

@

LA LITTÉRATURE CHINOISE

Six conférences au Collège de France et au Musée Guimet

par
Basile ALEXÉIEV (1881-1951)

1926

Un document produit en version numérique par Pierre Palpant,
collaborateur bénévole
Courriel : pierre.palpant@laposte.net

Dans le cadre de la collection : "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web : <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiquesdessciencesociales/index.html>

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web : <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Un document produit en version numérique par Pierre Palpant, collaborateur bénévole,
Courriel : pierre.palpant@laposte.net

à partir de :

La Littérature chinoise,
Six conférences au Collège de France et au Musée Guimet, 1926.
par Basile ALEXÉIEV (1881-1951)

Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de vulgarisation, tome 52.
Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1937. 232 pages

Police de caractères utilisée : Times, 12 points.
Mise en page sur papier format Lettre (US letter), 8.
5'x11''

Édition complétée le 31 mai 2005 à Chicoutimi, Québec.

TABLE DES MATIÈRES

Préface

CONFÉRENCE I — La littérature chinoise (essai d'idéologie).

La littérature chinoise au point de vue des idées. Le phantasme confucéen et la fantaisie taoïste réagissent sur l'idée littéraire (*wen*). Ce dualisme résolu et transformé par Siao T'ong. Le rôle mondial de la littérature chinoise et son sort. Son évolution et sa révolution actuelle.

CONFÉRENCE II — La littérature chinoise et son traducteur.

La littérature chinoise au point de vue du traducteur. Traducteur du chinois et traducteur d'autres langues. Phantasme et fantaisie indigènes et traducteur. Aspects religieux, scientifique, littéraire. Un des moyens de rendre l'ensemble.

CONFÉRENCE III — La littérature chinoise et son lecteur.

La littérature chinoise au point de vue du lecteur. Le traducteur et le lecteur. Lecteur chinois et lecteur européen. Le *wen* dominant et dominé. Le criticisme hétérogène et homogène. L'exotisme. Une réaction chinoise. Les types de lecteurs. Le cercle vicieux où sont entraînés traducteur et lecteur.

CONFÉRENCE IV — La poésie chinoise (essai d'idéologie).

La poésie chinoise. Le *wen* et sa phase dualiste. La lutte historique de ces éléments et leur collaboration synthétique. La déformation poétique. Notre critique et sa valeur sinologique. Élément international et éléments spéciaux. Le classicisme et les autres phases de la poésie chinoise.

CONFÉRENCE V — Une synthèse poétique de la poésie chinoise.

Une synthèse poétique de la poésie chinoise. La poésie de phantasme et de fantaisie au point de vue de ses sujets. Poème de Sseu-k'ong T'ou. Sa synthèse thématique. Les 24 sortes d'inspiration poétique. L'Homme-Tao et le Tao-poète. Ses modes d'expression. La nature et l'inspiration. L'ami, le luth, le vin. La Καθαρισμός et la folie sainte.

CONFÉRENCE VI — [La poésie chinoise en réforme.](#)

Une réforme nouvelle de la poésie chinoise. Le poète et la chrestomathie poétique. La force iconographique. La double langue et la double poésie. Le manifeste réformateur de M. Hou Cheu. Ses poésies et ses traductions poétiques. La disparition du phantasme classique et de la fantaisie historique. L'élément nouveau et son avenir.

*

* *

*A la mémoire
de mon cher Maître,*

Édouard CHAVANNES

PRÉFACE

^{p.5} *L'invitation trop flatteuse de donner une série de conférences au Collège de France et au Musée Guimet m'était parvenue au milieu de travaux de critique et de synthèse, d'ailleurs typiques de la Chine démocratique d'aujourd'hui. Au Collège de France, parmi d'illustres sinologues, je n'ai pas voulu me borner à un exposé général de faits et d'idées courantes ; j'ai préféré une esquisse dogmatique. Je n'ai l'intention d'attaquer personne, car je souffre moi-même des maladies sinologiques dont je parle çà et là, et le but essentiel de cette publication est d'introduire quelque synthèse nouvelle dans un ordre de choses quotidiennes. Il est entendu que ces six conférences ne sont qu'un résumé très sommaire d'idées, que je pourrais compléter d'ailleurs facilement, mais sous une autre forme.*

Au Collège d'antique renommée, à ses professeurs éminents qui ont bien voulu m'inviter et m'écouter, et surtout à celui que je vénère comme mon maître, et qui nous a été enlevé en ^{p.6} pleine carrière scientifique, à Edouard Chavannes, je dédie ce livre.

J'adresse aussi mes plus vifs remerciements au Musée Guimet, dans la personne de celui qui représente son esprit animateur, M. Hackin, à qui je dois l'honneur d'y avoir parlé, et qui a bien voulu se charger d'éditer cet ouvrage.

On verra que ces six conférences reposent sur un principe unique et développent le même thème. J'ai donc pu les réunir ici et combiner de la sorte l'enseignement théorique, avec ses applications à l'ethnographie.

Novembre 1926.

P. S. — Plus de dix ans (1926-1937) se sont écoulés depuis que j'ai déposé mon manuscrit chez l'éditeur ; mais la dernière partie seule me paraît un peu vieillie. Je ne veux cependant pas y introduire de faits récents, car l'exposé historique n'est pas l'essentiel de ce petit livre, destiné à exposer mes théories de 1926 qui n'ont pas laissé depuis lors de se modifier sensiblement.

Mars 1937.

CONFÉRENCE I

La littérature chinoise

(Essai d'idéologie)

^{p.7} Vous comprendrez sans peine l'émotion de celui qui, formé jadis en France à cette science foncièrement française qu'est la sinologie, revient aujourd'hui, après vingt ans, dans ce pays rendre témoignage que l'enseignement qu'il y reçut n'est pas perdu. C'est en effet ici, dans cette salle même qu'enseignait Édouard Chavannes, mon maître aimé, ce grand Français, objet de l'éternelle douleur de ses amis et du regret universel. Il m'est doux d'évoquer à cette heure de mon épreuve son souvenir toujours vivant.

Ayant reçu de lui, comme un héritage, le goût des recherches dans le domaine des religions de la Chine, dont l'étude est fondamentale pour comprendre et pour expliquer la civilisation et la culture de ce pays, je me propose de traiter devant vous du phénomène le plus important de cette civilisation, à savoir sa littérature : sa littérature envisagée sous son aspect religieux, ^{p.8} encore que celui-ci s'écarte de l'aspect de la religion populaire.

Je poserai comme thèse, que la littérature chinoise est une force à la fois humaine et générale, dont la double tendance consiste, d'une part, à propager, d'une façon intransigeante et religieuse, la « Vérité », et d'autre part, à provoquer la béatitude du lecteur par sa libération complète du réel. Empruntant un terme à la psycho-pathologie, j'appellerai « phantasme », ou fantaisie involontaire, cette aberration optique de l'élite entière d'une race : l'erreur qu'est, au fond, cette Vérité ainsi littérairement répandue ; je lui opposerai la fantaisie librement voulue, poursuivant la Vérité au-dessus du sens terrestre ; et je montrerai que ces deux manifestations se relient entre elles, pour traduire l'esprit chinois, pénétré de ce sentiment religieux et philosophique, qui caractérise essentiellement le pays où il a toujours régné en maître.

Ces notions à la base de la littérature chinoise une fois développées et éclairées, j'indiquerai quelle transformation elle subit en passant dans une traduction et dans l'esprit d'un lecteur européen qui ne la saisit qu'à travers cet intermédiaire.

Il n'est rien de plus dangereux que de se faire une idée absolument logique de ce qui se passe ^{p.9} dans l'histoire d'un peuple. La vie est trop complexe, même s'il ne s'agit que d'un moment historique. A plus forte raison faut-il s'abstenir de simplifier à l'excès des observations portant sur une série de siècles. La vie même d'un individu représente un tissu d'évènements infiniment variés et dépasse certainement une compréhension trop nette. « Je lis

mon poète — disait le fameux poète T'ao Ts'ien, au Ve siècle de notre ère — sans en trop chercher d'explication » (*pou k'ieou chen kiai*).

Mais une idée nette et le concept fondamental d'un phénomène d'une civilisation, ou même d'une civilisation entière, ne doit pas nous arrêter, quand il s'agit d'expliquer un ensemble comme la littérature chinoise, gigantesque et complexe, surtout quand on ne dispose, pour une telle tâche, que de courts instants. Outil pour outil, une espèce de logique vaut bien une hypothèse ! Je borne donc ma leçon d'aujourd'hui à un schème rapide et, à mon avis, pourtant significatif, destiné à dégager quelques grandes lignes.

Je poserai en principe que la littérature d'un peuple a toujours son point de départ, son idée foncière, son sentiment primitif des sources, dans l'émotion initiale des créateurs littéraires. Mais si l'on peut mettre en doute cette ^{p.10} simplification en beaucoup de cas, surtout en parlant de peuples dont l'inspiration vient d'un emprunt direct, voulu ou forcé, et qui, par là-même, n'ont, pour ainsi dire, rien ou à peu près rien d'original, nous ne pouvons nous lancer dans l'ornière d'un tel scepticisme, quand il s'agit de la littérature chinoise : quoi qu'on juge à propos de lui refuser, son originalité, très spécifique, ne saurait faire doute, même à l'esprit le plus ombrageux.

Il me faut donc remonter, au sujet de l'idée littéraire chinoise, jusqu'aux sources mêmes de son apparition, afin de chercher à saisir le phénomène dans sa netteté originale et à déduire sa terminologie. Voici donc comment j'établirai ma thèse.

Le VI^e siècle avant notre ère est très fécond en idées créatrices et déterminantes pour l'histoire de l'Asie Orientale. Mais deux d'entre elles domineront désormais tout le développement de la littérature de la culture chinoises. L'une et l'autre, partent du même sentiment d'angoisse, né dans un moment de déséquilibre historique ; mais, comme elles restent, à jamais, en relation avec le sol de la Chine, qui les a produites, elles se présentent au sinologue sous un aspect beaucoup plus large qu'un entraînement local populaire.

^{p.11} Chose curieuse : ces deux manières de voir, et même d'agir dans la vie pratique, s'opposent directement entre elles. Et pourtant elles emploient la même langue : c'est comme si l'on écoutait deux catégories d'hommes, qui parleraient deux dialectes de la même langue.

On peut résumer la première de ces conceptions d'idéal et de vie, dans l'espèce de catéchisme suivant.

La vie de notre moment historique apparaît comme une horreur à tous ceux qui y réfléchissent. Nous ne l'acceptons pas. Ce n'est pas une vie. Nous la rejetons, et nous en concevons une autre, que nous croyons s'être manifestée, bien avant ces siècles de corruption et de déchéance.

En ces temps lointains, le monde habité ne sortait pas de son équilibre et d'une béate quiétude. Cet équilibre était la perfection même, car il reflétait la Voie Suprême, qui dirige l'ordre de l'Univers. Qu'est-ce donc que cette Voie, ce Chemin ? C'est, en même temps qu'un chemin, un directeur anonyme ; mais la réalité de cet être, au-delà de nos sens et de notre compréhension, dépasse aussi notre langage humain. Appelons-le donc *Tao*, « le Chemin », en ne prenant ce mot que comme titre provisoire, et faute de mieux. Par la force même de sa suprême autorité, l'Équilibre antique était idéal et parfait.

^{p.12} Mais tout en restant dans son état, inexprimable en langage humain, le *tao* pouvait se faire représenter dans la vie des hommes. Il s'incarnait, et l'incarnation n'était pas moins parfaite que le père. L'individu sur qui reposait le *tao* éternel, n'était pas un homme ordinaire, mais un surhomme : *cheng*. Ce surhomme ne venait sur terre que pour y être maître et roi. Et il n'était pas *un* roi, mais *le* roi, le roi parfait, qui gouvernait le monde sans aucune activité, se suffisant à lui-même, prototype de l'évidente perfection. Il demeurait donc plongé en un état de sereine béatitude et ne sortait point de son non-agir (*wou wei*).

Personnification de son père le *tao*, le *cheng*, le surhomme, faisait rayonner sa lucidité passive sur le monde et le dirigeait ainsi vers la Qualité suprême qui gouverne même le *tao*, la spontanéité absolue, sans origine et sans fin. La spontanéité, *tseu-jan*, est la parfaite harmonie de toute la nature, la nature humaine y comprise, harmonie qui ne connaît ni division ni séparation, et forme un bloc indissoluble. Il n'y a donc, dans cette harmonie, ni oui ni non, ni bien ni mal, rien de ce qui constitue la vie humaine ordinaire. Le *cheng* répandait ainsi, dans une émanation lucide et muette, tout ce qui s'oppose à la conception courante de notre ^{p.13} vie. Le non-agir, c'est la résistance à toute action humaine, très certainement impuissante, en face de la force créatrice et directrice du *tao*. Il est donc inutile de parler, d'enseigner, de réagir contre le mal, de se prosterner devant le bien, car rien de tout cela n'est plus réel dès lors que le monde se gouverne par la force absolue du *tao*.

On reprend alors la notion même du réel, et, dans la doctrine du *cheng*, le réel est l'opposé de l'humain, de l'ordinaire, de ce qui est visible et tangible. A ce point de vue, le bien et le mal ne sont que des chimères, le réel restant au delà. La conception même qui considérait le *cheng* comme roi, différait de celle des rois humains de nos jours. Plus haut placé que tous dans sa dignité royale, il ne la faisait aucunement sentir à personne. Il ne se trouvait ni au-dessous, ni au-dessus des autres. Il représentait un médium du *tao*, l'exemple incarné de son activité absorbante. Il n'était donc pas *un* roi ordinaire, mais *le* roi-*Tao*, et, d'une manière générale, il sortait de l'ordre de l'homme, en tant qu'homme, se transformant en homme-*Tao*, comme en une autre espèce d'être.

Ce qui lui correspondait dans cette antiquité anonyme et idéale, n'était pas non plus, un peuple quelconque, qu'on ne saurait trop ^{p.14} reconnaître, mais *le*

peuple-*Tao*, qui vivait une vie calme sous les auspices de son roi-*Tao*. Ce peuple-*Tao* reposait dans la même absolue quiétude, ne discernant ni bien ni mal, ni roi, ni aucune hiérarchie. Il vivait donc, lui aussi, la vie réelle, reflétant le *tao* et son immensité immanente, la spontanéité, *tseu-jan*. Le bien et le mal, le roi et le peuple, ne se laissaient pas distinguer, n'existaient pas. Pas de notions fausses, donc ni troubles, ni révolutions !

Si, par une haute intuition, nous réussissons à pénétrer dans ce monde inconnu, nous voyons que le *tao* personnifié, le *cheng*, était toujours incommensurable avec le monde qui l'entourait au delà de sa zone d'influence. L'humain lui était bien étranger, car l'humain est le destructeur immédiat de l'intégrité du *tao*, à cause de ses révolutions vers le bien ou le mal. Le *cheng* s'opposait donc essentiellement à l'homme de ce monde, tout comme le réel s'oppose aux chimères.

Envisageant maintenant l'ordre de choses, que nous croyons avoir existé avant notre ère de corruption et de trouble, faisons un effort suprême pour participer à cette vie du *tao*. Imitons son roi et son peuple. Ecartons-nous de ce monde banal et méprisable, de ses notions de bien et de mal, si grossières et si fausses, de sa ^{p.15} hiérarchie, de ses distinctions ! Oublions son langage, borné et contraint, ses joies, ses douleurs ; transformons-nous en ces êtres incommensurables (*ki jen*), que le monde appelle fous et, dans une folie saine et sainte, fuyons hors de ce monde, loin de tout vestige humain, et plutôt au milieu des bêtes, et, dans cette muette nature, restons inaccessibles aux appels de la vie *actuelle*, pour nous irréelle et chimérique.

On sait que cette doctrine du surhomme taoïste trouva sa meilleure expression dans les livres de Lao-tseu et de Tchouang-tseu, et l'on devine que l'esquisse que je viens d'en faire n'est qu'une très faible paraphrase de l'œuvre philosophique et poétique, dont la première connaissance, comme toutes les autres notions sinologiques, eut lieu naturellement en France, et particulièrement dans ce Collège, père de la sinologie.

La doctrine du *Tao*-surhumain trouva la plus véhémente opposition et la plus complète réfutation dans l'œuvre du fameux conseiller des princes, K'ong K'ieou, K'ong Fou-tseu, Confucius.

Il est vrai, dit-il, que notre vie n'est qu'un cauchemar intolérable, et qu'un homme de bien se heurte à de perpétuelles difficultés. Il n'est, pas moins vrai qu'un homme de bien doit la ^{p.16} refuser comme vie naturelle et normale, et s'adresser, pour l'idéal, à l'antiquité primitive, où la vie n'était pas si troublée qu'elle l'est de nos jours.

Certainement, le *tao* fut le père de tout, l'ordre parfait de l'antiquité parfaite, et cet ordre, une fois détruit par les erreurs humaines, le *tao* disparut et la vie troublée prit naissance. Tout cela n'est que trop vrai.

Mais, même en pénétrant, par une espèce d'intuition, dans cette vie idéale, pouvons-nous vraiment rejeter notre actualité telle quelle ? Le monde existe, et nous, qui existons dans ce monde, nous n'avons qu'à l'accepter pour y vivre et y agir, surtout pour agir. On dit que l'antiquité était parfaite : mais qu'entend-on par *antiquité* ? D'après les taoïstes, ce n'est qu'une chimère anonyme et tout à fait apocryphe. On n'apprend rien en parlant de fables. Quant à nous, nous nous proposons de parler de l'antiquité *historique* et tangible, dont on voit les traces dans les livres recommandés par toute une tradition sérieuse et sobre, dans les *livres-documents*. Ces documents (si nous voulons bien les lire comme il convient) ne manqueront pas de nous révéler l'existence des anciens rois, réellement parfaits, et cette réalité, attestée par nos documents, n'est plus un jeu de mots et un ^{p.17} paradoxe, mais l'expression même de la vérité. On y trouve surtout l'histoire de l'action des grands rois, en faveur du monde. Il est vrai que cette action, en raison de leurs qualités personnelles, ressemble fort à une non-action, mais ce n'est là qu'une façon de parler et non pas une idée à généraliser. On verra aussi, en lisant de près ces précieux documents, que le *tao*, représenté chez les taoïstes comme un régulateur surhumain du monde, n'est qu'un idéal fort réalisable en notre vie, comme le démontrent d'ailleurs nos documents historiques.

Qu'est-ce donc que ce *tao*, dont les autres parlent d'une manière si peu compréhensible ?

Nous prenons, nous aussi, le mot *tao* dans le vrai sens de « Chemin ». Mais, pour nous, ce chemin est d'ordre humain plutôt que surhumain, et nous le définissons ainsi : « *Tao, kiun tseu tche tao* », c'est-à-dire, « Le Chemin, c'est le chemin de l'homme-roi », de l'homme aux qualités princières, qui font de lui le dépositaire de la vertu parfaite. Nous nous distinguons donc des taoïstes en ce sens, que notre *cheng* et celui qui le représente, *kiun tseu*, ne sont nullement des chimères : ils sont les héros de notre tradition et de l'histoire nationale. Ils ne sont plus anonymes ; car on peut facilement fixer ^{p.18} leurs dates, retrouver leurs actes et restituer leur œuvre.

Il est vrai, nous le répétons, que ces hommes parfaits, *cheng*, n'ont plus réapparu dans la suite. Mais cette constatation ne nous conduit aucunement à nier le sens de notre existence. Nous acceptons le monde tel quel. Tout grossier et infâme qu'il est, nous voulons y vivre et y agir. Il est bien entendu que *l'antiquité* est *idéale et parfaite*, mais ne faudrait-il pas d'abord parler une langue plus précise, plus exacte ? Et en ce cas, que faut-il donc entendre par ce mot sacré d'antiquité ? Est-ce l'antiquité presque anonyme dont s'exaltent les taoïstes, qui n'aiment que des personnages de fiction ? Non, pour nous, l'antiquité idéale, c'est l'antiquité que nous attestent les documents ; car, nous ne concevons un livre à étudier que sous la forme d'un *document* qui parle à tout le monde, et non seulement aux extatiques crédules. Là, dans ces livres-documents, nous trouverons un récit grave et lapidaire, qui fournit une complète information historique. Et c'est celle-ci qui éveillera notre conception d'une vie sans chimères ; et nous verrons aussitôt que nos

personnages idéaux et idéalistes ne faisaient qu'agir pour le bénéfice de leur peuple, et ne s'abstenaient nullement de toute action humaine, comme le ^{p.19} prétendent les taoïstes, qui détruisent l'idée de roi et de peuple, sans qu'aucune espèce de document historique puisse prouver ce qu'ils en imaginent.

On verra aussi, comme nous l'indiquions tout à l'heure, que le fameux mot *tao* n'est qu'un terme très exact, désignant le « chemin » des rois antiques, modèles sociaux et historiques. Il est évident, qu'une fois lancés sur cette *Voie* royale, nous pouvons très bien nous transformer en rois, rois de qualité, sinon de réalité et de trône, ou, pour prendre une comparaison immédiate et stricte, en héritiers présomptifs (*kiun tseu*), possédant d'ordinaire tout droit de naissance, mais sans qualités qui obligent.

Nous croyons, nous aussi, que le meilleur gouvernement est bien celui qui, sans peines ni efforts, parvient à assurer la paix sur la terre, et qu'un seigneur, un vrai seigneur de qualité c'est-à-dire, le meilleur entre les bons, peut y réussir en faisant rayonner sa vertu sur la masse pacifique de son peuple patriarcal. Mais trouve-t-on jamais pareille utopie dans notre vie troublée, si éloignée de la simplicité antique ? Non, la complexité de l'existence actuelle ne réalisera jamais pareille synthèse. Faut-il donc vraiment refuser de vivre et d'agir, pour la seule raison que nous ne trouvons rien qui ^{p.20} satisfasse notre goût supérieur de chimères ? Non. Nous acceptons la réalité historique telle quelle. Le *seigneur de droit* est une forme sociale inébranlable, dont aucune logique ne détruira l'institution « céleste ». Qu'il soit plein de vices et d'une conduite désordonnée !... Le repousserons-nous ? Non. Tout ce qu'il nous faut, c'est un autre seigneur, et même beaucoup d'autres seigneurs de qualité (héritiers fictifs *kiun tseu*), qui réagiront, de leur force morale, contre le seigneur pervers, bien que réel, et contre toute conduite pernicieuse des contemporains. Ils montreront ainsi le vrai *chemin* à ces hommes aux faits et à la vie éphémères, et leur *tao* sera plus attesté que le *tao* des rêveurs taoïstes, partant plus vrai et plus réel.

Mais comment nous transformer en cette espèce de dépositaires-taoïstes conformes à nos aspirations ? Ici encore, d'abord plus d'intuition ni de vie mystique ! Au contraire, repoussons, pour commencer, toutes les chimères enseignées et possibles. Rejetons le principe de non-action ; et préparons-nous à l'activité la plus prompte et la plus forte ! Prenons le livre-document, porteur des faits historiques de l'antiquité ; lisons-le sans laisser échapper une lettre, une allusion. Si quelque chose n'y paraît pas très clair à notre entendement impur et éloigné de ^{p.21} l'antique lucidité, prenons conseil de ceux qui sont arrivés avant nous à la compréhension, à nos *seniores natu*, à nos maîtres. Pénétrons alors la vérité des choses attestées dans nos livres, et que notre vie courante en soit le reflet. Nous verrons que le oui et le non ne sont nullement, comme le croient les taoïstes, des produits misérables de faussaires humains... Le oui, c'est le bon, et le non, c'est le mal. Une fois apprise la distinction nette

et irréprochable de ces bases du jugement humain, nous pouvons très bien l'appliquer à cette vie de nos jours chaotiques, où cette distinction élémentaire se dissimule sous tant de sophismes que le monde en vient à croire que le bien et le mal ne sont qu'une idée, modelée aux circonstances, et que ces dernières, seules, font autorité. L'action a dès lors pour base l'illumination profonde issue des bons livres. Celle-ci conduit tous ceux qui ne l'ont pas en aversion, par le *chemin*, le *tao* des princes de qualité (*kiun tseu tche tao*), vers l'état idéal d'harmonie que les *bons* livres de l'antiquité nous attestent et nous enseignent.

Voici maintenant les deux principes de notre doctrine confucéenne. Il faut d'abord pénétrer profondément dans la vérité de nos bons livres (*wen*) et bien croire que ce *wen* n'est point un écrit quelconque, sur un sujet quelconque, ^{p.022} mais l'Écrit par excellence, grave, et sacerdotal, sinon divin, qui exige de vous un office presque analogue à celui du prêtre. Vous verrez par là que l'essence de nos bons livres n'est que l'expression, par des mots et par des paraboles, d'une notion fort difficile à concevoir d'un coup et à laquelle nous donnons la désignation présumée de *Jen*, immédiatement dérivée en tant que mot, de *jen* (l'homme), et exprimant l'essence de toute la distinction humaine, par opposition aux brutes et à tous les hommes qui leur ressemblent. Ces deux principes de *jen*, essence de l'humain, et de *wen*, son expression et enseignement écrit, constituent notre *tao*, le chemin des hommes de qualité, héritiers couvés et latents du trône unique de la Chine entière.

On voit ici, la genèse du mot *wen*, que j'introduis dans l'étude de la littérature chinoise, car il existe quelque analogie entre l'idée occidentale, qui fait oublier le sens strict de *litterae*, sous l'acception plus noble et plus séduisante de *litterae majores*, et l'idée chinoise de *wen*, *litterae scriptae*, qui s'est appauvrie sous l'idée de *litterae humanissimae*.

En effet, cette idée de *wen*, simple anneau d'ailleurs d'une chaîne absolument logique, a obsédé Confucius d'une façon remarquable. Nul doute qu'il n'attribuât à ce mot une valeur ^{p.23} dépassant, sans avoir besoin de commentaires, toutes les limites sémasiologiques et exotériques. Je cite naturellement le texte fameux des « Aphorismes » (*Louen yu*), où Confucius, menacé, et probablement maltraité, dans un des villages qu'il traversait, prononce ces mots significatifs :

— Le Prince Illuminé (c'est-à-dire Prince Wen) est disparu, mais son *wen* n'est-il pas ici-bas (ne repose-t-il pas en moi-même) ? Si le ciel voulait anéantir ce *wen*, moi, qui suis les pas du défunt, je n'y participerais pas. Si le ciel ne veut pas l'anéantir, alors ces brigands de K'ouang (où je suis maltraité), que me sont-ils ?

Il est manifeste que le mot *wen* exprime ici une notion très ésotérique, quelque chose comme : force révélatrice, vérité illuminante, le vrai et le bon. Mais en admettant cette valeur ésotérique, je ne crois pas qu'il faille détacher le mot de son étymologie, qui est sa graphie. Son ésotérisme foncier nous rend par-

faitement l'idée de littérature par excellence, illuminante (*wen-ming*), profonde, la littérature unique, qu'on apprend avidement sans en laisser échapper un mot. Le Prince Illuminé, qui fonda la dynastie des Tcheou, sans monter lui-même sur le trône et fut le Vertueux précurseur précédant le Réalisateur puissant, fournit à Confucius l'idée de vérité pure, sans force ^{p.24} brutale, l'idée du « mot vide », qui remplit dans la culture confucéenne toute son extension. On sait qu'on a toujours désigné au figuré par la locution *sseu-wen*, c'est-à-dire : *Ecce veritas* les lettrés confucéens. Pour mettre tous les points sur les i, il faut admettre l'équivalence esotérique du *wen* et du *tao* de Confucius, pour qui la source même de sa pénétration n'était que dans le *wen*, la littérature unique, *litterae excelsiores*.

Cette idée de la littérature-*wen*, conçue comme une des expressions multiformes du *tao*, a triomphé des autres, et dix siècles après Confucius, le fameux poétologue Lieou Hie (fin du Ve siècle après J.-C.) attribue, lui aussi, à la même conception un caractère aussi ésotérique que l'avait fait Confucius. Dans son traité « Le cœur de la littérature (*wen*) en dragon sculpté », il magnifie en ces termes l'essence de la littérature :

« Qu'ils sont grands, la puissance et le charme du *wen* ! Le *wen* est né en même temps que le Ciel et la Terre ; le Soleil, la Lune, les monts et les fleuves, toutes ces formes de la nature ne sont qu'un *wen* du grand *Tao*. Puis, au moment de la naissance des deux principes : mâle-femelle et Ciel-Terre, l'homme en fut un troisième, et la triade Ciel-Terre-Homme a pris être. L'âme humaine n'est que l'âme du ^{p.25} Ciel-Terre, transsubstantiée. Cette âme née, la parole parut. La parole parue, le *wen* brilla de son éclat spontané de *tao*.

« Regardez-bien, comme partout-partout on voit le *wen*. Le dessin des nuées, supérieur à tout art, la beauté de la nature qui se passe d'artiste : ... Faut-il croire que tout cela n'est qu'un décor factice ? Non. C'est l'être, la naturelle spontanéité. Voici la forêt qui résonne comme le luth ; écoutez un ruisseau qui court sur les cailloux et qui chante comme le tendre jade ou comme une clochette — et vous verrez bien que chaque forme de la nature engendre son expression particulière, que chaque son produit son *wen*.

« Mais si la nature inanimée brille de sa beauté extérieure, pourrait-il, ce vaisseau d'esprit qui est l'homme, rester seul sans *wen* ? Décidément non. C'est en effet le patriarche Fou Hi qui en dessina les premiers traits, et ce n'est que Tchong Ni (Confucius) qui en anima les formes. Alors le Ciel et la Terre se trouvèrent une expression dans la parole ; et la parole reçut enfin son *wen*, qui n'est autre que la vraie âme du Ciel-Terre.

« Il faut remarquer d'ailleurs qu'il n'y a pas d'autre moyen d'expliquer les fameux trigrammes du « Livre des Évolutions », ou la Grande ^{p.26} Échelle dans le Livre d'écrits (*Chou king*), que d'admettre leur origine surnaturelle. Ainsi leur *wen* est-elle une chose divine.

« Et si nous voulions tracer toute l'histoire de notre littérature, en commençant par la vraie origine de notre écriture, et jusqu'aux temps de Yao et de Chouen, qui virent dans la parole et dans le chant la plus parfaite expression du sentiment humain, nous verrions, à la fin de notre examen, qu'au temps des anciennes dynasties des Chang et des Tcheou le *wen* commença à dominer la substance. Le Roi-Wen et son frère, le duc de Tcheou, approfondirent alors le mystère de la parole et créèrent sa grandeur dans le « Livre des Évolutions ». Mais ce n'est qu'avec Confucius que nous arrivons à la perfection du *wen*. C'est lui qui trouva dans la parole l'expression de l'antiquité et qui fit un canon sacré, une symphonie exotérique et propagée de la parole ferme et forte. C'est lui qui nous décrivit la nature dans tout son éclat ! Lui qui nous ouvrit les yeux et les oreilles ! Lui qui nous transmet tout ce que commencèrent nos anciens sages ! C'est lui qui entendit bien l'appel du *tao* dans son âme et se transforma en sa doctrine expressive et claire. C'est lui enfin qui perfectionna l'illumination des hommes en leur communiquant leur *wen*, qui lui ^{p.27} avait été révélée par la contemplation immédiate du Ciel et de la Nature. »

« Voilà pourquoi on peut affirmer que le *tao* nous montre son *wen* par l'intermédiaire de l'homme parfait, tel Confucius ; et cet homme de perfection nous montre à son tour le *tao* à travers la parole-*wen*... »

« On lit dans le « Livre des Évolutions » : Le monument qui émeut le monde se trouve dans la parole écrite. C'est donc le *wen* exprimant le *tao* qui en est la cause.

Dans cet éloge pathétique de Confucius, Lieou Hie approfondit le sens du *wen*, déjà fort exalté par Confucius lui-même, comme l'héritage immédiat du Roi-Wen. D'après Lieou, le *wen* est l'expression du *tao*, comme la forme extérieure est l'expression de la substance, comme tout ce qu'on voit se rapporte aux forces créatrices et anonymes qui gouvernent la nature. *Wen* est alors l'expression de la parfaite sagesse, la « Meilleure Parole » qui nous fait directement communier avec l'idée de la vérité absolue.

Si maintenant nous nous détachons de l'éloge et du mystère, et que, comme d'autres Chinois, critiques et peu confiants, nous examinons directement cet héritage de Confucius qui se donne pour la plus haute expression de ^{p.28} l'humain, nous ne trouvons qu'un amas d'aphorismes très secs, énigmatiques, exigeant un commentaire perpétuel, et surtout une

confiance illimitée dans sa perfection immanente. Il est vrai que la perfection de logique et de structure de la doctrine confucéenne apparaît dans sa beauté superbe à tous ceux qui lui dédient leurs vies. Mais peut-on vraiment demander à chacun de ceux qui n'ont jamais été forcés, par l'usage ou la contrainte sociale, d'apprendre par cœur les chroniques de Lou et le canon confucéen, qu'ils soient en même temps persuadés de l'importance vitale d'une matière qui les gênait ? Ajoutons que, même dans le canon, un lecteur, doué d'un sentiment poétique à l'épreuve de la violence extraordinaire des commentateurs, dont Confucius fut le chef, pourrait entrevoir dans le canon confucéen même toute une littérature et un *wen* différents de ceux que faisait voir la logique violente des professeurs. On peut ainsi percevoir directement la beauté du « Livre des Chants » (*Che king*), surtout dans sa première partie, qui nous représente les chansons populaires de la Chine antique, sans être contaminé de l'idée de la tradition qui y veut voir une didactique historique mise en langage naïf de paysan.

On peut prouver aussi, en se laissant guider ^{p.29} par une intuition directe qu'un sentiment épique anime le fameux « Livre d'écrits » (*Chou king*), dont la logique doctrinaire n'est qu'un mirage confucéen. Et alors, si l'on admet la possibilité d'une réaction immédiate dans la lecture forcée de ces deux livres à la base de la doctrine et de la foi confucéennes, que dire de ces textes que Confucius rejeta comme ne donnant rien à sa logique ni à ses jugements et *châtiments* historiques ? Il est vrai que ces derniers textes subirent très souvent de pires catastrophes, soit qu'on les perdît de vue, soit qu'ils devinssent les victimes de faussaires consécutifs. Mais dans ces textes seuls la parole humaine s'adressait immédiatement au sentiment du lecteur. Ainsi, par exemple, l'ennemie cruelle de Confucius, la doctrine du *tao* mystique, qui trouva dans le traité de Lao-tseu sa forme la plus parfaite, est presque tout entière écrite en vers, et très accessible à une première impression. A plus forte raison, quelques anciennes chansons, conservées comme apocryphes par la littérature confucéenne dominante, ne sont-elles que des chansons populaires, ne demandant rien qu'une réaction immédiate. Le *wen* propagé par Confucius influencé par le mysticisme pratiquant du Roi-Wen, n'est donc nullement l'idée chinoise par excellence et l'idée ^{p.30} absorbante ; c'est une idée des théoriciens confucéens, et rien de plus.

En effet, il est facile de voir comment, à côté des écrivains confucéens, à jamais voués à commenter l'histoire et la littérature à travers le prisme de leur vision particulière, toute une littérature vit et se développe merveilleusement. C'est un penseur comme Tchouang-tseu, qui semble vouloir seulement donner une espèce de commentaire au texte de Lao-tseu, et produit une œuvre qui nous stupéfie par sa beauté intégrale, poétique et philosophique. C'est un poète puissant, tel que K'iu Yuan dont le lyrique projette dans les siècles ses formes et ses thèmes.

Un nouveau royaume de la parole naît, inséparable de l'émotion esthétique. Les textes confucéens restent debout, monuments entourés d'une

forêt de commentateurs et d'admirateurs. Leur *wen* demeure la seule expression du *tao* antique, le seul vrai, le *tao* du Roi-Wen. Mais le *wen*, au sens de belle broderie, d'ornementation, de décor, et sans égard à sa substance orthodoxe, que demandaient tous, et avant tout l'école de Confucius, ce *wen* commence sa floraison, qui est la vraie histoire de la littérature chinoise, celle qui, sans violence propagandiste, signifie l'humain et dont les ^{p.31} dimensions dépassent infiniment tout le reste des monuments littéraires de la Chine.

En, effet, la vogue de ces broderies verbales était si forte, que l'érudit Siao T'ong (VI^e siècle après J.-C.), profitant probablement de l'indépendance dont il jouissait en qualité d'héritier du trône, se permet l'ambition de juger, de choisir, d'établir une espèce de chrestomathie dont l'esprit rompt franchement avec la conception d'une littérature comme le *wen* confucéen. Aussi, dans sa préface, qui est assez intéressante pour mériter d'être traduite ici, s'exprime-t-il de la sorte :

« Voilà près de mille ans que la parole écrite fleurit. On ne saurait compter, ni nommer nos talents littéraires. Leurs œuvres, pleines de vie, d'envol, de fantaisie, mais trop nombreuses, ne trouveraient plus assez de place en aucune bibliothèque. Si je n'avais purgé mon « Recueil » des œuvres littéraires qui m'ont paru inférieures aux autres, et si, pour ainsi dire, je n'avais pris la peine d'en choisir les fleurs pures, il m'aurait été difficile de mener ma tâche à bien, même en doublant la dimension de mon « Recueil ».

« Je n'ai rien pris chez le duc de Tcheou, ni chez notre père Confucius. Il faut avouer qu'ils sont pour nous immortels et toujours vivants, ^{p.32} tout comme le soleil et la lune aux cieux. Ils sont profonds, d'une profondeur surnaturelle, comme s'ils se mettaient en compétition avec les forces divines. Chez eux est le fond de toute piété, ils sont les maîtres et les amis de ceux qui veulent approfondir les éléments des obligations sociales. Donc pas de coupures possibles, rien à choisir, tout est bon. Quant aux taoïstes, tels que Lao et Tchouang, ou d'autres, comme Kouan et Mong, il faut dire que leur but principal n'est qu'une persuasion logique, sans aucune relation à la forme artistique, et à l'expression heureuse. Je n'en ai donc pas cité dans mon « Recueil ». J'ai refusé aussi d'emprunter les raisonnements politiques de différents politiciens fameux, car vraiment, qu'y a-t-il là, sinon des anecdotes, très populaires il est vrai, mais fréquentes surtout chez ceux auxquels j'ai refusé l'accès de mon « Recueil ».

« Je n'ai choisi presque rien des chroniqueurs, car ce sont des doctrinaires, qui ne s'occupent que de leur jugement politique et moral, et se contentent d'exalter les uns et de blâmer les autres. Mais quelques productions littéraires, comme par exemple les résumés rythmiques, sont faites essentiellement de jolies phrases.

Je me suis décidé à les admettre dans ce « Recueil », non seulement comme ^{p.33} intéressantes par leurs idées, mais comme ayant une tendance très marquée à la finesse de l'expression. Voilà donc ce que je conçois comme *wen*, dont je distingue plus de trente genres. Me fondant sur ce critérium de la forme, caractéristique du *wen* conçu comme parole élégante, j'ai intitulé mon recueil « Le Recueil de *wen* ».

Ce texte nous montre que dès le début du VI^e siècle de notre ère, le jeune érudit Siao T'ong sentait la nécessité de trouver un critérium permanent et précis de la littérature. Il nous montre aussi que Siao T'ong résolut le problème dans le sens qui est le nôtre, j'entends celui de nos théoriciens européens qui veulent préciser le terme de littérature. Pour Siao T'ong, comme pour nous, la littérature n'est plus un conglomérat historique de tout ce qui fut jamais écrit et honoré de l'attention du public : la littérature-*wen* est la littérature par excellence, et cette excellence n'a pas d'autre critérium que la forme de la composition et de l'expression.

Si nous parcourons le « Recueil » de Siao, tel que la tradition des manuscrits et des premières impressions nous l'a conservé, nous remarquons d'abord que la réforme de la notion de littérature fut vraiment très large. En effet, le critérium de Siao admit dans le « Recueil », à côté de ce qui aurait dû constituer son ^{p.34} contenu unique, et en tout cas principal, c'est-à-dire la poésie et tout ce qui l'entoure, des pièces en prose, telles que : biographies, rapports au trône, remontrances politiques, épîtres, etc. Siao créa donc le principe qui consiste à se guider uniquement sur la forme, principe qui n'est que commode pour ceux qui cherchent à analyser la littérature chinoise, que l'on peut dès lors formuler comme l'ensemble des productions littéraires chinoises avant tout chargées d'impression esthétique et émotive. On comprend alors l'idée qui guide les compilateurs des chrestomathies chinoises, quand ils reproduisent des pièces comme un rapport à l'empereur l'invitant à chasser les érudits confucéens, ou sollicitant des nominations à un poste, à côté de pièces de valeur bien différente, telles qu'une préface aux vers dits à des amis par une nuit de printemps, un aveu d'amour pour le lotus, noble fleur symbolique, etc. On aperçoit que le principe de Siao T'ong triompha, dès son apparition, sur tout autre, et marqua désormais la limite entre la littérature, en tant que telle, et la littérature *largo sensu*, bien que celle-ci fût antérieure à celle-là, à la fois par son origine et par son importance.

Comme conclusion de cette partie de ma conférence d'aujourd'hui, j'avouerai qu'en ^{p.35} divisant la littérature chinoise, d'une part, en littérature de fond, ou d'étude et d'information, de propagande, d'instruction libre ou forcée, — et, d'autre part, en littérature de lecture spontanée et d'agrément, je remplis mon office de sinologue, qui est, à mon sens, de mettre des faits et des phénomènes intéressant une catégorie d'hommes, à la portée immédiate des

autres ; or cette division, qui est tout élémentaire, peut s'effectuer dans toutes les littératures du monde.

Il est significatif que la tradition littéraire chinoise, place elle aussi au premier rang la littérature de fond, qu'elle appelle *king*, c'est-à-dire : chaîne d'un tissu. C'est exactement l'idée de Siao T'ong, que je viens de citer, et qui conçoit la littérature des classiques confucéens, comme un fond permanent, sur lequel il faut s'abstenir de jugement critique. Il n'est pas moins significatif que le quatrième groupe traditionnel, qui réunit les œuvres de fiction, ait été appelé « Recueils », comme si l'on voulait dire : « et caetera », en l'ajoutant aux trois premiers groupes des classiques, des historiens. et des philosophes. Le principe classique de division et de distinction littéraires apparaît ici, qui considère la littérature, d'après son importance morale et didactique : le dualisme ^{p.36} de la conception littéraire est donc aussi net en Chine qu'ailleurs. Un lecteur européen, et surtout un sinologue, doit choisir entre les deux principes. Je ne doute pas que le principe de Siao T'ong ne soit le seul à mettre en pratique, si l'on veut agir scientifiquement dans ce domaine sorti du chaos.

Le terme de littérature chinoise ainsi défini, j'essayerai de répondre aujourd'hui à une question dont l'importance est très bien sentie, surtout par des gens pratiques et impatientes, qui me demandent constamment si, du point de vue international, la littérature chinoise vaut une étude approfondie, et quelle est la relation de la littérature chinoise à la littérature mondiale.

Il faut commencer par affirmer comme un minimum, que la littérature chinoise est un élément, disons quelconque, dans l'ensemble des littératures du monde. C'est comme deux fois deux font quatre. Pour sortir un peu de ce truisme, j'observerai que la littérature de la Chine, comme toutes les littératures, n'est nullement un produit chimiquement pur, et que, d'autre part, son influence ne s'est jamais limitée à son pays d'origine. Après ce second truisme, je voudrais montrer que la littérature chinoise, par son importance et son expansion, ne ^{p.37} peut être qualifiée autrement que de littérature mondiale.

S'il est vrai que des littératures comme celles de la Grèce et de Rome, peuvent être appelées mondiales, parce qu'elles servent de base à toutes les autres littératures d'Europe ; s'il est vrai aussi, que ces autres littératures européennes, qui naquirent des littératures classiques, se sont, par la suite, développées en systèmes grandioses, et ont donné à d'autres des formes et des idées devenant à leur tour, des littératures mondiales ; si tout cela est évident, il l'est également que la littérature chinoise est une littérature mondiale, bien qu'on semble l'ignorer, surtout ceux qui ne veulent pas considérer l'Orient, comme faisant partie du monde intellectuel. « *Chao kien to kouai* », dit un proverbe chinois, qu'il faut traduire mot à mot : « peu voir = s'étonner beaucoup ». Je n'entreprends donc point la tâche ingrate de convaincre les européistes acharnés qui font de l'acceptation ou de la non-acceptation de

l'Orient une affaire de goût. Je me propose de produire quelques arguments d'ordre historique, en laissant de côté l'ordre esthétique.

Il est vrai que la littérature chinoise n'a jamais exercé trop d'influence sur les littératures de l'Europe. Mais, réciproquement, elle n'a ^{p.38} jamais subi celle des littératures grecque ou latine, et par exemple toute la poésie, de dimensions telles qu'aucune littérature du monde n'en a connues, s'y est développée isolément. Notons ici que la littérature d'aucun pays ne répond entièrement au concept que nous nous faisons maintenant de la littérature mondiale. Ce n'est donc pas le lieu de chercher à justifier ou à blâmer une littérature, et sa qualification de mondiale ne se justifie que par son pouvoir d'exercer son influence sur d'autres littératures, en leur donnant formes et sujets. Or, la littérature chinoise répond parfaitement à cette formule, car elle a donné naissance à peu près complètement, aux littératures du Japon, de la Corée et de l'Annam.

N'est-il pas curieux que les Japonais, dont la langue polysyllabique n'a rien à voir avec le monosyllabisme littéraire chinois, se soient formé une littérature classique sur le modèle chinois, et, en particulier, d'après le fameux « Recueil de *wen* » de Siao T'ong ? Il faut noter aussi l'importance capitale des classiques chinois au Japon. La littérature chinoise a donc pénétré au Japon, avec son dualisme de fond et de forme. Il est curieux de voir la manière extraordinaire, dont un Japonais scande les vers chinois. S'il les lit parfois de haut en bas, c'est-à-dire à ^{p.39} la chinoise, il les lit aussi parfois à l'envers ! Mais cela ne l'empêche pas le moins du monde de s'extasier sur la construction de ces vers hiéroglyphiques, bien que l'habitude de la syntaxe japonaise la ruine dans ses fondements. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer le culte dont la littérature chinoise est l'objet au Japon moderne, où les belles éditions des œuvres chinoises éveillent plus d'attention qu'en Chine même, pays de production et de consommation immédiates. Je ne m'étendrai naturellement pas sur cette question, gênante pour ceux des Japonais qui n'ont rien à perdre d'une culture qu'ils n'eurent jamais, et qui s'obstinent à vouloir éliminer de leur langue et de leur littérature l'hiéroglyphique chinoise. Cette question, j'en conviens, est probablement beaucoup plus difficile à résoudre au Japon qu'en Chine. Mais le temps me manque pour développer mes arguments et je laisse ici cette question, au risque de l'interrompre en paradoxe.

En Corée, ainsi que l'a bien démontré un des illustres sinologues français, la littérature chinoise peut être considérée comme constituant l'ensemble de la littérature coréenne, puisque celle-ci, en général, ne semble guère être qu'une littérature chinoise de second choix. Et j'en dirai autant de l'Annam, à moins que mes ^{p.40} collègues de France, remarquables connaisseurs de cette littérature, ne me forcent à rétracter mon jugement.

Si nous nous adressons maintenant à l'histoire, et si nous considérons la Chine dans ses périodes d'invasion étrangère, nous voyons constamment son

influence s'exercer sur ses envahisseurs, d'une manière unique dans l'histoire du monde. En laissant de côté les différents nomades qui s'emparèrent de la Chine à diverses époques, bornons-nous à caractériser l'activité de ses derniers maîtres étrangers, les Mandchous. Éblouis par la splendeur de la littérature chinoise, ils font toutes sortes de compilations, donnant parfois des exemples d'une technique typographique et d'une érudition vraiment merveilleuses, lesquelles ont d'ailleurs directement contribué à créer et à développer la sinologie mondiale. On peut dire que les Mandchous ont soutenu la littérature chinoise de toutes leurs forces, et que c'est grâce à eux que nous avons encore de nombreuses œuvres qui, sans leur zèle, seraient à jamais perdues.

Les Mongols mêmes, qui ont si adroitement et opiniâtrement résisté à l'écrasante influence de la Chine et qui, seuls de tous les nomades, se sont permis de mépriser le chinois comme langue officielle, eux, les créateurs de ^{p.41} l'agglomérat curieux dont M. Édouard Chavannes nous donna tant de précieux documents, les Mongols, d'après mes collègues mongolisants, n'ont développé leur langue littéraire courante qu'en traduisant et en adoptant une masse inouïe de romans vulgaires chinois.

Ainsi la littérature chinoise, sous sa forme hiéroglyphique spontanée, ou transformée en versions diverses, a conquis toute l'Asie Orientale, et l'on peut affirmer que cette littérature est non seulement celle de la Chine, mais la littérature de l'Extrême-Orient, masse humaine dépassant de beaucoup la population des pays qu'on entend désigner lorsque l'on parle de « monde » et de « mondial ». Cela signifie que, si les littératures de l'Europe, produits de quelques grands peuples à partir des Grecs et des Romains, ont le droit d'être appelées mondiales du fait de leur influence sur les autres, signe de leur suprématie, la littérature chinoise possède un pareil droit à cette appellation et à ce titre. J'ajouterai une dernière considération. Sauf de rares exceptions, la littérature chinoise ne s'est nourrie, au cours de quatre mille ans, que du génie de sa race. N'important pour ainsi dire rien (excepté peut-être la littérature bouddhique de l'Inde qui a toujours été sentie comme très spéciale), elle exportait largement toutes ses ^{p.42} richesses, sans aucune espèce de violence propagandiste ou missionnaire. On peut admettre que le principe confucéen, un des plus chers à son école, — que les barbares qui entourent la Chine viendront d'eux-mêmes frapper à ses portes quand il règnera un ordre de choses convenable (savoir, un bon souverain et, partant, un gouvernement vertueux), — ce principe triomphe décidément, en ce qui concerne l'expansion et l'influence littéraires, en laissant de côté, bien entendu, l'œuvre de la politique chinoise, laquelle est tout autre chose.

Quand on parle de la littérature chinoise, de son importance et de sa place relative parmi les autres littératures, en particulier celles de l'Europe, on commet généralement une erreur logique, d'ailleurs fort honorable pour la littérature chinoise. Cette erreur consiste à opposer et à comparer cette dernière à la combinaison complexe qu'est la littérature européenne. Mais

l'agglomérat fictif de celle-ci s'est constitué dans des conditions exceptionnellement favorables, en ce sens que ses tendances et ses goûts littéraires ont toujours eu, de toutes parts, mille sources variées, et qu'ils étaient aussi différents que possible de type et de caractère. L'intolérance militante et officielle a pris en Chine, avec le Confucianisme, la forme d'une monotonie ^{p.43} factice et obligatoire, plus douce, en somme, que l'Europe ne l'a connue avec le christianisme, d'autant plus que l'idée d'homme parfait, de gentilhomme (gentleman), pouvait se dégager de l'hypocrisie bien plus souvent en Chine qu'en Europe. Donc, une faible différence dans la plupart des cas, et cependant l'influence littéraire chinoise attire à la Chine plus de six cent millions d'âmes, qui en font leur culte, malgré le dialecte qui peut dissoudre tous les groupes et même ceux des langues.

Disons donc que la littérature chinoise, dont l'éclat au cours de quarante siècles illumina tant de peuples qui, sans les Chinois, n'auraient jamais connu les belles-lettres, disons qu'une telle littérature peut être appelée mondiale : elle est la grande littérature d'Asie et l'une des grandes littératures du monde.

Mais cette littérature immense, qui se prête à la comparaison avec toutes les autres littératures prises ensemble et dont l'influence envahit la moitié du monde, comment a-t-elle donc pu rester et reste-t-elle encore inaccessible aux arbitres d'Europe, grands faiseurs de littératures comparées, qui ignorent ce qui s'est passé et ce qui se passe à cet autre bout de l'univers, pareil probablement pour eux à un appendice géographique inutile ? Comment est-il advenu, qu'en ^{p.44} même temps que la porcelaine chinoise, puis, l'art du peintre et du sculpteur chinois, ont frappé l'Europe de leur grande valeur artistique originale et insoupçonnée, l'art du poète chinois soit demeuré à jamais fermé et incompréhensible, pour ne point parler de sa valeur directement sentie ? Comment est-il possible qu'un labeur sinologique incessant, comme le montre le monument bibliographique du regretté Henri Cordier, et les efforts de tant de sinologues ne nous aient pas fait comprendre et apprécier l'œuvre littéraire chinoise ? On peut répondre assez facilement à ces questions.

C'est bien affaire de goût, n'est-il pas vrai ? d'admirer ce qui plaît. C'est bien affaire d'imitation d'admirer les mêmes choses en publiant ses impressions, souvent absentes, qui font la mode. Mais il en va autrement quand il s'agit d'un texte chinois. La première des conditions, la vue d'ensemble, rapide ou fixée, manque ici de manière vraiment très piteuse. On connaît la difficulté du chinois, mais on n'en aperçoit l'ampleur que lorsqu'on en fait une transplantation, je veux dire, lorsqu'on le traduit. Sût-on même le chinois, condition *sine qua non*, et qui est très rare, il n'est pas de connaissance grammaticale et lexicographique qui vaille. Il faut évaluer la conception artistique des mots, s'il ^{p.45} s'agit, bien entendu, de poésie, et c'est d'autant plus rare que le goût personnel, absolument nécessaire, ne doit jamais entrer en conflit avec le texte. Or, l'esthétique chinoise diffère fort, et, très

souvent, est en complète contradiction avec la nôtre. C'est ainsi, par exemple, que les fameuses stances de Li Po à l'esprit antique (Kou fong), sur l'intuition poétique, qui sont un chef-d'œuvre pour le goût chinois, n'ont pu jusqu'ici se faire sentir dans une traduction européenne ; et mes propres tentatives n'ont été que désastreuses. N'avoir accès à la vue d'ensemble qu'en travaillant dans les minuties, tandis que ces minuties ruinent la vue d'ensemble : on voit combien ce cercle est déplorablement vicieux. Aussi bien, n'en a-t-on pu sortir jusqu'ici. Que dire maintenant de ceux qui nous ont enseigné le chinois, des Européens qui sont allés en Chine, y sont restés longtemps et ont répandu, dans des écrits spéciaux, leurs idées sur la Chine ?

Tout en reconnaissant les services considérables qu'ont rendus, au cours de ces trois derniers siècles, les missionnaires d'origine et d'activité internationale, il faut bien leur reprocher un point de départ qui les empêchait de transplanter littérairement des œuvres chinoises. Pour eux, l'imagination chinoise ne sortait jamais de la limite ethnographique. Je ne connais ^{p.46} pas d'exemple d'un traducteur, missionnaire ou employé officiel en Chine, se mettant à l'œuvre avec la préparation et la verve qu'il eût jugées nécessaires pour une traduction de Byron, par exemple, ou de tout autre poète. Il faut bien admettre que le sentiment de celui qui vient dans un pays enseigner à ses habitants sa doctrine n'est nullement favorable à la sincérité de son adaptation mentale au monde de leur imagination. On estime les Français, les Anglais, les Allemands, on ne sait jamais estimer les Chinois dans la même proportion. Pour faire l'apprentissage d'une discipline, il importe de renoncer délibérément à instruire ceux à qui on la demande.

Je ne m'étendrai pas sur ces arguments et, pour terminer cette leçon, je passe rapidement à la question de cette évolution littéraire, qu'on appelle dans la Chine actuelle, la révolution littéraire.

En vérité, j'admets que le terme de révolution est en un certain sens plus heureux que l'autre, si l'on pense que la littérature chinoise ne pourra jamais exister que sous les formes qui lui sont imposées aujourd'hui. *Beati credentes* ! Au point de vue scientifique, lequel ignore l'avenir, il faudrait plutôt admettre qu'une réaction contre une banalité éphémère et ^{p.47} américaniste ne tardera pas à se produire. Mais, même en laissant de côté cette prédiction, on ne possède nullement une formule de la littérature chinoise dont je m'occupe ici, car il s'agit, bien entendu, de la littérature qui a exercé une influence propre, sans être soumise à aucune autre.

Il faut donc affirmer que pour ceux qui, en Europe ou en Chine, estiment qu'une œuvre littéraire chinoise est l'œuvre du phantasme confucéen et de la fantaisie taoïste, c'est-à-dire, une œuvre de fond et de foi, la littérature chinoise est une littérature classique d'abord, puis historique, philosophique, morale, etc. Mais pour ceux qui conçoivent une littérature comme une de ces manifestations multicolores de l'humanité, où l'on n'a d'autre accès qu'à travers des formes d'expressions gouvernant tout le reste, y compris le sens

immédiat de la parabole poétique, pour ces critiques et ces lecteurs, la littérature chinoise restera sous la forme que lui donna au VI^e siècle, Siao T'ong. Et c'est bien l'étude des genres littéraires qui importe à tous les poétologues chinoisants, et qui peut nous sauver de cette conception chaotique de la littérature qui conduit à parler différents langages, tout en parlant la même langue.

*
* *

CONFÉRENCE II

La littérature chinoise et son traducteur

^{p.48} Dans ma première leçon, j'ai essayé d'exposer quelques grandes lignes de l'étude terminologique et idéologique de la littérature chinoise. J'ai montré le dualisme qui l'obsède, comme toute autre littérature du monde, et qui veut que la littérature serve en même temps à deux fins bien distinctes, au plaisir et à l'instruction du lecteur. Je me propose aujourd'hui de montrer comment les difficultés auxquelles se heurte le traducteur de n'importe quelle langue se transforment quand il s'agit de traduire du chinois, et comment cette double voie par laquelle on peut pénétrer dans une littérature en accentue les difficultés. Comme dans ma dernière leçon, je me guiderai sur l'idée de la permanence littéraire, dont le sinologue doit dissiper l'apparent exotisme, comme un mirage maladif et périlleux.

On sait que l'idée de traduction n'est jamais très nette, et il suffit de jeter un coup d'œil ^{p.49} dans un dictionnaire, pour y voir le considérable développement sémantique de ce mot. Je crois que l'essentiel de cette apparente incohérence du lexique vient de deux acceptions du mot traduction, conçu tantôt sous la forme d'une transplantation, tantôt sous la forme d'une transformation. Bref, il s'agit de la possibilité même de la traduction, et c'est bien la lutte constante des optimistes contre les pessimistes qu'il faut d'abord observer pour en venir ensuite à un équilibre scientifique. Je me propose donc d'indiquer l'état de cet équilibre chez un sinologue averti.

Rappelons rapidement les critiques adressées à nos traductions. On nous reproche, soit de nous éloigner trop du texte, soit le contraire ; soit de nous adapter au style de l'original, soit le contraire. Or, si l'on rassemble tous ces reproches, et si l'on en forme une synthèse pratique, pour se guider dans le travail de perfectionnement progressif, on verra tout de suite que la tâche est impossible, et que la traduction n'existe pas.

Il y a beaucoup de raisons pour rester dans ce pessimisme. S'il est vrai, par exemple, que « l'idée une fois énoncée est mensonge », comme dit notre poète russe Tiuttchev, il est encore plus vrai que ce mensonge, traduit dans une autre langue, toujours bien plus défectueuse ^{p.50} que la langue de l'original, devient un mensonge double. On a comparé en France, d'une manière très heureuse, une traduction à l'envers d'une tapisserie : le dessin reste le même, mais quel dessin ! En effet, ne faudrait-il pas toujours demander qu'un traducteur fût quelqu'un de qualifié et non pas un fabricant de profession ? Plus encore, ne faudrait-il pas demander que le traducteur d'un grand poète fût son égal en génie et en puissance ? Nous en avons, il est vrai, quelques exemples ; mais

peut-on bien appeler ces traductions des traductions transplantées, plutôt que des traductions transformées, transfigurées, au point qu'elles paraissent être des productions littéraires toutes neuves ?

Même en traduisant de la manière la plus consciencieuse, que fait-on ? On transforme un texte original en son contraire, qui n'est pas original du tout. On a même vu, par l'effet des traductions, Dickens devenir un écrivain d'enfants ! Et je ne parle pas de Walter Scott, encore moins des auteurs russes.

D'ailleurs, il est permis de témoigner d'un certain mécontentement, si l'on réfléchit à la nécessité des traductions. A quoi me sert une traduction, si je peux lire moi-même l'original ? C'est proprement perdre son temps, que d'être ^{p.51} témoin des efforts des autres, après les avoir bien sentis soi-même.

Il faut donc traduire pour ceux qui ne peuvent pas lire l'original. La raison d'être de la traduction est ainsi bien fondée, mais il ne faut pas oublier que cette traduction ne sera jamais l'équivalent de l'original. Ce truisme nous conduit à concevoir toutes les tentatives de traduction, comme des espèces de phantasme pathologique où le malade croit voir des choses inexistantes. J'essayerai maintenant de distinguer quelques phases de ce phantasme, en ce qui concerne le traducteur du chinois.

D'abord, le phantasme religieux, et je parle ici évidemment de généralités, telles que les fameuses traductions de la Bible, faites presque toujours d'une manière très peu lisible, et surtout très peu compréhensible pour leurs destinataires. On appréciait la lettre, on aimait mieux substituer des mots à d'autres que d'en reconstruire le vrai sens dans la langue du lecteur. Mais le secret du succès immense de ces traductions réside dans la propagande religieuse qui entourait chaque mot de ces traductions et, bien qu'elles défigurassent les œuvres poétiques, les psaumes, par exemple, par une prose de rhétorique enfantine, on les lisait, ou plutôt incantait, avec une ferveur dépassant de beaucoup la ferveur ^{p.52} inspirée directement au lecteur d'une œuvre poétique congénitale. Le slave d'église, qui donne très souvent des traductions absolument incompréhensibles même au lecteur averti, sans parler des masses qui fréquentaient les églises, fut vénéré tout de même, comme la seule langue qui rende l'inspiration religieuse d'une manière absolue, et dont l'intuition résiste à toutes les tentatives d'analyse et de critique.

L'expérience de la Chine ressemble fort à celles des autres pays. On goûtait beaucoup la langue archaïque, la seule propre à la réminiscence religieuse, base de tout sentiment religieux. On sait que le canon dit confucéen, qui a toujours joui de cette vénération, sans être un trésor religieux au sens de notre Bible, n'était plus compris même au temps de Confucius, premier commentateur de ses dogmes et de ses chants. On commençait néanmoins à enseigner aux enfants ces strophes, sans se préoccuper d'abord de les rendre compréhensibles et de les faire sentir. Une fois ces strophes apprises par cœur, on tâchait de traduire la langue du canon en langage d'écolier. Or cette traduction n'était qu'une œuvre orale intime qui prend

maintenant, il est vrai, son expression publique. Mais celle-ci devient inutile, puisque les principes confucéens sont détruits par la nouvelle ^{p.53} éducation réformatrice. La traduction en langue compréhensible ne vaut donc plus rien. On se rend compte que ces procédés d'apprentissage ne sont que très éphémères, et nuls auprès de l'expression classique venue du fond de la pensée vénérée des siècles.

Mais les missionnaires chrétiens envoyés en Chine, n'ont jamais apprécié la valeur ni le sentiment linguistiques qui sont à la base de toute la littérature chinoise. Ils préféraient partir de leur sentiment d'obligation et de devoir qui leur faisait traduire des mots sans se préoccuper du reste. Les résultats désastreux de cette méthode ne tardèrent pas à se manifester à tout le monde, sauf aux traducteurs eux-mêmes qui se sont beaucoup exagéré leur force de propagande, en comparaison de n'importe quelle traduction de livres saints. Voici comment on apprécie en Chine cette œuvre de traduction, si l'on est un lecteur adulte qui n'a pas fait ses classes auprès des missions chrétiennes. Je retraduis en français, mot à mot, une version vulgarisante du Cantique des Cantiques, faite par des missionnaires européens et répandue par la Société Biblique anglaise :

« Je veux qu'il ait uni ses lèvres aux miennes (ici il faut noter la valeur du baiser en Chine qui ne sort jamais de la pornographie), puisque ^{p.54} ton sentiment amoureux est mieux que du vin doux. Ton gras — son odeur et son goût sont excellents. Ton nom est comme du gras parfumé versé. C'est pourquoi une foule de vierges t'aiment et t'adorent... Tes mamelles sont comme une paire de cerfs jeunes qui paissent l'herbe parmi les lys... Ma sœur, ma jeune femme ! (Ici il faut noter que l'essence de la morale chinoise étant le système immuable des relations familiales, les *wou louen*, cette combinaison de sœur et de femme n'est que très scélérate aux yeux des chinois, sans être nullement poétique ni religieuse). Ton amour, qu'il est beau ! Il est plus doux que le vin. L'odeur et le goût de tes gras ont surpassé toutes les odeurs ! etc. etc.

Tout ce qu'un lecteur chinois, même très favorable aux nouveautés, peut déduire de cette œuvre biblique, c'est que c'est là un échantillon de la poésie occidentale érotique et dépassant en légèreté la poésie chinoise correspondante, laquelle ne fait jamais l'éloge de la promiscuité, sans parler de l'appareil poétique de toutes ces comparaisons, qui ne sont que fort répugnante au goût chinois.

Je tire toutes ces observations d'impressions directes qui m'ont été confiées par mes amis chinois, lettrés et d'ailleurs chrétiens de nom. ^{p.55} Je suis absolument sûr, par conséquent, que la glose des missionnaires qui suit la traduction ne saurait réhabiliter celle-ci. On lit, en effet, les lignes que voici :

« Le Sauvage (le Sauveur) fait l'éloge de l'*assemblée pour l'instruction* (l'Eglise), lui ordonnant de le suivre. L'Assemblée

pour l'instruction possède toutes les belles qualités (requis) pour recevoir l'amour du Sauvant.

Il faudrait un apprentissage bien spécial pour ordonner logiquement le chaos de pensées qu'éveille en parler de Pékin cette version accompagnée de sa glose. Les missionnaires sont donc victimes de leur phantasme religieux qui exige la transplantation obligatoire des mots du texte. Il ne leur est pas permis de contrôler à leur goût les impressions des lecteurs hors de leurs classes d'école. Mais la propagation de ces éditions à un prix insignifiant ou même gratis les fait lire à beaucoup d'autres lecteurs dont le jugement ne sera certainement pas favorable.

On ne reconnaîtra pas non plus le Psaume 47 sous cette forme ridicule du même parler :

« Royaumes fédéraux, ohé ! Vous devez frapper vos paumes. Vous tournant vers le Seigneur Suprême, de vos sons joyeux et gais, criez gaîment, célébrez en hymnes et faites éloge ! Comme Yehehoua est le suprême et le ^{p.56} possesseur de la dignité que l'on doit craindre, il est le roi suprême qui régit tout l'Univers.

On comprendra enfin le sentiment d'ennui provoqué chez un lecteur chinois critique, qui prend pour s'instruire des principes du christianisme, le premier chapitre de Matthieu dont la version missionnaire lui donne ceci :

« Yabolahan engendra Isa, Isa engendra Yage, Yage engendra Iuda, avec ses frères, Iuda de Dama engendra Faléchi et Sala, Faléchi engendra Yichiloun...

Pour sortir de ces difficultés, d'ailleurs bien connues de beaucoup de missionnaires, ceux-ci ont tenté quelques traductions littéraires. Mais comme le phantasme de la ponctualité les tenait, ils ont choisi un style écrit banal et ont produit ainsi des versions qui n'ont eu qu'un succès très modéré. Il leur aurait fallu trouver un imitateur parfait de la langue classique, et opérer une transposition de la matière biblique en langue classique chinoise, en ajoutant d'ailleurs des gloses, à la manière des Chinois, qui introduisent ainsi la matière considérée comme classique dans un milieu d'apocryphes, qui sont au moins lus, et très souvent appréciés.

Mais les missionnaires chrétiens n'étaient pas les premiers à résister obstinément aux accommodements exigés par les milieux où l'on ^{p.57} enseigne. Ils n'ont fait que suivre l'exemple des prédicateurs bouddhistes, à qui leur zèle religieux ne permettait pas non plus d'accommoder leurs traductions au goût de ceux qu'elles devaient instruire, et qui, dans leur ferveur de ponctualité, ont produit, eux aussi, des textes que je retraduis littéralement en français, sûr que mes collègues sinologues n'auront rien à reprocher à la fidélité de ma version photographique

« Bik'iou, Bik'iouni ! Ils ont dans leurs pensées la montée, la croissance de négligence. Youwo couvre ma négligence. Youwo aplanit l'incrédulité. Ainsi, voilà quatre groupes. Leur nombre sera 5000. Eux-mêmes, ils ne voient pas leurs fautes. Dans les *commandements* (prohibitions), ils ont défauts et manques. Ils défendent (il faut noter ici que les pronoms n'existent pas dans le texte), ils plaignent leurs menus vices. En cela, la petite sagesse est déjà manifeste. Sédiments, dépôts parmi les masses : la grandeur du Bouddha et sa force les écarteront certainement. Ces gens ont peu de force de bonheur et ne peuvent pas recevoir cette loi...

Dans une version littéraire et sensée, on s'exprimerait de la sorte :

« Parmi les moines et les nonnes de notre réunion, il y en avait qui s'évaluaient d'une façon fière et hautaine. Parmi ^{p.58} les croyants laïques, il y avait ceux qui étaient fiers de leur moi, et, parmi les croyantes, celles qui ne croyaient pas aux choses essentielles du bouddhisme. Ces quatre groupes de notre réunion, 5000 en tout, ne voyaient pas leurs fautes, et, dans leurs vœux, il y avait des lacunes. Ils défendaient leurs faiblesses et les aimaient. Ces gens peu illuminés, qui ne sont que le sédiment de notre société, s'en sont écartés devant la grandeur de notre Bouddha. Ces gens-là sont pauvres de dignité, ils n'ont pas eu la force d'accepter le *dharmā*... etc.

On sait que tout ce langage bouddhique ne s'est jamais fait goûter dans la Chine laïque, qui, d'ailleurs, ne le considère pas comme du chinois, et en refuse net l'interprétation, si un étranger curieux la lui demande. Ce fut mon cas en Chine et tous mes confrères peuvent naturellement le confirmer. Aussi, cette langue et ces traductions n'ont-elles jamais eu d'expansion que dans le milieu conspirateur des adeptes. Ici les deux cas, des missionnaires bouddhistes d'une part, et des chrétiens de l'autre, se rejoignent, mais la leçon des bouddhistes aurait dû être beaucoup plus instructive pour les chrétiens, s'ils voulaient sincèrement et surtout délibérément, mener leur propagande sur les lignes de succès de leurs adversaires.

^{p.59} C'est qu'aucun missionnaire chrétien ne peut jamais concevoir qu'il existe une analogie quelconque entre lui et un prêtre indigène, soit bouddhiste, soit taoïste. Autrement, il aurait pu apprendre de l'histoire du bouddhisme en Chine que, bien avant l'introduction du texte bouddhique dans les masses, on leur avait donné un culte bien organisé, et répondant parfaitement à des sentiments religieux élémentaires, qui n'avaient pas d'égal avant l'apparition de ce culte. La nouvelle foi établie sous son égide, on pouvait écrire n'importe quoi, tout était saint et sacré, et on lisait les traductions obstinément maladroitement, avec un sentiment religieux prévenu. La leçon des bouddhistes a donc été perdue pour les chrétiens, qui ont tâché d'établir leur foi sur des positions qui n'étaient plus les mêmes qu'aux époques de la pénétration

bouddhique. Les artifices des traductions selon leur goût n'eurent plus la sanction d'un culte déjà établi, et sa nécessité n'apparut plus.

On peut me reprocher qu'en donnant une version protestante, je n'ai pas considéré le sort de la Bible protestante en Europe, où elle est, comme on sait, au moins en principe, fort accessible à tout le monde. Mais quiconque lit jamais la Bible selon un esprit critique aux pays protestants, considère toujours, en vertu même ^{p.60} de sa culture chrétienne, comme très mauvais d'en propager l'absurdité qui peut y être trouvée. Rien de pareil en Chine, et ce dépouillement que je viens de faire du texte chrétien, n'est qu'une note que j'ai prise après bien des discussions sur l'Orient et l'Occident, avec mes amis chinois lettrés, et avant la révolution de 1911.

Cette discussion sur les phantasmes des traducteurs religieux en Chine, me mène directement à mon sujet d'aujourd'hui. Car ces mêmes missionnaires qui ne lisaient leurs textes religieux que d'un œil prévenu, hypnotisé, se sont mis à lire des textes religieux chinois d'un œil critique et même polémiste, à l'exemple du père de tous les traducteurs sinologues européens, James Legge. Animés de cet esprit, qu'ont-ils fait ? Ils ont arraché tout le sens du système religieux qui imprégnait les lettres du texte et l'ont représenté comme une drôlerie à attaquer. Regardez la centaine de traductions de Confucius, et vous comprendrez le secret de la chinoiserie, immanente à la littérature chinoise. Laissons de côté les « cérémonies » chinoises, qui font penser à des jeux de poupées, de mauvais goût, et les spéculations de Lao-tseu, dont ont tant usé les théosophes. Le système de Confucius reste mal compris, et dans ^{p.61} un état de chaos qui fait que le lecteur saute d'un paragraphe à un autre, sans jouir de cette vue d'ensemble, qui est toujours supposée dans la lecture de textes religieux européens. Donc, pas d'esprit animant la lettre, pas de terminologie digne de la grandeur de la conception religieuse, pas de traduction juste, en général pas de traduction. La littérature confucéenne qui, si elle offre cette particularité de n'être pas une littérature religieuse au sens mystique, en garde cependant l'allure générale, attend encore son traducteur. Je parlerai plus loin de ce que je conçois comme une issue possible à cet embarras. Mais, pour ne pas quitter mon sujet sans affirmation de principe, je dirai que l'erreur principale de tous les traducteurs de textes chinois religieux, a été de les présenter à la critique des lecteurs, sans en avoir fait ni analyse scientifique, ni synthèse équitable. On a ainsi présenté au lecteur européen les textes religieux chinois de la manière dont je viens de donner une idée. Il faut lutter de toutes ses forces contre l'idée de drôlerie, que décidément on doit croire absente de textes dont tous les documents historiques et toute l'histoire du peuple nous attestent le caractère vénérable. Si l'on n'admet pas de traduction trop exacte pour des locutions françaises telles que : « Ah, par exemple ! » ^{p.62} « Eh dites donc ! », « Mais oui, mais oui », de crainte de calomnier l'esprit français, il ne faut pas non plus traduire des locutions chinoises sans des transpositions équivalentes dans la langue du traducteur. Mais pour faire de bonnes traductions, il faut naturellement être pénétré du système qui anime ce qu'on

traduit et sortir un peu du cimetière de son dictionnaire bilingue. Or, tout cela fait défaut et, je le répète, la littérature chinoise religieuse reste sans traducteur.

Examinons maintenant les traductions philologiques, celles qui veulent tout comprendre et tout faire comprendre. On sait qu'une traduction toute nue n'est jamais jugée suffisante par des philologues chinoisants, et qu'un échafaudage d'introduction et de commentaire est tenu pour indispensable. Il est certain que c'est une précaution justifiée dans une traduction, mais, pour parler franchement, est-ce là vraiment une traduction ? Une introduction prépare le lecteur ; puis on analyse le texte, et sur la base de ces *deux parties essentielles* de l'ouvrage, on établit une traduction quelconque. Or ce n'est là qu'un procédé d'anatomie. On dissèque le cadavre pour y montrer les organes à leurs places, puis on recoud les parties dérangées, mais il ne reste qu'un cadavre. Le procédé ^{p.63} scientifique n'est donc qu'une sorte de conspiration des savants en vue d'une meilleure compréhension du texte, mais le texte demeure et la traduction continue à manquer, parce qu'aux procédés scientifiques il faut ajouter l'art du traducteur. Or, si cet art existe, à quoi bon le procédé savant ?

Il n'y a pas beaucoup de traductions de ce genre dans la littérature sinologique, et on peut remarquer que deux difficultés principales se présentent au traducteur. S'il se guide sur l'analyse et sur un commentaire chinois, une pareille transplantation ne réussit guère, n'étant pas une traduction au sens strict du mot, c'est-à-dire, cet équivalent qui naît dans notre esprit, de formation hétérogène et spécifique, quand nous lisons une œuvre étrangère et étrange. Si, au contraire, le traducteur tâche de se débarrasser complètement des mentors chinois pour évaluer les idées du texte d'après son esprit critique et son esthétique européenne, ce n'est plus une traduction scientifique. Le problème qui consiste à combiner les deux procédés n'est pas encore résolu. Toutefois, c'est en France et dans ce Collège que les meilleures traductions de cette espèce sont exécutées. Malheureusement, elles ne sont accessibles qu'aux sinologues très avertis.

^{p.64} Une troisième difficulté se présente à l'esprit du traducteur savant, à savoir la difficulté de la langue qu'il parle dans son livre. Or, les langues que l'on appelle, selon le terme convenu, langues modernes, comme le français, par exemple, ne sont pas assez souples pour une traduction exacte du chinois. C'est que l'ordre des mots dans la syntaxe chinoise est parfois aussi implacablement strict qu'en français, sans lui être analogue. Les grands traducteurs français, tels que le P. Couvreur, résolvent cette difficulté en ajoutant à leur traduction française une version latine, qui les aide par la souplesse des désinences. Mais cette solution du problème n'est qu'un épisode de l'enseignement élémentaire du chinois et comme traduction d'ailleurs monstrueuse en langue morte, elle ne peut donner de satisfaction à personne sauf, bien entendu, aux sinologues, grâce à leur faculté mnémonique de restituer les caractères chinois sous les équivalents latins. Je me contenterai

d'illustrer d'un exemple cette dualité : « *Magister ait : Sseu, tu censesne me esse qui multa didicerit et memoria tenuerit ea, hominem ?* » — Cela est rendu dans la version française, la première à lire : « Le Maître dit : Sseu, me considérez-vous comme un homme qui a beaucoup appris et beaucoup retenu ? » — Dans cet exemple qui ^{p.65} n'est pas du tout cherché, le mot *hio* (apprendre, étudier), n'est pas traduit dans toute l'ampleur du sens qui lui était attribuée dans le système de Confucius, fondé sur ce terme polémique ; il signifie que ce n'est que par l'*étude*, au sens de l'imitation des anciens, qu'on peut arriver à l'état de surhomme, nécessaire pour être un bon juge et un bon gouverneur du peuple. Le calembour sur le mot *hio* disparaît. Donc, pas de traduction.

La littérature chinoise n'a donc pas encore de traducteurs savants capables de faire sentir au lecteur non sinologue toute la valeur émotionnelle qui est en elle. Les traductions n'en sont que des fantômes, qu'il faut bien se garder de prendre pour des choses réelles et significatives.

Comment cependant enseigne-t-on à comprendre un texte chinois ? On sait que cela se fait oralement, comme pour toutes les langues, avec le meilleur succès. On fait une leçon sur tous les mots importants pour la vue d'ensemble, on essaye plusieurs traductions sans s'arrêter trop sur aucune, on cherche à rétablir la compréhension du texte disséqué, à l'aide de toutes sortes de discussions, paraphrases, métaphrases, périphrases, jusqu'à le faire ressortir en sa beauté vivante. Dans ce procédé, hostile à la traduction fixe, définitive, et par conséquent à toute ^{p.66} traduction, les Européens ont été précédés depuis de nombreux siècles par les Chinois eux-mêmes, lesquels, dans leurs chrestomathies, se sont toujours servis de ces discussions préalables, traduction en une langue plus simple y comprise, en vue du même but et avec le même résultat.

Je ne me serais pas permis d'appeler votre attention sur ce procédé défectueux qui n'a rien à voir avec une traduction du chinois, puisqu'il n'est pas une traduction du tout, si cette espèce de jargon professionnel de sinologues maladroits et mal inspirés ne restait pas à la base de toutes les traductions européennes d'œuvres littéraires chinoises. Traduit-on, par exemple, le mot *li*, représentant l'idée confucéenne de la logique inébranlable que le surhomme (*kiun tseu*) pratique dans sa vie individuelle, par le mot « cérémonie », qui fait de n'importe quelle traduction une espèce de drôlerie ; traduit-on *kiun tseu*, terme confucéen désignant le surhomme, produit d'un enseignement spécial, par « *homo sapiens* » et « vrai sage », qui ôte au texte tout son sens confucéen ; rend-on le mot *sien*, terme religieux, par le mot « immortel », impuissant à exprimer sa signification religieuse ; dans tous ces cas, pris au hasard entre cent autres, je constate le même jargon, par lequel les chinoisants s'efforcent en vain de ^{p.67} traduire, et ce jargon n'a pas encore été remplacé par une langue plus digne de son objet. Ce n'est donc pas à l'école des chinoisants qu'il faut chercher les traductions utiles au lecteur européen,

capables de le conduire directement à l'idée littéraire chinoise qui correspond à l'idée littéraire européenne et qui ne peut certainement manquer à la Chine.

Mais si l'on ne cherche plus de bonnes traductions chez les sinologues, où les cherchera-t-on ? Je ne parle pas ici des fausses traductions dont la sinologie est inondée et qui provoquent d'amères réflexions chez les Chinois modernes, ceux-ci protestant à juste titre contre des jugements scientifiques fondés sur des textes qu'on ne sait pas lire convenablement, — état anormal, qui s'explique par l'extrême indulgence que s'accordent les sinologues de carrière et, parfois, d'érudition, en raison de la difficulté universellement reconnue du chinois. Les Chinois eux-mêmes sont les premiers à reconnaître cette difficulté de leur langue. Pourtant, il y a une limite à l'indulgence et ce Collège ne permet plus de telles critiques, car l'on sait que c'est grâce à ses professeurs éminents que les Chinois ont eu accès à la sinologie mondiale, ce qui leur permet naturellement d'attaquer quelques sinologues malheureux, qui ne sont que des chinoisants.

^{p.68} J'en viens maintenant au fond même de mon sujet, qui est la question de la traduction des œuvres poétiques, le vrai *wen* de Siao T'ong. Il me faut commencer par établir une idéologie qui sera le fondement de la conception que je me fais de la littérature chinoise, en tant que littérature mondiale qui se passe de commentaire ethnographique. Chez tous les peuples et à toutes les époques de leur existence, l'émotion poétique reste la même en ampleur et en qualité de sentiment. Il est pour moi évident que l'impression que fait la lune d'automne dans une nuit calme, ou la floraison du printemps, l'amour et le chagrin, la joie, l'extase, a été sentie, d'une manière analogue, par tous les esprits poétiques. Il ne s'agit que du mode d'expression et de ces conflits subtils qui naissent, quand de la langue des choses on passe à la langue des images. Un traducteur, à mon avis, doit se préoccuper tout d'abord de traduire, et de faire sentir au lecteur la vraie ampleur du sentiment poétique de l'auteur, sa vraie pensée, sa vraie image, et de rendre ainsi or pour or, sans calomnies ethnographiques. Le poète est poète et le paillasse, paillasse ; l'un ne se substitue pas à l'autre. La difficulté de la tâche est évidente. Si vous traduisez Byron, soyez Byron : autrement votre langue de traducteur vous ^{p.69} trahira, et au lieu de Byron, c'est vous-même qu'on lira, ce qu'on ne désire pas. On connaît les avatars des traducteurs du fameux *Raven*, d'Edgar Poe, et bien d'autres exemples de l'insuffisance du traducteur. Comment procéder alors avec la poésie chinoise, qui, comme je le montrerai, se pose des problèmes surhumains ? Évidemment il faut beaucoup de puissance et de talent pour rendre ces « sons latents » (*yu yin*), ces « dépôts inexprimés » (*han siu*), que des poétologues chinois professent comme étant l'essence de la poésie et dépassant tout poème.

A côté de cette difficulté insurmontable, qui condamne tous les traducteurs au naufrage, il s'en trouve une autre qu'il faut discuter un peu plus longuement. C'est celle du choix. En effet, que choisit-on d'ordinaire pour le présenter au lecteur et le charmer par une traduction ? Presque toujours, le lieu

de la résistance mineure : le nouveau et l'original. Mais le nouveau pour un lecteur européen n'est pas le nouveau pour un chinois, et quand on fait s'extasier le lecteur devant un monde nouveau qui s'ouvre à ses yeux, on ne donne qu'un enseignement enfantin ou une leçon pratique d'ethnographie descriptive. Serait-ce bien la tâche noble d'un traducteur sérieux s'adressant à des Chinois sérieux, que de leur traduire les morceaux choisis ^{p.70} de Larive et de Fleury ? Le lecteur qui n'est plus un enfant, ne goûtera jamais pareil apprentissage, ou il en déduira, au contraire, que la poésie française n'est qu'une chose enfantine : voilà ce que font pourtant les traducteurs de la poésie chinoise, qui traduisent des chrestomathies élémentaires.

Ce n'est pas tout. On choisit d'ordinaire des choses traduisibles et compréhensibles pour n'importe qui : une nuit d'automne, la neige sur la rive d'un fleuve, le froid de l'hiver, les chants des oiseaux au printemps, etc. Il y a beaucoup d'œuvres remarquables sur de pareils thèmes, mais il est évident qu'à côté de ces thèmes universels, il s'en peut trouver d'autres qui sont très chers aux Chinois et qui, chez le même lecteur, qui vient d'admirer un poème chinois sur les chants des oiseaux au printemps, ne font que provoquer une stupéfaction peu encourageante. Or ce sont là précisément les seules pièces qu'admire vraiment le lecteur chinois, et, pour être juste, un traducteur européen doit en aviser constamment ses lecteurs. Comme je sens la nécessité de donner de ce que j'avance quelques preuves, et comme, d'autre part, je n'ai pas le temps d'en abuser, je choisis deux petites pièces de Li Po qui peuvent illustrer le double choix dont je viens de parler.

^{p.71} Voici, traduite mot pour mot, une pièce fameuse de chrestomathie :

Pensées dans la nuit calme.

Devant le lit, lueur de lune claire,
Il semble : c'est du givre sur le sol.
Levant la tête, je fixe la lune des montagnes,
Baissant la tête, je pense au cher foyer.

Une telle pièce produit à peu près le même effet sur le lecteur de n'importe quelle nationalité. Il est beaucoup plus difficile, à mon avis, de comprendre les vers suivants, que je laisse dans le même état brut, sans commentaire ni notes :

Stance XII du poème « L'antique » (Kou fong).

Sapin, cyprès, de nature orphelins, droits,
Difficile d'avoir face de pêche et de prune.
Clair, clair Yen Tseu ling,
Plonge sa ligne dans l'onde grise.

De son corps, de l'étoile étrangère couvert,
De son cœur, avec la nue volage libre.
Salut long au maître des mille coursiers,
Retourne aux monts du Printemps Riche.

Jet d'air pur de six côtés,
L'homme est loin : on ne l'atteint plus.
Me fait soupirer toujours en tristesse,
Dans mon sombre nid de rochers aigus.

^{p.72} Ici les *poétismes* chinois n'ont pas d'équivalents dans notre poésie d'Europe. C'est comme la gamme chinoise qui ne se transpose qu'avec difficulté en gamme européenne. Mais l'art du traducteur et l'art du musicien se distinguent encore par ce manque de vue d'ensemble dont j'ai parlé à plusieurs reprises. Et non seulement l'effet des unités poétiques que j'appelle des *poétismes* manque, mais encore le ton, et c'est la chose essentielle, car c'est bien le ton, comme on dit, qui fait la musique. Or, la poésie historique de l'Europe ne ressemble que très peu à la poésie correspondante de la Chine, faute d'une philosophie de l'histoire, enseignée par la tradition séculaire d'une école, qui est en Chine l'école confucéenne. Il faut donc passer largement par le diapason chinois, et si le traducteur sait le faire intuitivement, sait-il le faire entendre au lecteur ? Jusqu'ici le succès n'en a été que très douteux.

Mais où le traducteur est sans ressource, c'est dans la traduction d'un texte à valeur double : j'entends un texte rendant les phrases littéraires, aussi bien que les phrases du parler courant, de la même manière, qui est la manière littéraire antique et confucéenne. Ainsi, par exemple, dans les contes de *Leao-tchai*, un lettré dit à une jeune fille, qui n'a fait aucun ^{p.73} apprentissage savant, une phrase qui n'aurait jamais pu être prononcée, car elle consiste en mots que l'oreille ne perçoit plus. Voici, en effet, ce que le texte lui fait dire : « *K'ing ho tcheou you ? Houo k'o siaoli pu ts'eu ye.* Et voici ce qu'il dit en réalité : « *Siao kounyar, ni wéichemma neme pouloyi ? Wo yaoche nenggou pagzou ni, tsiou pouts'eulopa !* » On entend, j'espère, que les mots sont tous différents. Comment procédera alors le traducteur ? S'il traduit à la manière européenne, c'est-à-dire en donnant parler pour parler, et période pour période, il n'aboutit qu'à une traduction sommaire, à une sorte de paraphrase. Mais où trouvera-t-il une double langue pareille à celle qui existe en Chine ? Je crois que le texte indiqué ne peut se rendre en français qu'à l'aide de périodes latines, d'autres langues n'ayant même pas cet expédient.

Ma conclusion est aussi pessimiste pour cette partie de la littérature chinoise que pour la première, et le *wen* de la fiction ne se traduit pas mieux que le *wen* du phantasme religieux. Mais, comme je viens de l'indiquer, on peut trouver de nombreuses phrases, et même de grandes périodes qui sont parfaitement accessibles et où le traducteur mène promptement sa besogne à bien. Il y a beaucoup de choses qui s'expriment ^{p.74} en européen de la même façon qu'en chinois. Il faut que nous fassions un effort pour que le reste de la littérature chinoise soit aussi assimilable que nos premiers essais.

Cet effort n'est pas des plus faciles. Où trouver un traducteur qui risquerait d'incliner devant la langue servie, à savoir le chinois, une autre langue qui le sert ? Il le faut pourtant, si du moins on veut traduire ce qui se trouve dans le

texte et non ce qui se trouve dans l'imagination du traducteur. « Cela n'est pas français, anglais ; russe, espagnol, etc. », voilà des phrases consacrées, qui vous poursuivent, et, si vous voulez être lu, vous voilà obligé de vous soumettre à une volonté qui n'est pas la vôtre. En considérant cette situation difficile du traducteur on peut, je crois, lui suggérer quelques idées qui, toutes contestables qu'elles soient, lui servent de guide dans l'accomplissement de son œuvre et la sortent un peu du compromis ordinaire, ni européen, ni chinois.

Il faut d'abord demander que le traducteur pèse bien ses forces et ses prédispositions, afin qu'un poète chinois soit traduit par un poète européen, ou du moins par quelqu'un qui, sans être poète de profession, n'en soit pas moins poète par des qualités natives. Or, nous n'avons eu jusqu'ici que des gens prosaïques, qui ont ^{p.75} substitué à la poésie chinoise de plates transpositions, encore qu'elles soient en vers, *horribile dictu*. De même, un philosophe chinois exige un traducteur philosophe, qui sache parler la langue du système au lieu de celle d'épisodes et d'aphorismes sans signification.

Cela n'est pas nouveau, bien entendu. De même cet autre conseil, mais, comme le premier, il demande une certaine hardiesse et une certaine initiative. Il nous est d'ailleurs légué par de longs siècles de l'histoire de la Bible. On sait que toutes les langues dans lesquelles la Bible a été traduite, ont fait au texte biblique des emprunts directs, soit phonétiquement (*adonai, alléluia, amen, hysope, chérubin, messie, pâque*, etc.), soit en acceptant le mot-à-mot de la langue des missionnaires (fils de l'homme, royaume de Dieu, pauvres d'esprit, etc.). Je n'ignore, pas non plus qu'il n'est que trop hardi de demander la même chose, mais par simple consentement et sans aucune espèce de contrainte religieuse, pour les traductions du chinois. Et cependant, c'est bien par là que le problème commencera à se résoudre. Si on admet dans un dictionnaire européen, un dictionnaire français par exemple, à côté de mots chinois tels que : thé, cangue, kaolin, moka, pauvres représentants de la civilisation chinoise, d'autres mots ^{p.76} comme *tao, kiun-tseu, cheng, hien, jen, wen*, etc., qui apporteront au vocabulaire européen de la façon la plus directe de nouveaux mots, dont le sens ne peut être rendu pour nous que par une définition lexicologique, on verra le traducteur respirer librement et son œuvre approcher de la perfection. Je ne crois pas que l'on puisse faire une traduction importante pour ainsi dire impunément, je veux dire sans avoir emprunté des parties intraduisibles et sans les manipuler librement d'après les indications du texte. Et si l'on admet comme moi, que la vigueur et la dynamique poétiques, impressive et expressive, sont exactement les mêmes partout, on sera forcé d'abandonner le hautain esprit occidental pour aller emprunter sans vergogne des éléments qui manquent à notre perception littéraire. Traduire du chinois n'est donc possible que dans une langue conventionnelle admettant tous les emprunts nécessaires. Je veux naturellement ignorer le ridicule où l'on peut tomber, une fois cet avis accepté. *Est modus in rebus*. J'ignore aussi les indignations des puritains qui ne veulent pas ouvrir un dictionnaire européen

d'aujourd'hui, rempli d'emprunts. Le procédé est infaillible et irrésistible. Il s'agit maintenant de savoir si la nécessité de pareilles traductions sera aussi bien sentie que ^{p.77} les autres. C'est donc l'affaire du besoin pratique de l'Europe et non pas affaire de principe.

On sait d'ailleurs que l'Orient s'adapte à ce procédé avec une avidité inouïe. On sait que la Chine passe en ce moment de la langue de l'antiquité à la langue parlée, capable d'assimiler n'importe quel néologisme, sans peur de briser le rythme de la phrase. Faut-il alors que l'Orient, qui nous connaît, soit intellectuellement plus puissant que nous, qui ne le comprenons pas, faute de bonne volonté à l'admettre dans nos richesses mentales et lexicographiques ?

Un traducteur libre, qui pourra se permettre des libertés accordées à n'importe quel poète réformiste, nous délivrera un peu de notre situation lamentable. Il est très naturel qu'à côté du texte original, une traduction, aussi parfaite qu'elle puisse être, ne soit qu'un fantôme capable de satisfaire seulement les esprits peu exigeants. A côté d'un traducteur à la hauteur de sa tâche, il nous faut donc encore un lecteur autre que celui que nous voyons lire d'ordinaire : nouveau problème que j'étudierai dans ma troisième leçon.

*

* *

CONFÉRENCE III

La littérature chinoise et son lecteur

^{p.78} Dans mes deux leçons précédentes, j'ai essayé de montrer que le dualisme de la conception chinoise de la littérature se réfléchit exactement dans les traductions européennes, où la littérature de fond et de foi trouve des difficultés d'un ordre bien différent de celles de la littérature de goût et d'imagination. J'ai expliqué le peu de succès des traductions sinologiques, qui nous donnaient, de leur original, des caricatures ou des diatribes, à cause de l'insuffisance marquée des traducteurs européens. Je me propose aujourd'hui de vous montrer le rôle du lecteur européen de la littérature chinoise, dans les mauvaises fortunes de son traducteur.

Je commencerai par une observation d'ordre très général, que l'on fait quand on s'entretient de la traduction européenne d'une œuvre littéraire chinoise avec quelqu'un qui n'a d'autre accès à cette œuvre que par cette traduction. ^{p.79} Deux types de jugements s'expriment en pareils cas : ou bien on joue la sincérité en avouant que ce n'est là que de la chinoiserie, bonne peut-être là-bas, « aux pays de Sinim », mais abracadabrante, ennuyeuse et enfantine en Europe. Ou bien on prend un air inspiré, et l'on parle de la lumière venant de l'Orient et de choses nouvelles, de la révélation inouïe qui sauvera l'Occident de son péril progressiste. Tâchons de voir un peu clair dans ce chaos, en nous guidant sur une conception nette, bien que schématique, de la littérature chinoise et des ressources de son traducteur telles que je les ai établies dans mes leçons précédentes.

La tragédie du traducteur n'est que trop facile à comprendre. Si, comme le dit le prince Siao T'ong, la question du choix en littérature n'est qu'une question de forme, on comprend que le traducteur qui perd dès les premiers mots ce secret de la forme, perd tout. Il en est de même s'il veut faire une traduction de transplantation ou d'adaptation au goût de ses lecteurs. La métamorphose funeste de mots-physionomies en mots dépouillés de valeur artistique produit une impression de barbarie. Ce n'est pas encore de l'euro-péen et ce n'est plus du chinois. Heureuses, si l'on peut les qualifier ainsi, sont quelques œuvres, de caractère ^{p.80} narratif par excellence, qui laissent leurs anecdotes dans un état plus ou moins analogue à l'état original. Plus ou moins seulement. J'ai déjà montré, en effet, dans ma deuxième leçon, qu'en supprimant la double vie du texte de *Leao-tchai*, et en le transposant dans la monotonie obligatoire des parlars européens, on ressemble fort à un diseur d'anecdotes sans jeux de mots et sans esprit. Et pourtant, nous lisons Virgile, Homère, Horace, Goethe, Schiller, Boccace, dans de bonnes

traductions et sans ennui, et sans songer au moins à les ridiculiser de notre point de vue contemporain. Une question fatalement se pose alors : pourquoi les œuvres littéraires de l'Orient ne se lisent-elles pas avec la même facilité et la même vénération pour leurs auteurs que celles de l'Occident ?

Distinguons ici, comme nous l'avons déjà fait, deux acceptions du mot littérature qui ont cours tant en Europe qu'en Chine, et parlons tout d'abord de la littérature de fond et de foi, de la littérature dite classique, ou, en chinois : du tissu principal.

Ce sont là des choses qui ne s'enseignent en Chine qu'avec une difficulté assez fameuse pour que j'y insiste ici. Cet enseignement laborieux nous montre déjà que les classiques chinois n'étaient nullement destinés à une lecture spontanée. Ils étaient l'objet d'une étude austère, dont quinze ou vingt ans d'enseignement ne constituaient qu'un commentaire. On ne peut pas, à mon sens, appeler en Chine lecteur celui qui lit ses classiques, puisqu'il les apprenait par cœur et les récitait comme des commandements, à jamais acquis par une mémoire fort exercée. A côté de ces lecteurs récitants, il y avait, bien entendu, une classe de lecteurs érudits qui faisaient un nouveau commentaire : on ne traite pas non plus ces gens-là comme de simples lecteurs. S'il s'agit enfin de la Chine moderne, la *lecture* des classiques n'existe pas davantage, ainsi que me le montre le nouveau « Cours de langue nationale enseignée d'après la nouvelle méthode pédagogique », où il n'y a que très peu de morceaux, extraits de textes assez faciles, sans aucune espèce de contexte ni de commentaire synthétique.

On comprend dès lors que ces classiques chinois, qui n'ont jamais eu de lecteurs avoués et spontanés en Chine, n'en aient pas non plus en Europe, où on les traduit d'après un commentateur dont la valeur nous échappe, faute de recherches satisfaisantes sur sa personnalité et son œuvre. Pour pouvoir les lire, il faut un enseignement approprié. Mais ne devons-nous pas, une fois pour toutes, admettre dans nos ^{p.82} croyances de citoyens du monde, qu'une œuvre littéraire puisse être lue sur la recommandation de la tradition autochtone ? Ce n'est d'ailleurs que justice, car si on lit les classiques d'un autre pays comme une littérature amusante, ou si l'on prétend faire de l'ethnographie en lisant des œuvres purement littéraires, on ne fait que de la lecture déplacée. Je reviendrai là-dessus, mais pour en finir provisoirement, je dirai que l'on doit comparer la lecture des classiques chinois à celle des classiques étrangers, à la Bible, à Homère, à Tite-Live, etc., et aborder les premiers avec les mêmes dispositions dont on use ordinairement avec les seconds. Sans cela, il n'y a rien d'étonnant si dans un coin du monde on meurt d'ennui en lisant une traduction de Confucius, et si on s'indigne dans l'autre de la tyrannie exotique de la Bible.

Pour mieux éclaircir ce point capital des divergences entre l'Orient et l'Occident, je dois revenir encore une fois sur l'idée même que l'on se fait en Chine de la littérature, et qu'il nous faut, je crois, adopter sans réserve. J'ai

déjà dit que l'acception chinoise et confucéenne de littérature est celle du *wen*, réceptacle verbal du *tao*. C'était donc une littérature exprimant une haute conception de la vérité. C'était un culte des idées éternelles, fatalement et ^{p.83} opiniâtrement éloignées de la vie courante. Cette littérature était faite par une élite intellectuelle qui comprenait la parole écrite comme l'ensemencement d'un sol préparé. Elle ne s'adressait pas à tout le monde, cela est certain, et il faut en tenir compte en affirmant dès l'abord que, par conséquent, la traduction des œuvres de ce genre, demeurant sous tous les rapports inférieure à l'original, n'admet pas non plus une lecture à tout vent.

Or, les lecteurs européens qui ont abordé la littérature chinoise, ont pris d'abord goût aux œuvres chinoises, que bannissent les catalogues des gentilshommes tel, par exemple, le fameux catalogue de K'ien-long. Rejetant la littérature recommandée par ces catalogues, comme ennuyeuse et comme un objet d'étude plutôt que de lecture, ils s'enthousiasmèrent aux traductions de romans chinois pornographiques. Ils y croyaient combinés, comme dit le poète latin, l'utile et l'agréable, et la description des mœurs leur paraissait d'accord avec la mode réaliste du jour, utile comme document humain et par conséquent intéressante.

A côté de cette perversion du goût littéraire, nous observons aussi une perversion de l'idée du livre. On « jetait sur le marché » des traductions destinées à représenter des livres qui, ^{p.84} dans leur cadre original, ont été, en général, soignés jusqu'à un point parfaitement inaccessible aux pays de leurs traductions, sans parler de la négligence des marchands de livres. En Chine, un livre de haute littérature a été très souvent rédigé et édité par toute une commission savante sous l'égide et la direction de l'empereur, ce qui garantissait la pureté du choix, l'exactitude du texte, la perfection de la gravure sur bois et de son impression stéréotype. Ce livre, une fois traduit, se transformait généralement en bouquin, en livre pour quelqu'un, en car-reading pour voyageurs de wagons-lits. La seule exception que je connaisse à ce maltraitement du livre chinois est la célèbre et superbe édition des Classiques Chinois faite à Oxford et qui, extérieurement au moins, est tout à fait à la hauteur des magnifiques éditions impériales chinoises.

Le lecteur chinois ne différait pas moins du nôtre. Il ne se pressait pas pour lire un bon livre. C'était un homme assez aisé pour disposer de son temps. Il se retirait dans son cabinet, qui était une maison bien à part de tout le reste de la famille, il y brûlait un bâtonnet de parfum évoquant une méditation pieuse, il ne tournait une page que de ses ongles longs, ne la touchant jamais de la peau de ses doigts, il n'ouvrait ^{p.85} point son livre d'un geste rapide et nerveux, mais le déployait avec un soin lent, et, sa lecture finie, il le remettait au rayon de façon à ne pas l'endommager par une position fâcheuse, c'est-à-dire qu'il le posait à plat avec une bandelette verticale qui pendait, portant le titre.

On sait qu'il n'existe pas en Europe un pareil lecteur de la littérature chinoise. Celle-ci n'existait donc pas pour lui, mais la transmutation, affaire

des traducteurs, était fatale, tant pour le texte que pour le sort général du livre. La proportion des lecteurs de littérature chinoise, originale ou traduite, reste, il est vrai, à peu près constante, c'est-à-dire que cette littérature est loin d'être à la portée de tous. Mais le choix du lecteur est bien différent, car la diffusion des œuvres chinoises traduites en européen n'a qu'une portée spéciale. Il suffit de parcourir les catalogues des éditeurs dont l'Orient est la spécialité pour avoir une idée de ce qu'est un lecteur européen de la littérature chinoise.

La Chine nouvelle a rompu délibérément avec la littérature classique et le classicisme en général. L'effet en a été désastreux pour le livre chinois, qui a pris désormais la forme habituelle des éditions américaines et européennes fabriquées en série et dont on se débarrasse sitôt parues. On comprend que les traductions de ^{p.86} ces livres, qu'on voit assez souvent, sont pareillement éphémères. Que dire, alors, du lecteur de ces traductions ? Le livre chinois moderne ressemble donc au nôtre. Mais il existe en Chine, même parmi les jeunes novateurs, quelques lecteurs qui paraissent avoir le dégoût de cette invasion de papier imprimé et qui s'associent pour lire et pour rééditer les livres anciens. Jetez un coup d'œil sur les catalogues de la fameuse *Presse Commerciale* de Changhaï et vous y trouverez, à côté d'éphémères niaiseries, des tentatives et des entreprises gigantesques telles que : *Grand Canon taoïste*, *Grand Canon bouddhiste*, *Réédition des incunables chinois du Xe siècle*, etc. Toutefois, si nous examinons ces éditions, nous voyons un livre qui se distingue, bien entendu, du livre éphémère, mais qui ne se distingue pas moins de son prototype d'autrefois. C'est une réimpression, sans aucune valeur pour un bibliophile, sans physionomie, et répandue parmi le commun des lecteurs cultivés pour y combler des lacunes par un bon marché triomphant.

Cela suffit, je crois, pour vous faire sentir la difficulté de trouver à la littérature chinoise un lecteur congénial.

Mais ce ne sont là que des préambules à la question capitale qui se pose à tous ceux qui abordent, soit la sinologie dans toute son ^{p.87} étendue, soit la littérature chinoise à titre de lecteurs intelligents et attentifs. Voici comment je formulerai cette question : la civilisation chinoise en général, et surtout la littérature chinoise doivent-elles être pour nous une étude classique ou bien un objet ethnographique, propre uniquement à nous servir de matériel d'exploitation scientifique, ou enfin une quantité négligeable, dont on ne prend une information quelconque que pour l'oublier à jamais aussitôt après ?

La question est fatale, car il est certain que nous lisons un livre qui n'a pas notre faveur, dans un tout autre sentiment et une tout autre disposition qu'un livre auquel nous faisons confiance. A-t-on jamais trouvé quelqu'un qui ait jusqu'ici voulu être persuadé par la lecture des traductions du chinois ? Qui de nous a jamais fait ses études, élémentaires et supérieures, sur le fond de la pensée et de l'imagerie chinoises ?

On sourira à m'entendre poser de pareilles questions, mais leur naïveté n'est qu'apparente. En effet, on a beaucoup appris, surtout dans ces derniers

temps, sur la Chine, j'entends, sur son génie, créateur de valeurs appréciées par tous ceux qui pensent et qui créent. Ainsi, par exemple, on a compris la hauteur de la conception ^{p.88} artistique chinoise, où l'on parle d'une image sans en étudier ni surtout en copier l'exactitude calculée et photographiée. On a appris aussi à connaître la céramique chinoise et on l'admet volontiers dans les meilleurs musées d'Europe et d'Amérique. Seules les conditions sociales ne permettent pas de faire à l'architecture chinoise quelques emprunts bienfaisants, qui briseraient la monotonie des maisons européennes. On pourrait conclure a priori que l'art littéraire chinois, qui, en Chine comme partout, n'est qu'un frère des autres, a beaucoup à donner. Sans doute, cet art est fort gêné par l'absence de bonnes traductions, ainsi que je l'ai expliqué dans ma dernière leçon, mais je sais, par mon expérience personnelle de traducteur, que les poètes modernes cherchent avidement d'autres images que celles qui obsèdent leurs efforts quotidiens et ils croient les trouver dans les traductions du chinois. Malheureusement, faute d'une instruction sortant un peu de l'ornière habituelle, ils croient que ces images sont neuves et que la traduction leur donne un reflet fidèle de l'original. Il me serait facile de citer beaucoup d'exemples d'emprunts de cette sorte. Me bornant à un seul, je mentionnerai une critique de mes recherches sur une synthèse poétique du IX^e siècle, critique affirmant que nous avons ici une ^{p.89} poétologie sans équivalent dans le reste des littératures.

La Chine n'est donc pas uniquement pour nous un objet d'études ethnographiques. Elle est aussi, dans beaucoup de cas, notre maître. Et, s'il en est ainsi, nous ne devons pas nous sentir mésalliés quand nous prenons une œuvre littéraire chinoise pour la lire spontanément. Mais un obstacle formidable se dresse aussitôt, un obstacle que tous les efforts des traducteurs et des explorateurs sinologues n'ont pu encore écarter. Cet obstacle, c'est l'esprit critique du lecteur.

Il est vrai que l'esprit critique ne manque pas non plus de s'exercer en présence d'une œuvre quelconque de la peinture, de la sculpture, ou même de l'industrie artistique chinoises. Mais nous avons là cette vue d'ensemble qui peut se passer de commentaires, et qui nous permet de juger, du premier coup d'œil. Je ne dis pas que l'on juge ainsi, sans prendre connaissance des appréciations et de l'esthétique des autochtones, qui ont su exprimer leurs idées sur le beau et déchiffrer en termes littéraires la convention et le langage même du peintre, du sculpteur, etc., je ne dis pas que cette manière soit la bonne, même en tant que jugement indépendant et, partant, quasi-louable. Toutefois, une telle ^{p.90} indépendance a encouragé beaucoup d'amateurs de l'art chinois qui deviendront, grâce surtout aux corrections qu'ils doivent, de temps en temps, à l'érudition d'un des professeurs de ce Collège, des chercheurs prudents dans leur domaine et utiles aux autres aussi bien qu'à eux-mêmes.

Mais ce jugement critique et indépendant qui a guidé en Europe l'intérêt du public vers la collection et la description des œuvres d'art chinoises, a été dû surtout à la possibilité d'une vue d'ensemble qui en favorisait la synthèse et l'inspiration. Nous observons tout autre chose chez les lecteurs de nos traductions. Ici, le jugement critique manque déplorablement de toute vue d'ensemble et porte uniquement sur les parties que la traduction n'éclaire que très mal, privant ainsi le lecteur de l'impression totale de l'original. Ce manque du sentiment de l'original, dans son ampleur aussi bien que dans son intensité et dans sa force, produit un criticisme faux, que je vais essayer de caractériser.

C'est d'abord la comparaison banale des œuvres chinoises avec les nôtres. Toute naturelle qu'elle soit, elle n'en est pas moins des plus désastreuses pour le lecteur, car c'est le sens du tout et de ses justes proportions que paralyse une pareille appréciation d'une œuvre chinoise. Ainsi, par exemple, quand on compare les ^{p.91} nouvelles du *Leao-tchai* à celles de Hoffmann, tout avantageuse que puisse être cette comparaison si elle garde toutes proportions, elle ne laisse pas de nuire à l'auteur chinois, dont les éléments littéraires, même très substantiels et significatifs, tendent à être rejetés comme inassimilables en comparaison de ceux de Hoffmann, qui nous sont homogènes et ne nous étonnent pas. Pour une juste impression et pour une appréciation de bon aloi, il faut être préparé pour la lecture du *Leao-tchai*, aussi bien que pour celle de Hoffmann. Or, ce n'est jamais le cas d'un lecteur non-sinologue, dont la lecture et le jugement critique ne sauraient ainsi compter pour rien en définitive. Inversement, un lecteur chinois lisant un roman européen s'en détourne bientôt, n'admettant même pas la comparaison avec les siens, qu'un lecteur européen, à son tour, ne lira qu'avec un ennui, sinon un dégoût, toujours assez sincères.

La seconde phase du faux criticisme du lecteur est due, elle aussi, à une mauvaise préparation à la lecture des œuvres littéraires chinoises, en ce sens que notre lecteur prend un livre de prose ou de vers chinois et le lit comme sien, oubliant qu'un livre sans tradition n'est que peu de chose. En effet, si l'on entreprend de lire les vers de Tou Fou, le grand poète chinois ^{p.92} du VIII^e siècle de notre ère, et si l'on ne sait pas sur ce poète beaucoup plus que ne donne une préface ordinaire de nos traducteurs, on le lira et le jugera comme un poète ordinaire et, le prisme faux une fois adopté, toute impression juste se trouve détruite. Nous n'avons encore, il est vrai, aucune traduction complète des œuvres de Tou Fou, et c'est le cas pour presque tous les autres poètes chinois (excepté Tao Ts'ien peut-être), mais d'autant plus est-il nécessaire de préparer le lecteur à une lecture digne de l'original. Or, on sait que même un sinologue expérimenté ne distinguera jamais si une pièce de vers est de Tou Fou ou d'un autre poète. La préparation à cette lecture est donc très difficile. Mais quelle valeur peut avoir une lecture du grand Tou Fou dans une chrestomathie quelconque et sans les finesses esthétiques d'un érudit chinois ?

Il faut naturellement en dire autant d'un lecteur chinois qui se met à lire Homère, comme un conteur de fables fastidieuses bien qu'extraordinaires, ou l'Évangile comme des feuillets de morale populaire mise en parler local (*ts'iuan chan wen*) : ceux-ci lui sont beaucoup plus accessibles sous leur forme chinoise, mais il ne les lit jamais, les traitant de misérables truismes.

Le jugement du lecteur européen n'est pas ^{p.93} moins faux quand il ne peut se débarrasser de l'appréciation uniquement ethnographique d'une œuvre d'art chinoise purement littéraire. C'est ainsi que les contes du *Leao-tchai*, qui sont un chef-d'œuvre littéraire, ne se lisent qu'en qualité de contes extraordinaires, produit d'une crédulité misérable. Comme traducteur de Liao Tchai, je puis affirmer positivement que, jusqu'ici, je n'ai pas encore entendu de jugements justes et sincères que mes longues préfaces et de copieuses notes au bas des pages n'eussent pas inspirés. On ne sort jamais de l'impression de naïveté, dont le *Leao-tchai* est cependant fort éloigné. D'autres lecteurs parlent de la monotonie du *Leao-tchai*, au lieu d'apprécier sa fantaisie multiforme qui a su tirer d'un sujet, tel que les aventures d'un renard-garou, 80 contes différents. Sans la fantaisie de *Leao-tchai* et sans son talent d'écrivain il n'est pas douteux que n'importe quel conteur européen resterait court avec ce sujet de renard, dont *Leao-tchai* se joue avec une dextérité et une souplesse prodigieuses.

Ce qui m'a étonné surtout dans les appréciations des lecteurs de mes traductions du *Leao-tchai*, c'est la foi aveugle dans la sincérité de l'écrivain qui, à leur avis, croit lui-même, et très fidèlement, à l'existence de ces renards succubes et de démons farouches. On ne veut pas ^{p.94} admettre, malgré toute mon éloquence de commentateur, évidemment en défaut ici, qu'un écrivain en Chine ne se laisse pas non plus apprécier uniquement d'après les ressemblances réalistes de ses créations littéraires, et que, par conséquent, c'est la manière et la vision, plutôt que la matière et la fable qui permettent de le juger. Un auteur russe, très connu en France et ailleurs, qui avait lu ma traduction, me disait qu'il fallait admettre à son avis l'existence réelle de ce monde de renards tout extraordinaire et tout différent du nôtre, et, surtout, très chinois, car sans cela, rien ne serait à lire dans ces contes monstrueux. D'autres ont comparé le *Leao-tchai* aux *Mille et une nuits*, comparaison qui n'est même pas ingénieuse.

Imaginons un jugement de lecteur chinois qui comparerait avec le *Leao-tchai* les contes de Rabelais, ou qui admettrait que les Européens croient à l'existence des anges et des diables, aux conversations des bons agneaux et des loups méchants. Cette opiniâtre exclusion, naïve ou voulue, d'un écrivain d'une autre civilisation, qui lui ôte le droit d'être compris à des titres égaux à ceux de la nôtre, cette exclusion injuste, due au manque d'une préparation plus générale que celle que donnent nos écoles, ^{p.95} embarrasera toujours le lecteur au lieu de simplifier sa tâche de lecteur mondial.

La même absence de largeur mondiale conduit un lecteur européen qui juge, par exemple, la poésie chinoise d'après ses traductions, à de fausses appréciations littéraires. Les uns sont mécontents d'une traduction qui se sert d'un langage incompréhensible, bien que probablement juste. D'autres ne veulent pas de traduction trop française, trop anglaise, trop russe, les soupçonnant de transformation excessive et de fausseté voulue. De plus, on ne pardonne jamais le conventionalisme de la poésie chinoise, le jugeant d'ordinaire comme une absurdité naïve. La poésie du bambou une fois lue et goûtée uniquement comme une peinture de cet arbre dépourvu du grand sens symbolique qu'il a, ainsi que toutes ses parties, dans la philosophie et dans l'art chinois, cette poésie n'est pas la poésie du texte. La beauté du lotus, non plus, n'est pas toujours une peinture fidèle de la belle fleur ; le singe en poésie ne fait pas rire, ni les intestins coupés, qui signifient la douleur ; la lune palefrenier de surhomme, n'est qu'une image logique ; un ami qui écrit les vers simultanément avec le poète ou en fait des parodies, est un ami d'érudition distinguée ; l'idée du sauvage, qui est poétique, se passe de commentaire ; ^{p.96} le culte de la manie ne se déchiffre pas non plus d'après nos canons et habitudes poétiques ; l'image du dragon n'a rien d'extraordinaire ni d'enfantin ; l'idée de l'insipide, conçu comme la plus haute qualité de l'âme d'un poète, et par conséquent de ses vers, n'est pas à discuter, non plus que d'autres idées, comme celles de « vers vides », d'« esprit vide », d'« insensé », « d'impur » au sens positif et de « pur » au sens négatif, et ainsi du reste. La poésie chinoise exige, comme la nôtre, une langue à part dont les conventions doivent être comprises (je ne dis pas excusées) bien avant la lecture ; et cela n'est jamais le cas, aussi bien par la faute du traducteur que par celle du lecteur. On lit alors une matière hétérogène sans pouvoir l'assimiler. Donc, lecture nulle.

On observe les mêmes dispositions chez les lecteurs chinois, surtout quand on leur enseigne une langue étrangère. L'amour sexuel, par exemple, thème principal de la poésie européenne, est très mal considéré en Chine. Je ne parle pas naturellement de la jeunesse chinoise de ce moment, occupée de vers et de contes érotiques qui n'ont rien à voir avec la littérature. L'idée poétique russe du triste bouleau, celle de la rose et de son symbolisme, la poésie religieuse, tout cela est très difficile à enseigner au Chinois ; ^{p.97} donc, pas de lecture spontanée. Il se refuse habituellement à croire qu'il s'agisse là de poésie, et qu'il faille des années d'apprentissage pour s'assimiler le langage conventionnel de la poésie européenne. Dans ma carrière de professeur de russe, je n'ai jamais vu un seul chinois qui pût apprécier la poésie russe d'une manière un peu analogue à la nôtre. Mais les cas très fréquents, où l'on s'obstinait à ne pas comprendre et même à ne pas lire. « *Kêmo* (un diaphragme ! Un mur !) », s'écriait-on, et la situation restait sans issue.

Cette difficulté de comprendre les conventions poétiques fait que le lecteur européen les tient facilement en aversion. Il lit avec plaisir des poèmes sur la lune reflétée dans l'eau, les fleurs du printemps, le gazouillement des oiseaux.

Mais qu'on lui recommande de lire la fameuse pièce de Wang Po (VII^e siècle de notre ère), exemple célèbre d'une prose incomparable et qui commence par les strophes suivantes :

« Le district ancien de Nantchang, la ville neuve de Hongtou, aux étoiles sa part est en Yi et en Tchen, sa terre s'approche de Heng et de Lou. Son col aux trois kiang, et sa ceinture aux quatre lacs ; elle bride les Man et les King, elle traîne les Wou et les Yue. Nature florissante — bijou du Ciel : la lueur du Dragon tira sa flèche entre
p.98 le Veau et le Boisseau ; gens illustres — merveille de la terre :
Siu Jou baissait le divan de Tch'en Fan »...

Le lecteur se croit bafoué.

Et, en effet, quand un lecteur européen aborde de telles œuvres, il a recours presque à chaque mot au commentaire. Ainsi d'ailleurs procédait le lecteur chinois peu érudit et c'est le cas également pour un lecteur chinois moderne. Par ce fait même il transforme la lecture en un déchiffrement, rarement compatible avec le plaisir.

Voici donc le problème du lecteur européen : il cherche du nouveau dans la littérature chinoise ; mais ce nouveau, qui existe, et vraiment original, n'est saisi qu'à travers des difficultés considérables, qui privent le lecteur du plaisir esthétique immédiat. Si ce lecteur réfléchit sainement, il se dira que s'il n'y avait pas dans la littérature chinoise des choses nouvelles et inattendues pour nous, dans l'état actuel de notre instruction générale il ne faudrait aucun effort pour apprendre le chinois ou lire des traductions du chinois. Mais la vraie nouveauté, comme toujours d'ailleurs et partout, ne s'apprend pas sans une certaine révolution qui doit faire une place à l'idée nouvelle dans notre fonds de pensées mûries et trop rigides. Ce n'est qu'à cette condition que nous saisissons ce que les Chinois admirent le plus, et que nous p.99 goûterons la préface poétique de Wang Po. Le lecteur doit éviter à tout prix la fausse appréciation du nouveau et de l'original où il n'existe pas, c'est-à-dire, dans des stéréotypes poétiques, formant une espèce de chrestomathie universelle. Au contraire, il doit le chercher dans ce qui lui paraît au premier abord incompréhensible et travailler avec le traducteur pour dégager, autant qu'il le peut, une idée, une image, dont l'original seul révèle l'amplitude. Il faut croire les sinologues, quand ils disent que leur travail vaut bien sa peine et que leurs traductions cherchent à éclaircir des choses compliquées, qu'ils n'arrivent eux-mêmes à comprendre qu'au prix de difficultés considérables.

Un lecteur chinois ordinaire ne lit pas non plus de traductions des œuvres européennes, s'il est embarrassé par un appareil littéraire compliqué. Au contraire, il lit avec plaisir quelques lignes de poésie qui se traduisent exactement dans sa langue et le « tout comme chez nous » le ravit. Ma pratique de professeur de russe aux Chinois m'a appris quel effort et quelle patience sont nécessaires pour faire retrouver, même à des adultes, des idées et

des images vraiment nouvelles à travers les difficultés de la langue et de ses traductions.

Je passe maintenant à une autre phase du faux ^{p.100} criticisme, qu'on aperçoit chez un lecteur des traductions du chinois. Elle consiste en une tendance à l'anachronisme, effet, soit de la paresse de pensée, soit d'une mauvaise traduction.

Quand nous lisons une version de la Bible, d'Ovide, d'Horace, de Shakespeare, nous savons nous y orienter grâce à notre instruction qui nous fait voir les œuvres littéraires dans leurs justes rapports de chronologie. De plus, une espèce de bon ton, de bonne tradition, nous défendra, par exemple, de traduire Horace dans la langue de Mallarmé. Il en va malheureusement d'une manière toute différente pour la Chine. En effet, même avec le secours d'une longue préface qui explique le siècle où vivait le poète traduit, quelle impression pourrait-on avoir de ce siècle, dont les autres œuvres ne sont pas encore traduites ? Quelle langue employer pour traduire une œuvre chinoise, mettons du IV^e siècle de notre ère, ou avant notre ère ? Comment nuancer K'iu Yuen et T'ao Ts'ien, comment les lire et les apprécier ? Est-ce que, dans une traduction, les contes de Leao-tchai se distinguent beaucoup des autres contes écrits avant lui ou après lui ? C'est que nous ne sommes pas arrivés à faire des distinctions chronologiques et à les rendre évidentes dans nos traductions. La critique du lecteur en est ^{p.101} naturellement très embarrassée, mais si nous nous mettons à travailler dans notre domaine hardiment, — je parle des sinologues traducteurs, — nous arriverons à transformer chez notre lecteur son idée générale du chinois et des Chinois. La tâche sera longue, certes, car je doute qu'il y ait même quelques-uns de nos confrères capables de distinguer nettement des périodes, pour ne rien dire des individualités poétiques en Chine.

De même, pour un lecteur chinois, une œuvre poétique européenne, Shakespeare par exemple, ne se traduit pas avec toute sa valeur historique. Pour simplifier sa tâche et rendre sa lecture facile et amusante, on fait un recueil des contes de Shakespeare qui se trouve ainsi rabaissé au niveau d'un nouvelliste.

Ici comme en Chine, il faut donc travailler à faire voir au lecteur plus de nuances qu'il n'en a dans ses idées aveugles du « Chinois » et de « l'Européen ». Il faut arriver à faire ressortir, mettons Wang Wei, dans toute sa valeur et sa beauté personnelles, le détacher de l'ethnographie, le faire lire enfin comme un auteur de sa qualité et dignité doit être lu. Il faut aussi que le lecteur européen reconnaisse qu'il existe en Chine, comme en Europe, de grandes écoles littéraires qui ont essayé de faire vivre des genres littéraires aussi nombreux et aussi variés ^{p.102} entre eux que les nôtres, et que la sacro-sainte annonce « *traduit du chinois* » n'est qu'un trompe-l'œil pour le lecteur, ce qui ne reste jusqu'ici que trop général.

Je dois maintenant aborder une question délicate, mais qui rend malaisée l'œuvre du traducteur, lequel ne doit pas s'attendre de la part du lecteur à une judicieuse critique, si bien qu'il serait facile de montrer que ce lecteur est une sorte de dictateur redouté du traducteur.

Quand on lit les contes du *Leao-tchai*, par exemple, et pour ne point parler des fameux romans chinois, on rencontre très souvent des passages qui stupéfient par leur pornographie toute crue. On accuse alors d'un cœur léger le traducteur d'avoir fait un mauvais choix et de ne pas respecter son lecteur. Deux questions se posent en ce cas, à savoir si les Chinois sont des pornographes avoués, ignorant l'idée de la décence littéraire, ou si ce que nous appelons pornographie en est réellement.

A la première question je répondrai que le malentendu porte sur la divergence dont j'ai parlé et qui est celle qui existe entre notre conception littéraire et la conception chinoise. L'orthodoxie officielle chinoise ne tient pas les contes du *Leao-tchai* pour de la bonne littérature ; mais il est certain que de toute la ^{p.103} littérature chinoise ce sont ces contes qui ont eu le plus de succès. Qu'il me suffise de dire que les bons catalogues ne les mentionnent pas. Or ces catalogues sont bien avisés de ce qu'est la pornographie.

Voici, en effet, ce qu'on lit dans le meilleur d'entre eux, celui de la bibliothèque appartenant à l'empereur K'ien-long, où est rapporté un édit impérial de 1781, à propos d'un recueil de chansons légères.

« Le *Nei-ko* (Sénat) reçoit aujourd'hui de l'Empereur l'Édit suivant :

« Dans mon examen des livres qu'il faut faire entrer dans ma bibliothèque, j'ai trouvé hier un recueil donnant place à huit chansons sur de belles femmes qui sont d'allure incestueuse, étrangère à l'austérité orthodoxe (*ya tcheng*) de ma collection.

« On sait que la vraie poésie (*che*) remonte au Canon des Vers (*Che king*), qui fonde sa doctrine sur l'idée générale de tendre souplesse et de profonde sincérité (*wen-jé* ou *touen-heou*). Si Confucius ne retira pas quelques chansons de ses chapitres de Tcheng et de Wéi, c'est qu'il en voulait faire un reproche aux gouverneurs et les mettre en garde contre des excès possibles. C'est justement pour cette raison que Confucius caractérisa tout son recueil des Vers ^{p.104} Canoniques par une seule phrase : N'ayez plus de pensées perverses ! Même quand il s'agit d'une belle femme ou d'herbes odoriférantes, il faut y voir, non la beauté d'une vierge quelconque, mais la beauté de caractère d'un homme de bien. Il faut toujours remonter à l'idéal de l'esprit et de la droiture canoniques (*fong-ya*), il faut toujours invoquer la pudeur sentimentale. On éloigne ainsi son inspiration vers d'autres hauteurs : nos paroles restent ici, mais nos pensées sont là-bas, très loin !

« Le fameux recueil de Yu t'ai (VI^e siècle de notre ère) commença l'ère malheureuse d'une poésie de décor recherché (*k'i li tche ts'eu*) dont les adeptes ne tardèrent pas à se multiplier. Ils prirent le nom de poètes « des sacs de parfums » et seules de jolies petites choses frivoles les entraînaient de jour en jour. Mais les premiers poètes de ce genre ne sont nullement à comparer à leurs imitateurs qui, dans leur dégradation progressive, ont fini par produire le recueil dont je veux parler. Là on ne trouve plus aucune allusion symbolique ; il n'y a plus que des frivolités équivoques connues des seules gens aux goûts vulgaires. C'est pourquoi des légèretés de toutes espèces y sont dessinées dans tous leurs détails. Sans parler même de l'absence de goût artistique que l'on aperçoit facilement dans ^{p.105} ces vers grossiers et rudes, on ne comprend plus de quoi il s'agit en fin de compte. Or, un principe sain que l'on puisse aborder de telle ou telle manière y manque absolument.

« Je suis en train de faire ma bibliothèque de choix. Il me faut donc bien choisir les pièces de vers, et je ne prends que celles qui sont en relation directe avec la vérité vitale et le cœur humain. Quant aux vers en question, bien qu'ils ressemblent assez à ceux dont ils tirent leur origine (*Yu t'ai*), peut-on vraiment les choisir pour une bonne bibliothèque ? J'ordonne qu'on les retire de ma collection, aussi bien que tous les autres vers du même genre. J'engage mes rédacteurs et leurs assistants à examiner sévèrement ce qu'ils choisissent, et à retirer immédiatement tout ce qui paraît suspect. Ce n'est qu'ainsi que mon idée d'une poésie de choix signifiant exaltation sérieuse et pureté classique sera réalisée, et que ma bibliothèque de choix sera faite comme j'entends qu'elle le soit.

On voit par cette objurgation impériale que l'idée chinoise orthodoxe, — dont l'empereur en question n'est nullement un rédacteur plus éloquent que les autres, — n'admet aucun compromis dans son austérité pudique. Donc pas de pornographie possible dans ce qu'on peut appeler une littérature chinoise de bon aloi. Si ^{p.106} on lit des choses frivoles, tant pis pour les lecteurs, mais il n'en est pas question dans le monde des gens de bien. C'est de la littérature proscrite par la décence publique, et même les novateurs modernes qui, dans leur haine de la vieille littérature classique, rejettent comme des niaiseries tous les exemples de beauté littéraire, à commencer par Sseu-ma Ts'ien, même ceux-là n'osent pas recommander les contes du *Leao-tchai* à la lecture de tout le monde.

Mais comme ces nouvelles sont lues en Chine beaucoup plus que n'importe quel auteur en Europe, et comme leur beauté littéraire reste indiscutable, il convient de les faire connaître en Europe. Comment donc s'y prendre pour ne point trahir le texte et ne point choquer le lecteur ? En général, on évite les endroits les plus hardis, ou même on procède à des

substitutions, comme par exemple, dans une version anglaise, où l'union érotique d'un couple est rendu, à l'aide de détails imaginés, par un mariage légal.

Nous sommes ainsi amenés à la seconde question : Est-ce vraiment de la pornographie qui se trouve dans les contes chinois du *Leao-tchai*.

Voyons d'abord si cette pornographie est réelle, c'est-à-dire regardée comme telle en Chine elle-même.

^{p.107} Au XVIII^e siècle, quand ces nouvelles ont été imprimées, répandues et même traduites en mandchou, le lecteur chinois était, presque sans exception, un homme, les femmes n'ayant que très rarement une éducation suffisante pour lire des contes d'une finesse littéraire trop marquée et d'un accès très difficile. C'est donc à un auditoire masculin que s'adressaient les nouvelles, et une certaine liberté pouvait être admise. Mais si l'on examine de près la façon dont les endroits en question sont écrits, on voit que le langage de l'auteur est des plus raffinés : il parle vraiment là une langue très proche de la langue de Confucius. On comprend alors le goût de ces descriptions appliquant une langue morte à des choses trop risquées. Donc, rien à retirer, si l'on ne veut pas perdre la beauté de l'œuvre artistique du *Leao-tchai*.

Et d'ailleurs, faut-il vraiment tenir compte de ces petites parties d'une ligne chinoise imprimée, où l'idée érotique est rendue en quelques mots et d'une manière trop rapide pour que l'attention du lecteur ait pu s'y arrêter longuement ? Faut-il, dis-je, tenir compte de ces petites phrases érotiques, presque insignifiantes en comparaison des grandes descriptions érotiques de Maupassant, de Zola, de Tolstoï et de tant d'autres ? Comme je ne suis plus ^{p.108} sensible à cette distinction de l'érotique et du pornographique qui se fait sentir dans la critique européenne, j'ai demandé à plusieurs lecteurs quel est le secret de la variation de leur indignation dans le cas d'une traduction du chinois d'une part, et de l'autre, d'une traduction du français et de l'italien. En général, on me disait que cela n'est plus notre manière d'arrêt obligatoire aux endroits risqués et que cela est trop terre à terre. Mes critiques ignoraient-ils qu'ils ne faut pas chercher longtemps pour trouver chez Maupassant, chez Zola, sans parler, de la littérature russe, un nombre colossal, non seulement de lignes, mais de pages, qu'on n'eût pas osé traduire en chinois il y a quelques années, avant la révolution littéraire qui a tout permis ? A ce moment, deux sortes d'hypocrisie coexistaient aux deux bouts du monde, le lecteur exerçant à son ordinaire sa tyrannie sur le traducteur.

Constatons enfin qu'il doit y avoir, dans l'œuvre du traducteur d'une part, dans celle du lecteur de l'autre, une analogie extraordinaire de notre adaptation phonétique à un parler étranger. Si l'on ne fait pas d'emprunt direct et exact aux habitudes phonétiques de la langue étudiée, on n'arrive jamais à prononcer comme il faut. Mais, comme on le sait, surtout ici en France, ^{p.109} où l'étranger se trahit le plus, du fait de la délicatesse de la langue française, il y a deux sortes de traitements pour nous autres, qui ne sommes pas Français.

Les uns nous reprochent d'estropier la langue de façon à faire perdre sur-le-champ tout désir de continuer une conversation, privée du lien de son rythme et de sa symphonie habituels. D'autres, au contraire, nous reprochent une singerie passive qui ne nous fait ni étrangers, ni Français. C'est exactement le cas du traducteur du chinois et de son lecteur. Leur relation normale n'est qu'une affaire de goût : ou bien vous adaptez votre langue de traducteur à votre lecteur, ou bien vous lui demandez une attention qui vous suive un peu plus loin que l'exactitude extérieure.

Le manque d'adaptation du lecteur européen aux choses de la littérature chinoise continue et s'aggrave quand le lecteur est contaminé d'une maladie très répandue et que j'appelle la tendance à l'exotisme. J'entends par là une chasse déplacée et ridicule aux idées nouvelles et curieuses. Elle est déplacée, parce qu'elle cherche le nouveau dans les endroits où il ne se trouve jamais. Elle est ridicule, parce qu'elle prend pour du nouveau des choses présentées d'une manière extraordinaire et factice.

p.110 La passion pour l'exotique se nourrit surtout de fausses traductions. Un traducteur est bien coupable quand, méprisant son devoir d'être exact, il présente au lecteur qu'il veut gagner une *nouveauté* à sa mesure.

Sous le titre de traductions exotistes on peut classer toutes les traductions qui prétendent faire passer en une langue étrangère une pièce chinoise rythmique et rimée. D'ordinaire, le chinois se perd sous une forme familière au lecteur et il en surgit une pièce nouvelle qui n'a plus de génie dans aucune langue. Mais ce sont surtout les traducteurs de seconde main qui en font une pièce purement exotique. Toutes les langues en sont bien fournies et je me bornerai à vous en donner deux exemples français. On trouve dans *Le Livre de jade*, poésies *traduites* par Judith Gautier, la prétendue *traduction* suivante :

Fleur défendue

Sous la claire nuit d'automne, l'eau agitée secoue ma barque,
Solitaire, je vogue sur le lac du sud et je cueille des lotus blancs.
Oh ! qu'elle est belle, la blanche fleur de lotus !...
Qu'elle est délicate et délicate !
Un ardent désir me dévore de lui avouer la passion qu'elle
m'inspire... p.111
Hélas !... Une tristesse nouvelle submerge mon cœur...
L'embarcation s'en va à la dérive, sur les eaux narquoises qui s'en
font un jouet.

Ces lignes prétendent traduire une pièce de Li Po, en vers de cinq mots, dont voici une version exacte :

Mélodie de l'Eau limpide

Dans l'eau limpide, la lune d'automne claire,
Sur le lac du sud, je cueille des lis blancs.

La fleur de lotus... Coquette, veut parler !
Tue de tristesse l'homme qui agite la barque.

Il suffit de mettre en parallèle les deux traductions, pour être témoin de la fantaisie qui règne en la première. Tout d'abord, il ne s'agit pas de l'eau agitée, mais de l'eau calme et stagnante. Ce n'est pas un ardent désir qui dévore le poète d'avouer une passion inexistante et que la fleur de lotus n'inspire jamais à personne en Chine. L'embarcation, enfin, et le reste de la ligne sont surajoutés, comme la majeure partie de ce qui précède, sans aucune raison plausible.

L'influence de Judith Gautier s'est exercée surtout en Russie, où l'on s'inspirait d'elle pour faire des recueil de vers exotiques, comme, par ^{p.112} exemple, le fameux recueil de très jolis vers intitulé : *Le pavillon en porcelaine*, dû au poète russe Goumiley, que l'on n'a jamais réussi à convaincre de la fausseté de son original.

Chose curieuse : l'exotique se nourrit exclusivement d'idées ultra-compréhensibles, mais qui affranchissent le poète de raisons trop palpables dans sa poésie nationale. Ainsi, par exemple, dans la pièce de Li Po que je viens de citer, l'exotique entoure le lotus blanc, fleur exotique en Europe, très familière en Chine. Le chinois n'explique pas pourquoi cette fleur lui inspire de la tristesse, et le commentaire dit seulement qu'il doit y avoir une raison quelconque qui *ne se voit ni dans les lignes, ni entre les lignes*. La version de Judith Gautier a tout compris et tout expliqué, et naturellement on la préférera à n'importe quelle autre qui offrira moins de prise.

C'est surtout le théâtre qui fait appel à l'exotique chinois. En 1911, un des théâtres de Paris, s'inspirant de la traduction anglaise d'une pièce chinoise, donnait un drame : *Le chagrin au palais des Han*, dont le décor du deuxième acte représentait avec beaucoup d'exactitude une grotte de Long-men, photographiée sur place par le regretté Édouard Chavannes. Lorsque je fis remarquer au régisseur qu'un empereur de ^{p.113} Chine ne peut s'enthousiasmer d'ancêtres représentés en moines célibataires de pays barbares, et dont l'existence même n'est que mythique, ce monsieur ne tarda pas à m'adresser quelques reproches de pédantisme, de manque de fantaisie, etc. Je n'ai pas eu plus de chance auprès d'un spectateur qui suivait la représentation, et qu'enthousiasmait la couleur locale qu'il voyait partout.

En Russie, il y a deux ou trois ans, on a même construit une pièce uniquement à l'aide d'éléments chaotiques, de quelques notions, très inexacts et perverses d'ailleurs, mais enfantines et rudimentaires, sur ce que l'on raconte de la Chine dans les journaux. Le titre consistait en une phrase à laquelle on ne pourrait donner de sens en aucune langue, même en chinois, et dont l'équivalent français ressemble à ceci : *Une amatrice du rêve bleu de rêverie*. Ce spectacle eut beaucoup de succès, mais c'était un vrai cauchemar pour les sinologues qui y vinrent au moins une fois, invités par la direction du théâtre.

De tels lecteurs et de tels auditeurs n'apprécient donc pas l'idée et les faits exactement. Il faut leur parler leur langue, lorsqu'il s'agit de choses qui leur doivent paraître extraordinaires. ^{p.114} Faut-il donc nous adresser à cette sorte de lecteurs ? En aucune façon.

Imaginons une pièce ayant pour sujet un épisode quelconque de l'histoire de la Grèce ou de Rome, et demandons-nous si un fantaisiste pourrait jamais s'y permettre des anachronismes manifestes. Il serait certainement sifflé. Mais l'Orient, surtout la Chine, n'a pas le privilège de faire entendre sa voix sans qu'il s'y mêle des perversions exotiques.

La raison en est que, jusqu'ici, l'histoire de la Chine, que la science française a si bien débrouillée des chroniques indigènes, n'est pas enseignée dans nos écoles, et il reste permis de vivre intellectuellement en ignorant tout de l'histoire de l'autre extrémité — et quelle extrémité ! — du monde. On puise ses informations dans les racontars des journaux, tout au plus, — dans des récits de voyageurs qui habillent de gala la vie quotidienne et prosaïque de la Chine, pauvre vie qui ne laisse voir ses richesses qu'à l'esprit du sinologue capable de la déchiffrer logiquement. Mais alors son œuvre, on le sait, n'a pas de lecteurs.

Voici donc notre tâche : instruire le lecteur dans des préfaces et des notes explicatives et démasquer partout l'exotique malsain, comme on démasque l'ignorance.

^{p.115} On voit maintenant que le sort de nos traductions d'œuvres littéraires chinoises dépend du lecteur, aussi bien que de nous-mêmes. Mais qu'est-ce donc ce lecteur et quels types s'en présentent à nous dans la vie courante ?

Il faut commencer, je crois, par un type rare, celui de l'orientaliste à l'érudition spéciale, au sinologue, puisqu'il s'agit de la Chine. Il est naturel que, si l'on peut lire soi-même le texte chinois, on n'a pas besoin d'une traduction toujours défectueuse. On peut l'établir soi-même. Dans ce cas, le traducteur doit comprendre sa tâche de telle sorte qu'il ait toujours quelque chose à enseigner à ce type de lecteur.

Là précisément réside une difficulté beaucoup plus considérable que celle à laquelle on se heurte, quand il s'agit d'un lecteur ordinaire. Car, si ce dernier se montre reconnaissant à ceux qui lui parlent sa langue, pour dire des choses nouvelles et extraordinaires, et s'il passe à son informateur toutes les nuances et tous les détails, rien de pareil de la part d'un spécialiste qui, en présence d'une traduction, la juge d'une manière impitoyable. La critique sévère n'est qu'à souhaiter, cela va sans dire. Mais il y a quelques excès qu'il faut signaler à propos des critiques de cette catégorie.

Pour la traduction philologique, la critique est ^{p.116} aisée. On montre l'insuffisance de la logique où de l'appareil scientifique, ou même de la connaissance de la langue, et le procès est jugé. En effet, les raisons de cette critique sont fondées scientifiquement et n'admettent pas de discussion

préalable. Mais ici encore, il se présente des cas assez difficiles, où l'on se montre injuste, comme lecteur et comme critique, au point de départ même. Ainsi, par exemple, on a lu dernièrement le reproche que M. Hou (Hou Che) de l'Université de Pékin adressait aux sinologues européens, de ne savoir même pas lire un texte chinois ordinaire.

« Je ne comprends pas, dit-il dans son dernier livre anglais sur *Le développement de la méthode logique dans la Chine ancienne*, « comment il se fait que les étrangers qui sont à peine capables de lire un texte chinois ordinaire, ont l'audace de s'attaquer à un texte tel que, par exemple, la philosophie de Tchouang-tseu (IVe s. av. n. ère).

L'affaire est claire : M. Hou, qui est très fier de sa connaissance de sa langue maternelle, reproche à ceux qui ne sont pas nés chinois, d'en parler avant leur complète transformation en Chinois. Il a toutes les raisons du monde d'attaquer les sinologues en question, mais je lui répliquerai en ajoutant quelques observations à celles que mon illustre confrère, M. Pelliot, lui ^{p.117} a déjà adressées dans le *T'oung Pao*, qui est l'organe le plus important de la sinologie européenne.

Je dirai tout d'abord à M. Hou, que les mauvais traducteurs de textes chinois en Europe ne sont pas plus fréquents que les mauvais traducteurs de textes européens en Chine. Mes collègues français se chargeront un jour, je l'espère bien, d'en donner assez d'exemples. Je me bornerai aujourd'hui à affirmer qu'en même temps qu'en Europe on a fait beaucoup de belles traductions de Tolstoï, on se permet en Chine d'en faire des traductions absolument indignes du lecteur. C'est ainsi que la nouvelle intitulée *Trois morts*, qui est un des plus lucides parmi les contes de Tolstoï, a été transformé par un traducteur chinois en une telle masse de monstrueuses erreurs et de sottises, que je ne trouverais jamais assez de place pour les énumérer. Ne sachant évidemment que les rudiments du russe, il a effacé tout ce qui est de Tolstoï, cela va sans dire. Mais, en outre, l'affabulation même du récit a été défigurée de façon misérable. En lisant cette traduction dans un journal honoré de la collaboration de M. Hou lui-même, je pourrais naturellement m'écrier moi aussi avec indignation : « Je ne comprends pas comment un Chinois, qui ne sait même pas ^{p.118} lire un texte en langue russe vulgaire, et qui ne sait pas non plus, en cas de difficulté avoir le bon sens de recourir à un dictionnaire bilingue, je ne comprends pas comment un tel Chinois ose entreprendre une traduction d'une œuvre russe classique ? » Je ne le dirai pas, et les raisons que j'en ai ne sont probablement que peu acceptables pour M. Hou, qui ne tient pas compte de ce qui se fait en Chine, autour de Shakespeare par exemple, sans parler de traductions philologiques d'œuvres européennes, qui, à ma connaissance, n'existent en Chine qu'en petit nombre.

Mais même les collègues et les maîtres de M. Hou qui entreprirent autrefois de traduire dans la langue actuelle, moins conventionnelle que la langue classique, des œuvres classiques, comme celle de Lao-tseu, et qui y voyaient des choses extraordinaires, sans parler de leur manière de traduire en parler courant les strophes qui devenaient sur-le-champ vulgaires comme le langage, ont souvent commis des contre-sens fâcheux. Je m'en réfère au jugement du feu vice-roi et chancelier de Chine, Tchang Tche-tong, qui exprimait en termes vifs son mépris pour les chrestomathies chinoises contenant des traductions de poètes à l'usage des élèves chinois. Or, il est beaucoup plus facile de ^{p.119} faire une transposition de la langue maternelle d'époque antérieure dans le dialecte moderne, que de faire une transplantation de la langue d'une civilisation différente dans sa langue maternelle : A ce point de vue les mauvaises traductions européennes ne sont que très comparables à celles dont je viens de parler, et leur audace est au moins excusable.

Enfin, ce mot d'étrangers, dans un contexte parfaitement clair, et la manière dont M. Hou juge les travaux sinologiques en Europe, quand il ne les passe pas entièrement sous silence, m'incite à ajouter encore un ou deux mots pour notre défense.

M. Hou lui-même, qui a fait ses études en Amérique, a composé tout son livre sur la philosophie chinoise ancienne d'après les principes de la science moderne, qui n'est pas chinoise, comme il le dit, expressément dans sa préface, pour se distinguer des autres philologues qui ne savent que du chinois. M. Hou devrait donc, il me semble, reconnaître que la sinologie, telle qu'il l'a trouvée dans sa jeunesse et dont il est l'adepte, jusqu'à maintenant fidèle, est une science d'Europe qui, pour faible qu'elle soit, n'en a pas moins fourni aux sinologues chinois, l'idée de science universelle et même le vocabulaire scientifique intelligible à tous.

^{p.120} Je trouve donc que les reproches de M. Hou, s'ils sont légitimes, tombent assez à faux. Si je m'y suis arrêté, plus longtemps peut-être que cette leçon ne le permettait, c'est pour mettre en relief cette remarque de M. Hou, que nos traductions entrent dans une phase nouvelle. Un nouveau lecteur et un critique sévère apparaissent et réclament de nous une rigueur de connaissance et une ampleur d'idées générales, sur la Chine et sur le Chinois, dépassant de beaucoup les modestes exigences qui, jusqu'à ces tout derniers temps, se bornaient à une connaissance quelconque de la langue secondaire des commentateurs chinois, largement suffisante d'ailleurs pour faire de la transposition du texte classique une traduction européenne.

Cependant, même dans ce champ bien limité des études et des traductions sinologiques, un lecteur critique trouvera toujours l'occasion d'émettre un jugement défavorable. C'est ainsi qu'on vit dernièrement une bataille s'engager, au sujet des traductions du chinois, entre un sinologue de grand mérite officiel et un autre qui se donnait simplement comme commençant, mais dont les études ont une valeur scientifique bien au-dessus de leur

estimation officielle. Je ne m'arrêterai pas ici sur les détails ^{p.121} de cette dispute intéressante, mais il faut en noter le point de départ, qui est, à mon avis, regrettablement faux. En effet, si vous traduisez en ayant en vue surtout et même exclusivement le « lecteur général », admettez au moins que votre manière d'adaptation n'est pas unique, et que le faux dont vous remplissez votre décor extérieur se retrouvera chez un autre, visant au même but. Faut-il vraiment faire appel à l'exactitude philologique comme *tertium datum*, si vous, aussi bien que votre confrère, vous en êtes détournés dès le commencement de votre entreprise. L'exigence d'un lecteur pareil, qui est, lui aussi, également responsable, n'est que trop exagérée.

En plus du lecteur spécialiste qui nous juge comme tel et dont l'appréciation, quelle qu'elle soit, est d'une utilité indiscutable, il existe encore un lecteur orientaliste, mais appartenant à une autre spécialité. Celui-là est notre lecteur bienvenu après notre confrère, car au cours de ses études, il a acquis la sagesse de combiner en lui-même deux mondes différents, sans s'étonner des épisodes et en cherchant le nouveau dans le texte ordinaire.

Les gens de lettres de toute sorte viendront, en général, après les orientalistes et les savants. Il est vrai que ce sont eux qui feront de nos ^{p.122} traductions, même exactes, des utilisations extraordinaires. Mais comme nos traductions ne sont nullement destinées à rester des sortes de dépôts fermés mais qu'elles devraient plutôt, au contraire, verser sur leur sol nouveau une moisson future, il n'y a rien à objecter en principe. Les écrivains sont des lecteurs de métier qui nous lisent en faisant tel ou tel emprunt fécond. C'est ainsi que quelques poètes russes ont bien voulu reconnaître l'influence qu'ont exercé sur eux mes traductions du *Leao-tchai*, et continuent à me demander des renseignements sur les sujets et les images qui leur plaisent.

Il faut ensuite mentionner les lecteurs généraux, ignorants en matière d'orientalisme. J'entends par là ceux pour lesquels il n'y a ni époques, ni modes, rien qu'un titre général, « du chinois », mais qui savent lire. Or, cet art de lire leur permet de trouver le nouveau qu'ils cherchent, associé, il est vrai, à leur manière qui est criticable, mais associé, donc vivant et intéressant.

Mais le lecteur général qui ne nous lit point et qui préfère les racontars que débitent sur nos sujets toute une race de figurants des lettres, ce lecteur est l'ennemi qui, nous chassant du champ de notre légitime activité littéraire, nous ^{p.123} remplace par la mode du jour et les caprices de son intérêt, auxquels il exige qu'on réponde à l'instant. Lorsqu'un tel lecteur nous reproche publiquement de ne rien faire pour répondre au moment politique et à l'intérêt du jour, et de passer notre temps en élucubrations scolastiques, nous n'avons pas d'autre réponse à donner que de ne rien répondre.

Quelle sera ma conclusion ? Le petit nombre de ceux qui savent nous lire, les prix exorbitants des impressions, le tirage considérable qui seul, permet de subvenir aux dépenses, tout cela nous suggère une idée négative, mais, qui peut-être est la seule pratique : ne rien traduire pour le public. Il suffit que

nous sachions lire pour nous-mêmes, sans exposer notre art de traducteur à la critique excessive de nos confrères et aux goûts pervers des lecteurs.

Mais la pensée de la démocratie triomphante et la conviction qu'il faut faire tourner un peu notre cercle vicieux : on ne sait pas nous lire, faute de l'information qu'on ne trouve que chez nous, nous engagent à sortir de ce quiétisme égoïste. Si nos études sont faites d'une manière qui semble justifier à notre égard des reproches impertinents, si, à l'heure où la Chine, sous l'hégémonie de M. Hou et de ses amis, va dire un adieu funeste à sa langue classique, nous ^{p.124} persistons à étudier les sources de son histoire et de sa civilisation, et si nous nous plongeons dans ce réservoir où les Chinois ne veulent plus puiser, c'est que nous voulons accomplir notre devoir pour l'avenir, qui passe par le passé plus sûrement que par le présent.

Il faut donc que notre lecteur participe à son tour à ce phantasme confucéiste qui a fait la littérature chinoise classique. Il faut de plus, qu'il participe à la fantaisie chinoise qui, si universelle qu'elle soit, l'obligera à nous demander le service de la présenter sous sa vraie forme de nouveau humain, et non seulement de nouveau local ou localisé.

*

* *

CONFÉRENCE IV

La poésie chinoise

(Essai d'idéologie)

p.125 Dans mes leçons au Collège de France (les trois premières), j'ai fait remarquer la dualité de la conception littéraire chinoise, qui balance éternellement entre le phantasme confucéen, comprenant la littérature comme l'expression verbale de très hautes notions morales, essentielles pour l'homme, et la fantaisie qu'on peut appeler taoïste, qui fuit à tout prix les limites imposées par le phantasme confucéen, fondement obligatoire de tout l'enseignement de l'ancienne Chine. J'ai montré que le sort du traducteur des œuvres littéraires chinoises est partagé par son lecteur en ce sens que, jusqu'ici, ces deux domaines de la littérature chinoise leur sont demeurés inaccessibles : l'un, faute d'une juste compréhension, l'autre, faute d'une juste appréciation.

Je me propose aujourd'hui de m'arrêter plus longuement sur ce que je considère comme le p.126 cœur de la littérature chinoise : sur sa poésie. L'étude terminologique restera, comme d'habitude, à la base de tous mes raisonnements qui s'éloignent pourtant de l'encyclopédisme.

J'ai montré que la notion classique de la littérature par excellence était née de la conscience prophétique de Confucius, qui l'entendait comme l'expression en paroles graves d'une notion très abstraite, plus importante encore, qui pourrait être rendue dans nos langues par le mot *Vérité* pris dans un sens plutôt poétique. C'est du même maître de tous les esprits chinois constructeurs, du même Confucius que l'idée de la poésie et en particulier des vers est sortie, et c'est lui qui l'a rendue classique.

Dans la grande préface au recueil classique de chants qui lui est généralement attribué avec beaucoup de raison, il identifie, à l'aide d'un jeu de mots qui lui est habituel, le terme *che* « vers », « vers classiques », « poésie classique », au mot *tche*, qui lui est phonétiquement très proche, et qui signifie la pensée qui, sans être exprimée, gouverne toute la conduite d'un homme.

« Les vers classiques, dit-il, c'est une marche (*tche*) d'idées (*tche*). Vivant dans le cœur, c'est une idée (*tche*) ; manifestée par la parole, c'est un vers (*che*).

La notion fondamentale de la poésie classique est donc ici p.127 exprimée d'une manière catégorique : la poésie doit être identique à ce qu'on pense et à ce qu'on sent, c'est une sincérité sans compromis, Voici, en effet, cette identité dans toute sa spontanéité et son exubérance :

« Un sentiment, continue Confucius, s'émeut à l'intérieur et prend image dans la parole. En cas d'insuffisance de la parole, on gémit et on soupire. Gémissements et soupirs une fois insuffisants, on chantonne et on chante. Chantonnements et chansons une fois insuffisants, on ne sait plus si la main gesticule ou si le pied s'agite.

Mais cette sincérité, spontanée et exubérante, ne doit pas être anarchique ; et il faut s'inspirer toujours de l'idée confucéenne de la morale qui constitue l'art de celui qui gouverne :

« Un sentiment sortant en son, et ce son se réalisant en belle parole, cela doit être appelé mélodie. Les mélodies qui chantent le monde bien gouverné sont satisfaites dans leur gaîté : le gouvernement est donc en parfaite harmonie avec toute chose ; les mélodies qui chantent le monde d'anarchie, se plaignent en colère : le gouvernement est donc en désaccord avec toute chose ; les mélodies qui viennent d'un état en voie de perdition, ne sont que lamentations et tristes pensées, leur peuple étant en détresse.

La notion du bien et du mal qui est la base même de toute la science confucéenne, science polémiste, indignée contre l'anarchie taoïste, cette notion fondamentale puise ainsi ses documents et ses arguments dans la sincérité des poètes s'inspirant des bons et châtiant les méchants. Et ce critérium du bien et du mal une fois trouvé, on sait tout. Les poètes doivent être étudiés par ceux qui veulent devenir de bons gouvernants. En effet, dit la préface, c'est par le moyen des vers, reflet fidèle des vrais sentiments du peuple soumis à son chef, que les anciens rois vertueux avaient su mettre un ordre parfait dans les rapports fixés par le mariage, pratiquer la piété filiale et la vénération de ceux qui doivent être vénérés, ils avaient su consolider et rendre l'ordre social *substantiel*, jusqu'au point où il ne se trouble plus ; et ayant réussi tout cela, ils ont créé la beauté de la civilisation qui transforme les sauvages en hommes instruits et bons, qui modifie les mœurs du peuple, jusqu'à les rendre méconnaissables.

La poésie classique est le moyen le plus innocent et le plus inoffensif de faire savoir à celui qui gouverne ce que l'on pense de son gouvernement. Il y a donc, à côté des pièces de contentement et de réjouissance qui, remontent à une très haute antiquité, où rois et gouverneurs étaient souverainement bons, d'autres ^{p.129} pièces également classiques, mais que l'on ne lit que pour leur enseignement négatif. Les savoir lire en déchiffrant leur poésie et leur sincérité, voilà ce qu'il faut appeler la vraie préparation d'un bon gouverneur.

On sait que Confucius avait rédigé le recueil des vers antiques et en avait fait la source de toute l'argumentation de son enseignement. Il montrait aux élèves le sens réformateur contenu dans tous les chants de son recueil, même

dans ceux dont la moralité ne peut être que négative. C'était la substance dont on devait se nourrir avant tout autre enseignement, l'intuition du bon, précédant son expression et sa théorie logique. Il fallait s'en inspirer d'abord. Puis, quand on avait compris le secret de la pensée spontanée et positive, on pouvait procéder à son application aux études historiques, qui doivent justement consister dans l'application aux faits humains, des criteriums bien établis. La poésie antique et, par conséquent, l'essence de la poésie, était donc pour Confucius, une image primordiale de l'*homme de bien* (*kiun-tseu*), qui apparaît plutôt comme un *surhomme* issu de l'école exemplaire de Confucius. Il fallait commencer par l'image et par la musique ; c'était l'apprentissage intuitif et c'est en cela ^{p.130} que consiste la valeur de la poésie préconisée par Confucius.

Ce phantasme du classicisme poétique (*che*) a eu la même histoire que le phantasme du *wen*, basé à son tour sur un livre, dont le mysticisme paraît, lui aussi, avoir été recommandé par Confucius comme une source d'intuition immédiate. Les deux phantasmes, nés de l'esprit polémiste, ont milité contre la liberté de l'inspiration poétique au cours des siècles et je n'aurai, ici encore, qu'à vous citer les arguments du critique Lieou Hie :

Les vers antiques, dit-il dans son chapitre sur *L'intelligence de la poésie*, « c'est du *wen*, décor appliqué à l'essence et à la substance des choses. En ce sens, on pourrait faire un jeu de mots, affirmant que *poésie* — *che*, c'est *saisir tch'e*, — porter la main sur les sentiments vrais et la vraie nature humaine.

Et toute la période classique est restée fidèle à ce principe de la poésie : « en suivant le beau, corriger le mauvais ».

La déformation de ce principe devint sensible quand la civilisation antique cessa de produire son effet bienfaisant sur les gouvernants, qui s'en servirent alors inconsidérément, d'une manière personnelle et égoïste. Une révolution poétique véritable en résulta, un siècle et demi ^{p.131} après Confucius, quand un poète majestueux, K'iu Yuan éleva ses chants désespérés et les fit admirer en dépit de tout l'enseignement classique. Il remplit sa poésie d'images extraordinaires, dont il n'y a presque pas de gloses, et il abuse de l'élément surnaturel que Confucius méprise de toute son âme. La brèche au classicisme a été faite d'un coup très sûr et très réussi. L'exemple de K'iu fut suivi par l'ennemi du confucianisme, le fameux empereur guerrier qui unifia la Chine en 221. Il se libéra de toute tradition, et il s'exalta exclusivement de féeries extraordinaires, se flattant de devenir immortel.

La restauration du confucianisme amena une certaine renaissance à son phantasme poétique. On prenait goût à la composition de pièces morales, d'odes sacerdotales, et même de pièces populaires qui se chantaient partout. On se prenait à faire des vers dont la droiture honnête ne prêtait en rien à la barbarie, dont la fantaisie ne se détachait pas des réalités, et dont le pessimisme ne manquait jamais de mesure.

Mais la fantaisie se donna de nouveau libre carrière, quand les poètes du II^e siècle de notre ère ravivèrent les chants des *Immortels* sur la base riche des fantasmagories taoïques. Il fallut que parussent d'autres poètes, plus proches des ^{p.132} génies, tels que le fameux Ts'ao Tche, pour qu'une harmonie vitale s'établît, dans une œuvre poétique de grande valeur, entre le phantasme didactique et la fantaisie débridée. Ts'ao s'inspirait directement des *Che* de Confucius. C'est pourquoi, en même temps que sa charpente est admirable en sa hauteur spirituelle, son style est riche et très fleuri. Il ne redoute plus le classicisme, ni l'esprit de liberté, et les combine avec le plus grand succès. A la fois très sincère et très décoratif, il reste en définitive un élève fidèle de Confucius. Il sait où il va dans sa fantaisie de poète. Il lâche ses brides, mais sa course le mène à la noblesse et à la distinction.

Les poètes de son temps, qui est peut être le premier siècle d'or de la poésie chinoise, ne se refusent plus la jouissance la plus franche de la nature sensuelle. Ils aiment les artifices luxueux auxquels se prête cette nature et l'adaptent à leurs goûts pervers. Ils ne se refusent pas non plus à l'éloge démesuré des grands hommes, ou plutôt des grands sites de leur temps, où ils sont invités à venir, faire de riches descriptions de scènes luculliennes. Mais ils s'éprennent, de temps à autre, d'une idée gigantesque et cherchent à déployer les forces de leur esprit dans un exploit désintéressé et peu apprécié de ^{p.133} leurs amis et de leurs contemporains. Livrés alors à l'inspiration de leur âme, ils ne cherchent plus la finesse d'expression pour éblouir le lecteur, et c'est la clarté illuminante qui agite leur parole impétueuse.

Cependant, la fantaisie taoïste reprend son pouvoir irrésistible et commence à envahir toute la poésie chinoise. On flotte aisément à la surface des idées, sans pénétrer jusque dans leurs profondeurs. Ce n'est qu'avec le génial Jouan Tsi que cette poésie atteint à de grandes hauteurs et que ses perspectives deviennent spacieuses et profondes. Jouan Tsi méprisait les poètes qui cisèlent des minuties, et il s'adonnait exclusivement aux grands chants de la lyrique spontanée, faisant sonner toute l'intimité de son âme de poète. On voyait, on entendait sa parole, mais on ne le suivait pas dans l'envolée de sa fantaisie, qui l'entraînait au delà de toute limite imaginable. On oublie en le lisant, que l'on n'est qu'un être terre à terre, infime, et l'on s'élance avec lui vers les espaces écartés de la réalité et vers les grandes aspirations. Lui seul marqua dans cette pléiade de poètes, les sauvant d'un oubli mérité. Mais les poètes éphémères et même quelques poètes de valeur ne résistèrent pas à la tentation de substituer à la verve du géant la minutie ^{p.134} superficielle et légère du décor verbeux. Privés de cet élan brillant qui distinguait Jouan Tsi, ils ne possédaient pas davantage la force utraquiste de Ts'ao Tche. Chez eux, c'est la forme, le clinquant, qui séduisent par leur gracieuseté.

L'entraînement des spéculations taoïstes prenait alors un élan remarquable. Cette renaissance d'une ancienne idée, une fois devenue passion

populaire, lui a, il est vrai, enlevé beaucoup de sa pureté et de son être, mais on ne saurait douter de son origine, qui est la langue philosophique et poétique de Tchouang-tseu. On était donc plongé dans le *urnoir*, le noir étant la couleur primordiale de toutes les choses pendant le chaos, et par conséquent le symbole de l'origine universelle. On prétendait que, contrairement à la doctrine confucéenne, notre science avait été bornée par notre maison même et que le livre de Tchouang-tseu en renferme la totalité. Dans ces spéculations illimitées, la fantaisie régnait d'une manière générale, et il était de bon ton qu'on n'écrivît que sur ces matières. L'éloquent poète Wang Hi-tche a donné en ces termes une excellente caractéristique de son temps :

« Il y en a dans notre monde qui tirent tout du fond de leur âme, ne parlant, dans la révélation de leur extase, que de choses qui ne sortent pas de leur ^{p.135} chambre. D'autres, au contraire, s'adonnent aux idées préposées, se laissant entraîner, comme les vagues de la mer, au delà du visible. Il est vrai que ces gens diffèrent entre eux, et d'une manière infiniment variée, dans ce qu'ils acceptent ou rejettent ; aussi ne sont-ils pas égaux non plus dans leur attitude et dans leur conduite : les uns préfèrent la quiétude, les autres le contraire ; mais ils se réjouissent d'avoir trouvé leur source d'inspiration et se suffisent à eux-mêmes, heureux un temps et ne croyant pas que la vieillesse arrive... Puis, les voilà fatigués de leur marche, leurs sentiments changent avec leur vie, le pessimisme les envahit. A peine se sont-ils orientés dans leur courte vie que les moments des joies passées ne leur apparaissent plus que comme des vieilleries surannées et un ressentiment de douleur intime les saisit malgré eux ; d'autant plus que les vies longues, aussi bien que les vies brèves suivent le cours inévitable de l'évolution universelle, et que toutes tendent à l'anéantissement final. Les anciens disaient : La mort et la vie, c'est très grand ! Oh ! n'en sommes-nous pas affligés ?

Dans ces derniers mots sonne déjà nettement le reproche d'un confucéen austère. Mais la condamnation explicite suit :

« Je sais positivement que parler de l'identité des morts et des ^{p.136} vivants n'est que bavardage vide, et qu'égaliser P'eng, qui vécut 800 ans, à l'enfant qui meurt à peine né est d'une fantaisie folle...

Cet arrêt sévère et très goûté de la postérité a d'autant plus de valeur que le mouvement irrationaliste de ladite époque paraissait prendre des dimensions absurdes. Non seulement les dogmes, confucéens, sociaux et politiques, qui commandent à tout homme instruit de mettre sa supériorité au service de l'Etat, étaient l'objet de la déri...¹ et dès qu'on avait obtenu un poste, on manquait à tous les devoirs d'un homme en fonction, pour n'estimer que des

¹ [css : erreur d'impression (ligne répétée)]

nihilistes comme soi-même. Les poètes les plus célèbres de cette époque poussaient la fantaisie forcée vers l'illimité, aspiraient à se détacher du monde en effaçant les traces. On disait d'eux qu'ils « *perdaient les brides* », et ils s'en vantaient. Les sujets mêmes de leur poésie, qui ne sortait pas de la région des immortels, indiquaient assez leurs tendances. C'était une floraison, un épanouissement extraordinaire de la fantaisie, dont le phantasme confucéen ne parvenait plus à dompter l'élan.

Mais dès l'avènement de la dynastie suivante (420-451), la fantaisie taoïste était repoussée d'une manière véhémente. Alors commença ^{p.137} une ère nouvelle, qui n'était en réalité qu'une reviviscence de l'autre ferment. On prit goût aux paysages luxueux, on les peignit à l'aide d'un vocabulaire prolifique et de phrases parallèles, on applaudit aux constructions ingénieuses. Quand on parlait des sentiments et des passions humaines, on s'efforçait de trouver leur apogée dans la personnalité même de l'homme tel qu'il est, et, ce faisant, on cherchait surtout la nouveauté et la fraîcheur de l'expression.

On voit que l'alternance du phantasme et de la fantaisie remplit l'histoire de la poésie chinoise jusqu'à la fin du Ve siècle, où fut composée la poétique de Lieou Hie. Réfléchissant sur ce retour inévitable des tendances poétiques, Lieou Hie les distingue comme la « floraison des fleurs » et « le fruit ». Il se sert de la terminologie taoïque, qui dès cette époque avait certainement influencé le vocabulaire poétique, et il exprime par « floraison des fleurs » la beauté extérieure, la fantaisie ornementale, tandis que par « fruit », il désigne l'élément inverse, le fruit solide qui suit la floraison, le classicisme didactique, naturellement coloré du phantasme confucéen. Lieou distingue donc, d'une part, les poètes de la beauté classique, imprégnée d'humanité, et les poètes de la ^{p.138} beauté abstraite et métaphysique, de l'autre. Il admet qu'il y a des talents voisins du génie, qui surent combiner d'une manière admissible la fantaisie et le phantasme, mais ce ne sont pour lui que des exceptions. Un millénaire et demi après la mort de Lieou, que l'on suive, en effet, l'échelle d'alternance qu'il a établie, et l'on se convaincra que ce dualisme de la fantaisie et du phantasme dominant alternativement toute l'histoire de la poésie chinoise est un fait réel, très proche d'une loi physique. Nous avons un exemple de ce dualisme dans les fameux Li Po et Tou Fou qui sont généralement considérés comme les princes des poètes de toutes les époques. Suivant son goût individuel, l'un vous nommera Li, l'autre le taira presque, préférant à sa fantaisie débridée, l'austère confucianisme de Tou Fou.

Ce dualisme s'était constitué lors de l'apparition du grand poète lyrique K'iu Yuan (IVe siècle avant notre ère), qui ne connaissait de maître que sa fantaisie et rejetait toute glose indulgente ou rationnelle. Le nom jusque-là usuel de poète, *che-jen*, c'est-à-dire d'« homme (producteur) de *che* », ou vers classiques, lui que seuls sentaient grand ceux qui avaient reçu l'enseignement confucéen, fut à ce moment remplacé, avec un sens nouveau de la poésie, ^{p.139} par le terme de *sao jen*, ou « homme-producteur des *sao* », chants du *grand*

cœur, chargés de lourds chagrins. Dès lors, l'idée de poète est double et signifie, ou bien les poètes anonymes morts dès l'époque de l'enseignement de Confucius qui les avait proclamés exemples de beauté accomplie et de perfection inimitable, ou bien K'iu Yuan, lui aussi inimitable. L'idée du poète se concrétise et même se personnifie. C'est comme si l'on disait le Rabelais, le Hugo. Désormais, on ne parle plus de *che-jen* ou de *sao-jen* mais quand on emploie ces termes dans un éloge ou une critique, on les entend exactement comme nous entendons notre appellation de poète, et surtout de grand poète. Détail curieux, le mot grec de *poïetes* se rencontre chez les critiques chinois parlant des poètes, et il en paraît être une traduction, que naturellement n'est point. C'est une expression comme *tso-tchö* « celui qui fait (créé) », d'où le terme de *ya tso* ou *kia tso*, « de belles créations », c'est-à-dire, des poésies. Mais pour donner à la poésie en général, et aux vers en particulier, un nom plus habituel et en tout cas moins descriptif, on eut recours au vieux terme de *che*, qui exprime ce que nous entendons par *apparence extérieure* des vers ou de la poésie, avec cette différence que les *che* d'un ^{p.140} poète ordinaire et les (grands) *Che* se distinguent entre eux à peu près comme le cantique d'avec le chant et surtout d'avec la chanson.

Ainsi le dualisme de la poésie chinoise s'explique assez bien, je crois, par la lutte permanente de l'élément rationaliste contre l'élément nihiliste des fantaisistes d'inspiration mystique. Cette lutte qui est très humaine et internationale, possède en Chine cette particularité que le premier élément, avant de se suffire, est une obligation de l'instruction confucéenne. Il s'en suit qu'il n'y a jamais eu en Chine de poètes ignorants qui écrivirent leurs vers dès qu'ils eurent appris l'alphabet et l'écriture, et que les nihilistes comme Li Po ne sont très souvent que les plus illustres des académiciens. Il fallut en Chine commencer par la poésie érudite, par le grand *che*, pour arriver à en détruire le système logique et moral et à en utiliser le lexique dans ses chants fantasques.

Négligeant pour l'instant le second élément de la poésie chinoise, qu'il faudrait peut-être étudier d'abord, je m'arrêterai sur le premier, que je qualifie d'*élément chinois typique*, en tant qu'il nous met en face du phantasme confucéen et nous montre ce *poète-surhomme* qui se charge de la dénomination correcte et du châtement des maux de ce monde. Nous devons ^{p.141} considérer cet élément avec une extrême attention, car il est le père de milliers de poètes aux, quels notre criticisme aurait certainement refusé ce titre. Ils le méritent cependant, et notre qualification n'y est pour rien.

Ce pouvoir du confucianisme de fabriquer des prophètes savants, dont la notion est au fond de l'idée de *gentil homme* (*kiun-tseu*), unissait tous les érudits, c'est-à-dire tous les intellectuels chinois qui se croyaient invariablement de fidèles élèves de Confucius et des *che-jen*, contre-partie des surhommes constructeurs et critiques. Ils parlaient la même langue éloignée du vulgaire, et accaparant cet instrument à la puissance illimitée, ils s'en servirent pour continuer dans leurs temps la grande œuvre de leur maître. Il faut voir là l'origine de ces fameuses Compagnies de poètes, dont la Chine a

toujours été si riche. On se créait une espèce de langue énigmatique, qui ajoutait aux allusions littéraires obligatoires d'autres allusions collectives, que nous déchiffrons avec beaucoup de peine, mais qui faisaient certainement les délices de ceux qui avaient écrit leur poésie pour eux-mêmes, et sans avoir d'avantage en vue des *tertios gaudentes*, nous autres, par exemple. La compagnie d'érudits qui entourait le poète Wang Hi-tche, cité plus haut, ^{p.142} s'étant réunie dans le beau jardin du printemps du Midi, et voulant faire collectivement des vers partit d'un aphorisme très connu de Confucius, louant son élève préféré, Tien, qui se distinguait de la troupe des autres élèves, mortels pédants :

— Que feriez-vous, leur demande le maître, si un prince vous appelait au service de son État ?

— Trois ans après mon entrée à son service, je pourrais rendre prospère un grand royaume, quand même il aurait été visité par toute espèce de désastres, de guerres, de famines...

— Et toi ?

— J'en ferais autant dans un petit État, mais, pour le civiliser à votre goût, maître, je voudrais que vous y fussiez présent vous-même.

— Et toi ?

— Moi, j'aurais aimé apprendre plutôt qu'agir.

— Et toi, Tien ?

Tien pose son luth avant même de l'avoir réduit au silence, se lève et dit :

— Moi, je voudrais bien autre chose. Vers la fin du printemps, je voudrais m'habiller suivant la saison, prendre avec moi quelques jeunes gens et nous irions nous baigner dans le fleuve Yi et nous sécher dans les autels des danses pour invoquer la pluie..

— Je suis de son avis, dit le Maître.

Ce thème choisi comme allusion principale, les convives s'en firent un langage symbolique, chacun y ajoutant des répliques, dont quelques-unes ont été jugées très sévèrement, comme nous l'avons ^{p.143} vu, par l'amphitryon Wang Hi-tche. Un des convives écrivait donc ce double-quatrain :

*Les générations passent, se succédant comme des écailles,
Soudain, voilà que nous comptons un an !
Jouissons donc de cette vesprée de printemps
D'éther parfait plein de douceur.*

*

Chantons ces « Danses Pluies »

Autres temps, mêmes espèces !
 Prenons là même mission,
 Volant le cœur en pleine colline ! »

Ce convive était le maître lui-même, et son classicisme est bien transparent. Mais celui qui lui succéda était, au moins plus frivole, sinon nihiliste :

« Nous tous, jouissons du beau temps,
 Faisant ensemble même geste de joie,
 Petites nues répandues au paysage,
 Vent fin enflant le bateau léger.

*

Le bon vin réjouit mon sombre enclos (mon cœur),
 En transe muette, je voyage chez Hi et chez Tang (anciens
 empereurs.)
 Mille nuances n'étant pour moi qu'une image,
 Où saurais-je qui est P'eng, qui est Chang (vieillard de mille ans et
 enfant mort à peine né).

Les autres n'en différaient pas moins. On voit ^{p.144} d'ici l'influence nécessaire des idées vénérées par la tradition, qui formait une sorte de vocabulaire à l'usage de tous ceux qui avaient jamais passé par la seule école qui donnât un enseignement systématique, l'école confucéenne. Je me bornerai à cet exemple, bien que j'en puisse citer d'autres, plus frappants peut-être, mais plus longs.

Dans une versification de cette sorte, le conventionnel, le factice, le faux même sont des éléments qui s'introduisent aisément. J'en donnerai un exemple entre mille : la versification obligatoire des examens d'État dans la Chine d'autrefois. En voici un spécimen qui n'est pas choisi :

Thème : « On passe par delà toute forme » (vers d'un poète du XI^e siècle de notre ère).

« Ce qui possède la forme passe vers ce qui n'en a pas,
 L'idée qui vit dans un livre va loin.
 Les beautés inhumaines sont très, très à part,
 La grande création passe, passe, solitaire.
 La forme, la vue, d'où les établirai-je ?
 Les peindre en couleurs ne m'est pas permis.
 Les grands sentiments jouissent de l'élévation d'un héron,
 Petit art est proche de vermoulu...

Je m'arrête pour vous épargner, Mesdames et Messieurs, et m'épargner moi-même. Vous voyez ^{p.145} l'avilissement du genre, qui se produit aisément dans la langue d'un pays où l'on enseigne la versification. Mais, pour être juste, il faut signaler, en regard de la première, une versification artificielle, qui ne réussit qu'en Chine, mais y réussit d'une manière merveilleuse. Dans toute autre langue, ces vers ne s'élevaient jamais au-dessus du procédé le plus misérable. Je veux parler des palindromes.

On sait que le chinois écrit se compose de mots privés, ou à peu près, de toute morphologie, sans préfixes, sans suffixes, sans désinences. Cette dernière particularité surtout permet que tous les mots-syllabes soient traités, comme des unités absolument indépendantes. Il suffit qu'un ordre choisi fasse surgir quelques associations consécutives, prises d'ailleurs dans la chrestomathie poétique courante, que connaissent bien tous les versificateurs-aspirants. Mais une langue aussi libre que la langue poétique chinoise permet encore d'autres manipulations qui ne sont ni connues, ni possibles ailleurs. On peut choisir les mots qui commencent et finissent les vers de telle façon qu'ils puissent rimer entre eux, dans toutes les directions du palindrome. Bien plus, on peut choisir pour un vers un ordre de mots tel qu'il permette de placer la césure exactement à point, dût-elle ^{p.146} avoir une place différente à chaque changement de direction du palindrome. On a donc l'impression d'une belle pièce de poésie, très normale en tout cas, qui se lit indifféremment de haut en bas ou en sens inverse sans difficulté, donnant, en outre, presque exactement le même sens, non seulement à l'ensemble de la pièce, mais à tous les vers séparés. Bien que j'eusse préféré vous présenter un exemple de palindrome chinois dans une version latine, qui pût rendre exactement chaque mot, dans chacune de ses positions et de ses valeurs grammaticales, je me bornerai à une version française.

TEMPLE AU PRINTEMPS

Version A. Sens : de haut en bas.

Aux sapins le ruisseau grimpe en secret. L'hôte cesse de boire. Je ferme la porte. Méditation ferme. Mon âme troublée se simplifie.

*

J'entends la cloche. La nuit est calme. Voilà mon songe effaré. Des moines chantent dans le vide clair — et les sons vont loin.

*

La rosée, grosse goutte aux fleurs ; le sentier ^{p.147} est plein de jaune. Le vent fin souffle aux bambous. La turquoise roule en forêt.

*

La montagne haute, partout où je monte ; la liberté suit le bonheur. Le cœur ému. Le ciel, en nuées ; à travers les sommets d'azur.

Version B. Sens : de bas en haut.

Les sommets d'azur. Le ciel, à travers, m'émeut le cœur de ses nues. Où le bonheur suit la liberté, je monte à la haute montagne.

*

La forêt roule aux bambous turquins. Le vent qui souffle est doux. Les fleurs jaunes emplissent le sentier. La rosée qui goutte se condense.

*

Les sons vont aux vides lointains. C'est le moine dans ses chants clairs. Le songe s'effare ; sitôt apaisé, j'entends la cloche de nuit.

*

Trouble de l'âme simplifié solidement. Les portes du temple se ferment. Cessant de boire, l'hôte grimpe dans les sapins aux ruisseaux secrets.

^{p.148} Cet exemple me semble assez bon, bien qu'il ne soit guère à la gloire du chinois, ni de mon français. Et ce n'est là que la première d'une série de 80 pièces ayant toutes pour thème : le printemps, renforcé de thèmes accessoires : neige de printemps, vent de printemps, lune de printemps,... ville de printemps, séparation au printemps, voyage au printemps, etc.. , tout cela sans parler des vers, construits en figures, qui ne sont, pas sans analogies avec les artifices correspondants du Moyen-âge européen.

On voit que l'art chinois des vers différait de l'art poétique de l'Europe en ce que sa facilité rendait douteuse la distinction qui existe entre le poète et le versificateur ; et si, à présent, l'on comparait aux vers chinois les vers latins du Moyen-âge, sorte d'exercices post-scolaires, j'accepterais cette suggestion pour le genre de poésie artificielle dont je viens de parler ; mais la comparaison s'arrêterait là. Certes, la versification obligatoire et facile a abouti à une masse énorme de production plus ou moins poétique, mais j'estime qu'il faut faire crédit aux critiques chinois qui ont su distinguer les vrais poètes des versificateurs. Il est naturel que l'on s'étonne et se prenne de méfiance lorsqu'on vous donne par exemple les chiffres fous, bien qu'authentiques, très soigneusement ^{p.149} réunis pour les T'ang (618-905) de 2 200 poètes, avec leurs 48 900 pièces dans la superbe édition impériale de

1703, dûe à une compagnie savante et nombreuse, composée des meilleurs érudits de l'époque ; et lorsqu'on ajoute qu'à côté de ces éditions de poètes, il y a encore les éditions où sont recueillis les vers qui se trouvent dans l'épigraphie, les mémoires et ailleurs, et qu'ont négligés les premiers éditeurs, qui ne s'adressaient qu'aux livres ; lorsqu'on vous dit enfin, que ces éditions complémentaires augmentent de 3 774 poètes la multitude des poètes des Song (960-1280), on est ahuri, mais cette multitude n'en est pas moins de vrais poètes. Le choix toutefois peut se faire même parmi l'élite et la critique chinoise a su distinguer les génies (pour les T'ang : Li Po, Tou Fou, Wang Wei, Wei Ying-wou, etc...) de la masse d'autres poètes que ce choix réduisait à n'être qu'une foule, bien qu'ils continuassent de mériter qu'on les lût au moins une fois. Nous voici ramenés au lecteur, à notre rôle de lecteurs et d'investigateurs de la poésie chinoise, avec lequel je terminerai cette conférence.

La poésie chinoise, en tant qu'elle n'est pas confucéenne, commence par le moyen le plus simple, le plus connu des poètes du monde : la description poétique d'un paysage ; avec ou sans ^{p.150} intentions cachées et latentes. Les exemples fourmillent de cette poésie très libre, très humaine et très internationale, où l'on respire un peu d'air après les allusions érudites de la poésie sérieuse et estimée comme telle. Qu'il me suffise d'en traduire très prosaïquement quelques phrases poétiques comme : « Le soleil tombe, le sable luit, le ciel s'ouvre, retourné » ; « l'air ensoleillé retient la pluie mourante » ; « la voix du ruisseau est avalée par une pierre monstre » ; « la beauté du soleil gèle aux sapins verts » ; « la face humaine et l'image des fleurs rougissent l'une de l'autre ». Mille autres phrases, voire des pièces entières, sont dans ce goût. Traduite en langue européenne, cette poésie ne dépasserait pas le cadre d'une lecture ordinaire. Depuis quelques années, on a choisi pour ce rôle le fameux poète des T'ang, Po Kiu-yi, qui est, en effet, des poètes le plus spontané et le plus accessible au traducteur aussi bien qu'au lecteur. Il serait facile de faire toute une série de chrestomathies ou anthologies de pareilles pièces, qui pourraient assez bien servir d'introduction à notre connaissance de la poésie chinoise.

Ceci est l'élément international. Il y en a beaucoup d'autres qui, tout en conservant la fantaisie, nous demandent déjà un certain ^{p.151} apprentissage. J'en viens à la poésie religieuse, qui donne à la poésie chinoise un aspect qu'un lecteur averti, connaisseur de la poésie religieuse européenne, ne pourra qu'apprécier, et le fera d'autant mieux, que les grands poètes bouddhistes, par exemple, surent merveilleusement animer leurs poèmes du plus haut élan religieux sans les charger de termes dogmatiques. De grands moines comme Kouan-siu, Kiao-jan, etc., occupent une place enviable dans l'édition impériale des poésies des T'ang dont je viens de parler, et je ne serais nullement étonné si, une fois comprises, appréciées et traduites, ces poésies connaissent en Europe une faveur particulière, qui les mettrait peut-être à la

première place dans l'œuvre poétique de la Chine. Mais elles restent inconnues.

La religion du *Tao* a également fait éclore beaucoup de poètes fantaisistes. Mais, chose curieuse, bien qu'autochtone, cette religion n'a pas su créer de grands poètes à l'image du bouddhisme. Elle a seulement produit l'œuvre de Tchouang-tseu, à condition toutefois de donner à celui-ci le titre de poète, à côté de celui de philosophe.

Les deux grandes religions de la Chine ont donc influencé sa poésie de l'inspiration venue de leurs canons et de leurs mythes, dont les ^{p.152} connaisseurs, dans la personne des moines, ont produit de grandes œuvres. Mais à côté des religieux, il faut mentionner toute une foule de poètes laïques, qui allaient de temps à autre aux temples bouddhiques ou taoïques chercher l'inspiration qui les élèverait hors de ce monde prosaïque et monotone. Ces dilettantes, une fois au temple, se mettaient à le décrire, mélangeant sans réserve à leurs élucubrations enfantines tout ce qu'ils apprenaient de curieux et de rare en bouddhisme. Mais, j'admets volontiers, que ma critique, partant toujours de l'acceptation la plus nette possible, peut être jugée trop sévère pour un mouvement aussi intéressant que celui de la poésie des temples, et que je considère aussi comme un des plus bienfaisants pour la poésie chinoise. Je suis même le premier à le juger comme un mouvement progressiste qui apprenait aux Chinois l'idée de l'insuffisance littéraire de l'historisme dogmatique confucéen, insuffisant même dans ses créations émotionnelles. Il n'en reste pas moins que le dilettantisme en matière religieuse, typique pour les intellectuels chinois de toutes les époques, ne peut en rien se comparer à la vraie poésie des moines chinois illustres, que l'on doit traduire avec la puissance poétique qui fait la valeur de l'original.

^{p.153} Poésie du phantasme confucéen, poésie de fantaisie libre, voilà, présentés schématiquement, les deux éléments essentiels de la poésie chinoise. Il va sans dire que cette classification élémentaire et peu nuancée n'embrassera que très superficiellement, et d'une manière toujours un peu forcée, une quantité énorme de pièces et de genres poétiques. Mais je voudrais établir par la même méthode, à côté de cette division primitive, une nouvelle division qui me paraît plus large et plus importante, si l'on admet le criticisme européen dans un domaine où il ne s'est guère exercé jusqu'ici. J'aborde ainsi la question redoutable de la qualification de la poésie chinoise au point de vue de la matière traitée et de son classicisme.

Si l'on parcourt, même rapidement, une anthologie chinoise dans une traduction européenne, on ne peut manquer de s'étonner en n'y voyant pas un élément aussi fréquent et aussi essentiel à la poésie que l'amour sensuel. On a l'impression qu'il en est délibérément banni, qu'on ne le croit pas digne de l'éloge poétique. Impression très juste, et c'est bien ici qu'on peut trouver un critérium assez inattendu, peut-être, du classicisme de la poésie chinoise. En effet, si l'on part toujours des grands Vers Antiques, les *Che* (*Che king*), on

p.154 voit que la doctrine qui, durant deux millénaires, assurera leur valeur, concevait l'amour des sexes comme trop près de l'animalité pour être un objet proposé à l'admiration des gentilshommes de l'école confucéenne. On sait que cette école, guidée par le maître en personne, se refusait à interpréter sans réserves certaines chansons, bien qu'elles fussent à peine sensuelles. On prétendait fort sérieusement que ce n'était que pour détourner à jamais des mauvais exemples le lecteur avisé que ces pièces avaient été épargnées par la main rigide et implacable de Confucius dans le fameux recueil. On sait aussi que la même main confucianiste, mettons le fameux Tchou Hi, auteur d'un des plus en faveur parmi les systèmes d'interprétation des grands *Che*, a reconnu dans la poésie lyrique et érotique de Kiu Yuan d'autres motifs que ceux qui y sont manifestes au regard d'un lecteur libre : Dans ma troisième conférence, j'ai rappelé la critique de l'empereur K'ien-long, condamnant un recueil de chansons que la tradition estimait pour ses beautés poétiques. On peut affirmer qu'au cours de toute l'histoire de la poésie chinoise on tint pour acquis que l'amour sensuel, manifestation bestiale, qualité négative dans cette essence humaine dont parle Confucius, ne devait pas être p.155 admis au nombre des sujets traités. On parle beaucoup de l'amour dans la poésie sérieuse, c'est-à-dire, classique de la Chine ; mais il s'agit toujours de l'amour conjugal, béni comme l'un des grands et indiscutables principes de la société des gentilshommes et du peuple qu'ils gouvernent. Il y a plus, on fait effort dans cette poésie classique pour remplacer l'amour naturel des sexes par l'amour élevé des amis mâles que les mêmes idées et la même école intellectuelle unissent pour toute leur vie. Le bien-aimé sera donc celui dont je sens et comprends l'âme, de même qu'on comprend la musique sans paroles, sans mélodie traditionnelle. On bien, il sera le poète-moine qui me traduit en vers exquis son âme d'ascète. L'ami, c'est comme du jade rare, dont la valeur est sans prix. Son âme est comme un morceau de glace dans une amphore de jade : le pur gardé par le transparent. Et quand les deux amis se séparent, toute la nature s'émeut de condoléances. L'eau gèle, la douce brise du printemps devient aigre, et cinglante, les fleurs tombent mortes... Et s'il meurt, loin de moi, ce n'est plus la peine d'aller chercher une consolation au sein de la nature : sans lui, la nature ne parle de rien, elle n'est que matière.

On peut, en effet, sans grande exagération, p.156 appeler la poésie chinoise classique la poésie de l'amitié d'esprits congéniaux, dont la tendresse mutuelle n'est pas autre chose qu'une pénétration très sagace et très profonde.

Mais dans une civilisation aussi complexe que la civilisation chinoise, de même que dans sa littérature qui la reflète fidèlement, le sentiment poétique par excellence, l'amour, a su s'introduire dans la poésie la plus fine. A côté des *che* classiques, il y eut des poésies érotiques, les *ts'eu*, dont l'étendue est considérable. Aussi, lorsqu'on nomme ordinairement, aujourd'hui encore, un poète *che-jen*, l'on sous-entend (surtout à présent où l'on fait la chasse aux *che*) *ts'eu-jen* aussi. Beaucoup de ces créations poétiques sont entrées dans les

bons catalogues, mais la majeure partie des gens sérieux s'adonnaient plutôt aux *che*.

Quelle doit donc être la position du sinologue en face de la poésie chinoise ? Je conclurai cette leçon en disant tout d'abord que, tout en tenant un juste compte de la double tradition poétique de la Chine, nous devons examiner tout ce qui entrera dans notre étude, et tout y entrera au point de vue de la science poétologique. Si donc on aborde le type *che*, on ne croira pas qu'il soit le seul digne d'étude, ni le seul socialement bien fondé. En revanche, il ne ^{p.157} faudra pas croire que ce soit là une langue morte, et rabaisser ainsi, encore qu'inconsciemment, l'objet de notre étude. Inversement, en ce qui concerne les *ts'eu*, il ne faudra pas voir en eux une expression trop juste ni trop adéquate du sentiment vif et vivant : beaucoup d'entre eux ne sont comme les *che* que des productions imitées, mnémoniques, et très souvent maniérées à outrance. Le troisième moment viendra quand nous posséderons un critère plus juste que notre appréciation aisément dépaysée, et je crois que l'esthétique chinoise étudiée en détail et bien pesée aux balances du criticisme historique, nous mènera au but. Il nous faut donc, à mon avis, choisir pour étude, non ce qui nous plaît pour des raisons inconnues des Chinois, mais choisir plutôt d'après les raisons que leurs poétologues nous donnent. Nous aborderons de grands noms, sans en faire parade. Il serait utile d'éditer un texte et d'y joindre une concordance des mots et des expressions, qui permettrait de tirer tout le bénéfice du travail du philologue. Puis viendraient la synthèse et le système du poète ; ceux-ci n'étant naturellement pas mécaniques nous feront comprendre l'unité et l'unique, c'est-à-dire, l'individu étudié. Le problème de ces études se complique beaucoup par la « traduction du chinois », qui couvre tout ^{p.158} d'une poussière d'ennui. Un grand Chinois est grand avant d'être chinois, car il sort de l'ordinaire, et c'est la comparaison qui est difficile aux sinologues étrangers. Je ne parle naturellement pas de la traduction, dont j'ai déjà signalé les difficultés.

La science sinologique ne consiste plus à familiariser avec la poésie de la Chine des lecteurs qui ignorent le chinois : ceci est l'affaire des traducteurs qui, d'ailleurs, devraient être plus nombreux et plus féconds. Notre science doit expliquer au lecteur savant le caractère du phantasme chinois, plein de visions réformatrices, révolutionnaires, qui tendent vers le bien souverainement vrai ; — et de la fantaisie chinoise, qui détache de la terre le poète-surhomme et lui montre la vérité sous les formes séduisantes de l'irréel et de l'irrationnel.

*

**

CONFÉRENCE V

Une synthèse poétique de la poésie chinoise

^{p.159} Dans ma précédente leçon, j'ai expliqué la marche et le développement de la poésie chinoise, comme la lutte permanente du phantasme confucianiste et du classicisme contre la fantaisie taoïste ou autre, avec son libre humanisme et ses tendances universalistes. Je veux maintenant présenter, d'après mes principes des grandes lignes, un aperçu des sujets mêmes de cette poésie. Je n'énumérerai pas tous les sujets chinois poétiques, mais je me propose de m'arrêter sur une synthèse poétique du IX^e siècle de notre ère, où sont passés en revue les types de visions qui hantaient le poète chinois depuis la plus haute antiquité, jusqu'aux jours où florissait l'auteur de la synthèse. Il est très regrettable que ce poète ne nous donne qu'une synthèse partielle, bornée au domaine de la fantaisie pure. Mais cette phase représente, dans ses limites, l'intimité d'un poète chinois ^{p.160} fantaisiste, quoique de formation confucéenne, dont le phantasme est à peine dompté par la fantaisie taoïste.

Il s'agit d'un poème sur le poète, dont l'auteur est lui-même un poète. Les anthologies des traductions européennes le connaissent peu ; mais son œuvre est estimée des chinois cultivés. Il est vrai pourtant qu'il doit surtout sa renommée historique à son intransigeance politique et à sa haute morale, qui puisent directement leur inspiration aux sources confucéennes. Mais c'est la valeur poétique et synthétique de son œuvre qui nous intéresse ici. Pour les détails sur la personnalité de ce poète, je prendrai la liberté de renvoyer à mon livre russe, paru il y a dix ans. Son nom, Sseu-k'ong T'ou, et ses dates (837-908), permettront au lecteur de s'orienter d'une manière générale. Mais il faut que je m'arrête un peu sur la source de son poème et de sa synthèse.

Sseu-k'ong est une de ces individualités éclectiques qui luttent toute leur vie contre des éléments hétérogènes, dont un l'emporte à tel moment donné. En poésie il repoussait l'élément confucéen et admettait tacitement l'élément bouddhiste ; mais celui qui dans sa conception poétique dominait tous les autres était l'élément taoïste. Ce sont les mystères de Tchouang-tseu, ^{p.161} grand écrivain, philosophe et poète du IV^e siècle avant notre ère, qui lui fournirent son idée principale. Ainsi, l'inspiration poétique a trouvé sa synthèse et sa forme confessionnelle chez un homme d'État qui avait reçu un apprentissage laïque et confucéen.

Le poème de Sseu-k'ong est intitulé *Che-p'in* : « Catégories des poésies ». Ce terme n'est pas une invention de l'auteur, mais au lieu d'avoir placé, d'après leurs qualités et leur importance, les poètes connus dans tel ou tel

groupe, comme l'avaient fait ses prédécesseurs, il songea à qualifier, à nommer et caractériser leurs inspirations et leurs facteurs poétiques. Les deux caractères qui constituent le titre d'une stance ne sont qu'une expression abstraite de forme adjectivale, pour dire le mot, ils représentent une idée, un état de choses ou un état d'âme, ou enfin l'inspiration du poète. Ce titre est suivi de douze vers rimés dont le sens est strictement gouverné par le titre même. J'essayerai de vous traduire quelques stances qui vous donneront une idée du poème. Je le ferai le plus littéralement possible, car je ne saurais songer à donner une traduction élégante en français. Les vers chinois sont de quatre mots. Voici deux stances sur l'exaltation taoïste. p.162

STANCE I

Le Puissant, l'Universel

1. La grande vue enfle le dehors,
La vraie essence emplit le dedans
2. Partant aux vides, j'entre au chaos,
Entassant forces, rendues puissances.
3. Pleinement emparé par les myriades d'êtres,
Je perce à travers des déserts colossaux.
4. Masses et masses des grosses nues,
Gros et gros, le long vent.
5. Passant vers les sans-formes
J'atteins le centre de l'anneau.
6. Je le tiens sans effort,
L'attirant toujours et sans fin.

STANCE XXIV

Le Fluent, le Mobile

1. Comme l'axe prenant l'eau,
Comme la perle roulant en boule,
2. Pourrait-on l'exprimer ?
Les formes figurées je laisse aux sots.
3. Grand, grand, l'axe terrestre,
Loin, loin, le pivot céleste.
4. Soit atteindre son terme,
Soit joindre ses parties.
5. Là-haut, là-haut ! Vers les dieux-lueurs !
En bas, en bas ! Vers le néant-nuit !
6. Çà et là — par les millénaires -
C'est cela que cela signifie.

p.163 Les trances et extases du surhomme taoïste apparaissent ici avec une netteté parfaite. Voici maintenant de la poésie à la fois pessimiste, hédoniste et calme :

STANCE XXIII

Largeur, Pénétration

1. La vie, — disons, cent ans
Ses termes, de combien sont-ils distants ?
2. Gaité — joie, hélas 1 sont brèves,
Douleurs — tristesses vraiment, abondent.
3. Quoi d'égal à une tasse de vin
A la promenade chaque jour, aux lierres sombres ?
4. Les fleurs couvrent ma pauvre hutte,
La claire pluie passe devant.
5. Une fois fini de verser mon vin,
Avec mon bâton je marche, et chante.
6. Qui de nous ne devient pas un ancien ?
Les Monts du Sud sont hauts et hauts !

On voit ici un thème commun à beaucoup de poètes en ce monde, les images chinoises étant la seule particularité du poème.

Voici enfin, une stance qui peint le raffinement et le luxe :

STANCE IX

Beauté, Luxe

1. Mon génie possédant et richesse et noblesse,
Me voilà négligeant l'or jaune.
2. L'épais s'épuise et se doit dessécher,
L'insipide est souvent profond. p.164
3. Débris de brouillard au bord d'un fleuve,
Abricots rouges aux bois.
4. Lune luit sur ma demeure luxueuse.
Pont décoré sous ombres bleues,
5. Coupes d'or remplies de vin,
L'hôte-ami touche son luth.
6. J'accepte cela et je me suffis,
Exauçant mes idées du beau.

On voit maintenant la nature du poème et le caractère de sa langue. Il diffère de nos Arts poétiques en ce qu'il ne prescrit rien, et surtout, rien d'extérieur.

Je voudrais maintenant vous donner de cet ouvrage une espèce de synthèse thématique qui vous le représente d'une manière fidèle, textuelle et systématique. Je laisserai, autant que possible, parler le poète lui-même, en traduisant fidèlement l'essentiel et paraphrasant le reste, de manière à conserver les proportions du tout. J'ajoute, pour vous assurer de la qualité du matériel dont je me sers, l'appréciation du fameux catalogue de l'empereur K'ien-long, qui dit que l'auteur de ce poème a parfaitement compris les traits fondamentaux de la poésie (chinoise), dont il a, sans longueur, épuisé toutes les formes et toutes les images.

On peut distinguer vingt-quatre espèces ou catégories d'inspiration ou intuition poétique. ^{p.165} Toutes sont gouvernées par le *Tao* suprême, dont on s'instruit en lisant les œuvres parfaites de Lao-tseu et Tchouang-tseu.

L'âme du poète-ermite est ainsi inondée par l'effusion céleste, qui la transforme en âme-*tao* et elle redevient la réalité même du *tao*, semblable au fruit d'un arbre qui contiendrait l'essence de la vie future. Alors le son, trop clair pour être entendu par une oreille ordinaire, chante au poète la céleste mélodie de la nature.

L'inspiration peut être spontanée, en tant que nature, et au niveau même du *tao*. Le poète pénètre alors la grande création cosmique, la création de la Roue du Potier Céleste, dont la révolution transcendante donne forme à tout être. Mais bien avant cette pénétration cosmique, le poète peut se concentrer, aux fonds mêmes de son essence psychique, pour se détacher de la terre et fuir vers le Vrai et le Grand *Tao*. Ce n'est qu'après cet élan suprême qu'il manifeste le *tao* invisiblement vivant dans les faces et les apparences du monde visible. Et ces images, ces formes de la nature qui demeure muette pour tout le reste du monde, prennent vie dans la vision du poète, devenant des faces et des formes transcendantes, des faces *tao* et des formes *tao*.

^{p.166} L'inspiration se cristallise jusqu'à l'état d'un noyau inépuisable d'esprit poétique, et cette phase de l'inspiration est témoin de la création du *tao* spontané, au fond des mystères magiques qui font ressortir l'esprit vivant des cendres mortes de notre vie quotidienne. L'inspiration se condense alors dans l'âme poétique, tout comme le vin qui dépose, et elle y vit en parfaite harmonie avec son Vrai Seigneur, le Grand *Tao*, maître de toute matière aussi bien que de toute âme. Avec ce Grand Maître, elle s'immerge ou surnage et ses apparitions suivent le rythme dicté par le Seigneur. Elle est une vacuité idéale, semblable au *tao* qui ne se laisse jamais remplir par rien et garde son vide comme le gardent un vase ou un soufflet de forge. Elle est simple, de cette simplicité insipide et idéale qui distingue le *tao*, car le *tao* garde aussi jalousement son absence de tous les goûts humains. Ainsi l'eau pure n'a pas besoin d'assaisonnements, qui détruisent immédiatement son essence. C'est seulement alors que, nette de tout vain ornement humain, l'inspiration se laisse envahir par l'Harmonie Suprême, expression du *tao* dans les sphères

célestes. Il n'est que très naturel, d'ailleurs, qu'elle disparaisse aussitôt que la conscience humaine tend à s'en approcher.

L'inspiration vit dans l'âme du poète ravie ^{p.167} loin de la surface ordinaire de la vie courante. Il fuit cette vie pour la vie d'ermite taoïste. Il aime la nature, et ses vers les plus beaux et les plus profondément inspirés ne sont qu'une chose froide auprès de l'extase de son amour. Son âme, lavée, refondue, comme un métal pur délivré de la mine grossière, vit de la vie du *tao*, qui la détache du monde. Rien ne l'entrave maintenant dans les profondeurs où elle plane, et la lune claire emporte son enfant vers la vraie demeure du vrai *tao*.

Le vol de l'âme s'élève très haut, haut comme les empyrées où monte l'ascète taoïste qui est resté, de son vivant, incommensurable aux autres, tel un morceau de terre qui n'entre pas dans les carrés d'un laboureur pédant.

L'inspiration devient antique comme le *tao* des âges oubliés, et l'on peut appeler l'Ancêtre Primordial. Cet Ancêtre vit maintenant dans l'âme du poète, triomphal dans sa grande séparation d'avec le monde. Elle franchit toute limite, elle plane par delà la terre, comme les nuages dans le vent pur. Elle s'associe à l'intuition profonde qui ne se transforme cependant pas en mystère secret de la nature. A cette phase de l'inspiration, le poète participe au *tao* même ; il est avec lui comme un des fragments du contrat gardé par les contractants ; il s'y gare du monde vivant. Cette inspiration ne se laisse plus ^{p.168} exprimer par les rimes du poète, car le son en serait aussi clair que le son suprême du Grand *Tao* raréfié à l'extrême et devenu inaudible.

L'âme du poète peut vivre en planant dans les espaces infinis, comme la grue divine qui vole dans le vent et qui assure à l'ascète taoïste libéré de la terre l'ascension au ciel. La force du *tao* pénètre son inspiration et elle n'est plus qu'une intuition au-delà des formes. On ne peut pas l'attendre, elle ne reste ouverte qu'à celui qui l'a connue dans une communion indicible.

A ce moment se place une phase de l'inspiration que l'on peut caractériser comme une énergie puissante, perçant les vacuités célestes, comme les traverse la tempête. Elle garde, en même temps, sa plénitude universelle, comme le chaos primordial, état idéal de toute matière, comme des nuages saturés d'humidité. Elle emporte l'âme au delà des limites et des formes, au centre de cet anneau d'éternité qui ne connaît plus les arbitraires distinctions humaines, centre de toute vérité, zénith du *Tao* Absolu.

Cette énergie de l'âme peut être remplacée par la vigueur et la puissance qui s'emparent d'elle pour l'agiter et la mouvoir dans l'espace des cieux. Ces sources la nourrissent et l'abreuvent ^{p.169} surhumaines, s'ajoutant au dualisme Ciel-Terre, la triade est formée. En cet état passif, succombant aux forces du *Tao* Suprême, le poète plonge dans la simplicité sauvage, négligeant les activités et les convenances de ce monde factice. Mais son activité n'en est pas moins réelle, bien qu'invisible aux autres, qui le traitent d'insensé et de fou.

Et, en effet, une folie sublime l'enlève et le fait participer aux mouvements cosmiques, qu'elle livre même à sa volonté, géniale et indomptable.

Et voici le poète dans les trances des rotations cosmiques, accomplissant la révolution des millénaires, dans un mouvement incessant, semblable à celui d'une perle sur la paume de la main. Roulant à volonté du grand néant, noir, profond, couleur de l'éternité, aux empyrées resplendissantes, le poète est envahi par son inspiration gigantesque, bien au-dessus du pouvoir chétif de la parole poétique.

Sortant alors de ses trances taoïstes, sans jamais cesser d'être uni au *tao*, le poète peut vivre à travers une série d'autres inspirations que l'extase permanente et surhumaine. Il peut s'associer à la pénétration perçante et à l'étendue vide, prenant pour image, le vide d'une vallée percée par les rayons du soleil. Dans cette ^{p.170} illumination de son âme, la vie humaine lui apparaît comme une suite de moments insupportables où il faut saisir à tout prix quelques instants de gaieté et de joie. Sa volonté suit les courbes et les sinuosités du monde, où l'on trouve toujours des traces de la vie permanente du *tao*. Parfois le poète se donne le plaisir d'utiliser sa finesse et son érudition à la manière du lettré confucéen, dans la contemplation de la beauté de la nature. Mais l'insapide idéal du *tao* est toujours présent à sa conscience. Il ne se permet donc pas de s'en éloigner et de faire des vers manquant de cette simplicité souveraine.

La beauté de la nature peut aussi inspirer le poète de son luxe prodigieux et de son charme fin, car elle lui est connue dans la lumière éternelle du vrai *tao*. Le poète peut être aussi entouré, parmi cette beauté spontanée de la nature, d'un luxe humain et artificiel, tel qu'une maison de luxe, par exemple, mais ce luxe, dans sa fine perception, n'a nullement la grossièreté et le sort éphémère des autres. Sa richesse et sa splendeur n'ont rien de commun avec les qualités extérieures vantées par les mondains. Le génie du poète seul est riche, hautain, tout pénétré par la lueur du *tao*. Il vit donc dans ce luxe, en jouissant d'une manière complète et ^{p.171} spontanée, incommensurable aux manières familières du monde.

L'inspiration devient sublimement subtile et intégralement serrée, comme les veines et les lignes du jade, compact, imperceptiblement solide, bien que différencié et nuancé en son intérieur charmant. Tel est le *tao*, Créateur des Métamorphoses Cosmiques et des formes terrestres, qui vit dans tout ce qu'il crée d'une façon imperceptible, bien que multiple et varié. Le *tao* est intégralement Un, comme son image, le jade, et leur compacte unité habite l'âme du poète. La transparente pureté, associée aux charmes indicibles des mystères éternels, l'envahit partout des beautés transparentes de la nature et surtout du même *tao*, antique, mystérieux, caché, secret, extraordinaire. Le *tao* le plonge dans le sans goût spirituel et inépuisable.

Mais, tout en s'associant au *tao* indicible et mystérieusement amorphe, le poète s'associe aussi au *tao* confucéen, à la grande vérité enseignée et active.

Il voit que ce *tao*, unique Voie vers le Bien Souverain, ne vit plus chez ses contemporains et que personne ne proteste contre le mal triomphant. Il est plein de tristesse, une émotion chevaleresque le saisit. Il agite son sabre, décidé à libérer ce monde de la catastrophe ^{p.172} imminente. L'automne est profond. La pluie ennuyeuse augmente et enfonce son âme émue.

C'est ainsi que l'inspiration du poète est réglée par le Grand *Tao* qui y fait une révolution de vingt-quatre phases différentes, coexistant à la fois séparément et intégralement. Comment donc exprimer ce Grand *Tao* qui vit dans l'intuition féconde et multiple du poète ? Il est indicible. Laissons aux stupides d'en préciser les formes et apparences ; disons seulement quelles sont ses images mystérieuses et défiant la parole rigide.

Il est la substance absolue et statique, centre du cercle, point éternel, par delà la connaissance et la mesure, le seul vrai et le seul juste. Il est le Grand, qui vit dans la verve poétique, tout en restant inexprimable, car il n'est pas une chose qu'on puisse manier à volonté en lui donnant la forme désirable. Il est spontané, et la spontanéité elle-même, la volonté impersonnelle et amorphe. Mais il est aussi l'auteur de l'univers et de notre monde, avec sa matière, ses choses, ses hommes et ses poètes. Pour eux, aussi bien que pour l'inspiration du poète, il est le Vrai Seigneur, l'Ancêtre Primordial, le Créateur des Métamorphoses, le Réformateur Spirituel, la Roue du Potier Céleste qui façonne toutes les formes. Plein de mystère, ^{p.173} incompréhensible, il est le Grand Mécanisme aux charmes insaisissables, la Suprême Harmonie. Il est l'Aimant qui attire à lui, sans résistance, l'âme du poète. Il est le Principe Antique proclamé par les grands patriarches, Houang Ti et T'ang Yao, et dès lors oublié. Il est *Quelque Chose*, se nivelant aux cendres et à la poussière du monde. Il est le Néant, le Surnoir, le Primordial.

Parlons maintenant de l'homme idéal, dépositaire du *tao*. Le poète est plein de cette inspiration taoïque et englouti en elle, il est le surhomme, le poète *tao*. Il s'assimile toutes les qualités mystérieuses du *tao* ; il se tient au juste centre des choses ; il absorbe et incarne la foncière simplicité, qui s'extrait de la vie du monde, par les rayons du *tao*. Il se plonge dans le Sans-goût et le Sans-saveur, noble chrysanthème. Il s'enfonce pour ne plus remonter à la surface des choses que l'on dit normales. Ce qu'il cherche, c'est la vraie profondeur. Il se distingue de ces esprits faussement profonds, dont la profondeur n'est qu'un simulacre, une parure d'efforts, un entassement de détails. Il vide son âme du compliqué et de l'inutile pour en faire un réceptacle digne du *tao* qui va y habiter. Il se fait le dépositaire du pur et du puissant. Il part de la terre pour les vides abstraits et la ^{p.174} plénitude idéale du cosmos intact. Pénétrant ainsi vers l'aimant puissant du *tao*, il se débarrasse de toutes les entraves, devient l'innocent-fou, et dans sa sainte folie il participe à la liberté céleste. Sa substance illuminée ne mange et ne boit plus que de l'énergie cosmique, harmonie suprême de l'Univers, et finalement du vrai *tao*. Il chevauche la lune, se laissant inonder par les forces surhumaines du *tao*, et

dès maintenant il n'a plus de mesure commune avec rien ni personne. Il atteint le centre idéal du cercle mondial, accompagne le *tao*, se fond en son mystère, reçoit de lui une âme vive. Il agite son génie comme une tempête, ignorant les bornes terrestres, il appelle à lui les astres, attire le phénix, fouette les six tortues géantes du cosmos en se rendant au Fou-sang où le soleil se baigne et où il lave ses pieds. Il dépasse les formes du monde qui se trouvent maintenant quelque part à son côté ; il flotte dans les espaces infinis, comme vole à l'air la feuille desséchée ; il nage des millénaires dans l'éternité et le vide absolu, ou se balance entre le Pivot du Ciel et l'Axe terrestre. Il se subjugue l'essence du Vrai et, y montant, s'en va vers le *tao*. Là, il tend vers les dieux-lumières, les quittant aussitôt pour le néant noir. Il forme la triade avec le Ciel-Terre, participe à l'hégémonie universelle et est ^{p.175} à même de traiter le monde en domestique, l'acceptant ou, écœuré de lui, le chassant.

Tel est l'homme-*tao* et le poète-*tao* dans ses perspectives cosmiques et dans ses perfections illimitées et abstraites. Voyons maintenant comment il vit parmi les hommes. Sa vie terrestre est pleine d'efforts pour se séparer d'eux et partout s'opposer à eux. C'est un homme à l'âme haute, pénétré d'une grande idée et d'une intuition perçante. Riche de soi-même, il se suffit. Silencieux, seul et solitaire parmi les hommes, le principe antique l'anime et son âme a rompu les liens de la terre. Il ne veut plus se trouver dans le troupeau humain et se sépare décidément du quotidien fâcheux. Il méprise l'or qui achète le bonheur des autres ; leurs richesses, considération et noblesse ne sont pour lui que cendres mortes. Méprisant le monde, l'homme-*tao* peut vivre dans sa folie de liberté parfaite, sans tenir compte du jugement du troupeau. Cependant, il se laisse toucher par les douleurs de ceux qui veulent, contrairement à ses idées, gouverner le monde par l'enseignement aux bons ; et quand ceux-ci désespèrent, il sympathise avec eux et s'élance violemment à la défense du *tao* humain.

Sentir en soi la vie du *tao*, se détachant du ^{p.176} monde et planant dans les empyrées ; unir son rêve aux rêves anciens du surhomme, image du *tao*, et voir incessamment resplendir sur son œuvre la grande face du *tao*, tel est le sort de « cet homme-là », dont les vers peuvent trouver place dans les « Catégories » de la poésie.

Quelle est la nature d'une telle inspiration ? Elle part du *tao*, à qui elle est identique. Elle vient habiter l'âme du poète où elle vit de manières variées. Elle fait son nid dans l'essence divine de son âme, dans son génie spirituel, tendu vers le *tao* par la séparation du normal et de l'ordinaire. La nature intime du poète, son sentiment, pénètrent le *tao* par la force même de leur non résistance à son émanation. L'inspiration vit dans l'esprit du poète revenu des cendres mortes du monde à la lumière du *tao*. L'inspiration pénètre la substance foncière du poète, lui emplit le cœur, comme de la vraie essence de l'univers. Elle exauce le rêve du beau qu'il couve et le guide, C'est elle qui est l'idéal et le désir du poète, coïncidant avec tous les mouvements spontanés de son individualité poétique. Illuminée, éternelle, inépuisable, elle est l'Antique,

le Non-ordinaire, le Neuf et le Jeune, surtout quand le poète chante le printemps. Attendue, désirée, elle est entendue comme un son, elle se rencontre, plutôt qu'elle n'est ^{p.177} atteinte, elle descend du ciel, se laissant reconnaître par celui qui est profondément pénétré. Elle va du *tao* à l'âme du poète, dans sa plénitude inépuisable. Elle semble venir chez celui dont l'appelle la voix, lancée aux espaces lointains. Elle arrive réellement pour celui qui l'attend. Ainsi le poète l'atteint, la prend, dans sa liberté sans freins. Il se suffit à lui-même, et la garde sans effort dans son intimité. Elle le sert, et il l'exprime dans ses chants printaniers.

L'inspiration poétique peut passer par une série de limitations négatives. Ainsi, elle ne doit pas être quelque miracle divin, ou même un mystère de la nature. Elle n'est pas nécessairement profonde. Elle n'exige pas d'efforts pour rester dans l'âme : au contraire, si on l'y force, elle s'appauvrit. Elle ne se combat pas, ne se restreint pas, ne se retient pas ; elle ne se prête nulle part, ne doit pas être recherchée, ne relève pas de la conscience ; elle n'a ni limites, ni fond, ni fin. Elle n'est pas cendres mortes, mais esprit vivant, chaîne mystérieuse que l'on n'ose rompre, surtout par la parole, son principal ennemi.

Il y a toute une série de cas où cette inspiration taoïque fuit le poète. Elle le quitte s'il l'attend. Elle se raréfie à zéro, si le poète l'atteint et devient, en tous cas, toute autre chose. ^{p.178} Elle part quand on veut l'utiliser. Elle s'envole vers son intégrité mystérieuse, quand le poète crée pour elle idée et image, et surtout quand il veut l'incarner en formes tangibles. C'est alors comme si on couvrait de la main une abstraction : elle échappera bientôt de sa prison. On ne peut l'exprimer, exemples et comparaisons n'étant destinés qu'aux sots. Il ne faut pas non plus y réfléchir, ni la chanter en des phrases trop sonores, car, devenue audible, l'inspiration originale est anéantie.

Peut-on imaginer d'exprimer par nos paroles ordinaires la verve taoïque du poète ? Non. Elle exige une langue à part, pittoresque, mais sans précision, ni imagerie bornée de paroles. Analogue au *tao* inconnu et inconnaissable, elle le reflète. Et si l'on admet qu'à ces qualités du *tao* doivent correspondre des complexes de sons qui permettent d'impliquer ou de donner une image subtile de la Grandeur de la Roue du Potier Céleste ou du Pivot des Cieux ; si l'on essaye de peindre dans cette langue, intentionnellement confuse, soit l'Ancêtre Primordial, incommensurable et séparé de tout être, soit la masse inconcevable de l'axe terrestre, l'éternité sans fond, le son raréfié du *tao*, et les autres intuitions taoïques, il faut bien adopter une langue à part, des combinaisons phonétiques, ^{p.179} des adaptations parallèles, des images et des paroles aussi approximatives qu'évasives, en tous cas intentionnellement dénuées de précision et qui, tout en se trouvant dans la langue bornée des hommes, n'indiquent plus ce qu'elles expriment d'ordinaire et demeurent au fond impuissantes à rendre cette inspiration taoïque, laquelle aboutit ainsi fatalement à des bizarreries d'expressions ne voulant pas exprimer ce qu'elles

expriment. On peut donc dire, qu'elle quasi-vient, qu'elle est soi-disant imperceptible, qu'elle semble entendre un appel quelconque ; elle est semblable à des réminiscences confuses de l'antiquité ; elle peut, enfin, être représentée comme l'image d'un homme stupéfié et muet devant la grande nature. Il n'existe plus de parole fixe pour exprimer la qualité spirituelle de son dépositaire, le poète-*tao*, et tout ce qu'il tient du *tao*, son ancêtre. On se sert en pareils cas d'onomatopées, de comparaisons, de paraboles et d'euphonies, d'une langue extraordinaire et implicite.

Mais si elle ne peut être exprimée dans une langue positive, l'inspiration taoïque se prête aux images qui gardent la tradition des paraboles mystérieuses des écrivains mystiques de l'antiquité. Aussi pouvons-nous imaginer l'intuition poétique comme un son raréfié jusqu'à ^{p.180} être inaudible, comme les mélodies de la flûte des steppes, le roulement capricieux d'une perle ou le mouvement alternant de la roue d'arrosage. Elle est comme une fonte du métal précieux de la mine grossière, comme un miroir ancien montrant l'intelligence même de la personne dont il reflète la face. Elle est semblable aux grandes voies qui donnent accès à la capitale de l'État, aux forces physiques alternantes d'un homme qui se fatigue, au vin qui repose, au bouton de fleur qui, craignant le froid, retarde son épanouissement. Mais la meilleure image qui la puisse exprimer source extérieure, mais la plus complète des incomplètes et unique, c'est la nature, et le poète y puise le plus souvent. Il recourt à la nature pour y chercher des faces invisibles infiniment éloignées des faces et façades ordinaires exploitées par les gens de lettres. Il est entendu que le *tao*, qui le regarde de toutes les manifestations de la nature, lui ôte ici aussi son langage normal. La nature ne lui apparaît pas plus susceptible d'expression que son maître, le *tao* mystérieux. Ainsi ce n'est qu'à l'aide de la répétition démonstrative du même son, de l'homophone, et en hypnotisant son lecteur qu'il peut lui parler des hauteurs lointaines, des cieux d'azur, de l'onde infinie, du parfum des fleurs, des tempêtes puissantes, du ^{p.181} vent libre et de son souffle doux au printemps, de la masse immense des nues épaisses, des hauts rochers, des monts éternels, des perspectives que font les hautes îles rocheuses parmi les ondes de la mer, des myriades de bulles d'eau fourmillant dans l'écume de l'océan, de la pousse impétueuse des herbes printanières, de la lueur multicolore d'une rivière fleurie, du charme féminin, des forêts de sapins au clair de lune et du frôlement triste des feuilles qui tombent pendant la pluie d'automne.

Mais, tout inexprimable qu'elle est, il n'y a que la nature qui puisse lui fournir formes, images, cadre poétique. C'est alors au ciel, « celui qui agite l'énergie », qu'il rencontre son intuition, qu'il lance son esprit libéré et libre, qu'il voit le symbole de la transparente pureté de son âme. C'est du soleil qu'il s'éprend, de ses levers et de ses couchers. C'est la lune, son être précédent et clair, son cheval qui l'emporte vers le Vrai : elle monte aux cieux derrière le Grand Boisseau de l'Ourse, plongeant l'âme du poète dans un

enchantement antique et sublime ; elle luit la nuit, revêtant eaux et montagnes d'un charme inexprimable. Comme un arc-en-ciel, brille son esprit puissant ; comme un orage long et continu, là aux cieux, au-dessus des montagnes et sur la mer, vole son génie libre ^{p.182} qui fait tantôt des tours gigantesques contre le vent, tantôt s'y laisse porter comme la feuille sèche. C'est le vent de printemps, doux et charmeur, qui fond l'amour du poète en insapidité voulue. Le bon vent souffle pour lui au lever de la lune, et le vent pur emporte au loin de blanches nuées fantasques. Ces nuées, tantôt blanches ou azurées, tantôt basses et épaisses, alternant dans les cieux, glissent en lui une inspiration calme et hautement classique, ou bien puissamment cosmique. Qu'il est luxueux, le décor que laisse le brouillard du matin au bord du fleuve ! Quel charme délicat de regarder la pluie qui tombe autour de celui qui en jouit dans son humble cabane ! Mais que de chagrin donnent ces lamentations torrentielles d'automne quand l'âme du poète se fond en tristesse incurable.

Un voile pur de neige, sur une petite île, voilà le symbole de l'inspiration pure, et sa blancheur éclairée de lune et la lueur intense se laissent fondre dans une entité intégrale, symbole d'une phase d'intuition poétique.

Les montagnes bleues sous les rayons de la lune, c'est là que se revoient les amis, les parents par le cœur, qui aiment ces sites pour leur désert éternel et leur silence. Les rochers entassés en désordre s'élancent en haut, loin de ^{p.183} la terre, et créent chez le poète une impression correspondante, aussi bien que les rocs de la mer qui emplissent son âme de liberté et d'élan orageux. Les monts Houa, témoins silencieux de l'antiquité chinoise, le plongent dans la profondeur de l'intuition antique. Les monts Tchong-nan lui donnent une idée de l'éternité terrestre pour lui seul saisissable. Les monts T'ai Hang, dont les courbes et les sinuosités de leurs sentiers ressemblent à des intestins enroulés, lui offrent le symbole des rotations ascendantes de l'esprit créateur. Dans chaque rocher, le Grand *Tao* vit, mais son apparente lucidité ne se laisse reconnaître que du vrai poète. Lui seul saisit le charme fin d'une vallée profonde et solitaire. Lui seul, regardant couler le grand fleuve, sent la grandeur de la nature. Lui seul y voit l'image du temps humain qui coule et passe à l'inconnu. Quand il regarde les petits cercles concentriques à la surface de l'eau, il y voit spontanément l'image de sa création poétique tortueuse et détaillée. Un abîme transparent jusqu'à ses fonds mêmes, voilà l'image de sa spiritualité concentrée et de son être lavé par l'infini profond. Un ruisseau aux rides pures, voilà l'image de la pureté de son inspiration. Les scintillements de l'eau ensoleillée lui donnent l'idée du jeu insaisissable et complexe de son inspiration ^{p.184} taoïque. L'écume de la mer lui inspire la pénétration manifeste des secrets du gouffre. Une cascade écumant au dessus du poète, est le cadre qu'il apprécie comme une jouissance fine, tandis qu'un banc de sable dans la rivière éclairée de lune, ou une rive dans la brume lui rappellent le luxe et la richesse, festin poétique, et rare. Qu'il voie maintenant les galets de la rivière Ts'eu lavés par le courant, et il pense aussitôt à son âme lavée par la pénétration taoïque, C'est la tristesse, enfin, que lui inspirent les

vagues folles, fouettées du vent : il y voit la face du *tao* mystérieux qui se donne à son inspiration poétique.

Cette inspiration prend ses meilleures images et ses meilleures forces dans la nature qui fleurit au printemps vivifiant ; insaisissable, et qui ne se prête pas aux vers. Venue du printemps, venue de l'inspiration abondante. Le printemps, vert de son vert vif, crée pour celui qui la cherche, l'idée de la manifestation compacte et idéale. Le printemps lavé dans l'abîme limpide, c'est son âme lavée et neuve. L'arrivée du printemps évoque l'inspiration spontanée qui se laisse traduire en vers.

Le printemps vit dans ses fleurs, que l'inspiration poétique prendra pour images. Aussi la fleur en bourgeon est-elle le symbole de la ^{p.185} spiritualité vivace qui se concentre, attendant son temps dans le noyau fécond. La fleur épanouie figure l'intuition spontanée et intégrale. Voilà une fleur qui n'est pas encore à demi ouverte, qui s'enroule timidement, craignant le froid subitement venu, et le poète y voit l'image de l'énergie accumulée dans son âme, mais qui ne se manifeste au dehors qu'en partie. De même l'énergie des herbes qui poussent follement implique l'idée du Grand *Tao* dont la face égale les faces de la terre. Le fin parfum des fleurs des montagnes participe des fines sinuosités de la verve poétique... Mais les fleurs meurent, c'est la fin du printemps et le commencement des chaleurs accablantes. Les fleurs meurent en silence profond. Le poète est dans sa hutte qu'entoure le réseau des fleurs qui tombent, et son âme s'emplit d'une pénétration spacieuse.

Une série de fleurs lui donne une langue imagée. Il est le Sans-Goût personnifié, comme le chrysanthème qui ne participe jamais à la folie passagère de la floraison colorée du printemps. Son âme s'élance dans l'infini, volant au large comme une feuille sèche. Un nénuphar aux mains d'un immortel taoïste, c'est l'image parfaite de l'âme illuminée et pure. Le lierre caché dans la brume, voilà où demeure celui dont la pénétration conquiert l'éternel et qui ^{p.186} quitta le monde. La mousse azurée au fond de la forêt, où tombent quelques rayons de soleil, voilà l'image de l'intuition profonde, illuminée ; mais la mousse grise où roulent, tombant des arbres, les lourdes gouttes de la pluie d'automne n'inspire qu'une tristesse morne.

Un arbre haut et solitaire rappelle l'essor de l'âme libérée de la terre. Les pins verts et les sapins entourent la maison de celui qui est plongé dans sa solitude et dans son triomphe sur les liens du monde. Un groupe de ces sapins au bord d'un ruisseau, c'est la demeure du poète qui, lavé de la poussière du monde, boit ici l'inspiration extraordinaire. Dans l'ombre des sapins azurés, jouissent de la nature quelques amis du poète, alliés à lui par leur cœur sublime. De longs bambous couvrent de tous côtés la hutte : leurs sons attirent son attention enchantée. Un saule lui offre sa beauté lumineuse, et son ombre sur un sentier tortueux fait naître en lui une inspiration délicate. Les masses somptueuses des fleurs pourpres du pêcher au printemps, fournissent au poète l'image des créations somptueuses, et la forêt rouge d'abricots lui offre son

luxue pour une joie illuminée et unique. Les feuilles tombent en automne, et leur triste murmure accompagne l'âme triste du poète chagriné.

^{p.187} Les chants des oiseaux empiètent sur le silence si recherché du poète, mais ils font plutôt nuance à l'immersion muette de son esprit. Ils voltigent çà et là, invisibles, mais complètent sa jouissance délicate et classique. Un perroquet excité par le printemps, c'est la vie bouillante et brillante de son âme. Le loriot qui voltige anime le tableau du printemps luxuriant. Enfin, la grue majestueuse et solitaire, la sainte grue des immortels, représente l'âme poétique, libérée de la vie quotidienne, goûtant l'insipide et volant haut : c'est côte à côte avec elle que le poète s'envole dans l'espace.

Ainsi la nature, muette et morte pour certains, se présente au poète, idéaliste et idéal. Il y cherche une demeure, bâtit dans une solitude sa hutte, sous les sapins ou dans les bambous et la couvre de chaumes. Il y ôte son chapeau, n'ayant plus besoin d'aucune convention humaine. La tige du *li* grossier lui sert de bâton et il se chausse de gros sabots. Aucune nouvelle n'arrive à sa solitude, aimée et complète. Seul et plongé dans ses rêves, il marche ; son esprit partage le vol majestueux de la libre cigogne qui jamais ne s'attroupe, comme les autres oiseaux. Ignorant des saisons, il ne note que les successions alternantes de la nuit et du jour. Il regarde autour de lui les signaux que lui font ^{p.188} les chuchotements et les murmures des longs bambous qu'il aime, et il visite les lierres déjà plongés dans les brouillards du soir. Il marche lentement par des sentiers secrets, ne voulant déranger, ni rompre la chaîne de sa jouissance parfaite. Il va, s'arrêtant çà et là, et regardant d'un regard long et fixe les vides azurés des cieux.

Le poète veut épuiser tout le beau et le stimulant de son âme. Aussi renforce-t-il sa verve et sa jouissance du paysage par le vin pur du printemps, qu'il achète dans une amphore de jade. Il remplit sa tasette qui l'aide à passer par toutes les phases de son inspiration. Quand il en a fini avec le vin, lentement il se lève et se met en marche. Il chante en marchant, tout envahi de largeur et de pénétration profondes.

De loin en loin seulement, il se permet de troubler sa solitude et il part à la recherche de l'objet de ses rêves constants, l'homme parfait, semblable au jade. Ce sera un ermite comme lui, un savant distingué, dont l'âme est également en accord parfait avec le *tao*. Il le visite dans une vallée, parmi les montagnes bleues, ou bien il l'invite chez lui. Ils s'asseyent dans l'ombre épaisse des sapins vigoureux et des bambous gracieux, ils s'affranchissent de toutes les cérémonies des petites gens. Un luth ^{p.189} majestueux chante pour eux, et le vin anime leur jouissance.

Le poète ne quitte point son luth, sur lequel il dort même. Plongé dans la beauté de l'œuvre littéraire, il parcourt les vers, les chante, les fait. La largeur cosmique de son âme ou la vertu foncière de l'ermite sont ses thèmes favoris. L'amour de la nature et de l'image créée sous son influence le possède, mais il se transforme souvent en douleur d'âme. Il s'attriste en voyant les heures de

joie trop brèves, auprès des heures de souci trop longues. Un désespoir ineffable gonfle ses vers. Il pleure de la conscience pénible que la grande vérité du *tao* terrestre s'en va de ce monde, s'en éloigne tous les jours. Sa pensée est amère comme la mort, le repos ne revient plus quand il l'invoque, et son geste chevaleresque meurt dans l'ennui paralysant.

Le poète essaie de peindre par la parole, ou plutôt d'« écrire » le printemps vivifiant, plein d'insaisissables images taoïques. Il choisit les mots les plus droits et les plus justes, sans y sous-entendre les profondeurs à chercher. Il ne veut pas troubler par des mots personnels l'intégrité de son inspiration et concentrer son idée d'une manière bornée. Son idéal est de créer le printemps d'un seul jet, d'un seul ^{p.190} coup de pinceau, afin d'y exprimer la force vive qui anime ses expériences compliquées, sans en parler du tout. Il veut, par exemple, qu'il ne s'agisse nullement de lui-même, mais que sa douleur rende son lecteur affligé.

Mais les plus belles paroles et les plus beaux vers imaginables mourront aux lèvres du poète, quand il regardera la grande nature qui replongera son esprit dans la méditation et la vie intime.

— J'ai donné de l'idéal poétique de Sseu-k'ong T'ou, un exposé systématique et synthétique et je songe à l'impression défavorable qu'ont pu y produire les répétitions des mêmes images et des mêmes expressions. Je les ai crues nécessaires pour éviter le démembrement de la phrase chinoise, qui ne saurait être détachée de son ensemble, la stance totale. Il m'a donc fallu donner à la file des phrases détachées et la répétition a suivi.

Que si maintenant un doute naissait sur la portée générale de la synthèse ainsi présentée, il suffirait de parcourir une liste des thèmes poétiques de Sseu-k'ong T'ou qu'ont aussi traités d'autres poètes, et que l'on retrouvera dans mon livre russe, pour se persuader de l'abondance de ses images et de son répertoire de thèmes.

En ce qui concerne, par exemple, son idéal ^{p.191} paradoxal de la folie sainte, on se rappellera que le grand poète Li Po fut nommé, pour sa poésie d'extase, « l'immortel insensé chassé des cieux ». Un être pur seul est capable de professer sa folie poétique et le « pur insensé » reste un idéal cher à toute la poésie chinoise. C'est un acte héroïque, que de manifester sa folle innocence, et le même Li Po dit de sa folie :

« La sagesse humaine, on peut la courber, mais la folie sainte, c'est de l'héroïsme. Les gens de ce monde rient de moi, qui suis léger comme le duvet de cygne.

On sait d'ailleurs que l'idée de la folie préférable à la basse sagesse du monde, est exaltée dans l'œuvre de Tchouang-tseu avec une force et une véhémence extraordinaires. Je me borne à en citer un passage :

« On dit que très loin, sur la montagne de Kou cheu, vit un homme divin. Sa peau est comme de glace, comme de neige. Il est tendre, il est souple et comme une vierge. Il ne mange pas des cinq sortes de grain, il respire l'air et boit de la rosée. Il monte les nuages, il fouette un dragon et vagabonde ainsi au delà des mers. Sa substance divine se condense, ce qui fait que les êtres vivants n'ont plus ni douleurs, ni maladies, et que tous les grains poussent à merveille. Quand on me parla de la sorte, je n'y croyais pas et n'y voyais que folie. Mais mon ^{p.192} interlocuteur continua.

— Tu ne me crois pas, soit ! L'aveugle n'a rien qui le fasse participer à un beau spectacle. Le sourd n'a rien qui le fasse participer aux sons de la musique. Mais oui ! La connaissance des choses ressemble à cela. Les mots sont cela, et toi, tu n'es que cela aussi.

Ainsi, notre thème de la belle folie, assez utilisé dans la poésie européenne, prend dans la poésie chinoise des sujets et des couleurs bien différents.

Je pourrais citer une masse énorme d'exemples sur tous les paradoxes poétiques de Sseu k'ong T'ou, mais je dois m'arrêter, faute de temps.

Il est évident que la poésie chinoise, même dans sa phase de libre fantaisie, exige une étude minutieuse de ses bases, tant philosophiques que poétiques. Si dans mes premières leçons, je me suis arrêté sur la poésie du phantasme, plus longuement peut-être qu'il ne paraissait nécessaire, je crois avoir compensé ce défaut de proportion dans ma leçon d'aujourd'hui.

*

* *

CONFÉRENCE VI

La poésie chinoise en réforme

^{p.193} Dans mes deux leçons précédentes, j'ai essayé de caractériser les deux grandes lignes du développement de la poésie chinoise. Ces deux grandes lignes, par moments opposées, ne sortaient jamais d'une tradition élaborée et solide, résultat de doctrines religieuses ou quasi religieuses, très constructives aux endroits mêmes où l'on est disposé à ne voir qu'une espèce de nihilisme destructeur. Cette poésie était la poésie chinoise traditionnelle. Je veux aujourd'hui aborder la poésie de la Nouvelle Chine, et vous verrez qu'elle est bien différente.

Il est certain que celui qui s'en rapporte à l'émotion produite en lui par la poésie chinoise, considérera celle-ci avec enthousiasme, comme une grande poésie humaine, majestueuse, embrassant le monde entier idéal, aussi bien que le monde réel. Il la comparera aux autres poésies et il trouvera qu'elle se prête à une appréciation qui en dépasse de beaucoup une autre, ^{p.194} en apparence plus juste, celle de la juxtaposition des poésies de deux peuples. En effet, on a vu souvent et même le plus souvent, comparer la poésie chinoise à toutes les autres poésies du monde civilisé, surtout européen, comme plus monotone malgré sa multiplicité. On a raison, et ce ne sont que les sinologues enthousiastes, une fois entrés dans cette voie comparative, qui ont une source de joies intellectuelles largement suffisante pour eux-mêmes. Mais l'émotion produite par le sujet même de l'expérience scientifique est bien périlleuse ; je ne l'admets pas et je préfère analyser la poésie chinoise d'un œil critique, indépendant de celui du lecteur enthousiasmé. A ce point de vue, il est plus utile de savoir, sans prévention personnelle, que la poésie chinoise, comme celles d'autres pays civilisés, ne fut, souvent qu'un simulacre, d'ailleurs assez innocent, de la production créatrice. En effet, l'histoire du langage humain nous apprend que le progrès linguistique sous la forme, par exemple, du vocabulaire développé, dont la sémantique a fait des clichés de nombreuses images à l'origine spontanément poétiques, a créé pour ainsi dire une espèce de chrestomathie poétique, où l'on puise abondamment, tout comme dans sa langue de tous les jours. On sait qu'en Chine cette ^{p.195} chrestomathie a pris des dimensions inouïes ; qu'à côté de l'apprentissage obligatoire de la versification des lettrés, aboutissant à l'absurde (et je crois l'avoir démontré), il existait depuis toujours, mais surtout à partir du commencement du XVIII^e siècle, une espèce d'usine poétique, ou plutôt versificatrice sous la forme de concordances gigantesques ouvrant à tous le trésor des images très fines et très saturées de jeux d'esprit, des poètes et des écrivains antérieurs. Evidemment, une définition de la poésie chinoise ne peut être que très compliquée, plus

compliquée peut-être que celle de toute autre poésie. Et, qui de nous aura jamais l'audace de trancher de sa hache critique les nœuds et les filets de la poésie chinoise, sans craindre en même temps d'en couper les nerfs ? Pourra-t-on jamais discerner sûrement la pureté qui sépare le génie original de tous les faux poètes ? distribuer sans péril et l'éloge et le blâme ? Un critique avisé ne risquera jamais pareille aventure ; mais il est clair qu'on ne peut partir que de là, si l'on veut faire œuvre critique et non une conférence éloquente, où l'on parle de ce qu'on aime au lieu d'essayer une interprétation historique et raisonnée. Il faut donc distinguer, de la façon la plus nette, une certaine habileté laborieuse, voisine de la mécanique, d'avec les ^{p.196} productions géniales, les éléments nouveaux et le système où nous devons aller chercher les critères de la vraie poésie.

Mais pour que cette appréciation soit complète, il faut tenir compte de l'histoire de la poésie chinoise, au point de vue surtout de la langue écrite chinoise, la seule qui soit historique. L'écriture hiéroglyphique, arrivée depuis plus de deux mille ans à la perfection, a joué, dans l'histoire de la poésie chinoise, un rôle très original, mais aussi dominant et même absorbant. Grâce à ses pictogrammes synoptiques, dont la prononciation a varié énormément dans les dialectes modernes et au cours des siècles, l'écriture hiéroglyphique chinoise permettait au poète de se détacher complètement de l'impression acoustique, si chère aux autres poètes du monde, et de communiquer au lecteur son image poétique d'une façon directe et intuitive, l'idéogramme n'étant autre qu'une peinture intégrale. Ce privilège, qui n'existe nulle part ailleurs, et qui permet de parler par images pittoresques plutôt que par images euphoniques, a été utilisé dès l'époque où apparaissent les premiers spécimens de poésie chinoise, et, comme toutes les inventions humaines, poussé à l'excès, il a créé la mode d'employer en poésie une espèce de langue conventionnelle n'admettant plus aucun élément ^{p.197} du parler commun. C'était une langue au vocabulaire très riche, dont les mots ne mouraient plus, dès qu'ils s'étaient trouvés dans une œuvre qui avait obtenu de la faveur, riche elle-même sémantiquement, et où les archaïsmes avaient été admis sur le même plan et avec la même facilité que les autres nuances. Cultivée sans interruption pendant plus de vingt-cinq siècles, cette langue est arrivée à un état de perfection qui permet d'oublier son conventionalisme. Mais cette hypnotisation de l'oubli factice, endormant la majorité des lettrés qui achevaient leur apprentissage confucéen, provoquait, de loin en loin, des révoltes contre la tyrannie de la langue littéraire, que l'on ne parlait point, et nous voyons constamment s'opérer des tentatives pour la remplacer par une langue simple, comprise de tous. Ces petites révolutions ne réussirent jamais, la langue littéraire demeurant comme une langue de caste, à la mode et recherchée, surtout à cause de sa force iconographique, que l'acoustique ne pouvait remplacer. Mais la rhétorique et la scolastique dont on abusait fort dans la langue triomphante continuaient à provoquer un sentiment d'amertume chez

les mécontents, qui persistaient à écrire à leur tour des poèmes dans la langue vivante et facile.

L'histoire de ces petites révoltes est très ^{p.198} intéressante et très peu connue en Europe ; mais je veux revenir à mon thème d'aujourd'hui et parler du mouvement que l'on appelle en Chine « la grande révolution littéraire ». L'initiateur de ce mouvement fut un étudiant chinois, maintenant professeur à l'Université de Pékin, M. Hou Che ¹, ou Sou Hou, ainsi qu'il aimait à s'appeler à la mode des Chinois américanisés, dont il fait partie. Il était, en Amérique, — où il finissait ses études universitaires, — lorsqu'il fit publier, en 1915, une sorte de manifeste, dans un organe révolutionnaire créé par ses amis et portant le titre significatif de *La nouvelle jeunesse*. J'exposerai ce manifeste, et je voudrais le faire sans aucune observation critique. Toutefois j'ai le sentiment que non seulement les détails, mais aussi les points essentiels risqueraient d'échapper si je ne faisais ressortir la logique nouvelle de ce document et l'ironie dont il est pénétré. Je voudrais conserver le style narquois et propagandiste de ce manifeste qui est écrit en langue parlée consciencieusement dépourvue de tout élément littéraire.

« Il faut, dit M. Hou, réformer notre langue littéraire, morte depuis plus de deux mille ans. Elle ne répond plus à nos exigences modernes, n'étant plus une langue à nous. Il faut tirer du mépris notre langue nationale qui nous unirait ^{p.199} tous. A ce propos, je proclame les thèses révolutionnaires que voici :

« Il faut que les poètes et les écrivains en général aient « quelque chose », cette chose étant leur vrai sentiment, leur vraie idée, une esthétique et une pénétration qui leur appartiennent et qui n'aient pas été volées à quelqu'un. Il faut être toujours original dans ses écrits, comme le sont, par exemple, Tchouang-tseu (le grand philosophe du IV^e siècle avant notre ère), T'ao Ts'ien (le grand poète du IV^e siècle de notre ère), ou Tou Fou (le grand poète du VIII^e siècle de notre ère). Il ne faut pas faire de phrases vides, en se laissant entraîner par la richesse traditionnelle de notre langue. Rappelez-vous ce que dit Confucius dans ses aphorismes : « Il est mauvais que l'élément décoratif et extérieur triomphe sur notre essence intérieure ». C'est justement ce qu'il nous reste à empêcher.

— Je remarquerai ici que, dans le fameux aphorisme de Confucius, la phrase continue et dit que ce n'est que l'harmonie entre le fond (ou la substance). de notre cœur d'une part, et son expression en parole élégante et raffinée de l'autre qui produit l'effet désirable, c'est-à-dire l'homme parfait,

¹ On pourra lire avec profit, sur un thème proche du thème de cette conférence, un article de Basile Alexéiev sur « Les problèmes de la littérature chinoise contemporaine », dans la [Revue de Paris](#), 1^{er} mars 1929, pages 907-920

l'homme qui se distingue des autres par ses qualités, comme le prince se ^{p.200} distingue de ses sujets, par ses droits de naissance. On a donc cité l'aphorisme confucéen d'une manière incomplète et par conséquent répréhensible.

« C'est pour cette raison, — continue M. Hou, — qu'il ne faut plus calquer l'antique, le faisant accepter comme production originale. Chaque période de l'histoire littéraire a son importance et ses beautés propres. Donc, l'antiquité n'a pas le droit de rester jusqu'à nos jours le parangon de toute perfection.

« Notre fameux historien, Sseu-ma Ts'ien, est un auteur admirable, je ne le conteste pas, mais le fameux roman *Sur les rives* ne lui cède pas en perfection. Les odes célèbres de l'époque des Han anciens ne sont rien à côté des œuvres poétiques et de la prose élégante des T'ang et des Song. Personne ne doit imiter l'antique, cette imitation n'étant autre qu'une marche contre nature, le dos tourné au temps où l'on vit. C'est comme si l'on introduisait quelques répliques de faussaire dans le musée de la littérature originale.

— Je m'abstiendrais de toute réflexion sur cette tirade si je n'étais en France, où Éd. Chavannes, en traduisant l'œuvre de Sseu-ma Ts'ien, en a montré l'importance au monde. Une simple comparaison de cette œuvre, dans sa traduction ^{p.201} française, avec un des célèbres romans chinois dont on n'a malheureusement pas encore d'aussi bonnes traductions européennes, mais dont le goût se devine assez, fera goûter cette comparaison chinoise d'un Hérodote à un Zola ou à Conan Doyle.

« Voici, continue M. Hou, un exemple tiré d'un de nos poètes contemporains que j'appelle un antiquaire, momifiant notre littérature. C'est Tch'en Po-yen ! Ecoutez :

« Partout où je trouve un ruisseau, je copie les vers de Tou (il s'agit du fameux poète Tou Fou, VIII^e siècle de notre ère ; on copie en effet les vers aimés, tâchant d'exprimer jusqu'à la jouissance dans l'écriture, qui se prête en Chine à l'émotion esthétique beaucoup plus que notre écriture alphabétique).

« En une demi-année, j'ai fait chauves un millier de pinceaux (on comprend que le poète veut dire qu'il a usé ses pinceaux de poils).

« Tout ce que j'en tire se transforme en larmes.

« Tout ce que je parcours : — Quel coup de maître, dis-je !... (ici, il y a une allusion littéraire trop compliquée pour une traduction courante)..

« p.202 Des myriades de merveilles s’y cachent sans sortir (sans paraître sur le papier).

« Ce vieillard, plus je le regarde, plus il est grand (comme Confucius regardé par un de ses élèves).

« Au fond de mon âme, j’enroule les courants de mon goût (mon goût pour ce poète reste inépuisable).

« Et je lis lentement ce poète au destin malheureux.

« Voyez-vous, s’écrie M. Hou, ce que c’est qu’un de nos coryphées modernes ! Fort bien : il a usé jusqu’au bois un millier de pinceaux de poils ! Par exemple ! N’est-ce pas là d’un vrai esclave ! S’il avait employé ce temps à écrire quelque chose de personnel ne serait-ce pas beaucoup mieux ? Du moins, il ne serait jamais tombé si bas ! Et si vous voulez mon avis et, mon goût, je préfère cardinalement nos petites nouvelles écrites en langue « blanche » (simple, sans décor littéraire d’allusions et de figures d’aucune sorte). Il est vrai que les auteurs qui s’en servent empruntent beaucoup à l’ancienne littérature, mais ils décrivent la société où nous sommes ; c’est pourquoi je les estime de vrais écrivains, les autres pour moi ne comptant pas.

Ici, je vous laisse, Mesdames et Messieurs, p.203 faire les commentaires que vous jugerez à propos.

« Je dirai maintenant, continue M. Hou, que je ne vois vraiment pas beaucoup de raisons de soupirer, quand on ne souffre d’aucune maladie, n’est-ce pas ? Mais regardez un peu nos poètes pessimistes. Voilà, par exemple, la venue du printemps. Pensez-vous qu’ils s’en réjouissent ? Tout le contraire : ils versent des larmes. Comment des larmes ? Pourquoi des larmes ? — C’est que, voyez-vous, le printemps s’en ira bientôt. En automne, ils verseront des larmes, bien entendu, encore plus fort : ils y voient l’image de leur vieillesse. On peut appeler de pareils motifs des chants funèbres qui ruinent la nation. Est-il vraiment possible que les jeunes bâtisseurs de l’État et les leaders de la pensée nationale écrivent ainsi ? Peut-on, dites-moi, peut-on aider quelqu’un par ses larmes ? Non, nos jeunes gens devraient être des Fichte, des Mazzini et non des K’iu Yuan, des Kia Yi, des Wang Ts’an et autres trop fameux Jérémies.

— Je me permettrai d’observer que M. Hou s’en prend toujours à de grands noms, comme celui de K’iu Yuan, grand poète dont l’influence n’a jamais cessé de s’exercer durant vingt-trois siècles.

« Il faut, dis-je — poursuit M. Hou — faire ^{p.204} tous nos efforts pour jeter de côté les motifs pourris et les paroles poncives qui abondent dans notre style poétique, telles celles-ci par exemple : « Je piétine et piétine dans ma douleur », « que je suis solitaire ! », « ma fenêtre froide », « le soleil oblique », « les herbes parfumées », « le gynécée au printemps », « l'âme triste », « mon songe : revenir chez moi », « mon ombre solitaire », etc. , etc. Tout ça, ce n'est qu'un succédané de la poésie, ce sont des mots-étuis. Voici un exemple de cette versification à la douzaine :

« Vacille, scintille, lampe de nuit, petite comme un pois.
Éclairant mon ombre solitaire, qui tremble agitée...
Un chaos froid de pensées... Sans fonds...
La couverture azurée gèle... Les canards de tuile soufflent de
froid...
Que de nuits d'automne j'ai surmontées !
Mes petites cordes balbutient quelque chose...
Depuis longtemps, devant la croix de ma porte,
Le givre vole et danse en flocons..
M'accablent les sons terribles qui demeurent
Et s'enroulent tournant aux colonnes ».

« On pourrait, n'est-ce pas, croire que c'est là de la plus réelle poésie, du type *ts'eu* (vers-chansons). Mais non, en réalité ce ne sont que de mots-étuis (*t'ao-yu*) et rien de plus. Songez donc : notre poète écrit ses vers sur lui-même, ^{p.205} qui habite l'Amérique, où il n'y a pas de « couvertures azurées », et encore moins celles du palais des Han, qui ne sont chez lui qu'une allusion littéraire. Il n'y a pas non plus en Amérique de portes en croix, surtout suspendues comme chez nous en Chine, ni de lampe petite comme un pois. Les colonnes et les poteaux n'existent pas dans les chambres américaines, et je ne parle même pas du givre « dansant » dans l'air — chose impossible. Quelle manière, quelle manière, vraiment ! Non, il faut décrire ce qu'on voit soi-même et ce que l'on sent, d'une manière absolument spontanée.

— Je laisse naturellement ce paragraphe sans commentaire.

« Maintenant, reprend M. Hou, je vais vous signaler la chose la plus importante. Il ne faut nullement se servir de citations tirées des textes anciens. Il est vrai qu'il faut dire cela sous quelques réserves, car les citations peuvent être divisées en deux groupes différents. Tout d'abord, ce sont des citations dans le sens le plus large du mot, c'est-à-dire, des images passées dans l'usage, des phrases toutes faites, employées tous les jours. Il y a aussi quelques faits historiques, connus de tout le monde, aussi bien que quelques

noms d'hommes anciens, qui ^{p.206} s'emploient comme images ou comparaisons, et enfin quelques proverbes et dictons, dont l'emploi avisé n'est que bienvenu. Mais il est un autre type de citation, au sens plus étroit de ce mot. C'est un emprunt aveugle, dont on use d'ailleurs quand on n'a rien de personnel à dire. L'emploi de citations de ce genre est une chose grossière qu'on ne devrait pas admettre dans la bonne littérature. Elles créent une équivoque, ne sont comprises en général qu'avec difficulté, et alors nous n'avons plus qu'une image originale coupée. Je ne parle pas naturellement des allusions littéraires qui viennent les premières à la mémoire, sans égard à leur origine ni à leur emploi efficace.

— Cette attaque de M. Hou porte un coup aux habitudes littéraires chinoises dont j'ai parlé plus haut, les caractérisant comme une espèce de chrestomathie hypertrophiée par l'usage mécanique des concordances. C'est naturellement de la mauvaise poésie, et si M. Hou réussit à la discréditer complètement il fera certes une œuvre d'importance historique. La même remarque s'applique à ce qui suit :

« Il ne nous faut plus de parallèles littéraires. Ils ont été, il est vrai, beaucoup employés par les écrivains de l'antiquité, tels que Lao-tseu et Tchouang-tseu ; mais ceux-là s'en servaient ^{p.207} comme d'expressions adéquates à leurs pensées. Puis on s'est mis à les imiter à outrance, et non seulement à les imiter, mais encore à cultiver ce genre, à le régler par toutes sortes de prescriptions, ce qui a créé la littérature factice et précieuse. On a même établi une norme, pour faire des vers absolument parallèles. La liberté humaine de l'inspiration et de la langue fut dès lors domptée. Mais il est temps de la restaurer et de se débarrasser une fois pour toutes de ce parallélisme artificiel, en ne lui accordant rien de plus que la valeur d'un procédé curieux.

« Ainsi j'affirme contre nos traditionalistes qui n'admettent pas d'autre poésie que celle qui dérive du classicisme, qu'au contraire ils sont misérables, car ils ne font rien pour sauver la situation, et que c'est au vers « blanc », libre de toutes règles, de toute rythmique, de toute citation, que l'avenir appartient. Là est notre idéal littéraire.

« Il s'ensuit que nous n'avons plus à éviter à tout prix les mots du parler courant et les caractères dits « grossiers ». L'histoire nous apprend que la langue parlée a été cultivée comme expression littéraire depuis très longtemps. Ainsi, par exemple, cette langue que nous appelons « blanche », dans le sens de simple et limpide, a été employée dans les textes religieux ^{p.208} bouddhiques qui étaient fort sérieux, mais qui devaient exprimer des sujets qui échappaient désormais à la langue des versificateurs traditionalistes. Il s'est

même créé un style particulier d'enseignement, suivi par d'autres écrivains qui, tel le fameux Tchou Hi, n'étaient plus bouddhistes. Les Mongols ont vivement attaqué le traditionalisme et ont choisi comme langue officielle un style qui se rapprochait beaucoup du parler de leur temps. Et on a vu paraître alors nos fameux romans, dont la lecture est la plus répandue de toutes. Le théâtre se développe, sa floraison commence aussi à cette époque. On peut affirmer que, s'il n'y avait pas eu, sous les Ming et les Ts'ing, cet arrêt mortifiant du progrès, une réforme semblable à celle de Luther et de Dante eût été effectuée depuis longtemps. Mais cet arrêt fut sinistre. On vit paraître et devenir à la mode ces terribles « huit membres » (composition factice des examens officiels), et la vie s'est arrêtée....

« J'affirme donc que notre instrument littéraire ne doit pas être autre chose que la langue dite *blanche*, outil sûr et fidèle. C'est pourquoi je me suis décidé, à partir de cette date (1915), à n'écrire rien en langue traditionnelle, me servant exclusivement de la langue blanche. Que vive au XXe siècle notre langue vivante, et non ^{p.209} pas la langue des curiosités pétrifiées ! Et non seulement je me suis décidé à écrire en prose dans cette langue blanche, mais mes vers y seront écrits également. Vous verrez que c'est bon !

— Cette décision de M. Hou se réalisa bientôt dans plusieurs pièces de vers publiées récemment (1920), sous le titre d'Essais (*Tch'ang che tsi*). La décision y prend la forme très solennelle d'un serment. La voici, — en vers blancs, bien entendu :

« Je ne me tuerai plus au printemps,
 Ne serai plus triste en automne,
 — Voilà mon serment de poète !
 Que les fleurs s'épanouissent — fort bien,
 Qu'elles tombent — fort bien aussi.
 La lune est ronde — c'est bon, certes.
 Le soleil tombe, à quoi bon s'attrister ?
 J'ai entendu dire : Au lieu de glorifier les cieux,
 Ne vaudrait-il pas mieux les surmonter et s'en servir ?
 A quoi bon maintenant chanter et se plaindre au ciel
 Faisant cet acte d'esclavage ?
 Vous, révolutionnaires de l'art littéraire, à quoi bon hésiter ?
 Il faut nous saisir l'étendard devenant athlètes.
 Nous allons vider les millénaires qui précèdent.
 Ouvrant sous nos pieds des centaines de siècles.
 Enlevons leur pourriture puante, ^{p.210}
 Rendons-nous notre don divin.
 A l'État Fleurissant — Central (=à la Chine)

Créons une nouvelle littérature...
 A qui donc voudrons nous céder cet acte ?
 La matière de poésie à nos élans sera donnée
 Par la plus jeune génération ».

— Il est assez curieux de savoir quel est ce fameux étendard de guerre dont parle M. Hou, quelle poésie nouvelle et originale veut sortir de sa plume révolutionnaire pour remplacer le pinceau des traditionalistes. Dans sa langue habituelle, qui ne le cède guère en énergie d'expression, il le dit dans une des pièces du Recueil que je viens de signaler :

« Songe et poésie »

Tout est expérience habituelle,
 Tout est fait habituel
 Par hasard ils s'élèvent en fontaine dans mon songe
 Se transforment curieusement en combien de dessins
 surprenants !

*

Tout est sentiment habituel,
 Tout est paroles habituelles.
 Par hasard ils se heurtent au poète
 Se transforment curieusement en combien de vers surprenants !

*

L'ivresse passera, — c'est alors que tu sauras combien fort est le
 vin, p.211

L'amour passera, — c'est alors que tu sauras combien fort est le
 sentiment.

Tu ne pourras pas faire mon vers,
 C'est comme moi qui ne peut faire ton songe.

— Ajoutons enfin la postface de l'auteur, qui veut être intelligible à tout prix et par tous les moyens, y compris le commentaire :

« Voilà mon empirisme poétique (en anglais, par parenthèse). Pour vous l'exprimer en une phrase simple, cela veut dire : Pour faire un songe, il faut tout de même une expérience ; à plus forte raison quand on fait des vers. Le grand vice de nos contemporains est d'avoir l'amour des vers sans aucune expérience à leur base.

On voit là quelle transformation subirait la poésie pour se transformer en une matière inouïe et parfaitement inacceptable pour la Chine d'éducation classique. Il suffit d'ailleurs d'apprécier le nouveau parallélisme de cette poésie et de le comparer au parallélisme contre lequel M. Hou ne trouve pas d'invectives suffisamment indignées. Mais, pour le moment, nous nous contenterons de noter cette espèce d'ultra-réalisme, de *practicisme* plutôt, qui

est à la base de la reconstruction, de la réforme et de la révolution littéraires chinoises.

On comprend que cette intrusion de l'esprit destructeur dans le domaine de la poésie sacrée des siècles, ait provoqué une vive réaction, une ^{p.212} lutte entre la génération élevée à la chinoise et les partisans de M. Hou, la *nouvelle jeunesse*, élevée à l'européenne, ou plutôt ayant cette prétention. Il est assez curieux de noter que le parti réactionnaire a eu pour chef M. Lin Chou, le traducteur fameux et fécond de la littérature européenne. Ses attaques visent principalement l'introduction de la langue « blanche » dans la littérature sérieuse. Il faut dire que M. Lin, ne connaissant lui-même aucune langue étrangère, faisait ses traductions d'après le mot-à-mot oral de ses collaborateurs.

« Introduire un pareil outil littéraire, dit-il, c'est introduire le jargon des cochers et des petits marchands.

Mais comme il sent que de pareils arguments n'ont plus de valeur et que ses exclamations n'arrêtent point le mouvement, il continue :

« Vous dites qu'il faut prendre le texte de nos romans écrits en langue *blanche* pour l'enseignement scolaire. Mais vous ne savez ni ne comprenez que les écrivains de ces romans étaient des hommes d'une instruction et d'une lecture extraordinairement riches. On connaît le fameux dicton que « sans avoir rompu par la lecture dix mille volumes, on ne peut jamais faire de bons livres soi-même ». Mais on ne sait plus qu'un bon livre, même en langue « blanche », demande exactement le même effort. On peut, il ^{p.213} est vrai, en cette langue remédier au laconisme de la langue littéraire, mais on ne doit guère remplacer les longueurs significatives et portantes du texte littéraire par une brève narration en parler vulgaire.

Cependant, à côté des vétérans, il y avait, comme nous le fait savoir M. Hou, quelques jeunes gens qui élevaient des objections du point de vue de la méthode poétologique. Ceux-ci sont ignorés de M. Hou qui raisonne d'après l'histoire de tous les mouvements littéraires de l'Europe, et se croit par conséquent impeccable. Il est curieux de lire la critique formulée par un des professeurs d'une Université créée récemment, donc un représentant de la jeunesse. Voici ce qu'il dit des Essais de M. Hou :

« Ces essais sont de la littérature morte, car ils vont mourir, pourrir. Et ce n'est guère à cause de la langue vivante dont se sert cette littérature qu'elle va mourir et pourrir. Quand un homme meurt, son esprit vital sort de la norme ordinaire, sa parole et ses mouvements en sortent aussi. Dans les vers de M. Hou et de son cercle, on voit de grossières transplantations et des remuements

poussés à l'extrême. Cela m'indique que cette espèce de littérature mourra.

M. Hou réplique qu'il est mécontent de ne pas être arrivé au bout de sa liberté et que l'*extrémité*, dont l'accuse son ^{p.214} adversaire, n'est qu'un compliment peu mérité.

« Mon adversaire, continue M. Hou, dit que Dostoïevski et Gorki sont eux aussi de la pourriture et vont mourir malgré leurs succès momentanés. C'est trop de compliments ! Si je meurs comme ces auteurs, je ne demande pas mieux.

— Ces attaques, que M. Hou nous fait connaître dans son introduction, ne changent en rien ses convictions et ses Essais lui paraissent une manifestation trop importante. Il nous renseigne avec minutie sur son procédé de travail, sur les changements et les corrections, toujours datés du jour où une idée heureuse les lui a inspirés....¹

« Je ressemble, ajoute-t-il, à une femme chinoise qui a délié ses pieds difformes. Le pied pousse, mais le sang et la difformité du passé restent. Mais voici qu'elle voit une fillette qui ne sait plus ce que c'est que le pied estropié et qui galope devant ses yeux curieux ! Et c'est l'avenir !

Nous avons donc devant nous un homme ^{p.215} sincère et enthousiaste, qui cherche de nouvelles voies. Analysons un peu sa poésie.

On sait que, d'après M. Hou, le langage poétique ne doit pas s'écarter de la langue ordinaire, sans beauté traditionnelle, la langue qui vit et restera vivante. Mais, ce principe fondamental n'est appliqué qu'avec des restrictions. Ainsi, il arrive parfois que l'introduction aux vers écrits en « blanc » use du vieux style littéraire. Mais c'est surtout le domaine séparant les deux langues qui reste flottant. Si maintenant nous voulons établir, d'après ce que je disais dans une de mes leçons précédentes, quel genre de poète représente M. Hou, il faut avouer que ce n'est plus le poète classique — *che jen* — ni le poète des chansons — *ts'eu jen*, car il s'est fort éloigné de cette dernière forme qu'il admire pourtant en principe. D'abord il néglige complètement la forme des vers. Il écrit une espèce de prose, faite de lignes à la Whitman, et il use de tous les procédés des poètes modernes : pages vides ou peu garnies de lignes précieuses, ponctuation excessive, mais n'exagérant guère la valeur esthétique du texte. Le livre de poésie chinoise, sans ponctuation et sans caractéristique extérieure des vers tend par là à disparaître, remplacé qu'il est par un ^{p.216} livre criard, en opposition à ce qu'était le livre du passé, d'une modestie extrême.

¹¹ [css : une erreur d'impression (lignes répétées et supprimées) rend une phrase incompréhensible]

Le rythme non plus n'est plus le rythme chinois — sérieux et classique. Ce sont plutôt des exclamations hystériques parfaitement étrangères à l'esprit de la poésie traditionnelle. En voici un exemple :

Les révolutionnaires

<i>T'amen che chouéi ?</i>	Eux, qui sont-ils ?
<i>— Sanko chepaiteu ying-siong</i>	Trois héros péris !
<i>Yiko tche engkungte hao-han !</i>	Un brave fameux !
<i>T'amente wouk'i :</i>	Leurs armes de guerre
<i>Tchatan ! Tchatan !</i>	Bombes ! Bombes !
<i>T'amente tsingchen :</i>	Leur esprit vital
<i>Kan ! Kan ! Kan !</i>	Faire ! Faire ! Faire !

Une pareille poésie n'est qu'un acte révolutionnaire, une vraie bombe contre la tradition.

Quant à la rime, elle n'existe plus d'une manière régulière, ni même d'aucune manière. Il faut la chercher d'un œil très exercé. On s'étonne de la voir sous forme de simple répétition d'un même mot, ou encore sous forme d'atone n'ayant pas dans le parler un sou bien déterminé. Les mêmes atones forment parfois la césure, ce qui rend la phrase imprononçable de la manière voulue par l'auteur (*tsoche, ti-sing wei*).

^{p.217} Les sujets de cette poésie en langue vulgaire ne sont nullement simples au point d'être accessibles à tout le monde. La patrie, les luttes politiques, l'extase révolutionnaire, forment des thèmes qui ont décidément besoin d'une forme beaucoup plus simple et d'une langue plus simple elle aussi. Il est entendu que les vieux ne trouvent que très peu de poésie dans les attaques politiques, les lamentations sur l'arrestation d'un rédacteur, le reproche adressé au brave qui n'épargne pas sa vie, etc.

Pour éviter le reproche qu'il écrit en langue parlée parce qu'il ne sait pas l'autre : la langue de la tradition littéraire, et que, par conséquent, en invitant les autres à perdre leur passé, il ne perd rien lui-même, M. Hou ajoute à son petit volume quantité de vers écrits dans cette langue traditionnelle. Officiellement, il nous dit qu'il les ajoute en qualité d'appendice, pour qu'on puisse juger du progrès qu'il a réalisé.

Or si nous examinons ces productions de M. Hou, nous voyons que cette langue ne doit pas non plus être qualifiée de littéraire et de traditionnelle, et qu'elle ne ressemble en rien à la langue raffinée des grands et même des médiocres poètes de la Chine. Il est vrai que l'auteur imite de temps à autre ces poètes, soit dans des introductions à ses vers, soit en reprenant ^{p.218} les sujets mêmes traités par les anciens (T'ao Ts'ien, Li Po). Ainsi il traitera de nouveau, par exemple, le thème archi-connu de la « Mi-automne » (Tchong ts'ieou). Or, comme introduction, il se contentera de la phrase que voici :

« La onzième nuit du neuvième mois de notre calendrier moderne correspond à la quinzième nuit du huitième mois du calendrier ancien. »

— Quant au poème, c'est ce quatrain :

« Les petites étoiles ont disparu, pas beaucoup d'étoiles grandes,
En effet, cette nuit il y a beaucoup de lumière
C'est minuit. La lune passe par delà la rivière
Les eaux de la rivière sont devenues Rivière d'argent.

Si l'on rejette les stéréotypes poétiques dont parle avec indignation M. Hou lui-même, et qui sont en effet faciles à trouver dans toutes les chrestomathies, concordances et même dans de simples dictionnaires, il ne restera pas grand chose à la création individuelle de M. Hou. Mais comme je l'ai déjà dit, la moindre comparaison avec le premier venu des anciens quatrains traitant le même sujet, montrera l'infériorité de la poésie de M. Hou. L'homme intelligent qu'est M. Hou ne peut guère s'y faire illusion. Alors il ironise. Rappelons-nous cette sorte de culte de l'amitié que manifeste la poésie chinoise classique, de préférence à l'amour ^{p.219} sensuel que chante la poésie européenne. Que fait ici M. Hou ? Il entreprend l'éloge de ses partisans. Or l'esprit de parti au sens traditionaliste répugne aux esprits confucéistes qui suivent de près l'enseignement du maître dans son fameux aphorisme : « L'homme de bien et parfait n'est jamais un homme de parti ». Introduire un pareil motif dans la poésie chinoise de l'amitié, c'est la tourner en ridicule.

Voici encore deux vers, où la raillerie est manifeste :

« Lune peut rendre un homme triste,
Certes ne (césure !!) peut m'affliger.

Cela doit être une paraphrase ironique du poète Li Po.

— Voici enfin la profession de foi du railleur :

« A mon ami Tchou ».

«... Et voilà, quand nous deviendrons, hélas ! vieux,
Serons professeurs, un bout de craie en main,
C'est alors qu'esprits ramollis, — oui, c'est ridicule —
Nous aimerons les écrits de ces mystiques pourris des Tang.

Ainsi, parti de la vieille tradition, M. Hou se laisse aller à un européisme sans réserve. Sa tâche, comme celle de tous les poètes novateurs, ne ^{p.220} peut être que très délicate, car l'élément étranger ne saurait partout engendrer un plaisir esthétique : celui-ci est, en Chine, trop musical, pour s'accommoder de sons dits barbares. Aussi M. Hou n'a pas su non plus s'acquitter de cette tâche délicate d'une Manière satisfaisante.

Analyse-t-on sa poésie sous cet aspect, il faut noter que d'ordinaire son stimulant se trouve quelque part en Amérique, à New-York surtout. Il est évident que pour un Chinois qui n'a jamais vu l'Amérique, l'association poétique cherchée par l'auteur n'est que peu probante. Mais M. Hou est aveuglé par sa présomption, et il bourre ses vers des noms, imprononçables à la chinoise, de Newton, Watt, Mazzini, Emerson, Fichte, et autres. Le résultat en est des moins justifiables, comme on peut facilement s'en rendre compte en scandant à la chinoise ces vers

« Mon ami, tu crains que je sois Matcheni (Mazzini)
Mais je veux que tu deviennes Ngo sseu woua (Ostwald).

Je ne crois d'ailleurs pas que le commentaire de l'auteur, ci-joint, puisse rendre le poétisme plus efficace : « Ma-tche-ni (c'est-à-dire Mazzini, suivant la transcription phonétique de M. Hou lui-même), écrivain italien, un des trois héros créateurs de l'Italie ; Ngo-sseu-woua, ^{p.221} Wilhelm Ostwald, savant allemand qui vit encore ».

Il n'est guère douteux que le néologisme suivant n'ait aucune force poétique, surtout si nous savons que dans l'écriture chinoise chaque mot est représenté par une syllabe

Pi k'ou ni k'o lai kiang pien,

ce qui veut dire : En pique-nique, nous arriverons à la rive ». Pour la transcription hiéroglyphique du mot « pique-nique », l'auteur s'est servi de quatre mots sur les sept qui forment une phrase ordinaire. Mais en laissant de côté cette considération, introduire de pareils néologismes n'est qu'un acte de snob, et on ne comprend pas très bien comment s'y prête le même auteur qui, d'autre part, dans un de ses articles, couvre de raillerie l'introduction de néologismes inutiles pareils à « pique-nique », tels que *p'ouk'o* (poker), *leisseu* (flush), *Pie k'oopen* (bluffing).

Un Chinois qui n'aime pas beaucoup le beurre, ne goûtera pas davantage le vers suivant :

« Beurre jaune et morceau de pain sont très frais chez nous,
ou celui-ci :

« Un verre de limonade est vidé, un rouleau de tabac (une cigarette) éteint.

^{p.222} Il est probablement admis que l'élément européen a une portée considérable. Mais l'europhisme est poussé à l'extrême quand notre auteur écrit le mot « Amour » avec une majuscule, le mettant d'ailleurs en relief comme un nom propre par l'effet d'une ponctuation exagérée. Je me demande à quelle catégorie de lecteurs cette poésie est destinée, car pour les Chinois

américanisés, comme l'auteur lui-même les commentaires dont je viens de donner un exemple sont inutiles et même offensants.

Mais il paraît que l'esprit novateur chez M. Hou se cantonne dans l'européisme, et défie la critique de l'autre camp. En vain chercherait-on chez lui du nouveau génial, qui le distinguerait des poètes dont il parle avec un souverain mépris, comme d'une pourriture à balayer. Voici un exemple de sa poésie d'amitié (page 11).

- I. Malade, couché, je reçois sa lettre
Ne remplissant même pas huit lignes de papier
Aucun mot grave, —
M'a fait une grande joie.
- II. Je ne le connais pas,
Il ne me connaît pas.
J'y pense toujours,
C'est donc pourquoi ça ?
- III. N'est-ce pas parce que nous sommes
Par le sort à jamais parents ?
Du sort naquit le sentiment, p.223
C'est pour cela que nous ne sommes pas gens du grand
chemin (c'est-à-dire les premiers venus), etc.

Dans cette *aqua distillata*, qu'y a-t-il de nouveau pour un Chinois qui a vu tant de spécimens de la poésie d'amitié, cette grande poésie de Chine que l'on n'ose pas citer par embarras de richesse ? Où constate-t-on le résultat de ce travail consciencieux et assidu dont M. Hou parle sans cesse ? A-t-il le droit d'invoquer l'européisme ou l'américanisme triomphants, pour s'écarter pareillement de la route mondiale qui était celle de la vie classique ?... Mais il ne s'agit encore que de questions de rhétorique.

Si maintenant nous cherchons, avec la sincérité que l'auteur exige lui-même, l'élément poétique au sens usuel du mot, nous ne rencontrons que de l'ironie et nous entrevoyons même presque toujours une certaine crainte de la vraie poésie, et surtout de la poésie ancienne. Je n'ai pas le temps d'en citer de nombreux exemples, ce qui aboutirait d'ailleurs à traduire entièrement le livre de M. Hou. D'ailleurs, si l'on veut appeler poésie quelques comparaisons improvisées entre des circonstances et des sentiments, on arrive facilement à transformer la poésie en un index technique, dont tous les lettrés peuvent se servir à l'envi. Or c'est cette idée d'un index d'images suggérées p.224 par des mots qui s'impose à ma pensée, pour être franc et sincère à l'égard de l'œuvre poétique de M. Hou.

Pour compléter mon analyse, je veux m'arrêter quelques instants sur les traductions poétiques de l'anglais, auxquelles M. Hou attache une certaine

importance, car il accompagne toujours sa version du texte original. Ces traductions varient beaucoup par leur technique, aussi bien que par leur valeur poétique. Ainsi, par exemple, le *Over the Roofs* de Sarah Teasdale me paraît assez facile à traduire en chinois, mais cette traduction n'est pas réussie. En revanche, le fameux chant V : « *Isles of Greece* » du *Don Juan* de Byron me paraît extrêmement difficile à rendre en chinois, à cause de sa saturation extraordinaire d'images historiques sans équivalents chinois ; pourtant, la traduction m'en paraît satisfaisante. En outre, le choix des poésies traduites me semble avoir été guidé par le hasard, et si l'on tient compte aussi du manque de rythme original, sans parler de la rime, on ne voit pas sur quoi se fondent les prétentions de l'auteur.

Ici encore j'éprouve de l'embarras à choisir des exemples pour montrer les défauts criants de ces traductions, aussi bien d'ailleurs que ^{p.225} leurs qualités qui, à vrai dire, sont presque nulles. Considérons donc le commencement du dit canto de *Don Juan* :

... *Where burning Sapho loved and sung..*
 .. *Eternal summer gilds them yet,*
But all except their sun is set.

Or, les mots vraiment significatifs : *burning, loved, gilds them yet*, ainsi que toute la ligne suivante ont été omis dans la version. Le traducteur s'est borné à une paraphrase indigente :

« La poétesse Chafou chantait ici autrefois... Je me promène ici me chagrinant, me chagrinant des anciens héros qui sont partis tous, sans avoir rien laissé.

Dans une autre phrase : « *Where Delos rose and Phoebus sprung* », M. Hou a remplacé les noms propres par des noms de la mythologie chinoise (Hi et Ho, au sens de soleil et de lune), ce qui est hasardeux. On voit donc que l'œuvre poétique du traducteur exige bien d'autres moyens que celui qui consiste à hausser la langue vulgaire au rôle d'unique instrument littéraire.

Je m'arrête pour conclure sur tous les points que je viens de faire ressortir d'une manière plus systématique que catégorique. L'élément de nouveauté dans la poésie réformatrice de M. Hou est vraiment trop faible. Il me paraît que ^{p.226} des mots sonores, tels que réforme et surtout révolution ne sont pas justifiés par les résultats acquis. Il me paraît aussi que la poésie simplifiée de cette façon se réduit, comme poésie chinoise, à zéro, n'étant ni le *che*-classique, ni le *ts'eu* sous-classique.

Mais il est probable que cette réforme est considérée comme une rénovation de la poésie antique, suivant un retour historique dont des exemples sont connus. M. Hou nous dit assez éloquemment, il est vrai, qu'il s'agit pour la première fois d'une lutte consciente. Peut-être ! Mais alors est-il sûr des résultats de son activité ? Oui, affirme-t-il. Cependant, nul n'est

prophète dans son pays, et tout ce que l'on peut dire de cette poésie vue d'un œil non-chinois, c'est qu'elle apparaît comme étrangère à la poésie chinoise.

Une question qui me semble très grave se pose à propos de l'activité réformatrice de M. Hou : Est-elle accessible à la critique absolument libre ? Ou bien n'est-ce qu'un mouvement d'agitateurs politiques qui gouvernent l'opinion publique par des invectives comme : pourriture, vieux chiffons, etc. , aussi bien que par leur action directe dans l'enseignement, où ils ont porté un coup définitif à l'étude de la langue nationale en introduisant, en des proportions inouïes, ^{p.227} l'euro péisme dans les manuels ? Les vétérans qui protestent sont ridiculisés et injuriés publiquement. Mais les jeunes qui, n'ayant rien gagné, n'ont rien à perdre non plus, suivent leurs nouveaux maîtres, comme les seuls à suivre. En effet, on n'enseigne plus la pratique de la vieille poésie dans les écoles de la Chine. On se borne à donner tout d'abord la paraphrase facile d'une poésie, pas trop ancienne d'ailleurs, et ce n'est qu'ensuite, à titre de curiosité, qu'on rétablit l'original. La table rase que représentent les élèves de l'école chinoise moderne admet tout à sa surface, et bien que la Chine soit un pays de presse libre, cette liberté est rendue vaine par l'action énergique de propagandistes avisés, intelligents et tout dévoués à leur mission, tels que M. Hou.

La voix d'un sinologue ne doit pas le trahir dans la critique d'une poésie qui ne lui procure aucune émotion esthétique. Mais à côté des goûts personnels il y reste encore la proportion gardée de l'ensemble de la poésie chinoise. A ce point de vue, la poésie de M. Hou est naïve et enfantine. Démocratiser la poésie, ce n'est pas du tout la profaner complètement.

Encore le sinologue doit-il faire entendre son jugement critique au-dessus des truismes. Or s'il est évident que la poésie de M. Hou par le ^{p.228} fait même de son apparition tapageuse entre dans l'histoire littéraire, il ne s'ensuit pas que la langue traditionnelle soit à jamais morte, comme le prétendent M. Hou et ses compagnons, et que le progrès affirmé par eux soit un progrès logique et réel. Un sinologue critique peut concevoir l'idée de la répétition fatale que j'ai déjà signalée. Ce nouveau mouvement n'est, sans doute, qu'un anneau de la chaîne fatale des révolutions à venir. La démocratisation de la poésie, déjà considérable, tombera facilement dans l'excès. Alors d'autres réformateurs, las de dégoût, demanderont, à titre de réaction, du raffinement, et la poésie ainsi rénovée usera naturellement de l'outil le plus perfectionné qu'elle rencontrera, à savoir la langue synoptique et hiéroglyphique de la tradition. Le nouveau d'aujourd'hui sera donc devenu du vieux, et la Renaissance qui suivra reviendra puiser aux sources du classicisme. Mais celui-ci étant mort, on en arrachera des lambeaux pour broser un décor barbare qu'on qualifiera de beau, et ainsi de suite.

Un truisme scientifique dira, bien entendu, que la langue n'importe pas, et que si elle est bien façonnée par des génies successifs, l'œuvre est faite. En ce cas, il nous faut attendre ces génies. Mais, en attendant, on constate que ^{p.229}

M. Hou a rempli son office de Maure. Il restera à juger, dans cet avenir incertain, la répercussion de sa poésie propagandiste dans l'œuvre d'un génie ; Alors commencera, dans l'histoire littéraire de la Chine, un nouveau chapitre, dont l'œuvre de M. Hou ne sera qu'une petite introduction, à titre de référence.

C'est ainsi que l'on voit s'évanouir le phantasme confucéen de la grande littérature du surhomme, dont l'influence « ressemble au vent qui courbe les herbes ». Il est combattu par la révolution littéraire démocratique qui remplace le surhomme par le citoyen ordinaire, exprimant ses sentiments en langue ci-devant vulgaire.

Ainsi disparaît, elle aussi, la fantaisie originale et pittoresque de la poésie chinoise. Les imitations d'un modernisme international la supplantent. Il appartient à l'histoire d'enregistrer les résultats de cette évolution.

Mais, sans être prophète, on peut penser tout de même que cette évolution ne sera plus détachée de l'évolution mondiale, la Chine de nos jours n'étant plus un pays isolé, et que l'Europe, qui vit en Chine d'une manière triomphante, lui imposera aussi sa mode littéraire, avec sa culture, qui est mondiale.

*

* *

Conférences : [I](#) — [II](#) — [III](#) — [IV](#) — [V](#) — [VI](#).

[Table](#)

Nom du document : ba_litt.doc
Dossier : C:\CSS\ChineWord051204
Modèle : C:\WINDOWS\Application
Data\Microsoft\Modèles\Normal.dot
Titre : La littérature chinoise, six conférences
Sujet : série Chine
Auteur : Basile Alexéiev
Mots clés : Chine ancienne, Chine antique, ancient China,
littérature chinoise, chinese literature
Commentaires : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
Date de création : 22/02/05 19:23
N° de révision : 8
Dernier enregistr. le : 23/05/05 20:03
Dernier enregistrement par : Pierre Palpant
Temps total d'édition : 236 Minutes
Dernière impression sur : 23/05/05 20:04
Tel qu'à la dernière impression
Nombre de pages : 106
Nombre de mots : 41 311 (approx.)
Nombre de caractères : 235 475 (approx.)