

Pr. Gregory B. Lee

BROUILLON : Attention, il peut y avoir des erreurs de frappe

Introduction

Qu'est-ce que la littérature moderne chinoise? Qu'est-ce que la littérature? Questions évidentes? Peut-être pas.

L'espèce de texte que les critiques prennent en compte est extrêmement important : en Chine pendant les années trente le débat sur la littérature de masse, par exemple, était d'une importance primordiale. De même, le rôle de la littérature populaire dite 'des papillons' 蝴蝶派 en Chine était important dans la négociation de l'urbanisation et de la modernisation que la société chinoise a commencé à connaître dans la première moitié du XXème siècle.

Mais qu'est-ce que la culture? Comment la définir? Raymond Williams pendant sa carrière a développé la sociologie de la littérature en un nouveau champ d'études, les "cultural studies". Il avait compris, lui, qu'une fois interrogée l'idée de la culture ressemblait à la boîte de Pandore ouverte, tout semblait possible."

Alors que beaucoup de critiques culturels se sont penchés sur la culture populaire ou la culture des masses telle que la musique populaire, les comptines, la BD, la culture télévisuelle etcaetera, le statut de la littérature proprement dite a été l'objet de débats constants parmi les critiques culturels en Europe comme en Chine.

Dans ce contexte, le concept d'idéologie est primordial. Il y a plusieurs sens à ce mot.

Dans le quotidien, idéologie ou idéologique est considéré comme ayant à voir avec le doctrinaire ou le politique. Ce sens est donc plutôt négatif, et peu désirable. Le sens qu'en donne la critique littéraire actuelle est basé sur la pensée marxiste et marxisante, c'est à dire que l'idéologie signifie 'l'illusion', 'la fausse conscience', et 'la réalité à l'envers'. Le mot 'mythe' est souvent associé à l'idéologie, surtout pour Roland Barthes. Pour lui, la représentation mythologique était la manière dont la bourgeoisie cherchait à perdre son nom.

Barthes parle bien sûr de la société capitaliste occidentale. Mais il n'y a pas de raison -surtout à la lumière des événements historiques des 20 dernières années - que cette analyse ne puisse s'appliquer à des états soi-disant socialistes, voire marxistes-léninistes, tels que la Chine.

Dans ces états l'image à l'envers du monde a souvent été pratiquée à la perfection.

Parallèlement au concept d'idéologie on trouve celui d'*hégémonie*. Ce terme a souvent été utilisé par le théoricien italien Gramsci, qui a beaucoup inspiré la gauche en Europe pendant les années 1970, ainsi que le champ des "cultural studies".

Pour revenir à la catégorie de '*littérature*' , comme Raymond Williams nous l'a appris, dans sa forme moderne le concept de littérature n'est pas apparu en Europe avant le XVIIIe siècle et ne fut pas développé pleinement avant le 19e. Et pourquoi est-il important de savoir quand les gens se sont mis à parler de la catégorie 'littérature'?

L'importance de parler même des origines historiques de la 'littérature' est déjà un défi à son statut en tant que catégorie absolue ayant un rôle transcendant, et éternel dans les affaires humaines. Cependant il a toujours existé des façons de s'exprimer, ou discours, qu'on identifie maintenant à la littérature.

Ce qu'on entend d'habitude par littérature exclut ou au mieux met en marge les formes écrites de discours tels que le journalisme, les récits de voyages, les films, et scénarios de télévision, la publicité et cetera. En d'autres termes, tout ce qui est soi-disant utilitaire, pratique, ou encore non- esthétique. Mais dans ce cas, comment appeler les écrits qui sont délibérément déployés à des fins didactiques, utilitaires et pratiques -- comme cela était couramment le cas en France comme en Chine?

Néanmoins, l'idée de la littérature comme de quelque chose de désintéressé, de spécial, et donc de supérieur continue à être de mise de nos jours en France comme en Chine.

Le critique culturel dirait que les conditions qui font de la 'littérature' une catégorie supérieure de discours ont à la fois des avantages et des inconvénients. Elles séparent les considérations esthétiques, en d'autres termes les considérations de la beauté, de la réalité sociale, de manière que le beau devient purement imaginaire. Mais, la séparation de la littérature de la réalité sociale introduit un élément de protestation dans la littérature ce qui signifie que toute œuvre d'art est fondamentalement utopique. Elle fait miroiter la possibilité d'un mieux, d'un plus beau de telle sorte que les formes du beau portent en elles-mêmes une promesse de bonheur et sont donc, au moins de manière implicite, une critique des forces qui les séparent de la vie. Ainsi donc il existe une contradiction entre l'utopie et l'idéologie. Ce conflit est évident dans les différences entre les écoles littéraires principales du XIXème siècle : le romantisme et le réalisme.

Pour les réalistes du XIX^{ème} tels que Balzac et Zola la manière de transcender cette différence entre la littérature et la vie était de représenter la vie de manière réaliste et donc de rejeter ou de mettre à l'arrière plan le purement littéraire. Le roman réaliste cherchait à effacer la différence entre lui-même et ce qu'il représentait. Donc, son but - impossible à atteindre - était la réflexion totale et sans entremise du monde matériel. D'une certaine façon, le réalisme se heurtait à l'idée même de littérature.

Par contre, le romantisme au XIX^{ème} (comme son héritier au XX^{ème} siècle le modernisme) constituait un défi au réel, et aux appropriations de la vie par la science et la raison. Les romantiques, et les symbolistes, qui insistaient sur la valeur de l'imagination par opposition à l'unique réalité matérielle, le divorce de la société, de la politique et catégories de discours non-littéraires prônaient la dimension esthétique de l'art pour l'art.

Afin de résoudre le dilemme de l'isolation de la littérature qui résultait de cette position, ils réclamaient tous les pouvoirs réels niés par son isolation. Le poète extravagant anglais Shelley, par exemple, affirmait que les poètes étaient les législateurs non-reconnus du monde. C'est à dire qu'il existe une critique implicite dans les textes lyriques mêmes. On ainsi dire que la poésie de Rimbaud ou de Mallarmé sont des critiques de la vie parce qu'elle illustre l'éloignement entre le beau et le réel. Ce qui constitue une notion de la force oppositionnelle de la littérature d'apparence non-politique, et donc une notion qu'on devrait garder en tête quand on examine la poésie chinoise moderne, en particulier celle de l'ère d'après-Mao.

Cependant, la forme la plus associée à la critique sociale était le réalisme des romanciers. En Chine moderne l'appréciation de la critique sociale à l'intérieur de la littérature occidentale et les tentatives de l'émuler remontent à la fin du XIX^{ème} siècle comme nous le verrons.

Si la littérature bourgeoise est donc capable de critique sociale, si elle est capable de s'opposer à une nouvelle étape de la civilisation, à savoir le capitalisme industriel et les valeurs bourgeoises, selon quels critères peut-on la juger? Est-ce que la littérature est toujours de l'idéologie ou est-elle toujours au moins en partie une forme de critique sociale et idéologique ?

Il existe deux positions extrêmes à ce sujet : l'une veut que la littérature ne soit que de l'idéologie sous une forme artistique, c'est à dire que les œuvres littéraires ne sont que des expressions idéologiques de leur époque, autrement dit prisonnières de la fausse conscience et incapables de transcender l'époque pour atteindre la vérité. Ceci constitue une position

proche des positions marxistes chinoises qui voient les œuvres littéraires comme des réflexions des idéologies dominantes. Mais cette position extrême ne peut expliquer pourquoi tant d'œuvres littéraires défient les idées reçues de leur temps.

La position opposée veut que le fait que tant d'œuvres littéraires défient l'idéologie à laquelle elles sont confrontées en fait une partie de la définition même de l'art littéraire.

Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) - déploiement nationaliste de la littérature

Je voudrais à présent examiner les origines et les raisons de la proche connexion en Chine moderne de la politique et de l'idéologie d'identité nationale et de modernisation d'une part, et la culture littéraire d'autre part.

Pendant le XIX^{ème} siècle, de nombreux intellectuels considéraient la littérature, l'écriture et l'enseignement en général sous un jour obstinément utilitaire. Et cette vision pratique de l'activité littéraire avait été prédominante parmi les Chinois Han 汉 pendant la totalité de la dynastie mandchou des Qing 清. Au premier rang de cette classe de penseurs, à la fin du XIX^{ème} siècle se trouvait Kang Youwei 康有为 (1858-1927), étudiant et ami de Liang Qichao. En 1898 (mille huit cent quatre-vingts dix-huit) ils échappèrent tous les deux au coup monté par l'impératrice Ci Xi 慈禧太后 (1835 – 1908) contre le mouvement de réforme, mais un autre personnage littéraire et politique, le célèbre poète Tan Sitong n'y échappa pas. Ayant choisi de rester à Pékin il fut décapité sous ordre de l'impératrice. Tan Sitong est un des personnages décrit par Liang Qichao dans son livre Tendances Intellectuelles de la Période Qing. Ce livre est en grande partie une analyse de la vie et des œuvres des intellectuels du début des Qing. Liang percevait que ces intellectuels-là avaient réagi contre la nature abstraite et contemplative des intellectuels des Song et des Ming. Liang considérait que les intellectuels des Qing avaient tenté de déplacer le focus de l'activité intellectuelle hors du débat purement philosophique vers l'action pratique, 'de la sphère individuelle vers l'espace public'. Depuis 1896 (mille huit cent quatre-vingts seize) Liang s'était prononcé en faveur de la promotion de la littérature vernaculaire en tant qu'outil social et politique. Et après s'être enfui au Japon en 1898 il insista sur l'importance de ce qu'il appelait 'le roman politique'.

La foi que Liang investissait dans le roman vernaculaire comme instrument de changement politique venait de sa lecture des romans étrangers et leur rôle éducateur au sein des états-

nations modernes. Les grands traducteurs de l'époque Yan Fu et Lin Shu avaient déjà traduit de nombreux romans étrangers et d'autres oeuvres jugés socialement importants tels que *Évolution et Éthique* de Thomas Huxley (1825-1895) ami du scientifique Charles Darwin, un livre qui avait encouragé les sentiments réformistes en Chine.

Les romans britanniques, français et russes étaient particulièrement appréciés parmi ces lecteurs. Dans son livre intitulé , *The Russian Hero in Modern Chinese Fiction* (Le Héros russe dans le roman moderne chinois), Ng Mau-sang donne une liste des traductions rédigée en 1907. Sur soixante et quelques oeuvres traduites trente-et-une étaient d'auteurs britanniques, 8 d'américains, 8 de Français et 2 de Russes.

Le traducteur Lin Shu aimait beaucoup les romans plutôt populaires, tels que *Les aventures de Sherlock Holmes*. Mais était de plus en plus attiré par les romans russes. Entre 1914 et 1923 il traduisit 10 romans de Tolstoï. En Chine on considérait la Russie comme économiquement et politiquement semblable à la Chine : une société paysanne gouvernée par une dynastie autoritaire d'origine étrangère. On croyait que le roman russe avait rempli un rôle majeur dans la critique du système régnant et avait encouragé la modernisation et les réformes.

Pour Liang Qichao, la voie qui donnait sur l'Occident passait par la langue japonaise qu'il apprit lors de son exil au Japon après 1898.

L'une des préoccupations majeures de Liang au cours de sa vie était celle de la création d'une nouvelle langue écrite. Cependant, comme beaucoup d'intellectuels réformateurs de l'époque, ses attitudes envers la réforme de la langue étaient souvent contradictoires. Troublé par le taux d'alphabétisation de 20% de la Chine comparé à celui de 80% du Japon, il prônait l'adoption d'une transcription phonétique et insistait sur l'importance du chinois vernaculaire pour faciliter un enseignement de masse. Mais dans ses propres écrits, il s'est retourné, tout comme Lin Shu vers la langue classique pour des raisons, selon lui, de précision et de brièveté. Même l'écrivain moderne Lu Xun réputerait cet argument pour employer le chinois classique dans la rédaction de sa célèbre histoire du roman chinois. La véritable rupture d'avec la langue pré moderne n'est venue que pendant la deuxième décennie du XXème siècle quand Lu Xun écrivit ses nouvelles dans une langue vernaculaire quoique fort éloignée de ce que l'on viendrait à appeler le chinois standard.

Liang Qichao était convaincu que la langue commune, vernaculaire écrite était essentielle à

l'élévation de la conscience nationale. Selon lui :

"Aujourd'hui il faut concentrer nos efforts sur l'utilisation d'une langue commune pour écrire une variété de livres qui propageraient l'enseignement des sages, qui rapporterait les faits historiques et alerterait la conscience face à la situation et les conditions honteuses de notre pays et aurait une influence sur les sentiments communs."

En 1897, les mobiles politiques de ses réformes éducatives basées sur l'utilisation du roman en langue vernaculaire se clarifient :

"Les manuels occidentaux sont très exhaustifs et sont souvent basés sur des romans divertissants. C'est pourquoi le mouvement réformiste au Japon a déployé la force des chants folkloriques et des romans ; en effet, il n'existe rien de mieux pour amuser les jeunes garçons et guider le peuple. L'enseignement secondaire et l'éducation du peuple est vraiment notre premier devoir présent pour le salut de la Chine."

Liang Qichao continua à se battre pour le roman politique ou zhengzhi xiaoshuo 政治小說.

En 1902, il revendiqua de manière extravagante et quelque peu idéaliste et fantaisiste l'usage du roman. Il déclarait que "pour progresser en politique dans des pays comme l'Amérique, l'Angleterre, l'Allemagne, la France, l'Autriche, l'Italie et le Japon, le roman politique a été excessivement utile. Chaque fois qu'un livre était publié les opinions de par tout le pays changeaient immédiatement en conséquence."

*

Comme nous avons déjà vu, Liang ici mélangeait plusieurs problèmes. Sans doute il exagérait l'importance du roman sur le plan politique en Europe, mais de plus il semble qu'il ne comprenait peut-être pas que le facteur modernisateur majeur dans ces pays n'était pas le rôle du roman mais l'établissement de l'éducation nationale, et donc la généralisation d'une langue nationale. Bien que Liang appréciait l'importance de la langue vernaculaire dans l'ambition modernisatrice, il n'avait pas compris que l'imaginaire national et patriotique devait beaucoup plus aux manuels scolaires et aux journaux nationaux qu'aux romans lus par une certaine section de la société. Il continuait donc à promouvoir le roman comme outil politique.

En octobre 1902 Liang Qichao a publié "A propos de la relation entre le Roman et la direction des masses". Dans ce livre, et contre une tradition culturelle dans laquelle la poésie

était considérée comme le genre littéraire par excellence, il promouvait de nouveau les qualités du roman. Il disait:

"Si l'on veut renouveler le peuple dans tout le pays, il nous faut renouveler le roman dans tout le pays. C'est pourquoi si nous voulons renouveler la morale, il faut que nous renouvelions le roman... si nous voulons renouveler le caractère humain il nous faut un nouveau roman... Parce que le roman détient une force inimaginable de guide de la nature humaine... De tous les genres littéraires une force inimaginable de guide de la nature humaine... De tous les genres littéraires, il n'y en a pas un comparable au roman. C'est pourquoi j'affirme que le roman est le summum de la littérature!"

C'est ainsi que d'un seul coup Liang bouleverse l'histoire littéraire chinoise et fait de la nouvelle, genre jusqu'alors marginalisé, et du roman, les genres littéraires prédominants. Liang ne faisait que projeter ses croyances, ses espoirs et ses ambitions dans la réalité passée et présente. Telle était donc l'idéologie qu'il promouvait pour le meilleur ou pour le pire. Le roman n'avait jamais été considéré comme un genre littéraire majeur, et il ne l'était toujours pas, mais étant donné l'emploi didactique que l'on pouvait en faire, il allait devenir le genre prédominant du vingtième siècle en Chine comme ailleurs. Même si Liang Qichao exagérait un peu en insistant sur le pouvoir réformiste du roman européen, il est indéniable qu'il a joué un rôle essentiel dans la construction et la reconstruction de la notion de nation.

Comme je vous l'ai dit la semaine dernière, et comme le souligne Gregory Jusdanis dans son livre *Belated Modernity* [Modernité sur le tard], on peut utiliser l'analogie de la Grèce moderne pour illustrer ce point. Il existait là aussi une classe intellectuelle et politique qui voulait construire ou ranimer l'idée de nation dans le contexte d'une longue et pesante histoire littéraire et intellectuelle qui justement ne correspondait pas à une langue vivante et qui était donc inutilisable dans le projet d'invention d'une nouvelle langue nationale. Et de la même manière, il fallait un corpus littéraire sur lequel on pouvait construire des sentiments patriotiques et d'unité pour un pays qui se ré-inventait.

Si les intellectuels et les hommes politiques devaient réussir à moderniser et desorientaliser une Grèce moderne, il fallait construire un nouvel héritage. Si la Grèce voulait devenir une nation moderne Occidentale il lui fallait se débarrasser de toutes ses connexions, et ses manières d'être Orientales, en se purgeant de tout les liens culturels établis au cours des siècles

d'intégration à l'empire Ottoman.

Il faut se rappeler que la Grèce tout comme la Chine sous les Mandchous avait été sous domination étrangère et que donc la réassertion de l'identité nationale était perçue non seulement comme aussi importante que, mais essentielle à la modernisation. Bien entendu si cette réassertion de l'identité dépendait de la modernisation cela signifiait une internationalisation ou une Européanisation contradictoire. Comme le dit Jusdanis, plus la Grèce devenait Européenne, plus elle dépendait de l'Occident.'

Cette importance donnée à l'identité nationale comme partie constituante de la modernisation, encourageait la similitude et minimisait les différences, résultant en l'acceptation d'une culture unifiée qui excluait le régionalisme, les dialectes et les minorités ethniques comme normale et naturelle. Et ainsi le rôle d'une littérature nationalisante et bien entendu, centralisante, était des plus importants.

Donc, alors qu'en Chine, Liang Qichao faisait les éloges du roman, en Grèce il y avait ceux qui avaient entrepris la construction d'un canon littéraire national -- C'est à dire un ensemble de livres fournissant un savoir essentiel pour le sujet national. Ces gens qui mettaient à jour des anthologies et des manuels d'enseignement littéraires, et ici on peut se rappeler des codes culturels dont parlait Barthes, voulait donner une plus grande place au récit et au roman. Selon Jusdanis dans la Grèce de la fin du dix-neuvième siècle (et vous avez ceci en anglais dans vos notes) : <<Le développement de la littérature n'était pas un phénomène passif, mais était aussi volontaire qu'un acte de modernisation ... La nature délibérée du développement littéraire était mise en évidence dans une des plus anciennes anthologies de prose...publiée en 1896... et qui promouvait avec enthousiasme la nouvelle... Les rédacteurs étaient gênés par la rareté des anthologies de prose comparées à celles de poésie, et par le statut plus élevé accordé à la poésie.>> Et ici il pourrait tout aussi bien s'agir de la Chine de la fin du dix-neuvième.

Il faut souligner cependant que Liang Qichao ne voulait pas simplement privilégier le genre narratif mais qu'il voulait le rénover, parce que dans le roman traditionnel il discernait et je cite <<les sources de la corruption des masses chinoises>> :

<<De nos jours>>, disait-il, <<les gens sont devenus superficiels et paresseux. Ils se plongent dans les divertissements et sont déchirés par leurs aventures amoureuses ... Les jeunes hommes entre quinze et trente ans s'investissent uniquement dans les affaires de

passion, de sentiment, d'angoisse et de maladie. Ils ont beaucoup de sentiments romantiques mais manquent d'ambitions sérieuses. Cela engendre la fin de la moralité et des outrages aux mœurs. Comme cette attitude se répand, elle empoisonne la société toute entière. Moi je dis que le coupable est le roman. Donc, si l'on veut aujourd'hui améliorer notre direction des masses, il faut commencer avec une rénovation du roman.>>

Liang prête de grands pouvoirs au roman et ne distingue pas entre considérations didactiques et esthétiques. Il ne voit point de différence entre l'art et la réalité. Pour lui le roman a donc un seul but, établir une nouvelle idéologie, une nouvelle manière de vivre pour ses lecteurs.

Il voit le roman ni comme réflexion ou autre représentation de la réalité, ni même comme critique de la société, mais comme un plan programmatique décrivant comment la réalité devrait être, comme un plan d'organisation sociale, pour le progrès.

Cette attitude envers le roman devait devenir la notion dominante du but du genre narratif et surtout, dans la politique littéraire entreprise par Mao Zedong pendant les années 30 et 40. Entre 1902 et 1905, Liang Qichao a édité un magazine littéraire avec l'intention d'élever la conscience politique du peuple et de lui inculquer un esprit patriotique tout en utilisant la langue du romancier. La revue de Liang publia sous forme de feuilleton son unique roman intitulé *Xin Zhongguo weilai ji* 新中國未來記 (Mémoire du futur de la Chine nouvelle). Comme l'indique son titre, il s'agit d'un roman futuriste qui se déroule en 1962, l'année du 50ème anniversaire de Grande Chine Démocratique (Da Zhongguo minzhuguo 大中國國民民主國). Liang y prédit de manière surprenante la chute de l'empire Mandchou en 1911. A première vue cependant, les autres prédictions de Liang sont loin de la réalité. Les réformistes prennent le dessus des révolutionnaires; le descendant de Confucius devient vice-ministre de l'éducation, et l'empereur éclairé devient le premier président de la république. Et pourtant cette dispute des réformistes contre révolutionnaires a réellement déchiré la Chine pendant des décennies et est peut-être toujours sans solution. Et même si le choix du vice-ministre de l'Education de Liang peut paraître ridicule, il est indéniable que les pratiques confucéennes, même à l'intérieur de l'état marxiste-léniniste, sans parler du reste de la diaspora chinoise, sont toujours, de bien des manières, prédominantes.

Ce que prouvait ce roman de Liang plus que toute autre chose c'était que la création narrative prenait du temps, du talent et de l'expérience. C'est pourquoi il disait que la traduction était une manière efficace et rapide de répandre des idées nouvelles sous la forme de romans. Il

conseillait en particulier de retraduire les traductions japonaises d'oeuvres occidentales. Il disait : <<Les Japonais ont déjà traduit pratiquement tous les meilleurs livres occidentaux dans tous les champs de connaissance. Si nous savons tirer profit de leur réussite, nous pouvons nous détendre et apprécier notre repas avec pour viande de bœuf l'Occident et pour paysan le Japon.>> C'est à dire que le bœuf est le roman occidental et le Japonais est le traducteur initial qui a fait le gros du travail.

Le roman devint en effet très populaire en Chine, mais pas forcément comme l'aurait voulu Liang. Treize ans après le lancement de sa revue Nouveau Roman, Liang, déçu faisait le bilan des progrès du roman en Chine, et le jugea presque aussi mauvais que le roman traditionnel qu'il avait attaqué auparavant.

<<Il faut dire qu'il n'y avait pas de moyen plus intelligent pour changer les mœurs que la promotion du roman. Aujourd'hui le résultat n'est pas négligeable : la littérature dite xiaoshuo fleurit dans les librairies où le roman constitue quatre-vingt dix pour cent des publications. Toutefois le problème c'est que les lecteurs ne veulent plus étudier et jettent les Trois Commentaires et les Entretiens de Confucius comme du bois à brûler.>>Le nouveau savoir qu'ils ont appris d'Europe et des Etats-Unis est en fait très superficiel.... Comparé avec la situation d'il y a dix ans, le pouvoir du roman s'est accru deux fois, cinq fois, cent fois....une partie majeure de la société à venir se trouvera entre les mains du romancier, ceci est clair.>>

De quels romans parlait-il. Sans doute du roman dit "papillon", c'est à dire le roman de divertissement, que des chercheurs récents ont repris après avoir décidé qu'il avait été délaissé par les critiques chinois et non-chinois. Cette négligence s'explique par le manque d'ambition didactique du genre. Mais en fait, ce genre de roman qui consistait en scénarios regroupant des aventures amoureuses traditionnelles mais qui introduisaient des éléments modernes tel que le train, le cinéma, ou les grands magasins - ce genre de roman donc jouait un rôle crucial dans la négociation de la vie quotidienne moderne, c'est à dire qu'il facilitait l'acceptation de nouvelles façons de vivre qui risquaient autrement d'aliéner les nouvelles populations urbaines.

Mais enfin que penser de Liang et de son projet? Les critiques Marxistes chinois le considéraient progressiste et révolutionnaire pour avoir privilégié la prose et surtout le roman et pour en avoir exposé les possibilités didactiques. D'autres historiens de la littérature plus

conservateurs le critiquent pour avoir trop insisté sur le rôle de la littérature au service de la révolution . Peut-être que son plus grand défaut et échec est de ne pas avoir lui-même adopté et rétabli la langue vernaculaire comme outil d'expression littéraire.

L'étape suivante dans la révolution littéraire et le rôle de la littérature dans la révolution serait abordé par le Docteur Hu Shi, et l'élan nécessaire en serait donné par le mouvement du quatre mai dix-neuf cent dix-neuf.

Lu Xun allait faire du roman ou tout au moins de la nouvelle une arme tranchante et efficace de critique sociale et idéologique. De plus le romancier Mao Dun allait en faire à la fois un outil de critique et un instrument de promotion d'une autre façon de voir le monde - un monde qui devait cependant s'en tenir à un modèle monolithique et unitaire.

Mais la centralité du récit dans la construction de nouveaux méta récits nationaux avait été bien établie. (Les grands narratifs peuvent en effet être établis tout aussi bien par les journaux et les discours politiques que par les récits proprement dits).

Mais paradoxalement, alors que c'était la vieille société confucéenne qui était ciblée, c'était un didactisme qui devait tout à un renouvellement des valeurs confucéennes de la part de Liang Qichao qui posait les bases sur lesquelles une littérature politisée au sens d'utilitaire devait dominer le reste du vingtième siècle.

Et des lors qu'il agissait d'une littérature qui prônait le réformisme ou la révolution, qui était communiste ou anti-communiste, la tâche dominante du récit serait de convaincre l'individu (qui était en fait le jeune qui était issu des vieux milieux favorisés, ou bien membre de la nouvelle classe moyenne), de le convaincre que son destin était le même que celui de la nation. En effet, l'idéologie et le sentiment patriotique en résultaient.

Je conclus en citant de nouveau un passage du livre de Jusdanis sur l'invention de littérature nationale de la Grèce moderne:

"L'Hellénicité [Greekness] démontrait l'esthéticisation de la politique de l'identité nationale."

C'est à dire que la culture et la pratique de la culture s'imbriquaient dans le projet de création d'un sens d'identité nationale et moderne et réciproquement.

Jusdanis continue en disant "C'était l'étape ultime du grand projet de fabrication d'une solidarité sociale à travers un langage commun et sur les bases de narratifs, opinions, croyances, et coutumes communes. Éventuellement l'imaginaire devint source d'unité

nationale et c'est effectivement de là que vient la réussite du nationalisme. La culture...infiltrer la texture même de la vie des gens, imposant la cohésion sociale sans avoir recours aux lois...la culture nationale, se substituant indéniablement à la religion, impose la loyauté à l'état. Quand la culture n'est plus visible, quand elle cesse d'être une construction autour de laquelle on se bat et qu'elle devient une idéologie qui cache ses façons de fonctionner, elle fonctionne alors esthétiquement. [Par exemple, on ne se demande plus ce que signifie culture française, parce qu'elle est acceptée par tous - par contre ceux qui veulent voir une identité culturelle ou même nationale pour l'Occitanie sont toujours en train de discuter ce que cela signifie et quelle forme elle doit prendre] .

Bien en Chine pour la plus grande partie du XXème siècle la culture est en effet restée une construction autour de laquelle se battre, et pourtant de nombreux producteurs de culture et d'intellectuels de Chine sont restés attachés à une notion patriotique de l'état, et à une notion peu ou mal pensée du "peuple". C'est à dire que des liens affectifs désirés par les autorités étatiques, et les têtes de file du projet national, ont bien été formés et restent très forts même parmi ceux qui constituent les opposants les plus ardents au régime actuel.

Dans les semaines qui viennent nous verrons dans quelle mesure la production artistique et littéraire a été étayé, modifié, et même menacé l'entreprise littéraire nationale au cours du XXème siècle.

Huang Zunxian 黄遵宪 et la proto-nouvelle poésie

Pour le lecteur moyen, la poésie chinoise signifie poésie écrite en langue chinoise classique : c'est à dire la poésie de Wang Wei, Du Fu, Li Bo, et celle des maîtres poètes des Tang réunie en anthologies et publiée sous la dynastie des Song. Pour le lecteur européen moyen, cela veut dire les traductions de la poésie chinoise par les grands sinologues.

La poésie moderne chinoise, elle, ne veut rien dire. La littérature moderne chinoise se résume à quelques auteurs du canon tels que Lu Xun et Lao She, avec maintenant quelques auteurs contemporains surtout connus par les films tirés de leurs romans. Quand j'étais à Hong Kong mes étudiants ne connaissaient que Lu Xun, et Ba Jin, qu'ils avaient étudiés au lycée.

Quand la Chine est entrée au XXème siècle, la poésie était toujours le genre littéraire

dominant, et en dépit des efforts qu'on a vus pour développer le roman, on croyait que pour implanter la langue vernaculaire dans la Chine toujours confucéenne et conservatrice, il fallait montrer qu'une poésie moderne était possible. Cela semblait au moins, être l'attitude des intellectuels qui préconisaient les réformes politiques tels que Liang Qichao, Tan Sitong, Xia Zengyou. En 1896 ces derniers ont lancé une révolution qu'ils appelaient "la révolution de la poésie" shijie geming 詩界革命.

Cette révolution en fait n'a produit qu'un très faible relâchement des contraintes de la poésie classique. Par contre, ce qu'elle a fait c'est de signaler la volonté de ré-établir une poésie qui soit capable de répondre à la réalité contemporaine.

A peu près à la même époque, le poète Huang Zunxian que beaucoup de gens considèrent comme le précurseur du mouvement de poésie moderne chinoise lança le slogan : « Ma main écrit ce que dit ma bouche, comment l'antiquité peut-elle me retenir ? »¹ Cette phrase célèbre, souvent citée comme celle qui aurait annoncé la rupture préliminaire révolutionnaire d'avec la tradition poétique, en dit plus sur les bonnes intentions de son auteur que sur sa capacité à élaborer avec succès un style poétique malléable qui réponde à la réalité sociale et de le faire dans un langage compréhensible de tous. Ce n'est que quand on lit la phrase en chinois, que son échec au niveau linguistique saute aux yeux, tout en démontrant la difficulté rencontrée par les poètes intellectuels dans leurs efforts de se détacher de la langue et des règles classiques. Parce que la phrase est en fait écrite en chinois classique:

我手寫我口，古豈能拘牽！

(Souvent on ne cite que la première partie de la phrase : 我手写我口)

Huang donc écrivait toujours dans un chinois extrêmement littéraire et sa prose autant que sa poésie était toujours remplie d'allusions aux classiques et à la poésie qui remontaient à deux ou trois mille ans.

La seule sphère dans laquelle il se démarquait de la tradition était dans les thèmes qu'il abordait. Huang écrivait des poèmes qui traitaient de pays étrangers et des symboles de la modernité occidentale tels que la tour Eiffel. Mais tout cela toujours enveloppé d'une langue poétique et d'un style qui rappelaient la poésie et les écrits d'antan.

Liang Qichao considérait Huang comme le poète principal de la révolution poétique. Quant à

¹ On parle de Huang aujourd'hui comme "中国十大爱爱国诗诗人"之一 ;voir <http://www.mzta.gov.cn/jdjs/mzcity/200508/91.htm>

sa poésie à lui, elle était pleine de notions contradictoires sur la réforme de la poésie, et il était clair qu'il n'était pas convaincu que la poésie devait être écrite dans une langue purement vernaculaire. Dans sa poésie, les "choses nouvellement importées" se heurtent avec les expressions classiques et les allusions conventionnelles.

Voici deux poèmes de Huang sur les villes de Londres et de Paris ; il faut se rappeler qu'à cette époque Londres était non seulement la capitale de la Grande-Bretagne, mais aussi celle de son empire et en tant que telle était la métropole de la nation la plus puissante du monde au point de vue économique et militaire, alors que Paris était le centre artistique et culturel du monde occidental.

Dans le poème intitulé "Zai Lundun xie zhen zhi gan" (En écrivant un témoignage véridique à Londres) il y a beaucoup d'allusions à l'héritage littéraire classique : des phrases entières tirées de la poésie de Du Fu, du Shi Ji et du Han Shu. Ces emprunts étaient-ils intentionnels ? Est-ce que cette utilisation de ce qu'on peut considérer être des clichés prouve seulement que le poète ne faisait qu'écrire dans l'unique style qu'il pouvait concevoir ou est-ce que l'emprise du style poétique classique de composition était si forte que le poète utilisait ce genre de phrases sans le savoir? La première interprétation semble la bonne, car le poète ne pourrait avoir employé sans s'en rendre compte le nombre d'allusions qui se trouvent dans un poème comme "Lundun da wu xing" (En marchant dans le brouillard londonien),. Dans ce poème, Huang utilise des mots et des phrases adaptés ou copiés de la poésie de Lu You et de Liu Zongyuan, des extraits du Han Fei Zi, du Shijing ou Livre des Odes, du Liji, de Du Fu, de Lao Zi, du Hou Han Shu et de la poésie de Han Yu, et la liste n'est pas complète. En même temps que ces allusions aux classiques, il semble qu'il y ait une allusion au déploiement par Liang du dicton suivant : <<Le soleil ne se couche jamais sur l'empire britannique.>>² Même si l'on peut voir dans cette allusion une concession à la réalité contemporaine, elle rappelle toujours les références littéraires faites de manière traditionnelle . C'est néanmoins une indication de la nature conservatrice du goût poétique contemporain de voir que pour le lecteur, l'incorporation de thèmes et de noms de lieux étrangers, sans même toucher à la

² Huang Zunxian 黄遵宪 (1848-1905) Renjinglu shicao 人境廬詩草 3 vol., Shanghai, Shangwu, 1936, xu 1, 13a. L'auteur de ces notes avance que Huang prit cette expression pour une allusion littéraire tirée de la description faite par Liang Qichao de ses voyages en Europe. *Ou you xin jing lu*. Mais cette formule était monnaie courante, et Huang a très bien pu en avoir connaissance directement. Dans un contexte littéraire anglais, il semble qu'on rencontre ce dicton pour la première fois dans *Noctes Ambrosianae* 20, avril 1829, où on lit : " L'Empire de Sa Majesté sur lequel le soleil ne se couche jamais ".

métrique chinoise et sans renoncer à la composition allusive, serait considérée comme un départ audacieux et moderne de la tradition.

L'insatisfaction radicale face à la tradition classique avait commencé avec la prise de conscience que la Chine était impuissante face à l'agression colonialiste étrangère, en particulier celle des Britanniques. Cela avait été prouvé au dix-neuvième siècle par la défaite de la Chine lors des guerres de l'opium, mais l'insatisfaction et les appels renforcés à une rupture intellectuelle et créative totale avec le passé, n'ont atteint leur apogée qu'après l'échec apparent de la révolution chinoise de 1911 d'accomplir de réels changements, et surtout après le traitement honteux infligé à la Chine par le traité de Versailles de 1919.³

La nouvelle poésie allait devoir attendre une nouvelle génération, celle du 4 mai. En dehors des quelques poètes qui se sont basés sur le romantisme anglais ou allemand, les poètes qui cherchaient de nouvelles dispositions pour développer l'expression poétique chinoise se sont concentrés surtout sur la tradition et technique françaises du vers libre, qui se traduit en chinois comme ZIYOU SHI e. Les aspects techniques du vers libre attiraient la nouvelle génération de poètes qui voulaient se libérer de l'emprise de la versification stricte classique. De plus, le vers libre facilitait l'usage du nouveau langage en devenir qui se basait sur le chinois parlé du nord.

WANG LI sur le vers libre:

五四運動以後,白話文盛行,同時 白話詩盛行.白話詩是從文言詩的各律中求解放,近似西洋的自由詩 (free verse)白話詩的分行何分段顯然是模仿西洋詩....
(王力,《漢語詩律學》 822)

中國現代初期的白話每行的長短是不拘的,當其不用韻的時候,詩行的長短可以不拘了 (王力 824).

Les écrivains qui s'intéressent au modernisme littéraire ont souvent remarqué que le

³ 1919 : Traité de paix de Versailles issu de la conférence de paix de Paris à la fin de la première guerre mondiale (1914-1918). Le président américain Woodrow Wilson avait élaboré une doctrine pour un nouvel ordre mondial basé sur l'auto-détermination des nations. Beaucoup de petites nations européennes y reçurent le statut d'état indépendant. La Chine qui était du côté des vainqueurs et qui, de plus avait fourni une importante main d'oeuvre utilisée à creuser les tranchées d'Europe, se voyait non seulement contrainte de tolérer la continuation de la présence territoriale des puissances alliées en Chine, mais avait dû accepter le transfert des possessions allemandes en Chine (les Allemands étaient les vaincus de la première guerre) au Japon (une des puissance alliées victorieuses) . Qingdao en était la principale. L'accord donné par les autorités à ces conditions déclencha les manifestations du 4 mai sur la place Tiananmen. Le mouvement intellectuel et politique qui avait ses antécédents bien avant cette date reçut cependant le nom de Mouvement du 4 mai.

modernisme rompait avec la tradition, et qu'en Chine, au début du siècle, cette volonté de rupture avec le passé était très forte dans une société où l'environnement culturel conservateur était beaucoup plus puissant et astreignant que dans les cultures occidentales en manque d'originalité. [Voir à ce sujet la discussion du modernisme dans mon livre *Dai Wangshu*, Hong Kong: Chinese University Press, 1989]. La Chine devait faire face à bien pire qu'à des préoccupations d'originalité de la culture chinoise ; il lui fallait trouver rapidement une réponse appropriée à l'industrialisation capitaliste, à la modernité et à l'agression impérialiste étrangère. Celle-ci était responsable du besoin urgent de faire face à la réalité brutale de cette modernité capitaliste.

De plus, il faut souligner qu'en Chine, l'entreprise littéraire moderne toute entière, non seulement le modernisme littéraire comme le symbolisme, le surréalisme, l'avant-garde, mais aussi le romantisme et même le réalisme, tout cela constituait une rupture d'avec le passé. Non seulement avec un passé immédiat, mais avec ce qui était considéré comme un héritage culturel continu qui s'étendait sur des milliers d'années. C'était un héritage culturel marqué d'une mentalité féodale et fondamentalement patriarcale, une tradition qui, telle qu'elle était construite au début du vingtième siècle, constituait un fardeau et un obstacle considérable à la production littéraire.

Si comme l'a constaté Terry Eagleton dans *The Ideology of the Aesthetic*, l'esthétique moderniste avait pour but de « pulvériser les formes et le sens traditionnels, parce que les lois de la syntaxe et de la grammaire sont celles de la police » alors à plus forte raison en Chine, les lois de la poésie chinoise étaient considérées comme les lois et les traditions d'un ordre patriarcal moribond, qui était toujours idéologiquement un ordre féodal. On peut rappeler ici la référence faite par Wang Li quand il disait que la poésie vernaculaire moderne <<cherchait la libération>> de la réglementation lyrique classique.

Ce qui distinguait le modernisme en Chine des autres modes littéraires comme le réalisme ou le romantisme, c'était son attitude équivoque à propos de la voie matérialiste, de modernisation et d'industrialisation qui devait mener au salut national ou à la régénérescence, qui était le narratif dominant de progrès de la plupart des intellectuels et des producteurs de culture patriotes chinois. C'était un narratif qui sous couvert d'anti-

impérialisme pouvait facilement se confondre avec du chauvinisme.

Les modernistes, eux, tout en rejetant le passé, n'étaient ni chauvins ni iconoclastes, et alors qu'ils rejetaient en grande partie leur passé culturel, ils refusaient aussi le réalisme utopique que promouvait la gauche communiste. On trouvait dans les oeuvres de certains d'entre eux, une prise de conscience de l'existence d'histoires contradictoires et que la modernité était très complexe, et ne pouvait se réduire à une simple opposition binaire entre passé et présent. Au niveau esthétique et philosophique, certains poètes des années 1940 tel Dai Wangshu, et plus tard des années 80 comme Gu Cheng, ont prôné la contre-tradition du Taoïsme, philosophie qui a souvent remis en question l'orthodoxie des pouvoirs régnants. C'est à dire que l'opposition à ce qu'on appellerait aujourd'hui une pensée unique, n'était pas quelque chose de tout à fait original, mais avait une longue histoire de contentieux et de dissidence. Cependant, c'était une exception étant donné que le passé était rejeté dans son ensemble par les écrivains modernes, ce qui demeure le cas aujourd'hui.

Ayant tourné le dos à leur propre passé, les protagonistes de la révolution littéraire, la majorité orthodoxe, se sont tournés vers le monde extérieur. Et ce qu'ils y ont cherché ou trouvé n'était pas nécessairement moderne mais nouveau, et toute littérature étrangère était nouvelle.

C'est ainsi que dans les années 1920, certains poètes comme Guo Moruo 郭沫若 ont assimilé des poètes modernes étrangers tels que Goethe, Walt Whitman, et Tagore, pour produire un romantisme panthéiste quelque peu vague, plein de ferveur internationaliste et révolutionnaire. Dai Wangshu 戴望舒, que l'on a dit par la suite être l'un des premiers poètes modernistes de Chine, traduisit non seulement les symbolistes français, mais aussi l'oeuvre de l'auteur Latin Ovide, *Amores*, et l'ouvrage médiéval *Aucassin et Nicolette*. Donc, pour ces jeunes innovateurs qui voulaient à tout prix rejeter le passé chinois, le passé des autres, passé exotique, semblait tout à fait acceptable.

Néanmoins, en peu de temps, ils commencèrent à s'intéresser plus précisément à ce qui était moderne, et surtout contemporain. La contradiction, bien sûr, venait du fait que la culture occidentale tout en étant source de nouvelles idées, de nouveaux textes, et de nouvelles technologies était en même temps la source de l'agression colonialiste, de l'exploitation économique, et de l'humiliation de la Chine. Cette contradiction engendra des ambiguïtés et un certain malaise, et comme j'ai dit dans le premier cours, une tendance à différencier entre

les puissances coloniales. Bien que la Chine n'ait jamais été colonisée au même titre que l'Inde par exemple, elle a été quand même soumise à un impérialisme économique, et à un colonialisme territorial bien que partiel.

Alors que la Grande Bretagne était la puissance coloniale dominante s'intéressant avant tout aux bénéfices économiques, la France, elle, ayant échoué dans sa tentative d'exploitation économique, hégémonique, se rabattit sur la culture et l'éducation. Pendant les années 1920 et 1930 en Chine, c'était Shanghai qui était la métropole culturelle et c'est dans cette ville dont elle administrait une grande partie que la France exerçait son influence culturelle dominante. (Voir l'Institut Franco-Chinois, Dai Wangshu à Lyon, Fonds Chinois à la BM Part Dieu, la presse française à Shanghai).

Le modernisme dans la Chine de nos jours est plus éclectique, et les poètes et écrivains lisent une variété considérable de littératures étrangères. L'écriture étrangère n'est plus considérée comme un véhicule d'idéologie colonialiste. Bien sûr, le modernisme de nos jours est le mode littéraire dominant, surtout dans la littérature dite non-officielle (*bu guan fang* 不官方), et donc, il est toujours un mode d'opposition et de dissidence.

Bien que les écrivains en trente ans, de 1919 à 1949, aient réussi à établir l'autorité esthétique et culturelle de la nouvelle langue littéraire, pendant les années 1950 et 1960, cette langue allait être standardisée et rendue conforme aux politiques littéraires de l'appareil communiste qui privilégiait surtout les modes réaliste et romantique révolutionnaires sans laisser aucune place à une quelconque expression moderniste. Le comble fut atteint pendant la Révolution Culturelle de 1966 à 1976, avec ce qu'on a appelé par la suite le mode maoïste (*mao wenti* 毛文体), un discours linguistique tellement dominateur que même après la Révolution Culturelle de nombreux écrits qui se voulaient anti-maoïstes l'utilisaient quand même faute d'en connaître un autre. Voici un exemple du mode maoïste en poésie :

A présent que le générateur électrique de notre commune domine,
Les perles tombent du ciel donnant à notre village bonne mine.

Parallèlement et clandestinement se développa la poésie non-officielle des années 1970 que les autorités communistes appelaient par dérision "*menglong shi*" 朦胧诗, poésie brumeuse, au sens de vague, d'incompréhensible, appellation qui était tout à fait acceptable pour ses poètes. Bien que ces poètes aient voulu rompre avec la poésie dite révolutionnaire en langue de bois, seuls certains d'entre eux parvinrent à élaborer un nouveau langage poétique.

Par exemple, le poète Duoduo 多多, né en 1951, et donc de la génération des gardes rouges, écrivit en secret au début des années 1970 sans jamais savoir quand ou si ses poèmes seraient jamais publiés. En 1972, alors que Mao et sa clique étaient encore au pouvoir, il écrivit un poème intitulé 'Au moment de se séparer'

Les champs verts ressemblent à des constructions de l'esprit

Qui viennent juste de se détendre, comme un crépuscule infini sans limites

Où les rangs serrés du futur continuent leur avancée

Toi, tu es comme une étendue de solitude

parmi des lumières d'innombrables demeures

Poussée sur un chemin de campagne inconnu

Pénétrant une ruelle en train d'arriver à maturité

Il n'y a qu'un berger tenant ferme sa houlette rouge

---il veille sur la nuit noire (sans étoiles, sans lune)

il veille sur la nuit profonde

(répétition en chinois de 'noir', en traduction de nuit; littéralement: l'obscurité)

Cet exemple débutant de la poésie moderniste chinoise contemporaine révèle des contestations de formules critiques occidentales de l'écriture moderniste, et les complique. Eagleton, par exemple, parle de "la nature auto-générative de l'écriture moderniste", "d'un texte qui autorise son propre discours".

Mais ce poème de Duoduo si frappant dans sa différence des productions lyriques officielles, est une représentation, et une réflexion sur une réalité matérielle et un vécu partagé par des millions de personnes, et non point le rêve fantaisiste d'un écrivain bourgeois. Ici, l'individu n'est pas aliéné matériellement par les relations du capitalisme de marché, mais idéologiquement par une formation sociale et étatique qui se dit socialiste, par un genre d'organisme social que Régis Debray décrit comme "la société de commémoration", dont la marchandise principale c'est la cérémonie.

Ce poème décrit une société vécue par le poète et ses contemporains, dont l'avenir n'est imaginable que dans un présent "comme un crépuscule infini sans limites/ Où les rangs serrés du futur continuent leur avancée". La vie sociale est construite comme uniforme, banale, et aliénante. De toute évidence, dans ce poème l'aliénation de l'individu est montrée par des métaphores telles que la solitude ("une unique ombre de solitude") et la perte "sur un chemin inconnu". C'est à dire que l'idéologie officielle ne suffit plus à voiler cette réalité, et que l'écriture même du poème démontre la compréhension de la nature fautive et trompeuse

de cette idéologie.

On a beaucoup parlé de la terreur psychologique de la révolution culturelle en Chine, mais l'un des caractères les plus marquants de cette période était sûrement l'ennui. L'ennui provoqué par la répétition des pratiques culturelles de la révolution culturelle constituait la partie principale de cette aliénation du pouvoir, lequel était censé avoir libéré le peuple. Le socialisme aurait dû extirper le sujet des relations abrutissantes du capitalisme puisque, comme l'écrivait Marx dans ses *Manuscrits de 1844* (ce qu'on appelle les écrits du jeune Marx), le but de l'histoire est de surpasser l'aliénation, c'est à dire d'effectuer "le retour complet et conscient de l'homme vers lui-même en tant qu'être social."

Dans le contexte du moment historique de l'écriture du poème, il est tentant de lire l'image du "berger tenant ferme sa houlette rouge", le gardien omniscient, comme une figure de l'autorité du régime:

---il veille dans les ténèbres

il veille sur les ténèbres.

Mais, j'y verrais plutôt une métaphore de l'aliénation des membres de la société sans remède face au manque idéologique qui s'étend devant eux, aussi noir que les ténèbres.

Pendant toute la révolution culturelle on comparait Mao au soleil, et les gens s'organisaient en groupes de tournesols pour étudier ses oeuvres. Quand le soleil s'assombrit vous vous trouvez dans le crépuscule, quand le soleil cesse de briller vous êtes dans les ténèbres.

Donc et contrairement à la description du modernisme que fait Eagleton, je ne pense pas que la poésie moderniste dans ce contexte-ci soit "auto-génération".

La séparation entre le texte et la réalité extra-littéraire, qui est un des caractères donnés du modernisme, est souvent absente ou au moins nuancée dans les textes modernistes chinois.

Au XXème siècle, le discours nationaliste-patriote chinois qui préconisait l'engagement des écrivains ainsi que le contexte socio-politique moderne chinois que la politique et l'idéologie dominaient et envahissaient de manière quotidienne, ont donné lieu à une poésie moderniste qui justement révèle souvent un contexte extra-littéraire clair.

Mais pourquoi le modernisme, ou en poésie ou sous la forme des roman et récits, a-t-il été si important politiquement? En principe, il n'y a pas de raison que le mode littéraire du réalisme soit incapable de représenter la réalité tout en critiquant les forces sociales dominantes,

comme c'était le cas au début du siècle. Mais, dans la pratique de la Chine contemporaine, le réalisme a perdu son pouvoir critique. Le réalisme chinois du XX^{ème} siècle, en dépit d'une capacité critique dans un premier temps, a par la suite été si étroitement identifié avec l'idéologie dominante, et en a été si souvent, en fait, son instrument, que la crédibilité et la capacité de représenter la réalité se sont trouvées gravement atteintes.

Donc, pour beaucoup d'écrivains seul un certain degré d'inintelligibilité a été le moyen de représenter ou de faire passer la réalité. De cette manière, ils opposaient la construction officielle de la réalité faite par l'idéologie du maoïsme et le méta- narratif de la modernité.

Ce que Eysteinsson, un chercheur sur le modernisme, a dit sur le modernisme en général s'applique aussi bien à une grande partie de la pratique moderniste chinoise des années 1970 et 1980, à savoir que:

"en interrompant un discours nous revendiquons de manière implicite le droit à participer à ce discours et même à le changer,...insister sur le droit à la parole et à l'écriture". (*The Concept of Modernism*)

Je voudrais ajouter qu'en dehors des spécificités de la situation chinoise d'autoritarisme à la fois léniniste et Confucéen, le modernisme chinois, comme le modernisme en général, s'oppose au discours positiviste, totalisateur, et modernisateur, un discours qui domine en Chine comme ailleurs. C'est à dire que le discours de la modernité même a constitué la cible de la critique moderniste.

La conclusion d'Eysteinsson que "le modernisme est l'autre de la modernité" ou la modernité tenue en laisse, est applicable à la pratique et au sens du modernisme en Chine et pendant les années 30 et après la révolution culturelle.

L'écriture, la révolution et la nation Universalisme ou Nationalisme?

Le poète Américain, Louis Zukofsky, a dit que pour lui la onzième partie de 'Song of Myself' constituait le Shijing américain parce qu'il "enseignait les possibilités de ce que la poésie pouvait dire ou chanter..."⁴

Et l'on peut dire la même chose des premiers poèmes de Guo Moruo 郭沫若 - à savoir

⁴Robert Creeley, *Whitman*, Harmondsworth:Penguin Books, 1973,12: "Zukofsky once told me that, for him, the eleventh section of 'Song of Myself' constituted the American *Shih King* [Shijing 詩經], which is to say it taught the possibilities of what might be said or sung in poetry..."

qu'ils établissaient les périmètres de la nouvelle poésie chinoise. Comme le note David Roy dans *Kuo Mo-jo the Early Years* (Les débuts de Kuo Mo-jo), "il s'est trouvé sous le charme de *Leaves of Grass* dès qu'il l'a lu en 1919. Tous ses plus célèbres poèmes ont été composés pendant l'année qui a suivi sa découverte de Whitman, et sous son influence directe." ⁵ On sait aussi que c'est en 1919 que ce livre fut traduit de l'anglais en japonais.

Une autre chose que Guo semblait avoir appris de Whitman est ce que Creeley appelle « la rime syntactique », à savoir l'usage de "structures syntactiques constamment parallèles qui constituaient en elles-mêmes un solide tissu de cohérence."⁶ Le parallélisme était bien entendu un artifice couramment utilisé en poésie chinoise.

On a qualifié d'"agglomératif" le style du poète, on a remarqué que "les structures constamment répétées de l'écriture de Whitman, les parallèles insistants des sons et des rythmes rappellent les vagues de la mer". ⁷

La poésie de Whitman était aussi agglomérative parce qu'il la considérait non pas comme une série de poèmes séparés mais plutôt comme une suite de son premier ouvrage *Leaves of Grass* qu'il voyait comme un ensemble organique. Creeley nous fait rappeler que Zukofsky avait constaté que tout poète écrit un seul poème toute sa vie (« any of us poets « write one poem all our lives »).⁸ Roland Barthes dans un contexte post-structuraliste, dirait quelque chose de semblable sur la nature du « discours » dans son cours au Collège de France:

Nous tenons, nous continuons toujours le même discours....Nous parlons jusqu'à notre mort un seul et même discours, et la mort, c'est la seule puissance qui peut casser, rompre la tenue de notre discours. Le discours, c'est ce qui n'est jamais châtré. C'est ce qui recommence, renaît....Autrement dit, commencer, c'est toujours, à un étage du sujet : enchaîner. Enchaîner sur quoi? Sur ce qu'on était en train de dire.

Et la poésie n'est d'autre qu'un discours lyrique. Une autre intertextualité (liens entre des textes ou entre un texte et un contexte; voir Gérard Genette) que l'on peut déceler chez Guo Moruo c'était l'éclectisme et le caractère peu fleuri du vocabulaire et de la diction de Whitman. Dans ce sens Whitman était vraiment moderne. Whitman juxtapose, met côte à côte, des termes linguistiques et registres de langue qui conviennent à des contextes sociaux variés. Guo Moruo,

⁵Cambridge: Harvard UP, 1971, 3; 79.

⁶Creeley, 15.

⁷Creeley 15.

⁸Creeley 16.

lui, déploie des mots empruntés à des langues étrangères, des mots qui évoque brutalement la modernité occidentale et le désir d'être universel et anti-traditionnel. Ces mots sont souvent même pas transcrits en caractères chinois. Des noms communs et des noms propres qui font allusion à la haute culture et aux mythes étrangers sont mêlés à la langue chinoise vernaculaire la plus commune, elle-même mise en relief contre la poésie traditionnelle chinoise. Si on examine 'Song of the Broad-Axe' (Leaves of Grass, Book XII), on voit très clairement l'effet et la structure construite par cette répétition syntactique:

2

Welcome are all earth's lands, each for its kind,
Welcome are lands of pine and oak,
Welcome are lands of the lemon and fig,
Welcome are lands of gold,
Welcome are lands of wheat and maize, welcome those of the grape,
Welcome are lands of sugar and rice,
Welcome the cotton-lands, welcome those of the white potato and
sweet potato,
Welcome are mountains, flats, sands, forests, prairies,
Welcome the rich borders of rivers, table-lands, openings,
Welcome the measureless grazing-lands, welcome the teeming soil of
orchards, flax, honey, hemp;
Welcome just as much the other more hard-faced lands,
Lands rich as lands of gold or wheat and fruit lands,
Lands of mines, lands of the manly and rugged ores,
Lands of coal, copper, lead, tin, zinc,
Lands of iron--lands of the make of the axe.

5

The place where a great city stands is not the place of stretch'd
wharves, docks, manufactures, deposits of produce merely,
Nor the place of ceaseless salutes of new-comers or the
anchor-lifters of the departing,
Nor the place of the tallest and costliest buildings or shops
selling goods from the rest of the earth,
Nor the place of the best libraries and schools, nor the place where
money is plentiest,
Nor the place of the most numerous population.
Where the city stands with the brawniest breed of orators and bards,
Where the city stands that is belov'd by these, and loves them in
return and understands them,
Where no monuments exist to heroes but in the common words and deeds,

Where thrift is in its place, and prudence is in its place,
 Where the men and women think lightly of the laws,
 Where the slave ceases, and the master of slaves ceases,
 Where the populace rise at once against the never-ending audacity of
 elected persons,
 Where fierce men and women pour forth as the sea to the whistle of
 death pours its sweeping and unript waves,
 Where outside authority enters always after the precedence of inside
 authority,
 Where the citizen is always the head and ideal, and President,
 Mayor, Governor and what not, are agents for pay,
 Where children are taught to be laws to themselves, and to depend on
 themselves,
 Where equanimity is illustrated in affairs,
 Where speculations on the soul are encouraged,
 Where women walk in public processions in the streets the same as the men,
 Where they enter the public assembly and take places the same as the men;
 Where the city of the faithfulest friends stands,
 Where the city of the cleanliness of the sexes stands,
 Where the city of the healthiest fathers stands,
 Where the city of the best-bodied mothers stands,
 There the great city stands.

Et dans la dernière section, la douzième on voit encore l'invocation de la terre mère:

12

The main shapes arise!
 Shapes of Democracy total, result of centuries,
 Shapes ever projecting other shapes,
 Shapes of turbulent manly cities,
 Shapes of the friends and home-givers of the whole earth,
 Shapes bracing the earth and braced with the whole earth.⁹

En dehors de la "rime syntactique" et de la répétition de modèles linguistiques dont j'ai déjà parlé, Whitman n'utilisait que rarement les "enjambements", et son disciple Guo Moruo non plus. Vers après vers, la rime syntactique, l'incessante répétition de phrases syntactiques excluent pratiquement tout enjambement.

Les vers de Whitman dans *Starting from Paumanok* - (Partant de Paumanok) déferlent comme des vagues. La poésie est bouillonnante, englobante et vaste, comme de vastes champs de blés ondulant l'un après l'autre. Whitman crée une poésie suffisamment grandiose et extensif qu'elle soit capable d'aborder parce ses thèmes qui eux aussi vastes.

⁹ http://www.everypoet.com/Archive/Poetry/Walt_Whitman/walt_whitman_leaves_of_grass_book_12.htm

Les thèmes de Guo Moruo se veulent aussi extensifs et ambitieux. Dans son « Fènghuáng nièpán » 鳳凰涅槃 (Nirvana des Phénix), il s'agit de la renaissance de la vaste Chine, de l'ancien empire et donc du monde, de l'univers. Le « vaste » dont on parle ici concerne à la fois l'espace et l'histoire. Cette immensité est donc spatiale et temporelle. Et de la même façon la vision de Guo Moruo est aussi vaste et ambitieuse. Il s'agit de l'imaginaire d'un monde re-né, c'est à dire une Chine re-née.

L'Amérique de Whitman, est aussi universel, et révolutionnaire. Mais, on y trouve en même temps une spiritualité et un sens d'unité. Le poète fait partie de l'Amérique, son poème fait partie de l'Amérique, et l'Amérique se trouve dans son poème. Le poète fait partie de la terre, et la terre du poète.

En effet, le poème de Whitman est le poème fondateur de l'Amérique, son imaginaire utopique. Il faut en même temps historiciser sa poésie. Ceci est un poème qui veut construire l'Amérique, tout en l'unifiant. On est au moment de la guerre civile, la guerre de sécession. Whitman habite un pays qui est déchiré et morcelé, non seulement territorialement mais aussi idéologiquement. Whitman veut donc mettre l'accent sur l'unité. L'unité territoriale bien sur, mais aussi l'unité entre les peuples qui constituent ce nouveau peuple, un peuple qu'il faut inventer de manière encore plus claire que dans l'Europe des nouveaux états-nations (tels que l'Allemagne et l'Italie) vu que l'Amérique n'est peuplée que de colons . Après tout en Amérique il n'y a que peu de traditions qu'on peut ré-inventer comme en Europe. Guo Moruo, lui aussi, habite un pays qui est déchiré et morcelé - la Chine des années 1920 n'était pas seulement rongée par les puissances coloniales, mais aussi divisée par les seigneurs de la guerre.

L'identification de l'individu à la nation, ou à l'univers est parfois la même pour Whitman et Guo Moruo. Et tout comme Guo Moruo, Whitman est un poète qui préconise l'intégrité et qui favorise l'état monolithique. Guo et Whitman étaient des poètes d'union et d'unité.

Whitman favorisait la démocratie avec une ferveur révolutionnaire et dans sa notion de démocratie on trouvait la bonté et la justesse de l'état unitaire. Guo Moruo avait l'avantage historique de savoir que le rêve de Whitman de voir émerger un nation fort et unifié, véritable et intègre avait réussi. Et cela justifiait, rétrospectivement, le patriotisme qui inspirait tant la poésie de Whitman.

Dans sa poésie Whitman déclare de façon claire et nette ses désirs et préoccupations :

J'écrirai une chanson pour ces Etats

Qui dira qu'aucun de ces états

Ne sera jamais de quelque manière que ce soit soumis à un autre état

Et j'écrirai un chant qui dira

Que l'harmonie régnera nuit et jour entre tous les états,

Et entre deux états quels qu'ils soient.

I will make a song for these States

that no one State may

under any circumstances be subjected to another state,

***And I will make a song that there shall be comity by day and night between all
the states, and between any two of them***

Un trait commun aux deux poètes est la répétition constante du "je". L'insistance sur et la centralité de la première personne est parallèle à l'identification à tous les êtres humains, aux êtres non-humains et à l'environnement naturel. L'égoïsme va de pair avec le panthéisme - le panthéisme est la notion que tout est dieu et que dieu est tout et donc qu'il faut tout vénérer . On voit ces deux aspects dans le poème de Guo intitulé « Wo shi yige ouxiang chongbaizhe» 我是一個偶偶像崇拜者 (Je suis un idolâtre).

我是个偶像的崇拜者哟！

我崇拜太阳，崇拜山岳，崇拜海洋；

我崇拜水，崇拜火，崇拜火山，崇拜伟大的江河；

我崇拜生，崇拜死，崇拜光明，崇拜黑夜；

我崇拜苏彝士，巴拿马，万里长城，金字塔；

我崇拜创造的精神，崇拜力，崇拜血，崇拜心脏；

我崇拜炸弹，崇拜悲哀，崇拜破坏；

我崇拜偶像破坏者，崇拜我！

我又是个偶像破坏者哟！

一九二〇年五、六月¹⁰

On peut comparer ces vers avec ceux de Whitman dans les parties 6 et 7 de 'En partant de Paumanok'

I will acknowledge contemporary lands,

¹⁰ Guo Moruo wenji, 郭沫若文集 I, Hong Kong: Sanlian shudian 三聯書店, 1957, p.86.

*I will trail the whole geography of the globe and salute courteously every city large and small,
And employments! I will put in my poems that with you is heroism upon land and sea,
And I will report heroism from an American point of view.*

*J'effectuerai une reconnaissance de toutes les terres actuelles ou modernes,
Je parcourrai l'entière géographie du globe et je saluerai poliment chaque ville grande et
petite,
Et chaque métier/activité! Je dirai dans mes poèmes que vous êtes héroïques sur terre et sur
mer,
Et je rapporterai l'héroïsme d'un point de vue américain.*

Mais pourtant dans la partie 7 il dit :

*I am the credulous man of qualities, ages, races
I advance from the people in their own spirit*

*Je suis l'homme qui croit aux qualités, aux races, et aux générations
Je m'avance du peuple rempli de son esprit*

Ici quand Whitman parle des «races», il ne s'agit pas seulement des peuples du monde entier, c'est à dire qu'il ne s'éloigne pas de son sujet, l'Amérique, parce que, en fait, les « races » sont celles qui constituent le peuple américain; à noter que Whitman s'exprimait avant l'élaboration des théories du « racisme scientifique », mais en même temps l'Amérique venait de se diviser en partie à cause de la question des esclaves noirs. De la même manière Guo Moruo dans "Le chant de Feng" parle de "la fange et des ténèbres de ce monde" et s'écrie "Univers, O univers" quand dans ce poème il s'agit sûrement de la condition lamentable de la Chine à cette époque.¹¹ Est-ce que la signification du monde ne dépasse pas l'horizon chinois pour le poète ou est-ce que le monde entier participe aux difficultés de la Chine, ou encore existe-t-il une préoccupation réelle pour la condition humaine en général?

Encore une fois dans "O terre ma mère" le poète s'adresse à la fois à la terre mère et plus spécifiquement à la terre chinoise.

¹¹ Wenji I, p. 35. 啊啊! /生在这这样一个阴秽的世界当当中/便是把金刚石的宾刀也会生生锈。/宇宙呀, 宇宙, /我要努力地把您诅诅咒

地球，我的母亲！

地球，我的母亲！

天已黎明了，
你把你怀中的儿来摇醒，
我现在正在你背上匍行。
地球，我的母亲！

我背负着我在这乐园中逍遥。
你还在那海洋里面，
奏出些音乐来，安慰我的灵魂。
地球，我的母亲！

我过去，现在，未来，
食的是你，衣的是你，住的是你，
我要怎么样才能够报答你的深恩？
地球，我的母亲！

从今后我不愿常在家中居处，
我要常在这开旷的空气里面，
对于你，表示我的孝心。
地球，我的母亲！

我羡慕的是你的孝子，
那田地里的农人，
他们是全人类的保姆，
你是时常地爱顾他们。
地球，我的母亲！

我羡慕的是你的孝子，
那炭坑里的工人，
他们是全人类的 **Prometheus**，
你是时常地怀抱着他们。
地球，我的母亲！

我想除了农工而外，
一切的人都是不肖的子孙，
我也是你不肖的子孙。
地球，我的母亲！

我羡慕那一切的草木，
我的同胞，你的子孙，
他们自由地，自主地，
随分地，健康地，
享受着他们的赋生。
地球，我的母亲！

我羡慕那一切的动物，
尤其是蚯蚓——
我只不羡慕那空中的飞鸟：
他们离了你要在空中飞行。
地球，我的母亲！

我不愿在空中飞行，
我也不愿坐车，乘马，著袜，穿鞋，
我只愿赤裸着我的双脚，
永远和你相亲。
地球，我的母亲！

你是我实有性的证人，
我不相信你只是个梦幻泡影，
我不相信我只是个妄执无明。
地球，我的母亲！

我们都是空桑中生出的伊尹，
我不相信那缥缈的天上，
还有位什么父亲。
地球，我的母亲！

我想宇宙中的一切的现象，
都是你的化身：
雷霆是你呼吸的声威，
雪雨是你血液的飞腾。
地球，我的母亲！

我想那缥缈的天球，
只不过是化妆的明镜，
那昼间的太阳，夜间的太阴，
只不过是那明镜中的你自己的虚影。
地球，我的母亲！

我想那天空中一切的星球，
只不过是我们生物的眼球的虚影；
我只相信你是实有性的证明。
地球，我的母亲！

已往的我，只是个知识未开的婴孩，
我只知道贪受着你的深恩，
我不知道你的深恩，不知道报答你的深恩。
地球，我的母亲！

从今后我知道你的深恩，
我饮一杯水，
我知道那是你的乳，我的生命羹。
地球，我的母亲！

我听着一切的声音言笑，
我知道那是你的歌，
特为安慰我的灵魂。
地球，我的母亲！

我眼前一切的浮游生动，
我知道那是你的舞，
特为安慰我的灵魂。
地球，我的母亲！

我感觉着一切的芬芳彩色，

我知道那是你给我的赠品，
特为安慰我的灵魂。
地球，我的母亲！

我的灵魂便是你的灵魂，
我要强健我的灵魂来，
报答你的深恩。
地球，我的母亲！

从今后我要报答你的深恩，
我知道你爱我你还要劳我，
我要学着你劳动，永久不停！
地球，我的母亲！

从今后我要报答你的深恩，
我要把自己的血液来
养我自己，养我兄弟姐妹们。
地球，我的母亲！

那天上的太阳——你镜中的影，
正在天空中大放光明，
从今后我也要把我内在的光明来照照四表纵横。

Pourtant Whitman est bien plus replié sur lui-même et sur sa nation en état de devenir que ne l'est Guo Moruo. Pour commencer, Guo emploie une forme et un idiome poétiques étrangers. Et ce faisant il défie déjà plus de lois que Whitman. Mais contrairement à Guo, Whitman a une vision totale de son pays. Guo est toujours l'admirateur de héros internationaux, de poètes rebelles et de héros progressifs étrangers : les grévistes de la faim irlandais ou les patriotes écossais, qu'on trouve dans 胜利的死” (Victorieux dans la mort) ou les dieux grecs comme dans le poème “Terre, Ma mère ». ¹²

胜利的死

爱尔兰独立军领袖，新芬 [①] 党员马克司威尼， [②] 自八月中旬为英政府所逮捕以来，幽囚于剥里克士通监狱中，耻不食英粟者七十有三日，终以一千九百二十年十月二十五日死于狱。

其一

Oh! once again to Freedom's cause return,
The patriot Tell—the Bruce of Bannockburn!

爱国者兑尔——邦诺克白村的布鲁士， [③]

哦，请为自由之故而再生！

——Thomas Campbell [④]

哦哦！这是张“眼泪之海”的写真呀！

¹² Prométhée, un demi-dieu grec qui avait volé le feu de l'Olympe pour enseigner aux mortels comment l'utiliser.

森严阴耸的大厦——可是监狱的门前？可是礼拜堂的外面？

一群不可数尽的儿童正在跪着祈祷呀！

“爱尔兰独立军的领袖马克司威尼，
投在英格兰，剥里克士通监狱中已经五十余日了，
入狱以来耻不食英粟；
爱尔兰的儿童——跪在大厦前面的儿童
感谢他爱国的至诚，
正在为他请求加护，祈祷。”¹³

Alors que Guo parle des Irlandais, de Prométhée et du Phénix mythique, Whitman puise sa ferveur dans la terre américaine. Whitman dans ses poèmes qui enveloppent tout, peut parler de sujets essentiellement américains comme les wigwams, la piste vers le far West, et des cowboys, et il sait aussi parler de la réalité matérielle de la modernité industrielle capitaliste, l'autre face du rêve américain:

"Des villes, solides, vastes, à l'intérieur du pays, avec des rues pavées, avec des bâtiments en pierre et en fer, des véhicules sans cesse et le commerce". Mais Guo Moruo, lui, est plus limité par la réalité. Il doit parler des paysans dans les champs, et des travailleurs dans les mines de charbon (des sujets dont il sait peu en tant qu'intellectuel bourgeois) - on a l'impression que Whitman, lui, il sait de quoi il parle quand il décrit les métiers américains, qu'il s'y connaît. De plus, Guo Moruo, ne peut pas facilement célébrer le moderne et l'industriel qui en Chine moderne implique aussi le colonialisme et l'exploitation. Bien sûr il parle de l'électricité et des rayons X voir "Le chien du ciel":

天狗

一

我是一条天狗呀！
我把月来吞了，
我把日来吞了，
我把一切的星球来吞了，
我把全宇宙来吞了。
我便是我了！

二

¹³ *Wenji*, I, p.101.

我是月底光，
我是日底光，
我是一切星球底光，
我是 X 光线底光，
我是全宇宙底 Energy 底总量！

三

我飞奔，
我狂叫，
我燃烧。
我如烈火一样地燃烧！
我如大海一样地狂叫！
我如电气一样地飞跑！
我飞跑，
我飞跑，
我飞跑，
我剥我的皮，
我食我的肉，
我嚼我的血，
我啮我的心肝，
我在我神经上飞跑，
我在我脊髓上飞跑，
我在我脑筋上飞跑。

四

我便是我呀！
我的我要爆了！

Mais bien que des telles allusions à la vie moderne, à la science, puissent établir peut-être la modernité de Guo Moruo, c'est toujours loin de la réalité pour la majorité des Chinois. C'est à dire qu'il ya un écart important entre la forme et la volonté des poèmes de Guo et la réalité chinoise dictée par l'histoire.

Guo était à Shanghai ce qui justifie la représentation de la modernité urbaine. Mais Shanghai était une ville construite et contrôlée par les étrangers.; imbriquées dans sa modernité étaient la honte et l'exploitation. Et Guo était obligé de représenter cette exploitation. Shanghai était donc une ville avec des rues pavées à l'étrangère, mais il s'agissait de rues pavés du sang et de la sueur de ses compatriotes, plutôt que les rues de Whitman pavées de l'esprit de la modernité et de l'idéologie de la démocratie américaine. Par exemple, ' Shanghai le matin'.

Venons-en à l'impact de 'Song of Myself' dans lequel l'herbe qui pousse sur la terre est le grand niveleur démocratique qui “pousse aussi bien parmi les Noirs que parmi les Blancs”

("Growing among black folks as among white"). Mais chez Whitman la relation avec la terre ne ressemble pas à celle de Guo Moruo dans le poème « O terre , ma mère ». Pour Whitman il n'existe pas de connexion ombilical avec la terre, à la différence du poète chinois il ne proclame pas à la terre que « mon esprit est ton esprit » (my "spirit is your spirit".) La voix, ou le « je »/ « moi » de la poésie de Whitman préfère faire partie de la masse glorieuse, du peuple, plutôt qu'être un fils privilégié d'une terre panthéiste :

*La terre est bonne et les étoiles sont bonnes, et leurs accessoires sont tous bien,
Moi, je ne suis pas un accessoire d'une terre,
Je suis le pote et le compagnon des gens, tous aussi immortels que moi*

The earth is good and the stars good, and their adjuncts all good.

I am not an earth nor an adjunct of an earth,

I am the mate and companion of people, all just as immortal as myself¹⁴

Mais plus tard dans la partie 20 de « Song of myself » comme s'il voulait se contredire et ressemblant plus à la voix poétique égocentrique et héroïque qui a inspiré Guo Moruo, nous lisons :

Je sais que je suis immortel

Je sais que je suis auguste

Je ne trouble pas mon esprit avec le besoin de se

justifier ou d'être compris

(I know I am deathless,

I know I am august

I do not trouble my spirit to vindicate itself or be understood¹⁵)

Et puis rappelant Baudelaire ou Swinburne :

Je ne suis pas le poète de la seule bonté,

Je ne dédaigne pas d'être aussi le poète de la méchanceté .

(I am not the poet of goodness only, I do not decline to

be the poet of wickedness also.)

¹⁴ Creeley, 49.

¹⁵ Creeley, 49

Mais, encore à la différence de la voix poétique si égoïste et iconoclaste de la poésie de Guo (Je vénère les iconoclastes, je me vénère moi)

Whitman lui affiche son ordinaire démocratique, son association avec ses concitoyens et encore une fois son immortalité :

*Fils de Manhattan, Walt Whitman, un Kosmos !
Turbulent, charnel, sensuel, mangeur, buveur, baiseur,
Pas sentimental, pas au-dessus des autres hommes, ni des autres femmes,
ni à part d'eux,
Ni plus immodeste que modeste.*

(Walt Whitman, a Kosmos, of Manhattan the son,

*Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or
apart from them,
No more modest than immodest.¹⁶*

Mais plus tard dans la partie 24 de 'Song of Myself':

*Si je vénère une seule chose plus que les autres cela sera l'étendue de mon propre corps
"If I worship one thing more than another it shall be the
spread of my own body..."*

Poésie et Idéologie

On a déjà parlé de Guo Moruo et de Xu Zhimo 徐志摩, mais il faut se rappeler, que le premier poète innovateur connu était Hu Shi, un lettré, éducateur, diplomate et républicain de

¹⁶ Creeley, 69.

renom. Il a beaucoup contribué au Mouvement du 4 mai. C'est ce climat de contestation politique qui a donné l'élan au renouveau de la voix littéraire chinoise. Pour mieux réaliser la réforme du langage littéraire dont le besoin s'était fait sentir depuis déjà plusieurs décennies, c'est Hu Shi qui a formulé un programme en huit points qu'il intitula "Modeste Proposition pour une réforme littéraire" :

- 1 N'utilisez pas d'allusions littéraires
- 2 N'utilisez pas de clichés
- 3 N'insistez pas sur le parallélisme
- 4 N'évitez pas les mots et phrases familiers
- 5 Faites attention à la grammaire
- 6 Ne gémissiez pas sans être malade
- 7 N'imitiez pas les auteurs anciens; que chaque mot démontre votre propre individualité
- 8 Ce que vous dites doit être à propos de quelque chose.

Ce que Hu Shi voulaient simplement démontrer n'ayant lui-même aucune ambition de devenir un poète c'est qu'il était possible d'écrire une poésie en langage familier. Le volume qu'il publia en 1920 à cet effet était intitulé Expériences.

Un sourire

一笑

这是一沟绝望的死水，
清风吹不起半点漪沦。
不如多扔些破铜烂铁，
索性泼你的剩菜残羹。

也许铜的要绿成翡翠，
铁罐上锈出几瓣桃花；
再让油腻织一层罗绮，
霉菌给他蒸出些云霞。

让死水酵成一沟绿酒，
飘满了珍珠似的白沫；
小珠笑一声变成大珠，
又被偷酒的花蚊咬破。

那么一沟绝望的死水，

也就夸得上几分鲜明。
如果青蛙耐不住寂寞，
又算死水叫出了歌声。

这是一沟绝望的死水，
这里断不是美的所在，
不如让给丑恶来开垦，
看他造出个什么世界。

Mais, même si c'est à Hu Shi qu'on doit d'avoir déclenché le processus, plusieurs autres poètes de l'époque ont tenté des expériences semblables. Dès la fin du 19^e siècle des poètes avaient tenté sans grand succès de rompre d'avec les rigueurs de la tradition, malheureusement et en dépit de leurs bonnes intentions, leur poésie était toujours rédigée selon les règles de métrique régulière classique et était pleine de clichés, ce que Hu Shi conseillait d'éviter.

Très vite, la nouvelle poésie se divisa en camps différents. Il y avait notamment ceux qui écrivaient ou tentaient d'écrire une poésie engagée socialement et politiquement et ceux qui préféraient une poésie décrivant des expériences individuelles, une poésie d'amour et expérimentale. Mais bien entendu, toute la Nouvelle Poésie était expérimentale.

Il y avait aussi le problème de l'influence et de l'accueil fait à la poésie étrangère, et les poètes avaient tendance à suivre chacun une tradition particulière, comme par exemple le romantisme anglais ou le symbolisme et néo-symbolisme français. Par la suite les différences entre camps avaient plus à voir avec la politique que l'esthétique, mais on peut dire qu'en général, ceux qui avaient été attirés par un type plus flamboyant de romantisme se tournèrent vers le réalisme et le marxisme, alors que ceux qui étaient épris de poésie française se dirigèrent vers le modernisme, l'individualisme et parfois vers ce qui était censé être apolitique.

Au début, dans les années vingt, c'était plutôt le problème de la forme qui divisait les poètes. Certains ressentaient le besoin de nouvelles règles et étaient attirés par la poésie anglaise avec ses modèles et sa métrique, tel Wen Yiduo 聞一多. Il a essayé d'établir un nouvel ordre

poétique. Il rédigea sa célèbre métrique "Eau morte" qu'il proposait comme exemple à suivre pour la Nouvelle Poésie. Les neuf syllabes de "Eau morte" sont organisées en quatre groupes ou pieds, trois de deux syllabes et un de trois syllabes. Les strophes sont de quatre vers comme suit :

Eau morte

死水

这是一沟绝望的死水，
清风吹不起半点漪沦。
不如多扔些破铜烂铁，
索性泼你的剩菜残羹。

也许铜的要绿成翡翠，
铁罐上锈出几瓣桃花；
再让油腻织一层罗绮，
霉菌给他蒸出些云霞。

让死水酵成一沟绿酒，
飘满了珍珠似的白沫；
小珠笑一声变成大珠，
又被偷酒的花蚊咬破。

那么一沟绝望的死水，
也就夸得上几分鲜明。
如果青蛙耐不住寂寞，
又算死水叫出了歌声。

这是一沟绝望的死水，
这里断不是美的所在，
不如让给丑恶来开垦，
看他造出个什么世界。

Toutefois, le chinois étant une langue à tons, cette pratique était quelque peu problématique.

Wen disait tout de même que :

A cause de la régularité qu'il a essayé d'imposer à la poésie, on le nomma le "poète doufu". On peut aussi dire que Wen Yiduo était marqué par un désir d'ordre et dans la poésie et dans la vie nationale. La deuxième raison à sa célébrité, c'est d'avoir introduit le patriotisme dans la poésie, et c'est plutôt ce côté de sa production lyrique qui est mis en valeur dans les anthologies littéraires.

Le nationalisme de Wen Yiduo était exacerbé par le racisme anti-Chinois dont il avait été témoin aux Etats-Unis. Cependant, ce qu'il ressentait c'était aussi un sentiment de honte. Les travailleurs chinois étaient forcés (et le sont toujours) de travailler dans des blanchisseries ou des restaurants, emplois qui, pour le poète, étaient indignes du glorieux passé de la Chine.

La chanson de la blanchisserie

On a l'impression que c'est la honte nationale, plutôt que la sympathie pour les émigrés chinois, qui est le sentiment qui emplit Wen Yiduo.

Un autre poème qui clame la gloire de la Chine et que l'on retrouve dans toutes les anthologies c'est "Une phrase".

Dans ce poème on trouve une tendance propre au 20e siècle de vénérer la patrie en la substituant à Dieu, où le nationalisme est censé fonctionner comme une religion en rassemblant tout le peuple derrière une seule idole. Comme je le dis dans mon livre, une des fonctions de la poésie c'est de dévoiler l'idéologie et de reconstruire la réalité pour mieux démontrer ce qui est faux, et pour mettre au premier plan ce qui ne l'est pas. A l'opposé, la poésie peut être utilisées pour la propagation d'une idéologie, d'un mythe, d'une illusion et la dissimulation consciente ou pas d'une idéologie. La connexion entre idéologie et poème continue à être délaissée par beaucoup de critiques et de chercheurs, qui sont cependant tout à fait capables de percevoir le rôle idéologique de la prose narrative. Comme l'a souligné Kristin Ross dans son livre sur Rimbaud, la critique moderne, et surtout la critique d'inspiration marxiste a (je cite) "continué de renforcer l'intérêt traditionnellement dominant porté au récit et au roman... Cette hésitation dont les critiques marxistes font preuve à s'intéresser à la poésie remonte aux préjugés traditionnels du 19e siècle (ce qu'on a vu avec Liang Qichao) qui ont positionné la prose comme le véhicule privilégié pour des thèmes objectifs ou politiques, alors que la poésie est considérée comme le

véhicule des thèmes subjectifs ou individuels...En dépit des nombreuses critiques féministes des divisions entre le 'personnel' et le 'politique', ces préjugés demeurent pratiquement inchangés." En même temps, l'idéologie littéraire communiste officielle a toujours été prête à utiliser la poésie à des fins grossièrement politiques, et les idéologies nationalistes non-communistes ont fait de même. Une grande exception c'est le marxiste français Benjamin Péret qui appartenait au mouvement surréaliste et qui a critiqué de façon sévère les poètes communistes orthodoxes tels que Eluard et Aragon. Péret était poète et révolutionnaire, mais dans son essai de 1945 intitulé «Le déshonneur des poètes,» critique de l'anthologie nationaliste «L'honneur des poètes» qui avait été publiée par la résistance communiste française, il défend la poésie et attaque ses «innombrables détracteurs, vrais et faux prêtres, plus hypocrites que les sacerdoces de toutes les églises, faux témoins de tous les temps, [qui] l'accusent d'être un moyen d'évasion, de fuite devant la réalité, comme si elle n'était pas la réalité elle-même, son essence et son exhaltation." Plutôt qu'un écart entre 'personnel' et 'politique', Benjamin Péret discernait des divisions mal pensées entre l'"utile et l'inutile":

Les ennemis de la poésie ont eu de tout temps l'obsession de la soumettre à leurs fins immédiates, de l'écraser sous leur dieu ou, maintenant, de l'enchaîner au ban de la nouvelle divinité brune ou "rouge" - rouge-brun de sang séché - plus sanglante encore que l'ancienne.¹⁷

Et, dans une attaque féroce contre ces ennemis, qui comprenaient les communistes orthodoxes Péret déclare :

"Pour eux, la vie et la culture se résument en utile, et inutile, étant sous-entendu que l'utile prend la forme d'une pioche maniée à leur bénéfice. Pour eux, la poésie n'est que le luxe du riche, aristocrate ou banquier, et si elle veut se rendre "utile" à la masse, elle doit se résigner au sort des arts "appliqués", "décoratifs", "ménagers", etc."

¹⁷ Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, Paris, Mille et une nuits (120), 1996, pp 8-9.

L'utilisation de la poésie par le communisme orthodoxe dont se plaint Péret correspond tout à fait à la condition de la poésie en Chine au moment où Péret écrivit cette dénonciation (au milieu des années 40) et encore plus à la période qui suivit la libération en 1949. En occident les critiques marxistes peuvent simplement laisser tomber la poésie, mais les critiques marxistes-léninistes eux sont obligés de l'asservir. Péret dit que les producteurs littéraires et les bureaucrates communistes français des années 40 sentent d'instinct "cependant qu'elle est le point d'appui réclamé par Archimède, et craignent que, soulevé, le monde ne leur retombe sur la tête. De là, l'ambition de l'avilir, de lui retirer toute efficacité, toute valeur d'exaltation pour lui donner le rôle hypocritement consolant d'une soeur de charité."

Le potentiel révolutionnaire de la poésie, selon Péret, réside dans sa puissance critique et non pas dans son aptitude à lancer des cris de bataille, de ferveur ou de réconfort ::

"Le poète n'a pas à entretenir chez autrui une illusoire espérance humaine ou céleste, ni à désarmer les esprits en leur insufflant une confiance sans limite en un père ou un chef contre qui toute critique devient sacrilège. Tout au contraire, c'est à lui de prononcer les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents."

Quand Péret écrivait *Le Déshonneur des poètes* il visait plus particulièrement les bardes d'un certain nationalisme staliniste pseudo-religieux, mais pour lui en tant que révolutionnaire, les principaux "ennemis de la poésie" étaient les lecteurs et les écrivains bourgeois de poésie qui avaient tout autant réduit la poésie à l'état de marchandise mineure que même les universitaires ne prenaient pas au sérieux.

Pendant le XXème siècle la poésie s'est vu partout déployée afin de renforcer les sentiments patriotiques, voire chauvins. Comme l'avait compris Péret, le PCF pendant la deuxième guerre, répétait les pratiques de l'idéologie bourgeoise et nationaliste de la première

guerre. Le PCF en effet réitérait le discours xénophobe et chauvin qui dominait l'idéologie officielle depuis l'établissement de la IIIe république (après la défaite de la France aux mains des allemands) .

Ce qu'on voyait dans ce discours, et encore dans le discours des poètes communistes français pendant la deuxième guerre, c'était le déplacement des sentiments religieux de Dieu vers la patrie.

Todorov dans son livre *Nous et les autres* explique cette ferveur patriotique et pseudo-religieuse comme une préférence moderne pour une "légitimation par la nation plutôt que par Dieu" et comme il dit une telle préférence se fait "au détriment des principes universels" (243). Autrement dit un transfert du sentiment religieux de Dieu envers la nation implique une diminution du sens de communauté, parce que "la nation est assez large pour donner à l'individu l'illusion de l'infini" et donc pour " barrer la route des 'sympathies universelles' ". (241)

Il faut remarquer que la poésie patriotique se produit plutôt en temps de guerre. Comme dit Péret la guerre et l'incertitude et le trouble qui en résultent, favorisent une montée de la ferveur religieuse et du nationalisme, et les deux ont tendance à s'imbriquer.l'un dans l'autre. Péret disait que, pendant la première guerre, "les ecclésiastiques de France ont déclaré ...que Dieu n'était pas allemand, tandis que de l'autre coté du Rhin leurs confrères ont proclamé sa nationalité allemande."

On trouve aussi chez Ai Qing 艾青 ce déplacement des sentiments religieux envers la patrie, et même l'emprunt d'images chrétiennes. Ai Qing qui écrivait sur la pauvreté, la vie quotidienne des gens simples, pendant et après la guerre contre les Japonais, produisait des poèmes de plus en plus en harmonie avec l'idéologie officielle, et surtout des poèmes qui louaient la patrie - la patrie dont le destin bien sûr était assuré par le parti communiste.

他起来了

他起来了——

从几十年的屈辱里
从敌人给他掘好的深坑旁边
他的额上淋着血
他的胸上也淋着血
但他却笑着
——他从来不曾如此地笑过

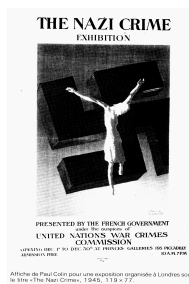
他笑着
两眼前望且闪光
象在寻找
那给他倒地的一击的敌人
他起来了
他起来
将比一切兽类更勇猛
又比一切人类更聪明
因为他必须如此
因为他
必须从敌人的死亡
夺回来自己的生存

1937年10月12日，杭州

*Il se redresse/il a ressuscité
De plusieurs décennies d'humiliation
Du côté de la fosse profonde creusée par son ennemi*

*Il a ressuscité plus féroce que tous les fauves/bêtes sauvages
Plus malin/intelligent que tous les hommes
Parce qu'il doit être ainsi
Parcequ'il doit
De la mort de son ennemi
Arracher sa propre existence.*

C'était un tel déploiement, une telle appropriation du vocabulaire et des images du christianisme que Benjamin Péret avait critiqué chez les poètes communistes français tels que Paul Eluard et Louis Aragon. Mais il n'y avait pas que les poètes qui contribuaient à ce discours en appropriant des telles images. Les artistes visuels aussi utilisaient ces représentations chétiennes et faciles.



En 1944 Paul Colin produisit une affiche intitulée "Libération de la France" ou «Marianne aux stigmates». L'image montre Marianne qui porte les blessures de sa crucifixion, et symboliquement son retour de la mort, mais aussi son statut divin.

La neige tombe sur la terre chinoise

雪落在中国的土地上

雪落在中国的土地上。
寒冷在封锁着中国呀.....
风，
像一个太悲哀了的老妇。
紧紧地跟随着
伸出寒冷的指爪
拉扯着行人的衣襟。
用着像土地一样古老的
一刻也不停地絮聒着.....
那从林间出现的，
赶着马车的
你中国的农夫，
戴着皮帽，
冒着大雪
你要到哪儿去呢？
告诉你
我也是农人的后裔——
由于你们的
刻满了痛苦的皱纹的脸，
我能如此深深地
知道了
生活在草原上的人们的
岁月的艰辛。
而我
也并不比你们快乐啊
——躺在时间的河流上
苦难的浪涛
曾经几次把我吞没而又卷起——
流浪与监禁
已失去了我的青春的最可贵的日子，
我的生命
也像你们的生命
一样的憔悴呀。
雪落在中国的土地上，
寒冷在封锁着中国呀.....
沿着雪夜的河流，
一盏小油灯在徐缓地移行，
那破烂的乌篷船里
映着灯光，垂着头

坐着的是谁呀？
——啊，你
蓬发垢面的小妇，
是不是
你的家
——那幸福与温暖的巢穴——
已被暴戾的敌人
烧毁了么？
是不是
也像这样的夜间，
失去了男人的保护，
在死亡的恐怖里
你已经受尽敌人刺刀的戏弄？
咳，就在如此寒冷的今夜，
无数的
我们的年老的母亲，
都蜷伏在不是自己的家里，
就像异邦人
不知明天的车轮
要滚上怎样的路程？
——而且
中国的路
是如此的崎岖，
是如此的泥泞呀。
雪落在中国的土地上。
寒冷在封锁着中国呀……
透过雪夜的草原
那些被烽火所啮啃着的地域，
无数的，土地的垦植者
失去了他们所饲养的家禽
失去了他们肥沃的田地
拥挤在
生活的绝望的污巷里；
机遇的大地
朗向阴暗的天
伸出乞援的
颤抖着的两臂。
中国的痛苦与灾难
像这雪夜一样广阔而又漫长呀！
雪落在中国的土地上
寒冷在封锁着中国呀……
中国，
我的在没有灯光的晚上
所写的无力的诗句
能给你些许的温暖么？

一九三七年二月二十八

« J'aimerais vous dire.... », un essai presque frénétique de démontrer la connexion entre la voix du poème, le "je", et les paysans, afin d'établir la solidarité que le "je" veut témoigner.. Mais le

"je" de poème, soit compris comme Ai Qing soit comme n'importe quelle personne capable d'écrire ou de lire ce poème n'atteint pas la masse des paysans, mais plutôt les rangs de la petite bourgeoisie urbaine qui écrit de la poésie pour une classe de lecteurs constituant une infime minorité de la population - à l'époque on estimait qu'il n'y avait pas plus de 20, 000 lecteurs de poésie moderne.

De plus, dans ce poème on trouve une indulgence pour soi qui est peu sincère. La vie pour Ai Qing n'était pas dure. Il faisait partie de la classe alternative littéraire et politique.

METAPHORE

Le froid fait le siège de la Chine ... est une métaphore. Le froid ici représente les militaires japonais qui sont en train d'envahir la Chine du nord. La neige aussi correspond à l'ennemi et à l'invasion.

HISTORICITE

Ce poème correspond au moment même où les Japonais sont en Chine, et aussi au passé:

Les détresses et calamités de la Chine

Aussi vastes et infinies que cette nuit de neige

Que dire a présent de l'influence de Verhaeren sur Ai Qing. Ai Qing faisait tout à la fois l'éloge de la ville (voir 馬賽 Marseille) et louait la pauvreté et la simplicité de la Chine rurale.

Marseilles est bien sûr une ville portuaire pleine de vie et on a pu noter que chez Verhaeren la cité est inséparable du port (voir son poème Le port qui a de remarquables ressemblances avec Marseille), tout comme la campagne est inséparable de la plaine. On peut dire de même des poèmes ruraux d' Ai Qing qui se situent invariablement dans la plaine - la plaine du nord de la Chine. Ceux d'entre vous qui ont voyagé à travers ces plaines - surtout en hiver - savent

combien ces plaines sont imposantes, aliénantes et terrifiantes. Elles s'étendent sur des kilomètres, avec de loin en loin une vieille maison délabrée ou un paysan solitaire. Comme vous le savez la Belgique est un plat pays, mais les plaines flamandes sont difficilement comparables à l'immensité des plaines du nord de la Chine, et à leur solitude désertique. Tout comme les villes chinoises peuvent difficilement être comparées aux métropoles industrielles de l'Occident. Verhaeren évoque l'exode rural massif vers les villes, les ravages du capitalisme sur la vie agricole, il commémore et regrette un certain mode de vie :

*Car c'est la fin des champs et
C'est la fin des soirs.*

Une idée qu'il développera dans La plaine, le premier poème de Les Villes tentaculaires :

*La plaine est morne et lasse et ne se défend plus,
La plaine est morne et morte - et la ville la mange*

En Chine, toutefois bien que beaucoup de gens aient émigré en ville, l'abandon de la terre pour le mirage de ville n'a eu jamais qu'un impact mineur sur la Chine agricole. C'est pourquoi Ai Qing préfère célébrer l'environnement et la société rurale plutôt que de déplorer l'exode vers les villes.

MAÏAKOVSKI

Si Ai Qing a reçu l'influence du poète révolutionnaire russe Maïakovski, cela devait être plus tard dans sa carrière poétique. Si l'on veut, on peut discerner des aspects formels dans certains poèmes de Ai Qing.

Ai Qing emploie souvent le vers court, et cela doit peut-être quelque chose à la méthode de ponctuation "spatiale" qu'affectionnait le poète russe. Beaucoup de poèmes de Maïakovski étaient constitués de vers morcelés sur plusieurs lignes.

LU XUN 鲁迅

Notre imaginaire, et l'imaginaire chinois, de la Chine de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle ont été dominés par la narration littéraire, le récit de la société chinoise par Lu Xun. Cette représentation, il faut se rappeler, n'est point une réflexion, mais une médiation. On n'a qu'à regarder comment des historiens en Occident, et des chercheurs de littérature chinoise en France, ont été guidés et même obsédés par Lu Xun. La représentation dite réaliste de la Chine moderne par Lu Xun s'est établie alors non simplement comme la norme littéraire de la vie sociale de son temps, mais aussi comme une interprétation de la réalité qui a dominé la pensée et l'histoire.

Dans un premier temps Lu Xun, qui avait fait des études de médecine au Japon, était convaincu comme Liang Qichao, que la traduction du récit occidental était utile pour la Chine. Avec son frère il traduisait du Japonais des récits de l'Europe de l'Est. Mais de retour en Chine, à l'âge de 30 ans, il accepta un poste de bureaucrate. Pendant la première décennie de la république, précisément de 1912 à 1919, Lu Xun vécut comme un ermite à Pékin. Fonctionnaire pendant la journée, il lisait et étudiait la nuit des inscriptions anciennes, les écrits bouddhistes. Il évitait la vie littéraire, et ne s'engageait pas dans la production de critiques sociales à laquelle il serait associé plus tard.

Le chercheur Chinois Américain Leo Lee est peut-être l'expert le plus reconnu de la vie et de l'oeuvre de Lu Xun. Donc je propose d'analyser Lu Xun d'abord à travers ses commentaires dans son livre *Voix de la maison en fer*.

Selon Leo Lee Lu Xun avait trois grandes questions à poser:

1. Quelle est la nature idéale de l'homme?
2. Qu'est-ce qu'il manque au caractère national chinois?
3. Quelle est l'origine de la maladie de la Chine.

Comme on l'a vu Lu Xun commença à chercher des réponses dans la science, et Leo Lee commente:

"Les explorations de Lu Xun...[l'amènèrent à] se préoccuper plus de culture et de moralité que de science, d'une manière caractéristique des intellectuels chinois qu'ils soient traditionnels ou modernes."

A l'Ecole de Médecine Sendai - où il n'y avait que des Japonais "Lu Xun mena une vie d'exilé volontaire" (p.15)

"L'incident de la diapositive" de Sendai : un incident qui provoqué beaucoup d'intérêt, et peut-être considéré comme un événement décisif pas seulement pour Lu Xun, mais par sa représentation de l'incident (s'il a eu lieu) pour toute une classe intellectuelle.

Lu Xun lui-même dit de ce moment:

"Notre premier devoir était de changer leur esprit [l'esprit du peuple chinois], et à cette époque je pensais que le meilleur moyen de le faire était par la littérature. C'est pourquoi je me suis décidé à promouvoir un mouvement littéraire." (pp.17-18)

L'incident de la diapositive de Sendai révèle la nature du patriotisme de Lu Xun. Son aliénation et son isolation lui donnent une perspective sur la souffrance des Chinois que les Chinois ordinaires de Chine ne possèdent pas. Son devoir était d'exploiter cette perspective unique.

Leo Lee nous fait remarquer que le passage de la science à la littérature ne se fit pas sans problème, contrairement à ce que Lu Xun affirma par la suite.

Le Lu Xun de Leo Lee semble privilégier le "spirituel" plutôt que le matériel, et il finit par associer la science à un matérialisme perçu de manière négative. C'est pourquoi il semble être en conflit avec les idées générales des réformateurs chinois pour qui le salut de la nation reposait sur des bases matérialistes.

En 1907, il déclarait :

"...nous devons examiner le passé et préparer le futur, rejeter le matériel et éduquer l'esprit, nous fier aux individus et rejeter les masses. Quand l'individu sera élevé au point de développer pleinement son potentiel, le pays sera renforcé et se redressera." (p21)

Ce qui importe alors au jeune Lu Xun est toute évidence la rédemption nationale à travers la mise en valeur et le salut de l'individu.

Comme l'indique Leo Lee, Lu Xun prenait aussi le parti des écrivains rebelles et qui sortaient de l'ordinaire ; des personnages romantiques comme Shelley, Byron et Pouchkine. (p.21)

Leo Lee conclut en disant qu'en 1907, "Lu Xun avait dépassé l'idée utilitaire de la littérature

préconisée par Liang Qichao qui y voyait avant tout un outil d'éducation politique." (p.24) et que "déçu de l'utilitarisme superficiel de son époque, il cherchait dans la littérature une ressource plus profonde qui permette d'arriver sinon à une cure du moins à un diagnostic de la "maladie spirituelle" de son peuple." On est bien loin du concept utilitaire de la littérature qu'il allait promouvoir pendant les années trente.

1909-1918 période d'obscurité relative et de stagnation créatrice. Il est bureaucrate au Ministère de l'Education et étudie les textes anciens.

Pour excuser ce manque apparent de créativité Leo Lee affirme que son mode de vie solitaire et ses "activités de lettré ont fourni les bases intellectuelles de sa créativité littéraire future" (p.27)

Et puis en 1918, à 37 ans, il prit sa plume et écrivit "Le journal d'un fou". C'était le premier récit d'un élan prolifique d'énergie créative. Le récit porte le même titre que le récit de l'écrivain russe Gogol que Lu Xun avait lu, mais rappelle plus l'histoire de Zarathoustra de Nietzsche qui monta et descendit la montagne.¹⁸ Lu Xun parle de "l'homme vrai" (真的人) plutôt que *Übermensch*/surhomme, mais il y a des similitudes quand même entre le récit chinois et le prologue de Zarathoustra.

LE PROLOGUE DE ZARATHOUSTRA

Lorsque Zarathoustra eut atteint sa trentième année, Il quitta sa patrie et le lac de sa patrie et s'en alla dans la montagne....

Lorsque Zarathoustra arriva dans la ville voisine qui se trouvait le plus près des bois, il y vit une grande foule rassemblée sur la place publique : car on avait annoncé qu'un

¹⁸ Friedrich Nietzsche (1844-1900) Fils et petit-fils de pasteurs, né en 1844 à Röcken (Saxe). En 1869, il est nommé professeur de philologie classique à l'université de Bâle. **La philosophie nietzschéenne** soumet à un doute radical tout l'acquis de notre civilisation. *La démystification de la science et de la morale*. Nietzsche démystifie toute « vérité », y compris la vérité scientifique, pour montrer le pouvoir d'invention qui caractérise l'homme. Le « monde vrai » est une fiction, et il est même « notre attentat le plus dangereux contre la vie ».

danseur de corde allait se montrer. Et Zarathoustra parla au peuple et lui dit :

Je vous enseigne le Surhumain. L'homme est quelque chose qui doit être surmonté. Qu'avez-vous fait pour le surmonter?

Tous les êtres jusqu'à présent ont créé quelque chose au-dessus d'eux, et vous voulez être le reflux de ce grand flot et plutôt retourner à la bête que de surmonter l'homme?

Qu'est le singe pour l'homme? Une dérision ou une honte douloureuse. Et c'est ce que doit être l'homme pour le surhumain ; une dérision ou une honte douloureuse.

Vous avez tracé le chemin qui va du ver jusqu'à l'homme, et il vous est resté beaucoup du ver de terre. Autrefois vous étiez singe, et maintenant encore l'homme est plus singe qu'un singe.

Mais le plus sage d'entre vous n'est lui-même qu'une chose disparate, hybride fait d'une plante et d'un fantôme. Cependant vous ai-je dit de devenir fantôme ou plante?

Voici, je vous enseigne le Surhumain !

Le Surhumain est le sens de la terre. Que votre volonté dise : que le Surhumain soit le sens de la terre.

Je vous en conjure, mes frères, restez fidèles à la terre et ne croyez pas ceux qui vous parlent d'espoirs supraterrrestres! Ce sont des empoisonneurs, qu'ils le sachent ou non.

Ce sont des contempteurs de la vie, des moribonds et des empoisonnés eux-mêmes, de ceux dont la terre est fatiguée : qu'ils s'en aillent donc!

Autrefois le blasphème envers Dieu était le plus grand blasphème, mais Dieu est mort et avec lui sont morts ses blasphémateurs. Ce qu'il y a de plus terrible maintenant, c'est de blasphémer la terre et d'estimer les entrailles de l'impénétrable plus que le sens de la terre!

Jadis l'âme regardait le corps avec dédain, et rien alors n'était plus haut que ce dédain : elle le voulait maigre, hideux, affamé! C'est, ainsi qu'elle pensait lui échapper, à lui et à la terre!

Oh! cette âme était elle-même encore maigre, hideuse et affamée, et pour elle la cruauté était une volupté!

Mais, vous aussi, mes frères, dites-moi : votre corps, qu'annonce-t-il de votre âme? Votre âme n'est-elle pas pauvreté, ordure et pitoyable contentement de soi-même?

En vérité, l'homme est un fleuve impur. Il faut être devenu océan pour pouvoir, sans se salir, recevoir un fleuve impur.

Voici, je vous enseigne le Surhumain : il est cet océan; en lui peut s'abîmer votre grand mépris.

Que peut-il vous arriver de plus sublime? C'est l'heure du grand mépris. L'heure où votre bonheur même se tourne en dégoût, tout comme votre raison et votre vertu.

L'heure où vous dites : " Qu'importe mon bonheur! il est pauvreté, ordure et pitoyable contentement de soi-même. Mais mon bonheur devrait légitimer l'existence elle-même!

"

L'heure où vous dites : " Qu'importe ma raison? Est-elle avide de science, comme le lion de nourriture? Elle est pauvreté, ordure et pitoyable contentement de soi-même! "

L'heure où vous dites : " Qu'importe ma vertu! Elle ne m'a pas encore fait délirer. Que je suis fatigué de mon bien et de mon mal! Tout cela est pauvreté, ordure et pitoyable contentement de soi-même. "

L'heure où vous dites : " Qu'importe ma justice! Je ne vois pas que je sois charbon ardent. Mais le juste est charbon ardent! "

L'heure où vous dites . " Qu'importe ma pitié! La pitié n'est-elle pas la croix où l'on cloue celui qui aime les hommes? Mais ma pitié n'est pas une crucifixion. "

Avez-vous déjà parlé ainsi? Avez-vous déjà crié ainsi? Hélas, que ne vous ai-je déjà entendus crier ainsi !

Ce ne sont pas vos péchés - c'est votre contentement qui crie contre le ciel, c'est votre avarice, même dans vos péchés, qui crie contre le ciel !

Où donc, est l'éclair qui vous léchera de sa langue? Où est la folie qu'il faudrait vous inoculer?

Voici, je vous enseigne le Surhumain : il est cet éclair, il est cette folie !

Quand Zarathoustra eut parlé ainsi, quelqu'un de la foule s'écria : " Nous avons assez entendu parler du danseur de corde; faites-nous-le voir maintenant! " Et tout le peuple rit de Zarathoustra. Mais le danseur de corde, qui croyait que l'on avait parlé de lui, se mit à l'ouvrage.

On peut lire le récit 'Journal d'un fou' 狂人日記 comme représentant l'histoire de la civilisation chinoise comme une histoire de "cannibalisme": derrière la façade de vertu et moralité se cachait une société barbare dans laquelle les gens se mangeaient, se consumaient l'un et l'autre. Au début du XXème siècle cette façon de voir la société traditionnelle confucéenne devenait dominante. Au début du film Le magasin de la Famille Lin' il y a un commentaire d'introduction qui explique que la société contemporaine (c'est à dire les années 30) était en effet une société où on se mangeait (ren chi ren de shehui). Et le mouvement pour une culture nouvelle avait faire répandre la phrase: "la moralité Confucéenne mange les gens" (li jiao chi ren). Comme le dit Professeur Leo Lee dans son livre Voices from the Iron House (Voix de la maison en fer) le vrai contenu politique de son récit se trouvait dans l'élaboration de "ce slogan du mouvement du 4 mai en une métaphore politique étendue" dans une oeuvre littéraire. Ainsi Lu Xun remplit le rôle qu'il s'était donné, de simple soldat d'infanterie lançant un appel aux armes pour les généraux du commandement de "La Jeunesse". 'Le Journal d'un

fou' a été publié pour la première fois dans "La Jeunesse", l'organe principal du Mouvement pour la Nouvelle Culture. Il eut un succès immédiat.

Leo Lee appelle cela "la construction d'une "contre-perspective" de l'héritage culturel chinois, moi je préfère y voir la construction d'une CONTRE IDEOLOGIE. En fait, ce que Leo Lee décrit c'est le dévoilement de l'idéologie de l'état et de la société traditionnels chinois.

Lu Xun critique une tradition culturelle, l'héritage confucéen - qu'il tenaient responsable pour les malheurs contemporains de la Chine. Le lecteur du récit est mené à conclure que dans une société pareille le dissident ne peut être représenté comme fou. Le récit "Yao" 藥 (Médicament) traite aussi de la consommation du corps humain, cette fois-ci c'est le trafic du sang humain. Le sang d'un exécuté, d'un révolutionnaire, un sang qui est censé être nourrissant et vivifiant, est consommé par un jeune malade. Mais le jeune malade meurt quand même. En effet, encore une fois, il s'agit ici d'une métaphore pour la Chine. Les noms du donateur et de celui qui reçoit le sang, sont d'autres noms de la Chine: Hua 華 et Xia 夏.

Le grand souci de Lu Xun était d'exposer la nature de la société traditionnelle. Ces récits ne donnaient pas cause d'être optimiste. Le discours de Lu Xun est dans un sens, un discours de négation. Au moment où il écrivait ses récits il n'était pas convaincu par le projet de la littérature révolutionnaire ni de son efficacité. Plus tard, après qu'il eut arrêté d'écrire des récits lui-même il défendrait vigoureusement, dans des essais polémiques, le but et la fonction de la littérature révolutionnaire.

Dans le récit "Médecine", que représente la corneille qui s'envole à la fin ? Est-ce l'avenir, l'espoir révolutionnaire ou est-ce que cela représente le désespoir et l'abandon de la Chine par le destin ? Pour Marston Anderson, dans son livre *The Limits of Realism*, "Le niveau discursif du récit, avec son symbolisme révolutionnaire ...résiste au pessimisme de l'intrigue."

Dans la préface du *Journal d'un fou* "Cri de bataille" 吶喊 on trouve la preuve que Lu Xun voulait, au moins rétrospectivement, que l'on lise ses récits d'une manière politiquement symbolique et significatrice. Selon Anderson : "La société chinoise des récits de Lu Xun exerce une influence tyrannique sur les vies de ses individus. Cet effet opprimant est le résultat d'une prise au piège de l'autorité impersonnelle de la culture et de la tradition... Cette

autorité est renforcée par des actes de violence rituels et perpétué de manière quotidienne par la gouverne textuelle, à savoir le pouvoir menaçant du mot écrit." Les exemples principaux de la tyrannie des manifestations écrites de la culture chinoise se trouvent dans l'histoire de Kong Yiji 孔乙己 (Kong comme Kongzi 孔子), le lettré raté, un récit dans lequel la fidélité entêtée à l'idéal traditionnel du lettré s'achève par sa dégradation physique et spirituelle totale. Comme le dit Anderson "Pour assurer leur survie personnelle les intellectuels des récits satyriques de Lu Xun doivent continuer à produire de la propagande écrite qui maintient le système en dépit des écarts évidents entre le contenu de cette propagande et la réalité de leur propre vie." (p.85)

Anderson affirme aussi que Lu Xun remet en cause la validité du récit réaliste comme moyen de critique idéologique :

"En dévoilant les opérations du récit réaliste, Lu Xun apporte dans ces histoires une critique radicale de sa propre méthode et du projet réaliste en général. Il veut dire que le réalisme risque de rendre les auteurs complices de la cruauté sociale qu'ils voulaient dénoncer. Le récit réaliste, en imitant dans sa forme la relation de l'opresseur à l'opprimé, est prisonnier de la logique de cette oppression et ne fait en fin de compte que la reproduire."(p91) C'était bien cette peur de complicité que les modernistes de la fin des années vingt et pendant les années trente voulaient critiquer et éviter.

Le bilan que fait Anderson des récits de Lu Xun et de leur conscience critique est que de par "son hésitation entre déception et espoir, Lu Xun expose et fait obstacle aux effets fictifs qu'il introduit." (p.92)

Lu Xun, dans la postface de son ouvrage "La tombe", se demande s'il est en train de construire un monument ou s'il est en train de creuser sa propre tombe.

QUELQUES NOTES SUR LA MODERNITE ET LE MODERNISME

Le morcellement n'était pas seulement un phénomène existant au niveau des relations capitalistes de production dans la Chine républicaine (1911-1949).

- On observe le morcellement dans :
 - La division territoriale physique et le morcellement de la Chine entre seigneurs de la guerre rivaux dans les années 1920.
 - La division de la Chine en colonies et enclaves étrangères ainsi que la division des

droits économiques en Chine entre les différentes grandes puissances. Ce que l'on représentait souvent de manière graphique comme une Chine coupée en morceaux comme un gâteau.

- La séparation schizophrène de la Chine entre les campagnes en général pauvres et féodales et la Chine métropolitaine à la pointe du progrès industriel, capitaliste et moderniste, en particulier Shanghai.

Tout cela fonctionnait ensuite comme autant de facteurs d'aliénation. Il ya avait l'aliénation régulière issue de la division du travail et de l'exploitation, ainsi que le choc de la transition abrupte vers la vie urbaine industrielle (d'individus et de communautés jusqu'alors socialisés pendant de long moment à travers des siècles de modes de vie pré-capitaliste et pré-industriel).

Mais à cela venait s'ajouter le facteur aliénant de l'oppression externe de l'impérialisme étranger (à la fois économique et culturel) qui constituait un nouveau manque de pouvoir d'agir de manière autonome. Qui plus est, la brutalité de la transition vers le capitalisme et la disjonction totale des mentalités entre l'ère féodale, pré-capitaliste et le moment de domination étrangère de la modernisation capitaliste imposée créa une intensification de l'aliénation au niveau psychologique des masses.

MODERNISME

- ❖ Condition d'aliénation reconnue
 - ❖ Fragmentation/morcellement du vécu sous le capitalisme
mise en premier plan
 - ❖ esthétisation du vécu
-

- ❖ Quelquefois les producteurs des textes modernistes ont l'ambition de transcender l'aliénation
-

- ❖ Critique négative du modernisme :

- Réponse individualiste,
 - tourner le dos à la société,
 - accepter l'aliénation comme inévitable
-

- ❖ Littérature moderniste:

- Expérimentale
- Caractéristiques:
 - ◆ Dislocation
 - ◆ Fragmentation

- ◆ Rejetait le contentement de soi
- ◆ se voyait comme un nouvel art qui demandait une nouvelle société

- ❖ Raymond Williams comprenait le modernisme comme une contestation de la modernité

- ❖ Les réalistes critiquaient le manque de modernisation dans la société. Pour eux la modernisation amènerait les changements sociaux

- ❖ Les modernistes critiquaient les résultats et les conditions de la modernisation