresque qui se trouve autour d'un isthme. Épris tout d'un coup de la pureté de son paysage qui fait penser au monde idéal dans la culture taoïste, Gu Cheng décide sur-le-champ d'y rester pour le reste de sa vie. Sans le titre qui utilise un mot étranger, ce poème serait classé dans la poésie classique par ses images de clichés. Ce métissage désigne aussi un état du choc où se heurtent la tradition et la modernisation.

¹³⁰ Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 70.

¹³¹ Voir *Fantaisie de la vie* (1971), *op. cit.*, p. 166.

¹³² Traduction personnelle. Voir *Auckland*, cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2010, t. II, p. 391.

Par ailleurs, Gu Cheng, en quête de la musicalité de la langue, exploite toutes les ressources possibles permettant de trouver la saveur de la sensation musicale du poème. Il utilise les langues qui adaptent la prononciation du mot à ses habitudes graphiques. Par exemple, il emprunte un mot en maoris « kava » qui désigne une plante originaire du Pacifique occidental comme titre de son poème, tout en gardant sa prononciation originaire. Ce mot est prononcé « kawa » selon les règles chinois. La répétition du phonème /a/ apparue dans le titre *Kawa Kawa*¹³³ vient renforcer la rime /-a/ tout au long du poème. De ce point de vue, la recherche de la musicalité de la langue le pousse à entrer dans les dispositions nécessaires d'une langue hybride, qui produisent un effet phonique.

D'un côté, si la recherche d'un vocabulaire plus vaste rend son langage disparate ; d'un autre côté, en refusant un langage social très usé, Gu Cheng cherche toujours à affiner la pureté de son lyrisme.

Liée au contexte de modernisation, la langue connaît une sorte de désordre et de confusion qui règne aussi dans la littérature chinoise. En outre, un sens préalable à l'expression est souvent imposé par la société. C'est-à-dire que l'extension des signifiés d'un mot est limitée à cause d'une intervention excessive de la modernisation sociale dans l'utilisation du langage. Gu Cheng, ayant peur de la disparition d'une langue pure, au lieu de rechercher une langue d'usage destinée à la communication courante, s'intéresse plutôt à la langue dans sa propre matérialité. Il refuse une langue « polluée » par les clichés. Les mots qu'il utilise sont les mots les plus simples, les plus purifiés mais les plus riches. Car ces mots, qui ne sont pas délimités par les normes, auront une plus grande capacité à exprimer un sens différent. Pour que ses vers ne soient pas fades, Gu Cheng demande le secours d'autres forces plus puissantes — une imagination fantastique, un symbole inattendu ou une image en fragments — qui permettent de susciter les vives émotions chez les lecteurs, avec la fonction de l'intelligence de son verbe. Gu Cheng choisit dès ses premiers vers les symboles les plus simples dans la vie, qui deviennent pourtant les plus révélatrices dans ses poèmes.

Tous ses contemporains apprécient fort la langue purifiée et l'univers pur dans ses œuvres — « *Par un signal simple / Tu a réuni une équipe d'étoiles, d'astragale de Chine, de sauterelles / Vers le lointain où n'est pas encore contaminée / Part en route / Peut-être ton cœur est un peu étroit / Pourtant on y trouvera un univers assez immense* »¹³⁴.

En somme, en utilisant des mots empruntés aux langues étrangères, le langage poétique de Gu Cheng se rend hybride. Quant à la recherche de pureté de la langue, il s'agit d'une langue plus

¹³³ Voir *Kawa Kawa*, cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2010, t. II, p. 760.

¹³⁴ Traduction personnelle. Voir *Poète d'un cœur de l'enfant*, poème de Shu Ting, cf. YUAN, YUEJUN, et GAO, YAN, et LIANG, YUN, et GU, FANG, *op. cit.*, p. 69.

personnelle dont le pouvoir de la suggestion est plus fort grâce à sa plus grande capacité de s'exprimer et d'être interprétée.

3. OBSERVATEUR DU MOI

Chez Rimbaud et Gu Cheng, l'esprit de la révolte éclate enfin dans les domaines de la psychologie et de la philosophie : la poésie doit présenter, sous l'angle relativement objectif, leurs aspects inconscients, quels qu'ils soient, diaboliques ou angéliques. Dans une quête de soi, le « je » de Rimbaud est toujours « un autre », revendiqué par le besoin d'être « voyant ». Dans une aventure où le « je » de Gu Cheng s'adresse avant tout à lui-même, un « moi » du taoïsme s'engendre, qui suit toujours son instinct et son inconscient.

3.1. *Je est un autre*

La théorie dite « du voyant » de Rimbaud, généralement connue par sa fameuse déclaration *Je est un autre*, est attestée dans ses deux précieuses lettres écrites au mois de mai 1871 à son maître Georges Izambard et à son ami Paul Demeny, qui ne les publieront que tardivement après la mort de Rimbaud : celle-ci¹³⁵ en 1912, celle-là¹³⁶ en 1926. Avec ces deux lettres, nous arrivons à projeter sur l'œuvre de Rimbaud une nouvelle lumière et à mieux comprendre son ambition poétique, que du reste les symbolistes du XIX^e siècle ignoraient.

Soyons témoins de l'essentiel de la première lettre :

[...]Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : je pense : on devrait dire : On me pense. — Pardon du jeu de mots. —

Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait ! [...]

Plus loin, nous trouvons une explication précise dans la deuxième lettre :

¹³⁵ Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 66-73.

¹³⁶ Voir *Lettre de Rimbaud à Georges Izambard*, 13 mai 1871, *ibid.*, p. 63-64.

[...]Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

[...]Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. [...] 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 ! [...]

Quel que soit son « jeu de mots », que nous soulignons, Rimbaud présente ici une idée de contre-cogito : « *Je est un autre.* » C'est-à-dire que le monde intérieur a été divisé en deux parties : la conscience et l'inconscience. Rimbaud découvre chez lui une autre nature qui « assiste à l'éclosion » de sa pensée et qui retrouve une réalité en soi. Néanmoins cette découverte de l'inconscience remonte plus loin pour le précurseur du symbolisme, à Baudelaire, qui, dans ses *Fleurs du Mal*, a exploité la « *terra incognita* de la poésie » qu'il appelait « le mal, face cachée de la raison »¹³⁷. Aussi vient le dernier point essentiel de l'apport poétique du symbolisme.

Avec l'inconscience qui exige un regard objectif envers le moi, Rimbaud oppose sa « poésie objective » à une « poésie subjective » en portant une critique ironique sur « la vieillerie poétique » :

[...]Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! [...]

Selon Rimbaud, la « poésie subjective », « horriblement fadasse », ne conçoit qu'un faux moi abrité dans des millions de « squelettes » sans âme qui n'étaient que des versificateurs. D'une part, leur moi, qui n'a pas été libéré, ne fait rien qu'accumuler les vers fades, leur idée dégrade leur parole, « tout parole étant idée ». D'autre part, leur forme toute rimée restreint leur capacité à se moduler librement. Par ailleurs, Rimbaud recherche la source d'une poésie idéale qui partiellement « aboutit à la poésie grecque ». Pour lui, la « poésie pure » est la poésie « de la fantaisie », celle qui reflète une image pure.

Alors, pour accomplir cette poésie « de la fantaisie », que doit faire un poète dit « voyant » ? Il affirme quelques principes absolus :

Il faut d'abord une « âme universelle » qui, d'un côté, se charge « de l'humanité, des animaux même » pour « faire sentir, palper, écouter ses inventions » qui sont au-delà des apparences, c'est aussi une idée bien partagée avec d'autres symbolistes. D'un autre côté, elle travaille à se rendre

¹³⁷ Pour ces deux citations, cf. MARCHAL, BERTRAND, *op. cit.*, p. 102.

voyant par « le dérèglement de tous les sens », ce sera un processus plein de souffrances énormes, mais qui permettra une analyse lucide et excessive de tous les recoins du cœur et renforcera la capacité de la synesthésie d'un poète. Ensuite, il faut une « langue universelle » qui sera « de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant », laquelle arrivera à distinguer les nuances avec un « dictionnaire parfait ». Une nouvelle forme musicale, plus libre et moins rimée, ouvre la voie à la libération de l'idée surtout de l'inconscience. Tel est le dernier point du principe.

Une dernière remarque importante concernant ces deux lettres « du voyant ». À part la versification, Rimbaud parle de la vocation du poète : « L'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant ». C'est pourquoi Rimbaud disait, lorsqu'il ressentait les colères folles qui le poussaient vers la bataille de Paris, qu'il serait « en grève » dans l'écriture, c'est pourquoi qu'il abandonna sa carrière littéraire après avoir tout prévu dans sa poésie, c'est pourquoi Verlaine a estimé cet abandon qui était « pour lui logique, honnête et nécessaire »¹³⁸.

En résumé, nous extrayons la théorie de Rimbaud par ce schéma suivant.

¹³⁸ Cf. VERLAINE, PAUL, *op. cit.*, p. 18.

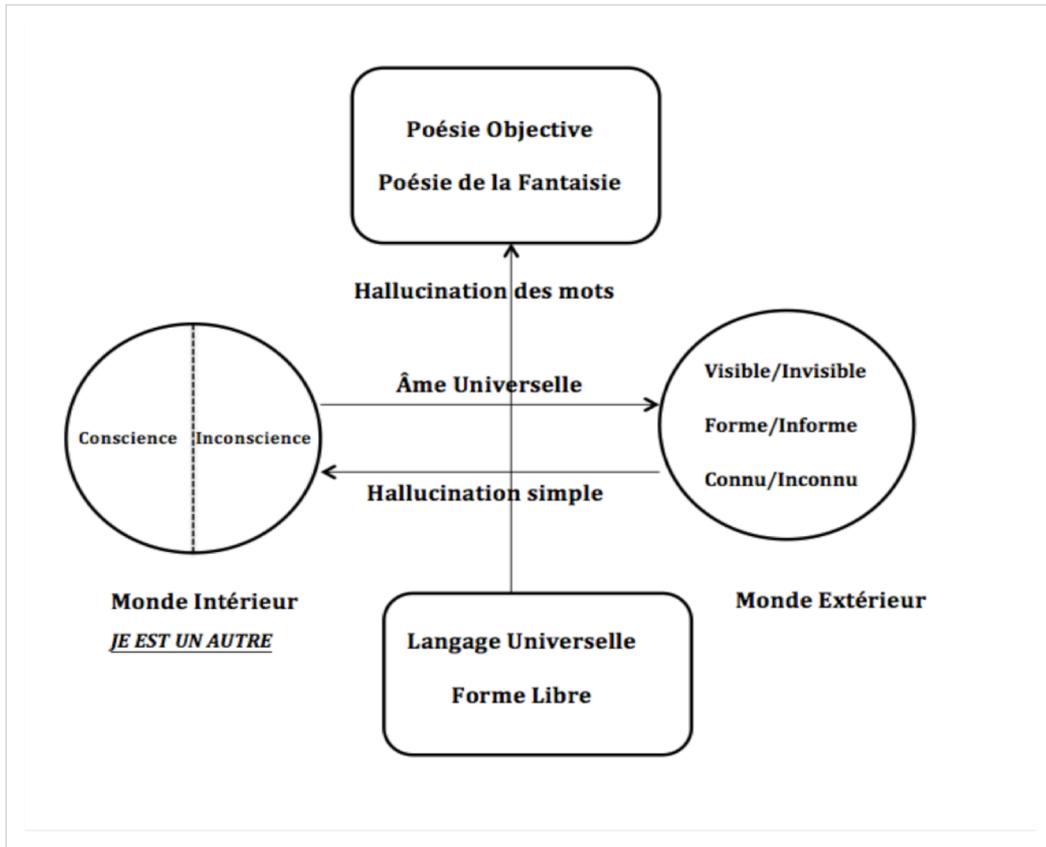


Figure 8 : Schéma de théorie du « voyant » de Rimbaud

3.2. « Moi » du taoïsme

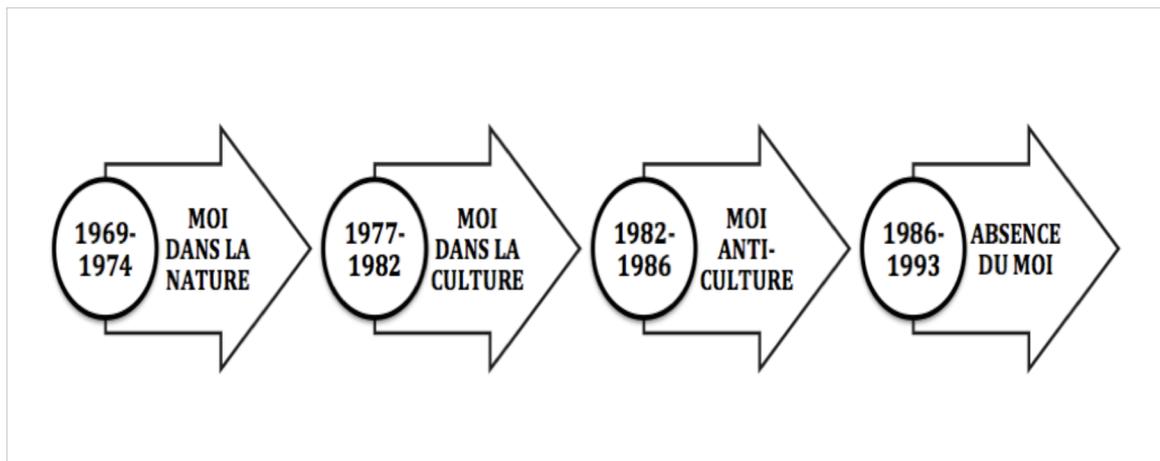


Figure 9 : Évolution du « Moi » chez Gu Cheng

Le « Moi » se présente comme un pivot dans le fonctionnement du système de la pensée philosophique et de la création poétique chez Gu Cheng. L'évolution du « Moi » (voir supra *Figure 9*) peut être distinguée en quatre phases selon sa propre opinion.

Durant la première phase — « Moi dans la nature », Gu Cheng, rêveur enfantin, passait la plupart du temps à la campagne où il apprenait à dialoguer avec la nature. Ce « Moi », qui s'adresse à la nature, exprime le monde afin de s'exprimer lui-même. Ayant une âme sensible qui cultive l'imagination, il y trouva une beauté puérile : « *Les branches d'arbres tentent de déchirer la voile / Du ciel. Elles parviennent à y percer quelques trous, / Tombent alors des lueurs d'outre-ciel... / Les hommes les nomment : lune, étoiles* »¹³⁹. Or il connut aussi la peur et la mort : « *Au crépuscule encore brillant / Survola une oie sauvage gémissante / Le sang répandu / Avec les nuages dorés empourprait toute la terre / Ses ailes robustes ne s'étendirent plus / Son beau plumage se fanait / Seulement ses yeux s'éclaircissaient / Son regard figé suivrait peut-être ses compagnons s'en éloignant / Le soleil couchant comme son cœur brisé / Tombait peu à peu / En espérant de l'apporter à l'autre bout de l'horizon* »¹⁴⁰. Nous verrons plus loin son lyrisme attaché à l'intimité cosmique, qui est l'un des traits essentiels chez Gu Cheng surtout sensible durant cette phase, dans sa *Fantaisie de la vie*. Nous la comparerons avec l'*Aube* de Rimbaud. Cette intimité cosmique correspond aussi à la cosmologie du taoïsme.

Durant la deuxième phase — « Moi dans la culture », lié avec toute la jeune génération qui cherchait un « je » personnel, Gu Cheng commença à s'adresser à l'homme. Ce « Moi », très inquiet, qui tâtonnait entre la tradition et la modernisation, entre l'Orient et l'Occident, cherchait son équilibre avec le monde humain : « *Je suis un enfant capricieux et fantasque / Je voudrais oblitérer le malheur / Je voudrais peindre des fenêtres / Sur toute la terre / Pour que les yeux habitués à l'obscurité / S'habituent à la lumière / Je voudrais peindre le vent / Peindre des cimes toujours plus hautes / Peindre l'espérance des nations d'Orient / Peindre l'Océan / Sons d'allégresse portant à l'infini* »¹⁴¹ pourtant « *Je n'ai pas obtenu de crayon / Je n'ai pas obtenu d'instant coloré / Je n'ai que moi* »¹⁴².

À la suite de la Révolution culturelle, le « Moi » chez Gu Cheng qui était soucieux de l'expression de l'individualité, lui permit d'être identifié comme porte-porte d'une nouvelle génération. Et puis vint le temps de la troisième phase : « Moi anti-culture ». Gu Cheng, désespéré de

¹³⁹ Voir *L'origine de la lune et des étoiles* (1968), traduction de François Cheng, cf. CHENG, FRANÇOIS, *op. cit.*, 2002, p. 166.

¹⁴⁰ Traduction personnelle. Voir *Une oie sauvage touchée par une balle* (1971), cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2010, t. I, P. 79-80.

¹⁴¹ Voir *Je suis un enfant capricieux et fantasque* (1981), traduction de Chantal Chen-Andro, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴² *Ibid.*, p. 172.

l'avortement d'une conciliation de son « Moi » et du monde intérieur — « *Depuis si longtemps / Je verse des larmes sur ce sol / Grosses larmes douces larmes / Depuis si longtemps / J'aspire à croître / Vers le haut, telles des plantes vertes, / Afin de tisser les rayons du couchant / Depuis si longtemps / D'innombrables grappes de raisins / Donnent libre cours à leurs pleurs dans l'aube / Ne pouvant répondre aux injures du soleil. / Depuis si longtemps / Il y a le déluge, il y a / Tous ces rejetons qu'a laissés le déluge* »¹⁴³, se révolta contre la culture de la communauté et se retourna vers lui-même. Il passait de l'enfant-poète au poète révolté.

Faute d'une adaptation du « Moi » à la vie moderne, comme Rimbaud, il se brûla les ailes, voyagea de par le monde pour enfin s'établir en 1988 dans une maison isolée sur une île près de la Nouvelle-Zélande. Cette volonté de retourner à la première phase avec un sentiment taoïste d'appartenance à la nature, se produisit de façon tout à fait consciente, jusqu'à éliminer le « Moi » chez Gu Cheng — « absence du Moi ». Cette « absence du Moi » pour Gu Cheng fut de renoncer à la poursuite de son moi dans un monde absurde. C'était à son instinct de le guider dans la vie et aussi dans l'univers poétique — une sorte d'état « sans but » : « Il ne faut pas avoir le but pour la vie », disait-il, « parce que le but est vide ; pourtant la vie ne peut pas sans but, car la vie est aussi vide »¹⁴⁴.

Durant toute son existence, Gu Cheng avait dû beaucoup subir et se résigner à une solitude la plus totale. Dans n'importe quelle phase, il n'avait jamais oublié de s'observer. La solitude engendre l'imagination originale, la beauté audacieuse dans ses poèmes. Mais la solitude est aussi génératrice de déviations, de disproportions et de transgressions.

Aussi, derrière cette évolution du « Moi » chez Gu Cheng, quel est le moteur qui fonctionne ?

Gu Cheng, en tant que poète, est en même temps un philosophe. Dans son recueil d'*Essais philosophiques*, il est profondément influencé par la philosophie du taoïsme qui est pleine d'une originalité radicale dont la culture du « Moi » différente de celle de l'Occident. Cette différence s'exprime ainsi : « La Chine est cet Autre fondamental sans la rencontre duquel l'Occident ne saurait devenir vraiment conscient des contours et des limites de son Moi culturel »¹⁴⁵. Le taoïsme, première philosophie non-officielle en Chine, se distingue du confucianisme qui sert dans l'histoire d'outil dominant au gouvernement. Cette philosophie dont les deux fondateurs sont Laozi et Zhuangzi, contre l'engagement confucéen, au lieu de proposer « un système clos qui risquerait d'étouffer les

¹⁴³ Voir *Depuis si longtemps* (1968), traduction de François Cheng, cf. CHENG, FRANÇOIS, *op. cit.*, 2002, p. 166.

¹⁴⁴ Pour ces deux citations, cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 4.

¹⁴⁵ Cf. LEYS, SIMON, *L'Humeur, l'Honneur, l'Horreur. Essais sur la culture et la politique chinoises*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 61.

virtualités vitales »¹⁴⁶, cherche à « discréditer totalement le discours et la raison humaine au nom d'une réalité plus vaste et plus essentielle : le Dao du naturel et du spontané »¹⁴⁷.

Il est difficile d'analyser l'idée taoïste sans faire appel au concept fondamental — Dao défini par Laozi :

*Le Dao d'Origine engendre l'un
L'Un engendre le Deux
Le deux engendre le Trois
Le Trois produit les Dix mille êtres
Les dix mille êtres s'adosent au Yin
Et serrent sur leur poitrine le Yang :
L'Harmonie naît au Souffle du Vide médian*¹⁴⁸

Du point de vue taoïste, le Dao fait naître tous les êtres, il est l'origine de la cosmologie. Différent du dualisme occidental qui fait opposer l'homme au monde, la raison à la spontanéité, le taoïsme considère que le monde et l'homme font l'unité, et que la raison comme instrument trouve ses limites dans l'absurde. Ce que propose le taoïsme, c'est une liberté totale qui contre les normes sociales.

Au niveau de la littérature, cette liberté taoïste dissipe les barrières entre la réalité et le rêve, laisse libre cours à l'imagination. Cette pensée taoïste se manifeste notablement par le fameux rêve de Zhuangzi-papillon :

*Un jour, Zhuang Zhou rêvait qu'il était un papillon : il en était tout aise, d'être papillon ; quelle liberté ! Quelle fantaisie ! Il en avait oublié qu'il était Zhou. Soudain, il se réveille, et se retrouve tout ébaubi dans la peau de Zhou. Mais il ne sait plus si c'est Zhou qui a rêvé qu'il était papillon, ou si c'est un papillon qui a rêvé qu'il était Zhou. Mais entre Zhou et le papillon, il doit bien y avoir une distinction : c'est là ce qu'on appelle la transformation des êtres.*¹⁴⁹

Dans la poésie, Gu Cheng, épris de liberté et d'imagination, fait ressurgir la « fantaisie » taoïste, chante la communion totale de la nature et les êtres, dans une libération du moi. Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné plus haut, la langue chinoise est assez souple dans tous les domaines, cette particularité, qui est bien adaptée à l'expression des états d'esprit et facilite l'expression des activités psychologiques irrationnelles, favorise la création poétique de Gu Cheng.

¹⁴⁶ Cf. CHENG, ANNE, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁸ Traduit et cité par François Cheng, cf. CHENG, FRANÇOIS, *op. cit.*, 2002, p. 14.

¹⁴⁹ Cf. CHENG, ANNE, *op. cit.*, p. 131.



CHAPITRE III : UNIVERS DE LA FANTASIE



Après ce rapprochement de l'esprit de la révolte entre Rimbaud et Gu Cheng, nous voici parvenus à la dernière partie du mémoire pour participer à une pièce de la fantaisie où ces deux poètes de génie nous montrent comment ils ont réalisé l'univers symbolique et fantastique dont ils rêvaient.

Oui, participer ! Puisque dans leur poésie à la fois symbolique et fantastique, toute communication avec les lectures est brisée, laquelle devra se produire par un choc explosif qui bouleversera une lecture immédiate et explicite, il faut l'imagination et l'initiative pour une restitution de la communication afin de saisir le message des symboles qu'ils transmettent. Bien que Rimbaud le dise — « Je réservais la traduction »¹⁵⁰, au cours de la lecture, l'analyse de la poésie symbolisée par le poète, qui rejoint celle de l'inconscient du texte, ne doit pas nécessairement se substituer à celle de l'intention du poète. Chaque poème est un « symbole » qui engendre une multiplication des sens, c'est toujours aux lecteurs de le décrypter et de l'interpréter autrement.

Dans ce chapitre, en premier lieu, nous opérons un micro-glissement dans leur trajectoire littéraire — une alternance entre la nature et la société —, au cours duquel nous apercevons leur changement au niveau du symbole, de la thématique, de l'écriture, dans chaque étape différente. Ensuite, nous nous proposons de mettre en lumière la signification de la « fantaisie » dans leur poésie et d'explorer les éléments indispensables à leur production de la « fantaisie » poétique. Au final, nous fondant sur tous les préliminaires méthodologiques dans les deux chapitres précédents et les affinités poétiques entre Rimbaud et Gu Cheng, nous allons démarrer une aventure extraordinaire dans leur univers fantastique. Par ailleurs, il faut noter que, pour l'analyse des figures de style dans les poèmes de Gu Cheng, nous sommes fidèles à la version chinoise. Si la rhétorique n'existe pas en version chinoise, nous l'ignorons.

1. ALTERNANCE ENTRE LA NATURE ET LA SOCIÉTÉ

« Les tout petits enfants ont le cœur si sensible ! »¹⁵¹ Ayant une âme sensible des phénomènes infiniment délicats, ces deux poètes établissent un système de communications avec la nature et y trouvent leur première collection de symboles fantastiques. Dès lors, La nature est omniprésente dans leurs poèmes. Plus tard, l'expérience sociale leur apporte une deuxième série de symboles qui

¹⁵⁰ Voir *Délire II. Alchimie du verbe, Une saison en enfer* (1873), *op. cit.*, p. 263.

¹⁵¹ Voir *Les étrennes des orphelins* (1869), v. 80, *ibid.*, p. 17.

complète leur poésie de la fantaisie, en même temps déforme ou réanime leur première collection de symboles.

Cette trajectoire d'une alternance entre la nature et la société est aussi une transformation de l'enfant-poète en poète révolté qui s'accomplit au cours de leur courte carrière poétique.

1.1. De la nature à la société

« Ce fut une goutte d'eau qui m'a introduit à l'univers de la poésie. [...] Un jour, après la pluie, tout était frais et neuf. Un sapin tout étincelante m'a surpris : de milliers de bulles de cristal suspendaient à chaque aiguille. J'y ai vu un arc-en-ciel qui flottait ; toutes les gouttes étaient chargées d'un azur immense et tenaient un nouveau monde pour moi...[...] Voilà ce qu'est la poésie : une goutte d'eau étincelle sur l'arbre de l'imagination. »¹⁵² Ainsi ce fut l'éveil précoce à la poésie de Gu Cheng, immergé dans la nature ; l'âme lui fait pressentir le Beau de la nature, l'imagination le fait voir et l'amour le fait chanter.

Pour lui, décrire la nature, ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser ses sensations. Voici un poème intitulé *Bonhomme de neige*¹⁵³ en guise d'exemple :

*Devant ta porte
J'ai fait un bonhomme de neige
À ma place
T'attendant maladroitement*

*Tu as mis une sucette
Cœur doux et suave
Profondément dans son corps neigeux
Disant qu'il serait bien heureux*

*Il ne sourit point
Restait sans bruit
Jusqu'à ce que le grand soleil du printemps
Vint à le fondre*

*Où fut l'homme ?
Où se trouva le cœur sucré ?
Près de la petite flaque de larmes
Bourdonna une abeille.*

¹⁵² Cf. R. ALLEN, JOSEPH, *op. cit.*, p. 179-180.

¹⁵³ Traduction personnelle. Voir *Bonhomme de neige* (1980), GU, CHENG, *op. cit.*, 2010, t. I, p. 385-386.

Ce serait un poème bien naïf au regard des grandes personnes. Mais il ne s'agit pas du tout d'un cliché : un amour précoce, mais éphémère rendu présent par la vie courte du bonhomme de neige qui laisse enfin une petite trace de tristesse. Avec le temps, cette limpidité et fraîcheur sont remplacées par l'obscurité.

Prenons *Les formes du vent*¹⁵⁴ comme comparaison. Ce poème, composé durant la transition entre la phase du « Moi anti-culture » et celle d'« absence du Moi », sa vision fantastique, transformée en fragments, est beaucoup plus surprenante et absurde et lui donne une saveur totalement différente.

*Pour lui
Les formes du vent
Se souviennent des feuilles
Amoureuses morsures
Partout
Dans Shanghai ruisselante
Partout crépite
La pluie
Se replier sans cesse
écouter
Les ébats
Des gyrins*

*Un mariage le matin
Les morsures partagées*

*Blancheur blancheur de neige
Emportée par le vent*

*Il se lève
Et voit
La jeune épousée*

Chez Gu Cheng, le vent invisible a une forme qui lui fait penser aux feuilles qui sont d'« *amoureuses morsures* ». Cette sensation tactile et auditive lui rappelle « *les morsures partagées* » avec sa « *jeune épousée* » : au matin ils peuvent entendre « *les ébats des gyrins* » dans la pluie. Toutes ses sensations et souvenirs se conservent dans « *les formes du vent* ».

¹⁵⁴ Voir *Les formes du vent*, traduction d'Annie Curien, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et CURIEN, ANNIE, *op. cit.*, p. 50.

Rimbaud, pendant ce temps passé dans la nature, accomplit ses premiers poèmes de jeunesse, réunis par lui-même sous l'appellation : *Cahiers de Douai*. Ces *Cahiers de Douai*, selon l'expression de Yves Bonnefoy, sont « dans l'élan de l'espoir ses poèmes les plus limpides, les plus heureusement libres, les librement enfantins. »¹⁵⁵

Prenons un fragment du poème *Les reparties de Nina*¹⁵⁶ comme exemple.

[...]
*Ton goût de framboise et de fraise,
Ô chair de fleur !
Riant au vent vif qui te baise
Comme un voleur ;*

*Au rose églantier qui t'embête
Aimablement :
Riant surtout, ô folle tête,
À ton amant !...*

— *Ta poitrine sur ma poitrine
Mélant nos voix,
Lentes, nous gagerions la ravine,
Plus les grands bois !... [...]*

La description d'une aventure amoureuse est bien joyeuse et enfantine : si nous nous aimons, poitrine contre poitrine, la vie sera en rose dans cette nature bucolique avec les arômes « *de framboise et de fraise* ». Le vocabulaire que Rimbaud utilise ici est tout frais et clair afin de créer une atmosphère à la fois lyrique et puérile : « *rose églantier qui t'embête* », « *aimablement* », « *ô folle tête* ». Pourtant ce genre d'élan lyrique des romantiques chez Rimbaud se dissipe bientôt dans ses poèmes en prose.

Si Rimbaud était tellement attaché à la nature durant cette période, c'est parce qu'il se sentait particulièrement étouffé par une atmosphère familiale extrêmement sévère de sorte qu'il s'ennuyait dans une campagne pauvre et monotone. Dans la nature, il trouva la liberté à laquelle il aspira toute sa vie et conçut son projet de fugue à venir. À ce sujet, le meilleur modèle sera son poème de la bohème : *Sensation*¹⁵⁷.

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,

¹⁵⁵ Cf. BONNEFOY, YVES, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Éd. du Seuil, 2009, p. 94.

¹⁵⁶ Voir *Les reparties de Nina* (1870), v. 25-36, *op. cit.*, p. 72.

¹⁵⁷ Voir *Sensation* (1870), *ibid.*, p. 35.

*Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds.
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.*

Il s'agit bien d'un programme futur de vagabondage : « j'irai », « j'en sentirai », « Je laisserai », car tous les verbes sont au futur simple. Mais c'est sans doute une expérience réellement vécue de Rimbaud durant sa vie à la campagne. Comme l'indique le titre, l'image que Rimbaud se fait du bonheur de la promenade à pied nu correspond à la plénitude des sensations tactiles : « *picoté par les blés* », « *fouler l'herbe menue* », « *sentirai la fraîcheur à mes pieds* », et « *laisserai le vent baigner ma tête nue* ».

Dans l'harmonie rendue possible avec cette nature immense et mobile, l'âme de Rimbaud se réveille en accompagnant cette expérience de sensations :

*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien :
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,*

Et cet état de bonheur parfait et de sensation pure lui inspire enfin le désir de s'évader, tentation qui a toujours été si vive chez Rimbaud :

*Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
Par la Nature, — heureux comme avec une femme.*

Après avoir composé ce poème d'aspiration à la vie vagabonde, cet « enfant touché par le doigt de la Muse »¹⁵⁸ décida de faire une fugue à Paris. Mais là-bas, ses illusions s'évanouirent bientôt.

Quant à Gu Cheng, il avait envie de rester toujours à la campagne, car durant la Révolution culturelle, les grandes villes étaient dans le chaos : « Enfant, j'ai grandi sur une grève alcaline. Le ciel et la terre, là-bas, sont pure beauté, forment un cercle parfait. [...] Par goût, je vais souvent jusqu'au bord de la société »¹⁵⁹. Pourtant en 1974, il fut obligé de suivre son père, rentrer à Pékin et il commença sa vie urbaine en s'éloignant de la nature.

¹⁵⁸ Voir *Lettre de Rimbaud à Théodore de Banville*, 24 mai 1870, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁹ Traduit et cité par Annie Curien. Cf. CURIEN, ANNIE, « Gu Cheng : la disparition d'un poète », *Perspectives chinoises*, n° 19 (sept-oct. 1993), p. 49.

1.2. De la société à la nature

Vivant respectivement sous des bouleversements sociaux, Rimbaud et Gu Cheng manifestèrent un grand souci envers la condition humaine, Rimbaud se rendit en six journées de marche à Paris où régnait la Commune et y est resté une quinzaine de jours, entre le 18 avril et le 13 mai 1871 ; Gu Cheng, pour sa part, a participé, le 5 avril 1976 sur la place de Tian'anmen, à la manifestation du mouvement contre *La Bande des Quatre*¹⁶⁰. Et ces engagements doivent aussi se traduire dans leur poésie.

C'est d'abord au thème de la révolution, de la politique que ces deux poètes ont donné une réponse puissante.

Le meilleur exemple de ce trait chez Rimbaud est *Chant de guerre parisien* autour de l'insurrection de la Commune de Paris (18 mars-28 mai 1871) contre la capitulation devant l'invasion prussienne. Lorsque la révolution éclata, en fait, Rimbaud était dans sa ville natale, Charleville, mais il s'informait des événements par les journaux et puis composa ce poème afin de chanter les louanges du printemps révolutionnaire : « [...] Ô Mai ! Quels délirants culs-nus ! / Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières, / Ecoutez donc les bienvenus / Semer les choses printanières ! [...] »¹⁶¹. Pourtant ce printemps de révolution fut bientôt réprimé : « Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques. »¹⁶² D'après Rimbaud, la Commune de Paris est une sorte de « révoltes logiques » dans le chemin de la démocratie de la France, mais la répression de cette « révolte logique » constitue un mauvais usage de la démocratie. C'est une insatisfaction essentielle du pouvoir qui provoque une cruauté de détruire : « Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté ! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues. »¹⁶³

À cette question, Gu Cheng, hanté toute sa vie par la Révolution culturelle qui a causé au moins quatre millions de morts, s'opposa fermement au pouvoir de l'État : « la démocratie est la tyrannie collective, la tyrannie est la démocratie individuelle »¹⁶⁴. Cette réflexion politique correspond parfaitement à la pensée taoïste — politique du non-agir : la violence de l'État finit toujours par se retourner contre elle-même, donc, la meilleure façon de remédier à la tyrannie, au massacre serait de ne pas agir. Mais cette politique n'existe que dans une société idéale où chacun a conscience de se

¹⁶⁰ Groupe de quatre dirigeants chinois qui furent instigateurs de la Révolution culturelle.

¹⁶¹ Voir *Chant de guerre parisien* (1871), v. 5-8, *op. cit.*, p. 119-120.

¹⁶² Voir *Démocratie, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 314.

¹⁶³ Voir *Conte, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 293.

¹⁶⁴ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 107.

gouverner soi-même. Gu Cheng avait cette conscience : « *À peine / Un rayon de soleil / Éclaire le ciel / Aussitôt il est enfoui dans les nuages / L'averse révèle / Le négatif de mon âme* »¹⁶⁵, pourtant la réalité en face de lui était assez cruelle : « *Sordidité ! Sordidité ! / Partout sont la pourriture, l'ordure, la frange. / L'Âme, y trempée, gonflant et jetant du pus, / Comme un cadavre noyé. / Moi, une larme de neige sur la paume, / Reste stupéfait devant cet océan de sordidité.* »¹⁶⁶

Ensuite, Rimbaud et Gu Cheng se sont dressés contre la civilisation moderne, contre l'industrialisation de la société, car ce développement moderne a exploité la nature d'une façon excessive afin de réaliser la modernisation des sociétés, un mouvement absurde aux yeux de ces deux poètes. D'autant que les progrès de la modernité creusent les écarts entre les gens. Cela aussi traduit une idée symboliste chez ces deux poètes, car le symbolisme se dresse contre le productivisme de l'ère industrielle.

« *La cheminée comme un géant qui se dresse sur la plaine / Regarde la terre toute parsemée de lumières, / Fume sans cesse, / Réfléchit, personne ne sait à quoi.* »¹⁶⁷, devant nous, la cheminée se dresse, incomprise ou indifférente, regarde ce monde en plein développement industriel, mais un monde ramené au chaos. En revanche, chez nous, un sentiment obscurci se relève aussi sombre que cette fumée de cheminée. Rimbaud aussi fut un observateur inquiet en face du remodelage de la ville moderne : « *Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. [...] Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon, — notre ombre des bois, notre nuit d'été !* »¹⁶⁸ Les gens, fascinés par la vision idéale de la métropole qui n'est qu'une sorte de « *crue moderne* », deviennent des « *spectres nouveaux* » et seront persécutés par la pollution industrielle.

Avec ce développement social, rien n'est pire que le désespoir et la froideur qu'on ressent dans la société, et cette indifférence écarte la distance entre les gens : « *Toi, / Qui tour à tour me regarde, / Regarde les nuages, / Je te sens, / Quand tu me regardes, si lointain, / Quand tu regardes les nuages, si proche.* »¹⁶⁹ Les gens se regardent entre eux d'un œil sombre, ils se sentent atrocement seuls en

¹⁶⁵ Voir *Photographie* (1979), traduction d'Annie Curien, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 167.

¹⁶⁶ Traduction personnelle. Voir *Sordidité* (1979), cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2010, t. I, p. 281-282.

¹⁶⁷ Voir *La cheminée* (1968), traduction d'Isild Darras, cf. DARRAS, ISILD, *Inspirations chinoises*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 55.

¹⁶⁸ Voir *Ville, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 300-301.

¹⁶⁹ Voir *Le proche et le lointain* (1980), traduction d'Hsiung Pingming, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 169.

face du monde ; par contre, ils ont plus de facilité à s'approcher de la nature qui se fait moins menaçante.

Ayant une personnalité asociale, ces deux poètes rencontrèrent enfin une impasse dans leur propre société. Gu Cheng, souvent mutique dans les cercles des poètes contemporains, aspirait à une vie totalement libre qui ne respecte aucune convenance. Aux yeux de la bourgeoisie parisienne, Rimbaud, « de sincérité nulle, caractère de femme, de fille, nativement méchant et même féroce »¹⁷⁰ suscite très rapidement leur incompréhension et dégoût.

Entre la vie sociale et le rêve poétique, comment se fit l'accord ? Gu Cheng et Rimbaud apportèrent une réponse différente à cette question.

À terme, ayant perdu ses illusions sur la vie parisienne et par sa malchance littéraire, Rimbaud se souvint de la vie passée dans la nature : « *des heures d'argent et de soleil vers les fleuves, la main de la campagne sur mon épaule, et de nos caresses debout dans les plaines poivrées. — Un envol de pigeons écarlates tonne autour de ma pensée* »¹⁷¹, et il décida de choisir le silence final, de dissiper sa force dans les aventures lointaines qui sont en dehors de toutes les activités poétiques. Différent de l'action de Gu Cheng, Rimbaud rejeta tout autant l'idéalisme adopté par Gu Cheng qui consistait à nier l'objectivité du monde. Malgré les conditions pénibles du travail et le climat extrêmement chaud qui atteignit jusqu'à quarante degrés, Rimbaud cherchait toujours un équilibre entre sa vie et ce monde en faisant quelque tentative de conciliation : « je suis aussi bien qu'on peut l'être ici ». Et tenant compte de son salaire quotidien qui baissait au fil du temps, il aspira à un emploi qu'il n'aimait pas du tout mais qui lui apportait plus de sous, comme il le disait : « j'aime mieux ne rien faire que de me faire exploiter »¹⁷². En terminant une période de « l'alchimie du verbe », Rimbaud entra dans une nouvelle étape de l'alchimie de l'or.

Quant à Gu Cheng, portant un regard désabusé envers ce monde — « *La beauté que je désire, / C'est l'éternité et la temporalité, / Pourtant elles sont incompatibles : / La beauté éternelle, fantastique, / Or sans émotions ; / La beauté temporelle, / Mais sera enfin néant.* »¹⁷³, finit par s'installer sur la petite île de Nouvelle-Zélande où il mena une vie retirée, ce qu'il désirait depuis longtemps — « *Dès demain, je m'engage à être un homme heureux : / Nourrir les chevaux, fendre le bois, parcourir le monde / Dès demain, j'aurai souci du grain et des légumes / Je posséderai une*

¹⁷⁰ Cf. GOURMONT, REMY DE, « Le plus insupportable voyou », GUYAUX, ANDRÉ, *op. cit.*, 1993, p. 84.

¹⁷¹ Voir *Vies I, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 295.

¹⁷² Pour ces deux citations, voir *Lettre de Rimbaud à sa famille*, 22 septembre 1880, *op. cit.*, p. 262.

¹⁷³ Traduction personnelle. Voir *La beauté* (1969), GU, CHENG, *op. cit.*, 2010, t. I, p. 20-21.

maison, face à la mer / Au printemps doux s'ouvrent les fleurs »¹⁷⁴. Pourtant à l'âge où il devint un homme, où il allait assumer ses responsabilités étant que mari et père, il se voulait n'être encore qu'un enfant, il refusait toute la force extérieure qui aurait pu influencer sa volonté. Enfin la réalité cruelle brisa atrocement ses illusions.

2. POÉSIE DE LA FANTASIE



Figure 10 : *Ascension de filets de pêche*, dessin à la plume par Gu Cheng¹⁷⁵

En laissant libre cours aux forces de l'imagination, Rimbaud — « *Je suis maître en fantasmagories* »¹⁷⁶, et Gu Cheng — « *Je suis un enfant / Un enfant gâté par l'imaginaire / Capricieux et fantasque* »¹⁷⁷, tracent une peinture symbolique riche d'impressions et d'images qui se nourrit d'une fantaisie fabuleuse. L'objectif sublime — la fantaisie — constitue un axe essentiel autour duquel leur poésie gravite. Mais comment comprendre leur fantaisie poétique ? Quelles sont les caractéristiques essentielles de leur production de la fantaisie ?

¹⁷⁴ Voir *Face à la mer* (1989), poème de Haizi, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 182.

¹⁷⁵ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2010, t. II, p. 792.

¹⁷⁶ Voir *Nuit de l'enfer, Une saison en enfer* (1873), *op. cit.*, p. 256.

¹⁷⁷ Voir *Je suis un enfant capricieux et fantasque* (1981), *op. cit.*, p. 172.

Le mot « fantaisie », selon la définition dans le *TLF*¹⁷⁸, désigne tout d'abord l'imagination ou la production de l'imagination. Précisément dans le domaine de la littérature, il signifie la faculté imaginative et le pouvoir d'invention d'un artiste, d'un écrivain, etc. Cette explication qui met l'accent sur l'importance de l'imagination semble un point de départ pour toute réflexion sur la fantaisie chez ces deux poètes.

Dans la dimension littéraire, l'imagination, qui est « à la fois une capacité mentale et un exercice oratoire »¹⁷⁹, implique une création à deux niveaux — percevoir et exprimer — qui doivent interférer. La faculté de l'imagination permet tout d'abord de percevoir la réalité profonde des choses, ensuite d'y trouver les rapports intimes et secrets des choses, et enfin d'établir les correspondances et les analogies entre le visible et l'invisible, entre le réel et le surréel. Autrement dit la poésie symboliste « n'est ni la description de la nature ni le chant du cœur, mais l'intuition d'une réalité supérieure qui est le sens même de l'univers » et elle rappelle que « tout poète est un voyant »¹⁸⁰. À la suite du premier niveau de perception, il vient au deuxième niveau de l'imagination : il faut maîtriser les sensations inouïes et donner les moyens d'expression à la vision transformée essentiellement à travers des images qui sont présentées à l'aide d'une série de figures de style, telles que la comparaison, la métaphore, la métonymie, la suggestion, etc.

Ainsi nous rencontrons la première caractéristique de leur poésie de la fantaisie — la fantaisie n'est plus autre chose que le souffle de la vie qui se mesure en images résumant la vision, la sonorité, l'odorat et la tactilité.

Pourtant qu'est-ce qu'une image dans la dimension poétique ? Comment se construit-elle dans la poésie ?

Empruntons d'abord à Michèle Aquien la définition poétique de l'image :

*Au sens propre, le mot image signifie « représentation », « apparence », « illustration ». En littérature, et particulièrement en poésie, ce mot désigne en général des figures fondées sur la mise en rapport de deux réalités différentes, l'une - thème, comparé, imagé — qui désigne proprement ce dont il s'agit, l'autre - phore, comparant, imageant — mettant à profit une relation d'analogie ou de proximité avec la première.*¹⁸¹

De ce point de vue, dans la dimension poétique l'image peut désigner, avec moins de rigueur, la comparaison ou la métaphore fondée sur l'analogie, qui est « une certaine structuration de l'ensemble

¹⁷⁸ Voir sur site : <http://www.cnrtl.fr/definition/fantaisie>.

¹⁷⁹ Cf. AQUIEN, MICHÈLE et MOLINIÉ, GEORGES, *op. cit.*, p. 199.

¹⁸⁰ Pour ces deux citations, cf. DÉCAUDIN, MICHEL, *op. cit.*, p. 502.

¹⁸¹ Cf. AQUIEN, MICHÈLE et MOLINIÉ, GEORGES, *op. cit.*, p. 563.

comparaison-métaphore-métonymie » sous la perspective rhétorique. En résumé, « il y a image lorsque, dans un segment, un terme figuré, même une fois interprété, et donc, d'une manière ou d'une autre, traduit ou expliqué, garde un peu de sa valeur spécifique, voilée mais tenace »¹⁸².

Donnons ensuite quelques exemples de Rimbaud et de Gu Cheng.

Gu Cheng, soucieux d'images dans son poème *Passé-Honte-Oubli*¹⁸³, propose une courte comparaison mais ingénieusement à la file :

*Le passé, comme les écueils hideux,
S'expose au grand ciel ;*

*La honte, comme les algues pourries,
S'enroule autour des récifs ;*

*L'oubli ô l'oubli, montez vite ta marée,
Submergez tout cela avec tes flots frémissants.*

Outre les structures syntaxiques parallèles, le rythme de ce poème est également déterminé par le jeu de deux comparaisons et d'une métaphore qui s'organise dans trois strophes. Ces trois images, à l'écart de clichés, se succèdent tout au long du poème sans s'interrompre. Dans la première image, le comparé « *passé* » est rapproché d'un comparant original « *les écueils hideux* » qui s'expose « *au grand ciel* », moyennant un terme comparatif : « *comme* ». Suite à l'image précédente, le seconde comparé « *honte* » est rapproché d'un comparant « *les algues pourries* » qui s'enroulent autour des « *écueils hideux* » — « *le passé* », sous le sème de la putridité. Dans la troisième image, il n'y a pas de terme comparatif mettant en rapport le comparé « *oubli* » avec le comparant la « *marée* » ; l'analogie ne porte que sur les verbes à l'impératif présent : « *montez* », « *submergez* ». Et cette image suppose un comparant personnifié la « *marée* » dont « *les flots* » sont « *frémissants* ». Dans l'ensemble, ces images proposées par Gu Cheng dans ce poème, qui arrivent à figurer, d'une façon suggestive et inattendue, les conceptions abstraites : « *le passé* », « *la honte* » et « *l'oubli* », frappent par leur caractère à la fois elliptique et insolite.

Chez Gu Cheng, parfois l'image, dans laquelle le comparé se cache dans les coulisses, se complexifie à partir d'une analogie simple mais qui reste sous-entendue et polysémique.

*Un instant...
L'éboulement s'est arrêté*

¹⁸² Pour ces deux citations, *ibid.*, p. 198.

¹⁸³ Traduction personnelle. Voir *Passé-Honte-Oubli* (1979), cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2010, t. I, p. 279.

Sur la rive s'amoncellent des crânes de géants

*Des jonques en deuil
Passent avec lenteur
Déploient leur sombre linceul jaune*

*Tant de beaux arbres verts
Au corps tordu par la douleur
Sèchent les larmes des braves*

*La lune tronquée
Est cachée par Dieu dans l'épaisse brume
Tout est fini déjà*

Issue de *Fin*¹⁸⁴, cette image, qui fait allusion au fleuve Jaune, équivalence de la Seine en Chine, bouleverse totalement une image traditionnelle de ce fleuve dite « fleuve maternel de la nation chinoise » et provoque du scandale dans la critique. Ici les comparés restent fort implicites et les comparants sont très surprenants. Dans la première strophe, le comparant « *crânes de géants* », qui suggère les roches sur la rive, porte un sens métaphorique de la mort. Apparu dans la deuxième strophe, le comparant « *sombre linceul jaune* » reste difficile à lier avec le comparé le fleuve Jaune et recouvre plusieurs signifiés dont l'interprétation est un peu délicate, car le mot « *linceul* » peut être considéré comme une profanation de la nation. Dans la troisième strophe, l'usage de la personnification et de la hyperbole — les « *arbres verts* » qui sont tordus par « *la douleur* » « *sèchent les larmes des braves* » — renforce l'atmosphère sinistre du poème. Sous la plume de Gu Cheng, un voyage en bateau sur le fleuve Jaune prend ainsi l'ampleur d'une vision fantasmagorique qui fait sentir de la frayeur et de l'agonie.

C'est de même durant les « *voyages métaphysiques* » « *à tout prix* » que Rimbaud nous invite à la découverte de ses images fantastiques dans sa litanie profane *Dévotion*¹⁸⁵.

[...]Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, — (son cœur ambre et spunk), — pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.

À tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. — Mais plus alors.

¹⁸⁴ Voir *Fin* (1979), traduction de Chantal Chen-Andro, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 168.

¹⁸⁵ Voir *Dévotion, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 314.

Dans ce passage de *Dévotion*, se présentent quatre comparaisons formulées à travers le terme comparatif « *comme* » ou « *plus... que* » :

- 1) « *grasse comme le poisson* » ;
- 2) « *enluminée comme les dix mois de la nuit rouge* » ;
- 3) « *ma seule prière muette comme ces régions de nuit* » ;
- 4) « *des bravoures plus violentes que ce chaos polaire* ».

Toutes ces comparaisons s'organisent autour du destinataire de « *ma seule prière muette* » — « *Circeto* » — qui est l'« amalgame de Circé et de Céto »¹⁸⁶. Quoiqu'il en soit précisément, ce personnage propose une énigmatique allégorie féminine qui représente le désir érotique chez le poète. Dans ce contexte, le mot anglais « *spunk* », qui signifie en argot le sperme, fait allusion à la sexualité. En outre, les « *bravoures* » peuvent être une métaphore des actes sexuels qui sont « plus violentes que ce chaos polaire ». Cette image frigide du « *chaos polaire* » sur les « *hautes glaces* », qui fait contraste avec ce désir frénétique, est une image-clé rimbaldienne fréquente dans les *Illuminations*. En somme, la volonté rimbaldienne d'être « voyant » le pousse à la recherche d'images à la fois fantastiques et frappantes par leur discontinuité et leur contraste « *dans des voyages métaphysiques* ».

Voici encore une métaphore rimbaldienne dont le comparé est mis en relation avec deux comparants et qui s'illustrent mutuellement.

[...] *La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.*¹⁸⁷

Selon la formule de Rimbaud — « *Je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens* »¹⁸⁸, à l'aide de la synesthésie, il compare ici la sensation musicale à la sensation de vertige « *virement des gouffres* » et à celle de sonorité et de vision « *choc des glaçons aux astres* », afin de figurer un sentiment sonore en lui donnant une forme exprimable, qui atteint un grand pouvoir suggestif. Grammaticalement, la relation d'analogie entre les différentes perceptions est implicitement formulée à travers un point virgule, et l'effet de la synesthésie est obtenu par les compléments déterminatifs du nom : « *virement des gouffres* », « *choc des glaçons aux astres* ». Dans ce vers court, il ne s'agit point d'une simple juxtaposition de sensations de différents ordres mais d'une association intime de l'une à l'autre dans la perception qui complète une sorte de « *musique* » épouvantable dans un monde de *Barbare*.

¹⁸⁶ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *op. cit.*, 2009, p. 980.

¹⁸⁷ Voir *Barbare, Illuminations* (1874), *op. cit.*, P. 310.

¹⁸⁸ Voir *Délire II. Alchimie du verbe, Une saison en enfer* (1873), *ibid.*, p. 263.

On voit aussi par cet exemple que l'image créée par Rimbaud, loin de se figer sans transformation, peut s'évanouir à tout instant. À travers tous les exemples précédents, on constate que pour ces deux poètes la fantaisie poétique, se formant souvent en fragments à l'aide de métaphores personnelles et étranges, produit une impression d'ambiguïté, d'étrangeté et de fugacité qui reflète la deuxième caractéristique de leur poésie de la fantaisie.

À cette question, l'analyse que propose Paul Valéry ouvre des perspectives considérables, notre analyse en tire partie pour caractériser leur poésie :

*La fantaisie, si elle se fortifie et dure quelque peu, se forge des organes, des principes, des lois, des formes, etc., des moyens de se prolonger, de s'assurer d'elle-même. L'improvisation se concerte, l'impromptu s'organise, car rien ne peut demeurer, rien ne s'affirme et ne franchit l'instant qu'il ne se produise ce qu'il faut pour additionner les instants.*¹⁸⁹

La fantaisie n'est point figée, elle est toujours au mouvement, difficile à saisir dans un instant. Avec une force inégalée de subtilité intellectuelle, Rimbaud et Gu Cheng donnent à voir un monde de fantaisie à la fois singulier et inattendu. Afin de « fixer » leur fantaisie, durant la lecture, il faut « additionner les instants » qui sont sur le point de s'évaporer.

Voici un poème de Gu Cheng, *Toutes ces heures*¹⁹⁰, qui justifie bien la fugacité de la fantaisie.

*Toutes ces heures, cette fumée
Cette fumée montant des touffes d'armoises
Prunelles roses et regards triomphants
Je sais que vos larmes s'élèvent
Mais il se fait tard
Les fleurs dessinent des motifs
Se coulent en fioles au feu des bougies
Il se fait tard, c'est vrai
D'immenses fleurs s'allongent vers nous
L'aube enflée s'emplit de larmes
Larmes de nuit noire innocentes incolores
Je sais, ils sont encore en train de dire hier
Ils sont en train de dire
Les balles ont heurté les plats de cuivre
Le bruit ne s'étend plus, reste la fumée
Un papier de bonbon froissé
Après la débâcle
Les débris sombrent dans le port*

¹⁸⁹ Cf. VALÉRY, PAUL, *Œuvres. II*, éd. JEAN HYTIER, Paris, Gallimard, 1984, p. 552.

¹⁹⁰ Voir *Toutes ces heures* (1983), traduction d'Annie Curien, cf. CURIEN, ANNIE, *op. cit.*, p. 50.

*Il se fait tard, l'eau se change en poussière
Le temps se vide*

Chimères dociles

Rien qu'un ruisseau

Qui chemine prudemment depuis toujours

Avant d'aborder l'analyse du poème, il est nécessaire de signaler une erreur dans la traduction d'Annie Curien. Puisque le chinois est assez souple au niveau de la grammaire, on connaît la difficulté de distinguer la césure, qui est généralement en accord avec le sens de l'énoncé, d'après l'analyse syntaxique de la poésie chinoise. Ainsi une séparation différente entre les segments dans un vers peut conduire à une interprétation erronée. Ici, la traductrice, comprend mal la clause du poème, soit les trois derniers vers. Voici une traduction personnelle : « *Sur toutes les chimères douces / Flottant la lumière est un tapis de ruisseau / Qui chemine délicatement depuis un millénaire* ». Par ailleurs, le titre *Toutes ces heures* néglige la métaphore de celui du texte original, il vaut mieux garder le premier vers « *toutes ces heures, cette fumée* » en guise de titre.

Gu Cheng, n'obéissant qu'aux caprices de sa fantaisie, réussit à saisir ce qui se donne comme insaisissable : « *toutes ces heures, cette fumée* » sont une fantaisie volatile et fugace. La fantaisie de Gu Cheng est condamnée à la stérilité : loin de résumer « *toutes ces heures* » en une seule phrase stéréotypée comme « *que le temps se passe vite* », elle cherche à combler, dans l'expansion de ses figures, de la « *fumée* » ayant « *prunelles roses et regards triomphants* » aux « *larmes de nuit noire innocentes incolores* », des « *fleurs* » qui se transforment en « *motifs* » aux « *balles* » qui « *ont heurté les plats de cuivre* », etc. À peine une figure s'établit-elle qu'elle transforme en une autre forme merveilleuse puis disparaît bientôt, enfin elle aboutit à une image du néant — « *Il se fait tard, l'eau se change en poussière / Le temps se vide* ». Dans la culture chinoise, selon l'expression de François Cheng, « les arts ne sont pas compartimentés ; un artiste s'adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à un art complet où toutes les dimensions spirituelles de son être sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées »¹⁹¹. Gu Cheng, lui aussi, parvient à faire une fusion de tous les arts qu'il entreprend. La fantaisie dans la poésie de Gu Cheng, comme celle de sa peinture (voir *supra* Figure 10), est un véritable kaléidoscope onirique et charmant où une liberté s'exerce sans frein et on ne sait jamais quelle figure va surgir dans une seconde.

¹⁹¹ Cf. CHENG, FRANÇOIS, *op. cit.*, 1996, p. 15.

Quant à Rimbaud, comme nous l'avons montré, ses deux lettres dites « du voyant » comportent chacune une référence à la fantaisie. Ses *Illuminations*, « série de superbes fragments »¹⁹², en abandonnant les vers et les rythmes réguliers de la poésie, constitue l'incarnation parfaite de sa fantaisie poétique et se distingue par la liberté de ses images poétiques.

Cette caractéristique est très remarquable dans *Après le Déluge*.

Placé en tête du recueil, ce poème en prose joue un rôle du guide dans le voyage des « hallucinations » rimbaldiennes. Comme nous l'avons observé à plusieurs reprises l'intertextualité interne se laisse apercevoir partout dans ses œuvres, par le biais de plusieurs images, apparues dans *Après le déluge*, qui ont été retravaillées par Rimbaud dans ce recueil en devenant plus complexes. Par exemple, l'image du chaos polaire — « *Les caravanes partirent. Et le Splendide-Hôtel fut bâti dans le chaos de glaces et de nuit du pôle.* »¹⁹³ — s'enrichit dans *Barbare* ; la figure d'un enfant rêveur — « *Une porte claqua, et sur la place du hameau, l'enfant tourna ses bras, compris des girouettes et des coqs des clochers de partout, sous l'éclatante giboulée.* »¹⁹⁴ — se concrétise dans *Aube* ; la vision de la messe aux hautes de glace — « *Madame*** établit un piano dans les Alpes. La messe et les premières communions se célébrèrent aux cent mille autels de la cathédrale.* »¹⁹⁵ — se développe dans *Dévotion*, etc. Aussitôt qu'une image surgit, une autre la remplace en laissant des indices qui servent à reconstruire un panorama des *Illuminations*.

Dans *Après le Déluge*, Rimbaud, qui « rejette tout ce qui enserme et fige le torrent des sensations et des images »¹⁹⁶, adapte la mythologie du Déluge aux deux Déluges personnels et rassemble des visions inédites qui ne durent que peu de temps.

Le premier Déluge est rassis, « tournure plus imagée pour “retombée” »¹⁹⁷, sur la scène avec des images successives des animaux qui sont personnifiés :

*Aussitôt que l'idée du Déluge se fut rassise,
Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel
à travers la toile de l'araignée.
Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs qui regardaient déjà.*¹⁹⁸

¹⁹² Cf. VERLAINE, PAUL, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹³ Voir *Après le déluge, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 289.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Cf. PEYRE, HENRI, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹⁷ Cf. BRUNEL, PIERRE, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹⁸ Voir *Après le déluge, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 289.

Tout au long du poème, le passé simple renforce la dynamique des images et les images de la nature alterne avec celles de la société. Ce métissage des images engendre une vision bien plus étrange et particulière :

*Les castors bâtirent. Les "mazagrans" fumèrent dans les estaminets.*¹⁹⁹

La combinaison de deux images respectivement naturelle et humaine, qui semblent n'avoir aucune relation, fait allusion à la reconstruction du monde après le Déluge. Lorsque les castors, « animaux particulièrement industriels »²⁰⁰, rétablissent ce monde ruiné, le café qui fume, symbole de la chaleur, « sèche » ce monde immergé.

Pourtant un deuxième Déluge plus féroce encore va détruire ce monde plein de cruauté où « le sang et le lait coulèrent »²⁰¹ : « — Sourds, étang, — Écume, roule sur le pont, et par-dessus les bois ; — draps noirs et orgues, — éclairs et tonnerres, — montez et roulez ; — Eaux et tristesses, montez et relevez les Déluges. »²⁰² Les « hallucinations » rimbaldiennes fabuleuses, qui sont sur le point de disparaître à chaque instant, se sont enfin dissipées avec ces Déluges : finalement « un ennui » s'installe. Ayant l'intention de « dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant »²⁰³, Rimbaud fait jouer tous les ressorts durant la création de cette fantaisie fabuleuse. Tout comme « les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images »²⁰⁴, il est en même temps observateur de ses images qui « cristallisent les auto-perceptions symboliques de la libido du poète »²⁰⁵.

De ce point de vue, la fantaisie, qui apparaît comme la métaphore d'une autre appréhension du réel, expose aussi l'inconscient du poète et l'écriture du soi. C'est le dernier point à retenir à propos des caractéristiques de la fantaisie.

Fidèle à sa « poésie objective », Rimbaud enregistre sa perception et sa vision de l'inconscience par suite du dérèglement raisonné des sensations. C'est pour cette raison que ses *Illuminations* sont considérées comme une sorte d'autobiographie poétique qui pose un regard attentif sur soi-même.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Cf. BRUNEL, PIERRE, *op. cit.*, p. 43.

²⁰¹ Voir *Après le déluge, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 289.

²⁰² *Ibid.*, p. 290.

²⁰³ Voir *Nuit de l'enfer, Une saison en enfer* (1873), *ibid.*, p. 256.

²⁰⁴ Voir *Après le déluge, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 289.

²⁰⁵ Cf. VERSTRAËTE, DANIEL, *op. cit.*, p. 103.

Son *Enfance*, composée de cinq fragments, forme « un cycle autobiographique »²⁰⁶ de sa vie aventureuse. Prenons le quatrième fragment comme exemple.

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, — comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand-route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

Je serais bien l'enfant abandonné sur la jetée partie à la haute mer, le petit valet, suivant l'allée dont le front touche le ciel.

*Les sentiers sont âpres. Les monticules se couvrent de genêts. L'air est immobile. Que les oiseaux et les sources sont loin ! Ce ne peut être que la fin du monde, en avançant.*²⁰⁷

Dans cette section, Rimbaud, qui se cherche toujours lui-même, devient un voyant dont l'œil déforme sa propre existence pour la figure en quatre images. Les trois premières images, largement structurées par l'anaphore des verbes à la première personne : « *Je suis...* » — qui contribue à la dimension autobiographique du poème, succède une image de l'« *enfant abandonné* » qu'il met en relief en utilisant le verbe au conditionnel présent : « *Je serais bien...* ». En premier lieu, l'image du saint en prière traduit le regard ironique qu'il porte sur la religion, car le comparant « *les bêtes pacifiques* » porte un sens péjoratif. En deuxième lieu, l'image du « *savant au fauteuil sombre* » montre la partie obscure de son cœur où « *les branches et la pluie se jettent* » sans cesse. Et puis, l'image du piéton est une vive représentation des aventures de Rimbaud qui a toujours l'intention d'aller plus loin, jusqu'à connaître le désespoir : « *Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant* ». Finalement, l'image de l'« *enfant abandonné* », comme l'a bien montré Pierre Brunel, est pure invention : « objectivement, bien sûr, Arthur ne l'a pas été. Affectivement, il se voit et se vit comme tel : abandonné de tous »²⁰⁸. En un mot, ces quatre images présentent ensemble de différentes faces de l'identité rimbaldienne.

Sur la peinture que Gu Cheng dessine dans *Je suis un enfant capricieux et fantastique*, un foisonnement d'images multicolores fait présenter ses meilleurs vœux pour toute une génération perdue : « *Je voudrais peindre des fenêtres sur toute la terre pour que les yeux habitués à l'obscurité s'habituent à la lumière* »²⁰⁹. Il dépeint également une image comme palpitant au fond de soi :

²⁰⁶ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *op. cit.*, 2009, p. 949.

²⁰⁷ Voir *Enfance IV, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 291-292.

²⁰⁸ Cf. BRUNEL, PIERRE, *op. cit.*, p. 96.

²⁰⁹ Voir *Je suis un enfant capricieux et fantasque* (1981), *op. cit.*, p. 170.

*[...]Puis, au coin de la feuille
Je voudrais me peindre aussi
Je peindrais un koala
Assis dans la sombre jungle Victoria
Assis au calme d'une branche
Hébété
Sans famille
Sans attaches lointaines
Riche seulement d'innombrables
Rêves comme des baies
Et de grands yeux immenses.²¹⁰*

Au lieu de peindre de façon réaliste, Gu Cheng se dessine à travers une image suggestive, celle d'un koala seul et fantasque, qui serait une description plus vivante de sa spiritualité : « *Je suis un enfant / Un enfant gâté par l'imaginaire / Capricieux et fantasque* »²¹¹, et ferait de la poésie une forme de connaissance inconsciente.

Bref, la fantaisie, en tant qu'imagination créatrice, engendre un creuset d'images visuelles, sonores et odorantes qui affleurent au creux de leur perception sensorielle et de leur inconscience profonde.

3. UNIVERS FANTASTIQUE

3.1. Univers des couleurs symboliques

Le mouvement symboliste qu'on a abordé au premier chapitre a embrassé « l'essentiel de la production non seulement littéraire mais picturale et musicale entre 1880 et 1914 »²¹². En revanche, les poètes ont puisé leur inspiration dans les œuvres picturales et musicales, surtout dans celles de l'impressionnisme. Précisément dans la dimension picturale, chez Rimbaud et Gu Cheng, d'une part, ils ont emprunté des éléments à la peinture afin d'enrichir les figures poétiques ou d'exprimer leurs sensations ; d'autre part, en tant que symboles dans leur poésie, les couleurs, qui portent des significations particulières, participent à la représentation de leur fantaisie. La modulation des

²¹⁰ *Ibid.*, p. 172.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Cf. MARCHAL, BERTRAND, *op. cit.*, p. 16.

couleurs, qui suggère une nuance de sentiments en fonction du contexte, mérite une attention particulière durant la lecture.

Gu Cheng est très sensible à la couleur grâce à ses expériences passées dans la nature : « Des herbes, des nuages, la mer s'offrent au devant de moi ; une nature verte, blanche, bleue. Ces pures couleurs, qui ont effacé la poussière flottante des villes agitées, ont permis à mon cœur de retrouver ses sentiments intimes. »²¹³ Il obtient ainsi une expression « colorée » qui enrichit ses images. Prenons la couleur verte comme exemple. Dans sa poésie, le vert est la couleur de l'éveil de la vie : « [...] *Aux yeux verts / le chapeau est parsemé de fraises* »²¹⁴. Suivant la symbolique de la naissance, le vert est également associé à l'espérance et à l'avenir : « [...] *Écarte la tempête transparente / Nous pouvons alors arriver au pays / Un cercle de terre verte / S'étend près de la pagode antique / Je serai là / Pour protéger tes rêves fatigués : / Je repousserai les nuits noires / Je garderai seulement le tambour de bronze et le soleil [...]* »²¹⁵.

Quant à Rimbaud qui est toujours à la recherche de l'insolite, il ne peut ignorer ces ressources de couleur symbolique dans ses *Illuminations* dont le titre met l'accent sur la couleur. Paul Verlaine, soulignant cette caractéristique, l'explique ainsi dans la notice : « Le mot *Illuminations* est anglais et veut dire gravures coloriées, — *coloured plates* : c'est même le sous-titre que M. Rimbaud avait donné à son manuscrit. »²¹⁶

Observons par exemple la virtuosité rimbaldienne du jeu des couleurs dans ses *Fleurs*²¹⁷ :

D'un gradin d'or, — parmi les cordons de soie, les gazes grises, les velours verts et les disques de cristal qui noircissent comme du bronze au soleil, — je vois la digitale s'ouvrir sur un tapis de filigranes d'argent, d'yeux et de chevelures.

Des pièces d'or jaune semées sur l'agate, des piliers d'acajou supportant un dôme d'émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d'eau.

Tels qu'un dieu aux énormes yeux bleus et aux formes de neige, la mer et le ciel attirent aux terrasses de marbre la foule des jeunes et fortes roses.

Limitons l'analyse de la couleur sans aller trop loin à la recherche précise de chaque signification cachée derrière les symboles. Selon le titre *Fleurs*, il s'agit dans le texte d'une description de variations florales qui s'accompagne d'une floraison de couleurs multiples. À part une série de l'épithète de couleur que nous soulignons dans le texte, Rimbaud utilise des matières

²¹³ Traduit et cité par Annie Curien, *op. cit.*, p. 49.

²¹⁴ Traduction personnelle. Voir *Les yeux verts* (1989), cf. GU, CHENG, *op. cit.*, t. II, p. 493.

²¹⁵ Voir *Le retour* (1981), traduction d'Isild Darras, *op. cit.*, p. 59.

²¹⁶ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *Illuminations*, notice de PAUL VERLAINE, Paris, *La Vogue*, 1886, p. 5.

²¹⁷ Voir *Fleurs, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 306.

concrètes colorées que nous mettons en gros afin d'enrichir la sensation visuelle des couleurs. André Guyaux résume très justement cette floraison particulière : « La “digitale” et la “rose d'eau” se détachent, dans leur singularité, d'un cadre floral transfiguré par la lumière en un décor de pierres et de tissus. »²¹⁸ Avec ce procédé puissamment dynamique, Rimbaud arrive à nuancer les notations des couleurs et suggérer une vision multicolore.

Maintenant nous commençons une analyse croisée plus concrète à propos des couleurs chez Rimbaud et Gu Cheng par un « tableau » qui se cache dans les vers de Gu Cheng. À part l'écriture poétique, comme nous l'a bien montré plus haut, Gu Cheng pratique aussi la peinture. Il n'est pas difficile de découvrir dans sa poésie des traces laissées par l'influence des œuvres picturales.

Dans son poème *À Ernst*²¹⁹, nous sentons un souffle du tableau *La ville entière* (voir *infra* Figure 11) de Max Ernst²²⁰ qui cherche à enregistrer la beauté fantasmagorique :

*Au-dessus d'un antique
Qui est aimable comme la porcelaine mate
Château
Tu dessines une pleine lune
Aux alentours
Des feuillages minces
Et d'immenses guirlandes de fleurs bleues*

*Tout au long du perron plongé dans la médiation
Je me dirige vers
La mélancolie la plus claire*

²¹⁸ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *op. cit.*, 2009, p. 968.

²¹⁹ Traduction personnelle. Voir *À Ernst* (1981), cf. GU, CHENG, *op. cit.*, t. I, p. 684.

²²⁰ Max Ernst (1891-1976), peintre et sculpteur allemand, est un artiste majeur des mouvements dadaïste et surréaliste.

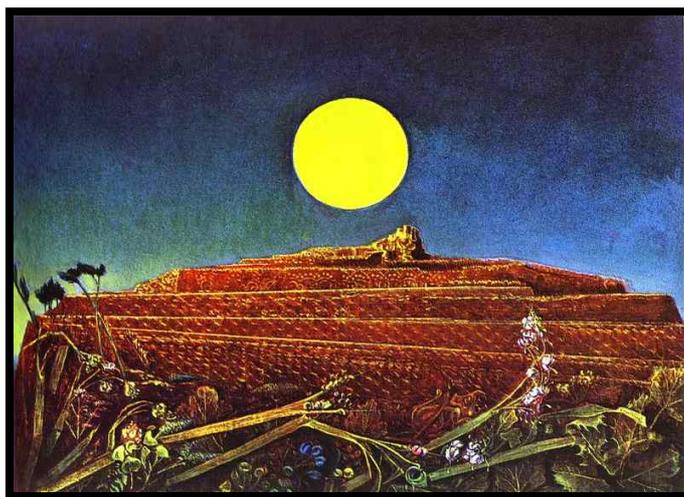


Figure 11 : *La ville entière*, Max Ernst (1891-1976)²²¹

Gu Cheng s’imagine marcher « *tout au long du perron* » comme un personnage dans ce tableau. Pourtant ce personnage n’est point immobile et sans émotion. À ses yeux, le paysage a son propre sentiment. Dans la première strophe, un ton obscur — « *la porcelaine mate* » et un ton clair — « *une pleine lune* » s’opposent, une forme fine — « *des feuillages minces* » contraste avec une forme large — « *d’immenses guirlandes de fleurs bleues* ». Cette comparaison violente permet de renforcer l’atmosphère onirique du poème. Dans la strophe suivante, la figure de style appelée oxymore : « *la mélancolie la plus claire* », qui crée un effet frappant, arrive à exprimer le clair-obscur de la toile de fond en peinture, soit la couleur bleue qui se nuance. Derrière la couleur bleue se cachent des valeurs symboliques : la rêverie, la « *médiation* » et la « *mélancolie* ». Cette signification du bleu se confirme aussi dans un autre poème de Gu Cheng *La mélancolie a du bleu vif* : « [...] *La mélancolie a du bleu vif / Cela nous convainc davantage qu’il existe du sang / Qu’il est rouge / Néanmoins c’est peut-être une illusion [...]* »²²².

En tant que couleur du ciel et de la mer, le bleu, couleur principale que l’on trouve dans la nature, est souvent associé à la divinité, à la beauté, à l’évasion spirituelle, etc. Dans cette optique, Gu Cheng utilise aussi la couleur bleue pour décrire son amour imaginaire qui est doux et pur dans ses vers : « [...] *Peindre mon amour / Imaginaire / Son front lisse sans nuages / Ses yeux d’azur / Qui me regarderaient toujours, / Toujours me regarderaient / Sans se détourner brusquement. [...]* »²²³ ; « *La terre est courbe / Qui te cache à mon regard / Je n’aperçois que le ciel bleu / De ton cœur dans*

²²¹ Voir sur site : <http://www.famous-painters.org/Max-Ernst/The-Whole-City.shtm>.

²²² Traduction personnelle. Voir *La mélancolie a du bleu vif* (1990), cf. GU, CHENG, *op. cit.*, t. II, p. 561.

²²³ Voir *Je suis un enfant capricieux et fantasque* (1981), *op. cit.*, p. 170.

*le lointain / Est-ce du bleu ? Du vrai bleu / Le bleu même du langage / J'aimerais apporter la joie au monde / Mais les sourires se figent sur mes lèvres [...] »*²²⁴.

Dans les premiers vers rimbaldiens, le bleu représente aussi une signification similaire. La majorité du temps, le bleu, qui est utilisé pour qualifier les yeux, surtout ceux des enfants, symbolise l'innocence ou la sérénité : « *Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle ! / Tu te fondais à lui comme une neige au feu : / Tes grandes visions étrangeaient ta parole / — Et l'Infini terrible effara ton œil bleu ! [...] »*²²⁵ Pourtant, dans ses *Illuminations*, la couleur bleue, qui devient plus foncée en combinaison avec les couleurs noires ou grises, prend une connotation nouvelle qui est souvent liée à un sentiment obscur.

À propos du dernier vers d'*Ornières*, par exemple :

*[...]— Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.*²²⁶

Dans l'imagination rimbaldienne, le « *défilé de fêtes* » se métamorphose en cortège de funérailles : « *Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène* ». Dans un contexte sinistre : « *dais de nuit* », « *panaches d'ébène* », la notation de la couleur « des grandes juments » se noircit du bleu au noir. Ce changement graduel de la couleur bleue, d'un côté, met en relief une atmosphère inquiète de la mort ; d'un autre côté, il fait écho au ton obscur de la couleur violette au début du poème : « *dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide* ».

Ici encore, une autre couleur surgit à notre horizon : le violet. Le « *défilé de fêtes* » se déroule au « *coin du parc* » où l'esprit visionnaire se réveille à l'« *aube d'été* », la couleur violette — « *ombre violette* » — qui sert à fusionner le jour et la nuit, l'imagination et le réel, annonce l'arrivée de la vision mystérieuse. Dans les *Illuminations*, la couleur violette qualifie essentiellement les bois et l'ombre où l'esprit visionnaire aura la plus grande possibilité de se produire avec la présence d'un personnage mythique. Parfois, le violet symbolise la crainte ou la mélancolie dans un contexte morne.

Voici un tableau résumant tous les textes qui utilisent la couleur violette dans les *Illuminations* et ses valeurs symboliques.

²²⁴ Voir *La terre est courbe* (1981), traduction d'Isabelle Bijon, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 169.

²²⁵ Voir *Ophélie* (1870), *op. cit.*, p. 47.

²²⁶ Voir *Ornières*, *Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 301.

<p>I. Valeur symbolique :</p> <p>intermédiaire entre le jour et la nuit, entre la vision et la réalité</p>	<p>[...]Depuis lors, la Lune entendit les chacals piaulant par les déserts de thym, — et les églogues en sabots grognant dans le verger. Puis, dans la futaie violette, bourgeonnante, Eucharis me dit que c'était le printemps. [...] ²²⁷</p> <p>Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc? Quelles violettes frondaisons vont descendre ? ²²⁸</p> <p>À droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. [...] ²²⁹</p>
<p>II. Valeur symbolique :</p> <p>symbole de la mélancolie</p>	<p>La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, [...] Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles. [...] ²³⁰</p>

Tableau 2 : La couleur violette dans les *Illuminations*

Chez Rimbaud, nous trouvons également un « tableau » plein d'exotisme qui se dissimule dans la *Fête d'hiver*²³¹. Ce poème décrit le paysage « d'hiver » comme une « fête » où les sons, les couleurs et les personnages s'entremêlent :

La cascade sonne derrière les huttes d'opéra-comique. Des girandoles prolongent, dans les vergers et les allées voisins du Méandre, — les verts et les rouges du couchant. Nymphes d'Horace coiffées au Premier Empire, — Rondes Sibériennes, Chinoises de Boucher. —

De même que Pierre Brunel signale dans son commentaire le traitement méconnu de ce poème : « ce texte embarrasse les commentateurs » et « le moins qu'on puisse dire est que *Fête d'hiver* a médiocrement inspiré les rimbaldiens »²³², nous remarquons que ce texte très court, où les trois phrases se suivent sans lien apparent, est presque inintelligible par le contexte. Le caractère elliptique du dernier vers peut nous étonner : trois figures ambiguës sont fondues sans aucun lien syntaxique. L'interprétation de Bruno Claisse éclaire peut-être cette obscurité : « “Nymphes” et “Chinoises” sont,

²²⁷ Voir *Après le Déluge, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 289.

²²⁸ Voir *Phrases, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 299.

²²⁹ Voir *Ornières, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 301.

²³⁰ Voir *Bottom, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 313.

²³¹ Voir *Fête d'hiver, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 308.

²³² Pour ces deux citations, cf. BRUNEL, PIERRE, *op. cit.*, p. 457-458.

des pieds à la tête, de purs produits de l'art. Qu'on puisse, au demeurant, les comparer à des personnages de Boucher, en dit long sur leur volonté d'imiter des modèles de séduction consacrés, qui ne doivent rien à la nature.»²³³ Afin de présenter les personnages chinois de Boucher dont Rimbaud a tiré son inspiration, nous choisissons l'une de ses peintures de la série représentant des scènes de la vie chinoise (voir *infra* Figure 12).



Figure 12 : *Le Jardin chinois*, François Boucher (1703-1770)²³⁴

Nous constatons que, dans ce tableau riche d'une foule de détails, deux femmes chinoises se distinguent par leurs vêtements et leur coiffure qui font sentir un style rococo. Derrière elles, un fond de végétaux chinois, qui complète l'ambiance exotique, est en contraste avec la vie humaine au premier plan. Revenons au poème de Rimbaud, l'image de « *Chinoises de Boucher* » qui sont « de purs produits de l'art », prenant une valeur emblématique, s'oppose à l'image de la nature sauvage de la « *cascade* ».

À part cette antithèse d'une nature sauvage et d'une image délicate, il existe aussi un contraste de couleurs dans ce poème : « *les verts et les rouges du couchant* ». Dans la dimension picturale, la juxtaposition du vert et du rouge, couleurs complémentaires, « crée un *contraste maximum*, comme le bleu et l'orange ou le jaune et le violet. »²³⁵ Ici, la couleur rouge — « *les rouges du couchant* » — est

²³³ Cité par Pierre Brunel, cf. BRUNEL, PIERRE, *ibid.*, p. 452-453.

²³⁴ Voir sur site : <http://www.1001tableaux.net/peintres/22/francois-boucher/le-jardin-chinois.html>.

²³⁵ Cf. S. EIGELDINGER, FRÉDÉRIC, « Aux couleurs du val », CANTERT, RUTH, LABARTHE, PATRICK et FRÖHLICHER, PETER, *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs : actes du colloque international de Zurich, 24-26 février 2005*, Paris, Eurédit, 2007, p. 90-91.

prolongée par des « girandoles », soit les « gerbes tournantes d'un feu d'artifice »²³⁶, et la couleur verte est renforcée par « les vergers » et « les allées ». D'une part, un combat des verts et des rouges peut souligner le contraste de la nature et de l'humanité que nous venons d'aborder ; d'autre part, un effet de clair-obscur suggéré par cette juxtaposition arrive à exprimer le changement de la clarté et d'ombres « du couchant ».

À propos du contraste des couleurs chez Rimbaud, voyons un autre exemple dans le premier quatrain de son sonnet *Le Mal*²³⁷ :

*Tandis que les crachats rouges de la mitraille
Sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu ;
Qu'écarlates ou verts, près du Roi qui les raille,
Croulent les bataillons en masse dans le feu ; [...]*

Composé en 1870, ce sonnet, qui fait allusion à la guerre franco-prussienne, pose un regard critique sur le nationalisme des Français et la cruauté de la guerre. Dans ce premier quatrain, l'horreur de la guerre se fait sentir par la vue, surtout par l'opposition des couleurs. Le rouge (« crachats rouges » et « feu »), qui symbolise la violence meurtrière, s'oppose à la couleur bleue (« ciel bleu »), qui est associée à la sérénité de la nature. Cette opposition fait ressortir le dégoût de la guerre chez Rimbaud. D'ailleurs, les couleurs « écarlates » et « verts », qui suggèrent les « couleurs des uniformes français et prussiens »²³⁸, font s'opposer deux camps militaires. Quel qu'ils soient « écarlates ou verts », ils, c'est-à-dire les soldats, sont négligés par le pouvoir de l'État — « près du Roi qui les raille ». En cela nous pouvons remarquer que la solidarité de Rimbaud s'étend à tous les soldats opprimés, quelle que soit leur nationalité.

De même, ce jeu d'antithèse du vert et du rouge est très fréquent chez Gu Cheng. Comme exemple marquant, nous pourrions citer son poème intitulé *Hier, comme un serpent noir*²³⁹ :

*Hier
Comme un serpent noir
S'entortillait dans le coin
Vivant
Assez froid
Mort, n'ayant plus de chaleur
Il a autrefois rampé*

²³⁶ Cf. BRUNEL, PIERRE, *op. cit.*, p. 452.

²³⁷ Voir *Le Mal* (1870), *op. cit.*, p. 92.

²³⁸ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *op. cit.*, 2009, p. 836.

²³⁹ Traduction personnelle. Voir *Hier, comme un serpent noir* (1980), cf. GU, CHENG, *op. cit.*, t. I, p. 534.

Aux entrailles du cœur de bien de gens

Lentement

Laissant de la mousse verte

Effaçant la couleur du sang

Maintenant

Il est mort

Écrasé sous une montagne

De papiers journaux

Équivoques

D'innombrables caractères d'imprimerie

Se réunissant comme des fourmis

Qui discutent ensemble

Comment éviter qu'il ne renaisse

Le titre « *Hier, comme un serpent noir* » propose encore une comparaison originale qui prouve l'audace métaphorique de Gu Cheng. La couleur noire, en étant que négation de toutes les couleurs, représente les sentiments de l'angoisse, de la peur et de la mort, etc. Quant au « *serpent* », symbole de la méchanceté, il confirme la signification péjorative du noir. À mesure que le texte se déroule, l'image d'« *hier* » s'éclaire : il s'agit d'un passé effrayant. Et la sensation sinistre s'aggravant, elle touche à son sommet avec ces deux vers : « *Laissant de la mousse verte / Effaçant la couleur du sang* ». La couleur du sang, soit le rouge, symbolise la vie, la chaleur, et la passion. La couleur verte, qualifiant « *la mousse* » qui est trop dense et collante à balayer, porte un sens négatif dans ce contexte. De façon significative, l'antithèse du vert et du rouge peut renforcer des oppositions binaires : « *froid / chaleur* », « *mort / vivant* », « *hier / maintenant* », et intensifier l'effet inquiétant dans ce poème.

Ajoutons un autre poème de Gu Cheng, sous le titre d'*Impressions*²⁴⁰, où la combinaison des couleurs fait penser à la peinture impressionniste, en guise de conclusion de la présentation de couleurs symboliques chez Rimbaud et Gu Cheng.

Voici d'abord le texte :

Grisaille du ciel

Grisaille de la route

Grisaille des maisons

Grisaille de la pluie

Dans cette morne grisaille

S'avancent deux enfants

²⁴⁰ Voir *Impressions* (1980), traduction de Chantal Chen-Andro, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *op. cit.*, p. 173.

L'un rouge vif
L'autre vert pâle

Gu Cheng, dans ce très court poème, exploite ingénieusement la matière des couleurs : il brosse seulement avec trois couleurs une véritable peinture.

Dans la première strophe, il peint le fond monochrome de la toile : un univers de la « grisaille ». Un gris immense, qui envahit le ciel, la route et les immeubles, crée une illusion où même la pluie transparente est devenue grise. Quatre vers en construction parallèle — « *Grisaille de...* » — renforcent à la fois la musicalité du poème et la gradation de la couleur grise. Dans la strophe suivante, cette toile nébuleuse engendre une sensation de monotonie avec la qualification de l'adjectif « *morne* » : tout est devenu stagnant, et tout est comme mort. Dans cette perspective, la « grisaille » peut symboliser une situation terne dans la vie. Dans la dernière strophe, Gu Cheng ajoute avec virtuosité deux touches de couleurs sur son tableau : le contraste d'un « *rouge vif* » et d'un « *vert pâle* ». Un « *rouge vif* » tente de réveiller la vitalité cachée dans cette « *grisaille* », mais en vain. Un « *vert pâle* » fait retomber ce monde dans l'ennui.

L'interprétation du rouge et du vert reste très ouverte. Nous présentons une explication possible du point de vue historique. Le vert, en tant que symbole de la vie, est associé à la renaissance, à l'espoir, comme Gu Cheng l'exprime dans son propre vers : « *La verdure / En couvrant la mort / Se réveille mainte fois sous la soleil* »²⁴¹. La couleur rouge, portant un sens typiquement chinois, symbolise, durant un certain temps, le mouvement de la Révolution Culturelle. Dans ce sens, l'opposition du rouge et du vert peut suggérer une situation fort inégale : l'espoir s'affaiblit sous la puissance de l'oppression.

Écartons enfin toute idée préconçue à propos des couleurs rouge et vert pour retenir leur touche et leurs « *impressions* » : l'antithèse du rouge et du vert fait ressortir l'impression terrible de la « *grisaille* ».

3.2. Univers des contrastes

Maintenant nous allons regarder deux « scènes du crime », respectivement *Le Dormeur du val* de Rimbaud et *La victime* de Gu Cheng, où les drames se dévoilent progressivement avec des signaux alarmants, dont l'art des contrastes fait ressortir la cruauté de la guerre et de la violence.

²⁴¹ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 35.

Dans la scène du *Dormeur du val*²⁴², Rimbaud démontre sa virtuosité poétique avec une description pathétique d'un jeune soldat foudroyé dans la nature :

*C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
Luit : C'est un petit val qui mousse de rayons.*

*Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.*

*Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
Nature, berce-le chaudement : il a froid.*

*Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

Chez Gu Cheng, le ralentissement de l'action dans le spectacle de *La victime*²⁴³, en revanche, accentue la brutalité et l'inhumanité :

*Le dos contre la nuit
Le ciel de nuit
Comme on s'adosse au tourniquet du temps
Sur ton corps
Sur la terre
Fleurit du sang
L'or étincelle
Le pourpre s'est fané
Ton rire en silence effarouche
Les hirondelles
Au vol brisé...*

Où se cachent les bourreaux ?

*La fumée monte lasse et lente
Le fleuve est son reflet limpide*

²⁴² Voir *Le Dormeur du val* (1870), *op. cit.*, p. 112.

²⁴³ Voir *La victime* (1980), traduction de Chantal Chen-Andro, cf. CHEN-ANDRO, CHANTAL et CURIEN, ANNIE, *op. cit.*, p. 52-53.

*Tous ces yeux qui te regardent
— Cicatrices de souffrance aux troncs des saules
Bulles oubliées sur l'onde verte
Vitreaux ronds des cathédrales...
Hébétude, suspicion, bonté
Tu voudrais passer ta main
Sur leurs fronts
(Une main qui ne tremble pas)
Afin qu'ils comprennent*

Les bourreaux sont-ils en fuite ?

*Une fois taris les flots de sang
Il y a les larmes bien sûr
Le vent glacé du soir a tout balayé
Les sursauts de vie et de lumière dans tes yeux
Brûlants
Dernier souvenir ce cheveu clair
Alors tu t'affaisses doucement
Tu redoutes d'écraser quelque chose
Ta main creuse
La terre molle du chemin
Saisit une poignée de glaise
Et la serre...
L'étoffe de la nuit est criblée de balles...*

*Bourreaux
Dormez tranquilles*

Tout d'abord, dans la dimension thématique, au-delà de la représentation d'une victime finalement sans vie, Rimbaud et Gu Cheng dénoncent l'absurdité de la violence. En puisant dans l'actualité de la guerre franco-prussienne, Rimbaud, au lieu de peindre un tableau sanglant comme celui que nous avons vu dans *Le Mal*, dénonce l'horreur de la guerre d'une façon plus indirecte mais bien suggestive. L'identité du personnage chez Rimbaud — « *un soldat jeune* » — est beaucoup plus claire que celle de *La victime*. Sans une preuve convaincante, nous ne sommes pas sûrs que ce poème ait pu être inspiré à Gu Cheng par la Révolution culturelle. Pourtant cela ne nous empêche pas de le rapprocher d'un contexte où l'humanité fut un mirage.

Ensuite, au niveau de la structure du poème, Rimbaud et Gu Cheng exploitent un procédé de composition similaire : ils maîtrisent admirablement d'art de la progression et mettent en relief un dénouement spectaculaire. Sous leur plume, chacune des strophes constitue sur le plan du sens une étape du texte ; et enfin les deux poèmes s'achèvent également sur une image forte.

Chez Rimbaud, *Le Dormeur du val* commence avec l'évocation d'un paysage idyllique plein d'un sentiment joyeux et vivant : la verdure printanière, le ruisseau qui « *chante* », le soleil qui

« *luit* », etc. Dans les deux strophes suivantes, la nature, comme une mère personnifiée, embrasse ce jeune soldat qui semble en train de faire la sieste dans ses bras : « *Nature, berce-le chaudement : il a froid.* » Pourtant une série des indices progressivement amenés est offerte à nos yeux, elle suggère la mort du personnage : la « *bouche ouverte* », le visage « *pâle* », le sourire « *malade* », et en fait « *il a froid* » car il est mort. Dans le dernier tercet, un geste symbolique « *la main sur sa poitrine* » confirme encore une fois notre hypothèse. Néanmoins la vérité cruelle n'est explicite qu'avec le dernier vers : « *il a deux trous rouges au côté droit* ». Ce dernier vers, en tant que chute qui prend « la forme d'une expression brillante et surprenante »²⁴⁴, termine ce poème par une formule inattendue qui produit un vif étonnement et apporte un nouvel éclairage sur le sens du texte.

De même, chez Gu Cheng, le développement de *La victime* est organisé selon un axe qui nous conduit à une impression de surprise et d'ironie. À propos de la structure du poème, faisons une comparaison : une pièce de tragédie est en trois actes, et chaque acte s'achève par une parole à part : « *Où se cachent les bourreaux ?* » ; « *Les bourreaux sont-ils en fuite ?* » ; « *Bourreaux / Dormez tranquilles* ». La mort du personnage se déroule aussi dans une nature protectrice et symbolique, mais elle a été dénoncée dès les premiers vers : « *Le dos contre la nuit* », « *comme on s'adosse au tourniquet du temps* », « *sur ton corps* » « *fleurit du sang* ». Dans les vers suivants, son mouvement de tomber par terre se ralentit et s'arrête sur l'image — « *tu t'affaisses doucement* » — jusqu'à ta main « *saisit une poignée de glaise / Et la serre...* ». Gu Cheng ménage aussi un effet d'étonnement à la fin avec le vers — « *L'étoffe de la nuit est criblée de balles...* » — qui ressemble à celui chez Rimbaud : « *Il a deux trous rouges au côté droit.* » Hormis cela, l'art de l'ironie : « *Bourreaux / Dormez tranquilles* », porte à son maximum d'intensité le double sentiment de pitié et de colère.

Enfin, nous ferons l'analyse des contrastes dans ces deux poèmes sous trois angles.

Premièrement, les jeux de couleurs et du clair-obscur contribuent à l'effet du contraste. Dans *Le Dormeur du val*, le vert, symbole de la vie et de l'espoir, qui est dominant tout au long du poème : « *trou de verdure* », « *herbes des haillons* », « *le frais cresson bleu* », « *lit vert* », « *les glaïeuls* », s'oppose fortement au rouge qui symbolise la violence de la guerre et la mort du personnage : « *Il a deux trous rouges au côté droit.* » En plus, les nuances de la lumière qui « *luit* » contrastent avec la mine « *pâle* » du jeune soldat. Avec cette méthode suggestive, « la mort est d'autant plus présente que le mot reste absent. »²⁴⁵ Dans *La victime*, il existe aussi une opposition du rouge et du vert : « *l'onde verte* » / « *les flots de sang* ». À part cela, sur un fond noir — « *Le ciel de nuit* », l'antithèse de « *l'or* » qui « *étincelle* » et du « *pourpre* » qui « *s'est fané* » fait ressortir l'éclat de la violence. Un

²⁴⁴ Cf. AQUIEN, MICHÈLE et MOLINIÉ, GEORGES, *op. cit.*, p. 92.

²⁴⁵ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *op. cit.*, 2009, p. 845.

nouveau contraste, au niveau du toucher, succède à la tension spectrale des couleurs : « *le vent glacé du soir* » / « *tes yeux brûlants* ».

Deuxièmement, l'oxymore, figure maîtresse du poème, mais aussi figures voisines de l'antiphrase, du paradoxe, consistent à exploiter un effet beaucoup plus effarant. Chez Rimbaud, le terme positif « sourire » est compensé par un terme négatif « malade » : « *Souriant comme / Sourirait un enfant malade* », cette utilisation stylistique suggère davantage la mort du personnage. Parallèlement, dans *La victime*, ce genre de procédé est abondant : « *Ton rire* » qui est « *en silence* » « *effarouche* » toutefois « *les hirondelles* », ta « *main qui ne tremble pas* » frissonne en fait de peur et de froid. Dans un texte ironique, le dernier vers « *Bourreaux / Dormez tranquilles* », par moquerie, fait éclaircir le sens inverse de celui qu'en vérité Gu Cheng professe : Bourreaux, dès aujourd'hui, les inquiétudes rampent toujours au fond de votre cœur.

Finalement, dans l'ensemble, Rimbaud et Gu Cheng s'élèvent contre la cruauté et l'horreur à travers un contraste saisissant entre une nature protectrice et une violence destructrice. La nature vibrante de vie, qui est implicitement comparée à une divinité maternelle, constitue un berceau chaud pour les morts. Cette douceur de la nature contraste ainsi avec la violence destructrice : la mort est d'autant plus intolérable qu'elle a lieu dans un environnement agréable. Au lieu de condamner directement la guerre et la violence, ce réquisitoire indirect est plus efficace et impressionnant.

3.3. Univers de la fusion

Ce sont deux poèmes de l'union de l'amour et de l'harmonie, de la manifestation de l'aspiration réelle. Nous avons choisi *Aube* de Rimbaud et *Fantaisie de la vie* de Gu Cheng. Durant cette fusion poétique où le rêve s'épanouit, leur langage poétique et leur inconscience s'unissent enfin. Les deux poètes confondent leur rêverie à demi consciente, avec leurs pensées et désirs.

Voici d'abord le poème *Aube*²⁴⁶ :

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

²⁴⁶ Voir *Aube*, *Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 306.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

Reprenons un rêve dans *Fantaisie de la vie*²⁴⁷ :

*Déposer mes rêves mes illusions
Dans un long coquillage
La voile tissée par les branches du saule
Rôde encore autour de la stridulation des cigales
Tirer la drisse
Le vent gonfle les voiles de la brume matinale
Je prends la mer*

*Sans but
Flotter dans le ciel bleu
Laisser les cascades de lumière
Teindre en noir ma peau*

*Le soleil est mon haleur
Il me tire
Avec les cordes de sa chaude lumière
Pas à pas
Il parcourt ses douze heures de route
Poussé par le vent
Je vais à l'est, à l'ouest
Le soleil disparaît dans les teintes crépusculaires*

*La nuit est là
J'entre toutes voiles dans l'anse de la Voie lactée
Des milliers d'étoiles me regardent
Je jette
Le croissant de lune — ancre d'or*

*Le ciel pâlit
L'océan est plein des icebergs des nuées menaçantes
Qui se heurtent
Roulements de tonnerre, éclairs
Où vais-je ?*

²⁴⁷ Voir *Fantaisie de la vie* (1971), *op. cit.*, p. 164-166.

L'univers est si vaste

De pailles de blé doré
Tresser un berceau
Y mettre
Mon cœur et mon âme
L'assortir des boutons des roues
Tiré par le temps
Aller saluer le monde

Les roues tournent
Entre le thym et les chrysanthèmes
Les grillons me disent bonjour
Secouant les cordes du luth
Je mêle l'espoir au parfum des fleurs
La nuit est comme une vallée
Le jour comme la cime
Dormir ! Fermer les yeux
Le monde ne me concerne pas

Les chevaux du temps
S'écroulent de fatigue
L'oiseau de paix à la queue jaune
A fait son nid dans ma voiture
Je continue de parcourir le monde à pied —
Déserts, forêts, coins reculés

Le soleil chauffe la terre
Comme on dore un pain
Je vais
Pieds nus
J'imprime
Le sceau de mes pas sur toute la terre
Le monde aussi fond
Dans ma vie

Je veux chanter
Le chant du genre humain
Après des millénaires
Il trouvera écho dans l'univers

Sur le plan de la structure du poème, chacun des deux poèmes, écrit à la première personne, présente un voyage de découverte qui débute à l'aube « dans la plénitude du grand songe »²⁴⁸ où un rêve aurait la plus grande possibilité de s'épanouir : Rimbaud a « embrassé l'aube d'été » d'un geste circulaire, entourant de ses bras l'objet de sa quête ; Gu Cheng, lui, prend la mer avec « les voiles de

²⁴⁸ Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 68.

la brume matinale », dans l'entourage « *de la stridulation des cigales* ». Au cours de leur voyage, un monde merveilleux se déroule devant leurs yeux : dans la lumière étincelante, « *une fleur qui me dit son nom* » ou « *les grillons me disent bonjour secouant les cordes du luth* ». Enfin leur voyage s'achève à midi où « *le soleil chauffe la terre comme on dore un pain* ».

Pourquoi est-ce le midi qui annonce le final du poème ? Parce que c'est l'apogée d'une journée, l'heure la plus vive. Pour le poète, le soleil est « le foyer de tendresse et de vie » qui lui « verse l'amour brûlant »²⁴⁹, « si n'ayant pas le soleil au cœur du poète, comment peut-il donner la couleur aux fleurs ? »²⁵⁰ Tous les deux tentent de figer cet instant le plus beau, le plus étincelant de leur vie. Pourtant, l'acte de l'enfant chez Rimbaud semble échouer à la fin : « *L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois. Au réveil il était midi* », car le verbe au passé simple « *tombèrent* » indique une action définitivement achevée qui n'a pas de relation avec ce moment du midi. Et le coq qui savait le secret de l'enfant n'était-il pas un signe de l'arrivée d'une séparation inévitable entre l'enfant et l'aube, tout comme le cor du guetteur dans la chanson d'aube (*chanson d'Alba*) du Moyen Âge qui annonce la séparation des amants ?

Tout est personnifié et métaphorisé dans ces deux poèmes.

Chez Rimbaud, « *les pierreries regardèrent* » et « *une fleur qui me dit son nom* » nous rappellent une image d'antithèse apparue dans le premier poème *Après le déluge* des *Illuminations* : « Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs qui regardaient déjà », et à la fin « les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes ! »²⁵¹ Ces pierres précieuses qui se cachaient « enfouissent un secret auquel nul n'aura accès »²⁵², dévoilent-elles le secret dont nous ignorions tout au début ? Et parmi toutes ces fleurs, c'est justement « *une fleur qui me dit son nom* », sera-elle unique au monde pour l'enfant comme la rose coquette du Petit Prince ? Et puis, riant « *au wassfall blond* », l'enfant reconnut la déesse, selon l'expression de Pierre Brunel, c'est une « aube anadyomène, comme Vénus »²⁵³. Mais quelle est la signification de cette déesse que l'enfant chassait sans cesse ? On le verra plus loin. Chez Gu Cheng, la personnification et la métaphore sont fabuleuses grâce à une imagination hors pair. Si le « *wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins* » présente une image liquide de la lumière chez Rimbaud, ici, « *les cascades de lumière* » prennent une forme solide comme « *les cordes* » de son « *haleur* ». Et puis « *le croissant de lune* »

²⁴⁹ Voir *Soleil et chair*, (1870), v. 1-2, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁰ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 41.

²⁵¹ Voir *Après le déluge, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 289-290.

²⁵² Cf. BRUNEL, PIERRE, *op. cit.*, p. 42.

²⁵³ *Ibid.*, p. 407.

lui servira d'« ancre d'or » quand il « entre toutes voiles dans l'anse de la Voie lactée », enfin, « les chevaux du temps s'écroutent de fatigue » mais il continuera son voyage à pied.

Revenons au problème du symbole de la déesse. De quoi l'enfant voulait-il fermement prendre la possession : il l'a embrassée, il a levé « un à un les voiles », il l'a chassée, l'a « entourée avec ses voiles amassés » et enfin il a « senti un peu son immense corps ». L'action de dévoilement est-elle un signe de découverte érotique pour l'enfant ? Ou l'enfant, incarnation d'Apollon qui chasse avec ardeur Daphné et finit par embrasser un bois de lauriers, poursuit-il un amour fatal mais impossible ? Ou est-ce plutôt une chasse spirituelle où l'enfant a l'âge « des espérances et des chimères »²⁵⁴ ? Rimbaud dans le réel, voudrait trouver, mais en vain, une place parmi les poètes frères à Paris, car la feuille de laurier, symbole de la poésie, le séduit éternellement ? S'agit-il d'une fusion du désir érotique, d'un amour fatal ou d'une chasse spirituelle avec la déesse ? Tout cela laisse le champ libre à l'interprétation du lecteur.

Quant à Gu Cheng, de quel message veut-il se faire l'écho dans l'univers grâce à son « chant du genre humain » ? Au contraire de l'atmosphère de *l'Aube* qui diffuse une sorte d'inquiétude — « L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois », la fusion de l'univers proposée par le poète chinois est plus enfantine et plus harmonieuse. Pourtant rien n'est simple. Son chemin qui tourne « entre le thym et les chrysanthèmes » n'est pas un choix capricieux, c'est un voyage en retrait conçu depuis longtemps que Gu Cheng désire réaliser dans le réel. Dans la poésie traditionnelle chinoise, le « thym », symbole typique dans les *Chants de Chu*²⁵⁵ notamment représenté dans *Li sao*²⁵⁶ de Qu Yuan²⁵⁷, signifie la vertu de noblesse chez les lettrés qui sont fidèles à eux-mêmes. Et le « chrysanthème », qui porte une signification totalement différente de celle d'Occident, avec trois autres plantes nobles : la fleur du prunier, l'orchidée, le bambou, constituent une série de symboles pour définir les vertus des lettrés telles l'orgueil, l'intégrité, la fidélité et la persévérance. Ce symbole apparaît souvent dans les poèmes de Tao Yuanming²⁵⁸, un des plus grands poètes inspirés par le taoïsme et qui, comme Qu Yuan, menait une vie à la campagne après avoir démissionné du gouvernement. Par ailleurs, « l'oiseau de paix à la queue jaune », équivalence de la colombe en Occident, est symbole de l'harmonie, non seulement dans la communauté humaine, mais

²⁵⁴ Voir *Lettre de Rimbaud à Théodore de Banville*, 24 mai 1870, *op. cit.*, p. 32.

²⁵⁵ C'est une anthologie de poèmes du royaume de Chu et datent des IV^e et III^e siècles av. J.-C., à l'époque des Royaumes combattants.

²⁵⁶ *Li sao*, chef-d'œuvre de Qu Yuan, est le premier long poème chinois de trois cent soixante-douze vers.

²⁵⁷ Qu Yuan, poète chinois du royaume de Chu, qui aspire à une errance à travers le ciel et se tue par jeter dans la rivière Miluo.

²⁵⁸ Tao Yuanming, poète entre la dynastie Jin et la dynastie Song. Il est né en 365 ou 372 et mort en 427.

aussi dans le cosmos. Cette fusion harmonieuse avec le cosmos diffère de la relation intense de chasseur-proie entre l'enfant et la déesse qu'on aperçoit dans l'*Aube*.

Ensuite, il s'agit aussi d'une fusion du « moi » dans les deux poèmes.

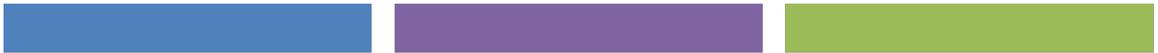
Chez Rimbaud, l'ego et la conscience du temps disparaissent lorsque l'enfant se trouve uni à la déesse dans le sommeil. Dans *Fantaisie de la vie*, la distinction spatio-temporelle et la distinction entre la conscience et l'ignorance n'existent plus. Où va le poète dans un univers si immense ? Son voyage de l'esprit est « sans but », son cœur et âme sont mis dans un « berceau » tressé « de pailles de blé doré » pour « aller saluer le monde », à la fin, le monde est fait dans sa vie — le « moi » et le cosmos font l'unité. Dans ses *Essais philosophiques*, Gu Cheng explique que « lorsqu'on est sans but, on arrive à flotter dans le ciel bleu ; lorsqu'on est sans but, on aperçoit la pureté de la vie. Quand j'aime tous les éléments dans la nature, je deviens et je suis eux »²⁵⁹, cette pensée correspond exactement à celle du taoïsme.

Une dernière remarque sur cette fusion qui reflète toutes les sensations de l'homme. En premier lieu, concernant l'ouïe : Chez Rimbaud, d'abord tout était silencieux, « *les ailes se levèrent sans bruit* » et puis « *je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins* », ici les sonorités en « l » avec l'utilisation du mot allemand « wassefall » renforcent la musicalité du vers ; Gu Cheng, en partant « *autour de la stridulation des cigales* », entend les « *roulements de tonnerre* » en route, et puis « *les grillons me disent bonjour secouant les cordes du luth* », enfin son chant trouvera écho dans l'univers. En deuxième lieu, on perçoit l'odorat : « *J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes* », « *je mêle l'espoir au parfum des fleurs* ». En dernier lieu, la sensation tactile chez Rimbaud est plus intense en raison d'une connotation amoureuse — « *je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps* », chez Gu Cheng, cette sensation tactile — « *laisser les cascades de lumière teindre en noir ma peau* » suggère une jouissance de la nature. Enfin, toutes ces sensations s'additionnent pour compléter leur fusion de l'amour et de l'harmonie. À mesure de la lecture, on se perd aussi dans cette fusion.

²⁵⁹ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 19.



CONCLUSION



« Vous n'ignorez pas que la poésie française, depuis Baudelaire, a exercé une action singulièrement forte et glorieuse sur la poésie universelle, et que cette influence ne s'est pas bornée à créer des lecteurs et des admirateurs pour nos auteurs, elle a engendré des poètes. »²⁶⁰ Le symbolisme français, dont le retentissement a été le plus décisif à la fin du XIX^e siècle, ne se limite pas à sa sphère occidentale et il s'étend sur toute la période du XX^e siècle jusque dans le monde entier.

Dans la dimension chinoise, son rayonnement est aussi indéniable : « C'est en Chine sans doute que la rencontre des poètes "occidentalistes" avec le symbolisme a laissé le plus de traces »²⁶¹ sur une nouvelle génération de poètes innovateurs dont le groupe le plus représentatif des années quatre-vingt est l'école de *Menglong*. Si le symbolisme français se dégage de l'existence de Dieu, l'école de *Menglong* demande sans cesse une liberté hors de la censure de la politique. Dans un contexte de crise à la fois poétique et politique, ce courant littéraire, se cherchant entre tradition et modernité, manifeste fortement une réaction contre la littérature officielle et collective qui exclut toute la liberté de s'exprimer, afin d'inventer une expression propre à la jeune génération et de retrouver l'essence de la poésie chinoise. Après l'école de *Menglong*, sur la scène littéraire chinoise d'aujourd'hui, on a l'impression qu'il n'existe plus de vrais poètes qui se sont aussi passionnés pour la poésie que les précédents.

L'affinité du symbolisme français avec l'école de *Menglong* ne s'arrête pas aux apparences.

Sur le plan de l'art poétique, les deux courants se distinguent respectivement dans leur pays par leur valeur accordée au symbole, à la suggestion et à l'image poétique. De ce point de vue, ils ont reconnu la nature essentielle de la poésie, qui est un « art mimétique dont la particularité consiste à représenter la réalité par des voies obliques à travers des figures qui sont principalement des comparaisons, métaphores, métonymies. »²⁶² À l'aide de ces figures de style, dans leur poésie « la réalité ne se réduit pas à la réalité brute du discours naturaliste, et de suggérer ainsi un réel au-delà du réel. »²⁶³ D'une part, ce n'est pas une représentation fidèle à la réalité comme celle rencontrée chez les naturalistes qui les intéresse, mais la ligne des sensations et des émotions ; d'autre part, leur plongée dans l'expression des sensations et des émotions n'est pas entièrement subjective comme celle du romantisme : les poètes prennent conscience du besoin de l'introspection durant l'établissement de la relation entre le monde extérieur et l'univers intérieur.

Derrière ce plan rhétorique et stylistique, c'est une crise plus profonde qui stimule leurs innovations à la fois poétique et spirituelle. Au niveau poétique, à la recherche de l'essence de la

²⁶⁰ Cf. VALÉRY, PAUL, *op. cit.*, 1980, p. 1379.

²⁶¹ Cf. CHE, LIN, *op. cit.*, p. 417.

²⁶² Cf. STALLONI, YVES, *op. cit.*, p. 84.

²⁶³ Cf. MARCHAL, BERTRAND, *op. cit.*, p. 18.

poésie, ils ne veulent point d'entrer dans une impasse où leurs prédécesseurs ont été coincés, car la vieillie poétique qui éteint la vitalité de la poésie va en revanche s'étouffer. Sur un plan spirituel, se troublant profondément dans une société où la croyance d'aparavant, soit de la religion, soit de l'humanité, est mise en cause, ils se retournent vers eux-mêmes, cherchent à dialoguer avec eux-mêmes, et puisent toute la force et la possibilité du « moi » chez eux-mêmes. À partir de là, la lecture de leur poésie nécessite une attention particulière à l'inconscient caché entre les lignes et à la fantaisie qui se transforme en visions fugaces.

Malgré une influence considérable de l'Occident, notamment dans la dimension du langage poétique et de la demande de liberté, l'école de *Menglong* n'ignore pas sa culture chinoise : « La Chine voulait utiliser l'Occident pour les usages pratiques tout en conservant comme fondement la culture chinoise. Le savoir de l'Occident était considéré comme un outil et non comme une fin en soi. »²⁶⁴ Cette caractéristique se manifeste surtout dans l'idéologie du « moi » qui se nourrit de la philosophie confucianiste, bouddhiste et taoïste. Cela explique aussi l'existence du « moi » d'une couleur taoïste chez Gu Cheng qui est un fervent de la philosophie du taoïsme, à la fois dans sa vie et dans sa poésie.

Quel que soit l'écart historique et géographique entre Rimbaud et Gu Cheng, leur parenté d'une idée « symboliste » à si grande profondeur est remarquable. Rimbaud, ne voulant pas piétiner sur place dans sa chasse spirituelle d'une nouvelle poésie, « dans cette chasse spirituelle, il brûle les étapes — doctrines, systèmes et univers »²⁶⁵. Toutefois, à l'instar des poètes symbolistes, surtout Baudelaire et Verlaine, ses pas vers la nouvelle poésie se superposent avec ceux de ses prédécesseurs et de ses contemporains issus du symbolisme. Bien que Gu Cheng ne se réclame pas de l'influence du symbolisme français, les modèles d'inspiration qu'il retient sont des poètes ayant un lien avec le symbolisme, comme Whitman, qui est maître en vers libre, et une génération de poètes hispaniques tels que Federico García Lorca, Vicente Aleixandre Merlo, Pablo Neruda, etc. Toutes leurs œuvres apportent un nouveau souffle à la poésie de Gu Cheng, dont les vers sont difficiles à décrypter et l'imagination fabuleuse toujours inattendue. En un mot, objectivement dit, l'influence directe ou indirecte du symbolisme sur l'art poétique se fait sentir chez Rimbaud et Gu Cheng.

À propos de la similarité entre Rimbaud et Gu Cheng, il résulte d'une analyse comparée que se propose ce mémoire quatre points essentiels : la fantaisie extraordinaire, l'esprit de la révolte, la recherche du soi et la méditation de la vocation du poète.

²⁶⁴ Cf. PIMPANEAU, JACQUES, *op. cit.*, p. 393.

²⁶⁵ Cf. MICHAUD, GUY, *op. cit.*, p. 55.

En premier lieu, la fantaisie retrouve dans leur poésie son sens le plus actif de puissance imaginative, et toute leur poésie peut être rangée sous le pavillon de la fantaisie. Leur talent dans l'imagination débordante se manifeste dès leur enfance où la perception panthéiste de la nature est la plus sensible. Se livrant sans le moindre retenue au pouvoir de l'imagination, qui « est une faculté quasi divine, qui perçoit tout d'abord, en dehors les méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies »²⁶⁶, Rimbaud et Gu Cheng, à l'aide de nouvelles métaphores et de fragments de visions, produisent une fantaisie merveilleuse qui s'échappe à chaque instant et qui incarne leur inconscience la plus ignorée. S'il existe entre Rimbaud et Gu Cheng des divergences à propos du contenu de la réalité que révèle leur symbole, ils présentent une unité assez remarquable sur le plan rhétorique et esthétique de la fantaisie poétique : Écrire le poème, c'est mettre leur langage au service de la révélation de l'analogie, à l'aide des figures de style en tous genres, entre un monde extérieur et un univers intérieur, dans le but d'enregistrer leurs sensations inouïes et de créer une représentation picturale de leurs idées abstraites.

En deuxième lieu, la poésie est toujours à réinventer, telle est donc une tâche commune chez Rimbaud et Gu Cheng. Rimbaud, à travers ses deux lettres qui évoquent la théorie dite « du voyant » et sa fameuse *Alchimie du verbe* dans *Une saison en enfer*, fait allusion à la vieillesse poétique — il faut « excréter les ancêtres » dont « le jeu moisit »²⁶⁷. Gu Cheng trouve mauvais que les poètes soient toujours accoutumés aux stéréotypes et aux lieux communs sans rien innover : « L'habitude, c'est la stagnation, le marécage et le vieillissement. Elle conduit la poésie fatalement à la ruine. »²⁶⁸ Ayant l'esprit de la révolte, ils se proposent d'ouvrir un champ nouveau, respectivement dans la poésie moderne française et chinoise, en matière du langage, de versification et du « moi » poétique. De plus, leur révolte totale se montre aussi dans le domaine de la vie sociale : ils connaissent tous les deux des moments de révolte anarchiste contre tout ordre établi dans la société.

En troisième lieu, Rimbaud et Gu Cheng nous prouvent que l'âme du poète est un voyage vers soi. Dans leur poésie, ils pénètrent dans les domaines de la violence, de la sexualité, de l'intuition et de l'inconscient, dans le but de faire de la poésie « un moyen d'exploration des profondeurs qui gisent au-delà de la conscience claire et que le magicien, de sa baguette toute-puissante, fait jaillir comme des geysers. »²⁶⁹ Cette demande de la présentation du « soi » dans leur poésie, en revanche, favorise la libération au niveau de la versification et du langage poétique chez Rimbaud et Gu Cheng,

²⁶⁶ Cf. DÉCAUDIN, MICHEL, *op. cit.*, p. 389.

²⁶⁷ Pour ces deux citations, voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 67.

²⁶⁸ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 52.

²⁶⁹ Cf. PEYRE, HENRI, *op. cit.*, p. 61.

car la contrainte d'une expression libre ne permet jamais une voix du « moi ». Dans la revendication du soi poétique, Rimbaud et Gu Cheng marchent plus loin que leurs contemporains.

Enfin, une dernière remarque à propos de leur médiation de la vocation du poète. Comme le dit Rimbaud : « l'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant »²⁷⁰, pour Rimbaud et Gu Cheng, l'art et l'art de vie ne font qu'un. Durant leur carrière littéraire, d'un côté, ils sont toujours fidèles à leur propre âme, et leur poésie s'adresse avant tout à eux-mêmes ; d'un autre côté, différents des poètes du milieu mondain trop artiste qui fabriquent des vers d'afféterie, ils cherchent toujours une poésie pure qui se débarrasse des contraintes artificielles et sociales. Dans le cas de Rimbaud, « la création poétique est placée avant tout sous le signe d'une expérience de la singularité, et le monde parisien qu'il rencontre ne paraît pas à la hauteur de l'exigence absolue qu'elle requiert, de la liberté qu'elle implique »²⁷¹. Aussi fidèle à son âme, il quitte la scène littéraire pour vivre une autre expérience qu'il attend depuis toujours dans ses vers, car il l'a tout prévu dans sa poésie et a tout accompli ses fonctions poétiques : « Je vois la suite ! Ma sagesse est aussi dédaignée que le chaos. Qu'est mon néant, auprès de la stupeur qui vous attend ? »²⁷² « Mon devoir m'est remis. Il ne faut même plus songer à cela. Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions »²⁷³. Quant à Gu Cheng, ne cédant jamais à la pression de la littérature officielle et celle des autorités, il écrit toujours ce que son âme veut exprimer : « Je chante, chante mon propre air / Jusqu'au monde retrouve le silence préhistorique »²⁷⁴. Enfin, Gu Cheng, « qui tente coûte que coûte d'ouvrir un espace pour vivre, pour rêver »²⁷⁵ non seulement dans sa poésie mais aussi dans sa vie réelle, s'enfuit du monde social pour une retraite que ses contemporains ne comprennent pas, car il a besoin d'un univers tranquille pour son âme : « Je fais ce qui existe dans les vers. Quand je le fais dans les mots, les gens ne font que rire. Mais lorsque je le fais dans la vie, ils ne rient plus. »²⁷⁶

Ces deux poètes, pleins de génie et d'angoisse, souffrent une grande peine similaire tout au long de leur vie : « Rouler aux blessures, par l'air lassant et la mer ; aux supplices, par le silence des eaux et de l'air meurtriers ; aux tortures qui rient, dans leur silence atrocement houleux. »²⁷⁷ Pourtant, ils

²⁷⁰ Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 70.

²⁷¹ Cf. RIMBAUD, ARTHUR, *op. cit.*, 2010, p. 141.

²⁷² Voir *Vie I, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 295.

²⁷³ Voir *Vie III, Illuminations* (1874), *ibid.*, p. 296.

²⁷⁴ Traduction personnelle. Voir *Je chante mon propre air* (1980), cf. GU, CHENG, *op. cit.*, t. I, p. 565.

²⁷⁵ Cf. CHENG, FRANÇOIS, *op. cit.*, 2002, p. 166.

²⁷⁶ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 125.

²⁷⁷ Voir *Angoisse, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 308.

dévoilent, avec douleur, « les nappes de sang »²⁷⁸ de leur cœur plantés de flèches, et les présentent à travers une poésie singulière et fantastique. La devise de Gu Cheng — « vécu comme fourmi, belle comme déesse »²⁷⁹ — arrive à résumer leur vie difficile et leurs vers éblouissants. Enfin ils finissent par croiser leurs univers poétiques : « Éclat, lui, d'un météore, allumé sans motif autre que sa présence, issu seul et s'éteignant. Tout, certes, aurait existé, depuis, sans ce passant considérable, comme aucune circonstance littéraire vraiment n'y prépara : le cas personnel demeure, avec force. »²⁸⁰ Ce commentaire de Mallarmé à propos de Rimbaud est aussi une description juste de Gu Cheng.

Pourquoi lit-on la poésie ? C'est parce que « la musique savante manque à notre désir »²⁸¹. Yves Bonnefoy souligne dans *Notre besoin de Rimbaud* que « lire un grand poète, ce n'est pas avoir à décider qu'il est grand, en amateur de littérature, en cela la pire arrogance, c'est lui demander de nous aider »²⁸². Je dois beaucoup à Arthur Rimbaud et Gu Cheng, peu de poètes aurait compté pour moi d'une façon aussi essentielle, à la révélation de ce que sont la poésie et la vie. Néanmoins il est regrettable que rare sont les gens qui lisent encore leurs poèmes et que la poésie reste marginale dans la littérature moderne.

Comme le dit proverbe chinois : « Il faut une dizaine d'années d'exercices pour seulement une minute de présentation en scène. » En l'état de nos connaissances, il est difficile de présenter tous les domaines de Rimbaud et de Gu Cheng. Cependant, j'espère qu'avec ce voyage poétique « tout le monde sera charmé »²⁸³. Mais il est temps de mettre un terme à ce présent mémoire. Voici un poème de Gu Cheng intitulé *Peut-être suis-je aveugle*²⁸⁴ qui se fait écho de celui du prologue en guise d'un point final :

*Peut-être suis-je aveugle
Je ne peux vous toucher qu'avec ma voix
Je ne peux qu'ouvrir le poème comme la paume de ma main
Et le tendre vers vous
Mes frères de l'autre rivage de l'Océan Atlantique
Rouges, pâles, bleues, noires,
Mes fleurs de l'autre côté de l'Océan Atlantique qui commence à pleurer*

Cette voix traverse le vide infini

²⁷⁸ Voir *Qu'est-ce pour nous, mon Cœur...*, *ibid.*, p. 230.

²⁷⁹ Cf. GU, CHENG, *op. cit.*, 2012, p. 20.

²⁸⁰ Cf. MALLARMÉ, STÉPHANE, *op. cit.*, p. 81.

²⁸¹ Voir *Conte, Illuminations* (1874), *op. cit.*, p. 293.

²⁸² Cf. BONNEFOY, YVES, *op. cit.*, p. 11.

²⁸³ Voir *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny*, 15 mai 1871, *op. cit.*, p. 68.

²⁸⁴ Voir *Peut-être suis-je aveugle* (1983), traduction d'Isild Darras, cf. DARRAS, ISILD, *op. cit.*, p. 57.



BIBLIOGRAPHIE



1 GÉNÉRALITÉS

AQUIEN, MICHÈLE et MOLINIÉ, GEORGES, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996.

CHEVREL, YVES, *La littérature comparée*, Paris, PUF (« coll. Que sais-je »), 2009.

SAUSSURE, FERDINAND DE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.

STALLONI, YVES, *Les genres littéraires*, dir. DANIEL BERGEZ, Paris, Armand Colin, 2008.

ZHU, ZIQING, *Traces*, Paris, Bleu de Chine, 1998.

2 SUR ARTHUR RIMBAUD

1.1 Œuvres de référence

1.1.1 Poème

RIMBAUD, ARTHUR, *Illuminations*, notice de PAUL VERLAINE, Paris, *La Vogue*, 1886.

RIMBAUD, ARTHUR, *Œuvres complètes*, éd. ANDRÉ GUYAUX et AURELIA CERVONI, Paris, Gallimard (« coll. Bibliothèque de la Pléiade »), 2009.

RIMBAUD, ARTHUR, *Illuminations*, OLIVIER DECROIX (éd.) et AGNÈS VERLET, Paris, Gallimard (« coll. Folio-plus classiques »), 2010.

1.1.2 Correspondance

RIMBAUD, ARTHUR, *Correspondance*, éd. JEAN-JACQUES LEFRÈRE, Paris, Fayard, 2007.

1.2 Ouvrages critiques

1.2.1 Livres

BONNEFOY, YVES, *Notre besoin de Rimbaud*, Paris, Éd. du Seuil (« coll. La librairie du XXI^e siècle»), 2009.

BRUNEL, PIERRE, *Éclats de la violence : pour une lecture comparatiste des "Illuminations" d'Arthur Rimbaud*, Paris, J. Corti, 2004.

CANTERT, RUTH, LABARTHE, PATRICK et FRÖHLICHER, PETER, *Rimbaud et les sauts d'harmonie inouïs : actes du colloque international de Zurich, 24-26 février 2005*, Paris, Eurédit, 2007.

GUYAUX, ANDRÉ (dir.), *Rimbaud*, Paris, Éd. de l'Herne, 1993.

MICHON, PIERRE, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard (« coll. L'un et l'autre »), 1991.

MURAT, MICHEL, *L'art de Rimbaud*, Paris, J. Corti (« coll. Les essais »), 2002.

VERLAINE, PAUL, *Les poètes maudits : Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé*, éd. Léon Vanier, Paris, Libraire-Éditeur, 1884.

VERSTRAËTE, DANIEL, *La chasse spirituelle d'Arthur Rimbaud : Les Illuminations*, Paris, Éd. du Cerf, 1980.

1.2.2 Revues

A. DE GRAAF, DANIEL, « Les premiers adversaires de Rimbaud », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 34 fasc. 1, 1956. p. 47-67.

GUYAUX, ANDRÉ, « Où en est Rimbaud ? », *Romantisme*, n° 36, 1982, p. 65-78.

3 SUR GU CHENG

2.1 Œuvres de référence

2.1.1 Textes

GU, CHENG, *Essais philosophiques de Gu Cheng*, Chongqing, Éd. Chongqing, 2012.

GU, CHENG, *Œuvres complètes*, dir. GU XIANG, Nankin, Éd. Jiangsu wenyi, 2010 (2 vol.).

GU, CHENG et LEI, MI, *Ying'er*, Pékin, Éd. Huayi, 1993.

2.1.2 Traductions

CHEN-ANDRO, CHANTAL et CURIEN, ANNIE, *Quatre poètes chinois : Bei Dao, Gu Cheng, Mangke, Yang Lian*, éd. Ulysse-Fin de Siècle, 1991.

CHEN-ANDRO, CHANTAL et VALLETTE-HÉMERY, MARTINE, *Le ciel en fuite : anthologie de la nouvelle poésie chinoise*, Belval, Éd. Circé, 2004.

DARRAS, ISILD, *Inspirations chinoises*, Paris, L'Harmattan (« coll. Poètes des cinq continents »), 2005.

R. ALLEN, JOSEPH, *Sea of dreams : the selected writings of Gu Cheng*, New York, New directions, 2005.

2.2 Ouvrages critiques

2.2.1 Livres

ZHU, XIAOPING, *Gu Cheng : tel que je l'ai connu*, Pékin, Éd. Jincheng, 2012.

2.2.2 Revues

CHENIVESSE, SANDRINE, « Ying'er : l'univers poétique de Gu Cheng », *Perspectives chinoises*, n° 25, 1994, p. 64-66.

CURIEN, ANNIE, « Gu Cheng : la disparition d'un poète », *Perspectives chinoises*, n° 19 (sept-oct. 1993), p. 49-50.

4 SUR LE SYMBOLISME

CHE, LIN, *Entre tradition poétique chinoise et poésie symboliste française*, Paris, L'Harmattan, 2011.

DÉCAUDIN, MICHEL, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Paris, Slatkine (« coll. Références »), 1981.

GOURMONT, REMY DE, *Le problème du style : questions d'art, de littérature et de grammaire*, Paris, Mercure de France, 1902.

MARCHAL, BERTRAND, *Le symbolisme*, Paris, A. Colin (« coll. Lettres Sup »), 2011.

MICHAUD, GUY, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, avec la collab. de BERTRAND MARCHAL et d'ALAIN MERCIER, Paris, A. G. Nizet, 1995.

PEYRE, HENRI, *Qu'est-ce que le symbolisme*, Paris, PUF, 1974.

5 SUR LE TAOÏSME

CHENG, ANNE, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

LEYS, SIMON, *L'Humeur, l'Honneur, l'Horreur. Essais sur la culture et la politique chinoises*. Paris, Robert Laffont, 1991.

6 SUR L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE CHINOISE ET LA POÉSIE CHINOISE

6.1. Ouvrages

CHENG, FRANÇOIS, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

CHENG, FRANÇOIS, *Entre source et nuage : voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, A. Michel, 2002.

LÜ, MINGTAO, et GU, XUEYI, *Anthologie de la poésie Ci*, Pékin, Éd. Zhonghua shuju, 2009.

PIMPANEAU, JACQUES, *Histoire de la littérature chinoise*, Arles Paris, Éd. P. Picquier, 1989.

YUAN, YUEJUN, et GAO, YAN, et LIANG, YUN, et GU, FANG, *Anthologie de Menglong shi*, Shenyang, Éd. Chunfeng wenyi, 1987.

ZHANG, YINDE, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses (« coll. Poètes des cinq continents »), 2004.

ZHU, LILIN, *Histoire de la littérature chinoise moderne : 1917-2000*, Pékin, Éd. Université de Pékin, 2007 (2 vol.).

6.2. Revues

CURIEN, ANNIE, « Le document et l'écriture littéraire en Chine contemporaine », *Communications*, n° 79, 2006, p. 285-292.

JIN, SIYAN, « L'Écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine », *Perspectives chinoises*, n° 83, 2004, p. 58-67.

7 POÈTES DE RÉFÉRENCE

7.1. BEIDAO

BEIDAO, *Dénouement ou commencement*, Wuhan, Éd. Changjiang wenyi, 2011.

7.2. BAUDELAIRE

BAUDELAIRE, CHARLES, *Œuvres complètes*, éd. CLAUDE PICHOS, Paris, Gallimard (« coll. Bibliothèque de la Pléiade »), 1971.

7.3. MALLARMÉ

MALLARMÉ, STÉPHANE, *Divagations*, éd. Eugène Fasquelle, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1897.

7.4. VALÉRY

VALÉRY, PAUL, *Œuvres. I*, éd. JEAN HYTIER, Paris, Gallimard (« coll. Bibliothèque de la Pléiade »), 1980.

VALÉRY, PAUL, *Œuvres. II*, éd. JEAN HYTIER, Paris, Gallimard (« coll. Bibliothèque de la Pléiade »), 1984.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
1. PROBLÉMATIQUE	2
2. DEUX POÈTES À DOUBLE FACE	4
2.1. Arthur Rimbaud : Voyant-Voyou	5
2.2. Gu Cheng : Ange-Démon	7
3. PLAN	10
CHAPITRE I : UNIVERS SYMBOLIQUE	12
1. DEUX MOUVEMENTS LITTÉRAIRES INNOVANTS	13
1.1. Symbolisme français évolutif	13
1.2. Émergence de l'école de <i>Menglong</i>	16
2. L'ART DU SYMBOLE	21
2.1. Apport poétique du symbolisme français	21
2.2. Affinité symboliste chez l'école de <i>Menglong</i>	25
CHAPITRE II : VIVE LA REVOLTE	33
1. PIONNIER DU VERS LIBRE	34
1.1. Vers la poésie en prose.....	35
1.2. À la recherche de la forme libérée	40
2. INNOVATEUR DU LANGAGE	45
2.1. <i>Alchimie du verbe</i>	45
2.2. Langue hybride et purifiée.....	48
3. OBSERVATEUR DU MOI	51
3.1. <i>Je est un autre</i>	51
3.2. « Moi » du taoïsme	54
CHAPITRE III : UNIVERS DE LA FANTAISIE	58
1. ALTERNANCE ENTRE LA NATURE ET LA SOCIÉTÉ	59
1.1. De la nature à la société	60
1.2. De la société à la nature	64
2. POÉSIE DE LA FANTAISIE	67
3. UNIVERS FANTASTIQUE	77
3.1. Univers des couleurs symboliques	77
3.2. Univers des contrastes	86
3.3. Univers de la fusion.....	90
CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	102
TABLE DES ILLUSTRATIONS	109
TABLE DES TABLEAUX	110

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Photo d'Arthur Rimbaud (1854-1891) à 17 ans, par Étienne Carjat.....	5
Figure 2 : <i>Un coin de table</i> , Henri Fantin-Latour, 1872, conservé au Musée d'Orsay.....	7
Figure 3 : Image de Gu Cheng (1956-1993) portant un chapeau cylindrique de jean	8
Figure 4 : Couverture du roman posthume <i>Ying'er</i> de Gu Cheng	9
Figure 5 : Périodisation usuelle de la littérature chinoise.....	16
Figure 6 : Correspondance interne entre les signifiés du symbole.....	30
Figure 7 : Parcours littéraire de Rimbaud : vers la poésie en prose.....	36
Figure 8 : Schéma de théorie du « voyant » de Rimbaud	54
Figure 9 : Évolution du « Moi » chez Gu Cheng.....	54
Figure 10 : <i>Ascension de filets de pêche</i> , dessin à la plume par Gu Cheng.....	67
Figure 11 : <i>La ville entière</i> , Max Ernst (1891-1976)	80
Figure 12 : <i>Le Jardin chinois</i> , François Boucher (1703-1770).....	83

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Illustration du poème <i>Vie</i> de Beidao	28
Tableau 2 : La couleur violette dans les <i>Illuminations</i>	82

RÉSUMÉ

Le présent article se propose de rapprocher deux poètes de génie du point de vue symbolisme : Arthur Rimbaud (1854-1891) et Gu Cheng (1956-1993) et de présenter leur similarité dans les domaines du poétique et du spirituel. Rimbaud, « passant considérable » du symbolisme à la fin du XIX^e siècle, inaugure une ère nouvelle dans la poésie française moderne. Gu Cheng, représentant de l'école de *Menglong*, incarne les espoirs et les violences de la société chinoise des années quatre-vingt.

La première partie analyse l'affinité du symbolisme français avec l'école de *Menglong* et éclaircit l'art du symbole, afin de préparer une méthodologie préliminaire pour une analyse comparée entre ces deux poètes.

La deuxième partie est surtout consacrée à l'esprit de révolte chez les deux poètes, précisément dit, leur innovation au niveau du vers libre, du langage poétique, et de l'écriture du « moi ».

La troisième partie aborde la fantaisie de leur poésie en dégagant les traits symbolistes qui la caractérisent et les étapes qui leur permettent de réaliser cette fantaisie.

Historiquement, géographiquement, tout pourrait donc les séparer, pourtant ces deux personnes vivant d'un écart d'un siècle finissent par croiser leurs univers poétiques.

mots-clés : Symbole, Synesthésie, Innovation, Moi, Poésie de la fantaisie, Arthur Rimbaud, Gu Cheng.

ABSTRACT

This thesis compares two poets, Arthur Rimbaud (1854-1891) and Gu Cheng (1956-1993) in the light of symbolism, to see their similarities in poetry and spirit. Rimbaud, an important successor of classicism and a pioneer of modernism at the end of nineteenth century, inaugurates a new era of poetry in modern French literature. Gu Cheng, representative of *Menglong*, a poetic school in Chinese literature, incarnates the hope and violence of the Chinese society in 1980s.

The first part clarifies the affinity between the French symbolism and *Menglong*, as well as the theory of symbolism in poetry, to provide a theoretical framework for the comparative analysis of the two poets.

The second part focuses on their rebellious spirit, to be precise, their innovation on free verse, the poetic language and their meditation on "self-identity".

The third part probes into two poets' poetry of fantasy, the symbolic features in their poems and how the poets versify the fantasy.

The two poets are separated by time and space - a century's distance, nevertheless, they meet each other in the universe of poetry.

keywords : Symbol, Synesthesia, Innovation, Self, Poetry of Fantasy, Arthur Rimbaud, Gu Cheng.

ENGAGEMENT DE NON PLAGIAT

Je, soussignée **TONG XIN**
déclare être pleinement conscient(e) que le plagiat de documents ou d'une
partie d'un document publiée sur toutes formes de support, y compris l'internet,
constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée.
En conséquence, je m'engage à citer toutes les sources que j'ai utilisées
pour écrire ce rapport ou mémoire.

signé par l'étudiante le **08 / 08 / 2013**

**Cet engagement de non plagiat doit être signé et joint
à tous les rapports, dossiers, mémoires.**

Présidence de l'université
40 rue de rennes – BP 73532
49035 Angers cedex
Tél. 02 41 96 23 23 | Fax 02 41 96 23 00

