

MA Shanshan



De la peinture à la poésie

Etude comparée entre les deux Parnassiens – Théophile GAUTIER et WEN Yiduo

Mémoire de Master 2 Recherche Lettres

Sous les directions de Pauline BRULEY et de LI Zhiqing

**UFR des lettres, langues et sciences humaines
Université d'Angers**

Juillet 2013

MA Shanshan



De la peinture à la poésie

Etude comparée entre les deux Parnassiens – Théophile GAUTIER et WEN Yiduo

Mémoire de Master 2 Recherche Lettres

Sous les directions de Pauline BRULEY et de LI Zhiqing

Remerciements

Je tiens à remercier Mme Pauline BRULEY, ma directrice française, pour sa gentillesse et sa patience, pour les conseils éclairants, les observations et les corrections qu'elle m'a suggérées.

Je remercie aussi M. LI Zhiqing, mon directeur chinois, qui m'a guidée dans le monde littéraire, qui m'a indiqué ce sujet très intéressant et qui a dirigé mon travail de recherches pendant deux ans.

Je suis reconnaissante à Mme Anne-Simone DUFIEF pour être membre du Jury de ma soutenance.

Je fais également mes remerciements à tous mes professeurs à l'Université d'Angers, qui ont enrichi mes connaissances sur la littérature française.

Enfin, merci à ma famille et mes amis pour leur compréhension, leur encouragement ainsi que leur soutien.

*« Tout passe. – L'art robuste
Seul a l'éternité. ... »*

Théophile Gautier, « L'art »

Sommaire

Introduction : La société Xinyue – «le Parnasse » en Chine	7
Chapitre I Le croisement de la poésie et de la peinture	15
1.1 Remontée à la source	17
1.1.1 <i>Ut pictura poesis</i>	17
1.1.2 «Dans son poème, une peinture ; dans sa peinture, un poème ».....	21
1.2 Double caractère : poète et peintre.....	23
1.3 Deux théoriciens audacieux	28
1.3.1 Théophile GAUTIER : «L'art pour l'art ».....	28
1.3.2 WEN Yiduo : le retour à la prosodie.....	31
1.3.2.1 La lecture de «l'art pour l'art »en Chine.....	34
1.3.2.2 La triple beauté.....	36
Chapitre II De la peinture des formes à la peinture des mots.....	40
2.1 <i>Emaux et Camées</i>	42
2.2 <i>Bougie rouge et Eau stagnante</i>	50
Chapitre III Le rayonnement	60
Conclusion	67
Bibliographie	69

Introduction :

La société Xinyue – « le Parnasse » en Chine

Le Parnasse, dont les poètes sont appelés «Parnassiens » par la critique littéraire, est un mouvement poétique qui apparaît en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Il se caractérise dans l'histoire de la littérature par son opposition à l'engagement politique et social, son refus du lyrisme, sa théorie de « l'art pour l'art » et son culte du travail. Considéré comme la réaction contre le romantisme, il constitue un intermédiaire du romantisme au symbolisme.

Le nom apparaît en 1866 lorsque l'éditeur Alphonse Lemerre publie un recueil poétique qui prend le titre du *Parnasse contemporain*, en référence à la mythologie grecque. Il est question du mont Parnasse situé en Grèce, lieu de résidence du dieu Apollon et des neuf Muses, où il y a la source Castalie qui «est censée donner l'inspiration à qui goûte son eau¹ ». Donc, depuis l'antiquité, on utilise souvent le nom «Parnasse », d'après son sens par extension, pour désigner le lieu de réunion des poètes. En le choisissant, les précurseurs de ce mouvement ont l'intention de rendre hommage aux Muses et à la tradition grecque.

Il semble bien difficile de dresser la liste exacte et complète des membres du Parnasse. Comme Yann Mortelette l'indique dans la préface de son ouvrage *Le Parnasse* :

Parmi eux, certains se sont revendiqués comme «Parnassiens »; d'autres ont démenti leur appartenance au mouvement ; certains s'en sont réclamés provisoirement, d'autres durablement ; la plupart n'ont rien dit. Comment, dans ces conditions, établir un corpus d'œuvres et d'auteurs « parnassiens », à partir desquels la critique puisse fixer les principes esthétiques du mouvement ?²

Or, les Parnassiens, qui manifestent l'émergence de nombreux nouveaux talents, reconnaissent pour maîtres Théophile Gautier (1811–1872), Leconte de Lisle (1818–1894), Théodore de Banville (1823–1891) et Charles Baudelaire (1821–1867). Outre

¹ Philippe Andrès, *Le Parnasse*, Paris, Ellipses, 2000, p. 3

² Yann Mortelette, *Le Parnasse*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 7-8

le nom des maîtres, il y a encore des poètes connus tels que José María de Heredia (1842–1905), François Coppé (1842–1908), Léon Dierx (1838–1912), Paul Verlaine (1844–1896) et Stéphane Mallarmé (1842–1898), etc. Bien qu'ils se reconnaissent dans la réaction contre le romantisme, surtout contre l'engagement politique des romantiques et les excès sentimentaux du romantisme, à la différence des autres écoles reconnues dans l'histoire de la littérature, ce mouvement, qui se préoccupe de «la forme davantage que de théorie de la littérature, n'a pas produit de manifeste ni de programme³ ». Donc c'est rare d'entendre le mot «parnassisme» dans la critique littéraire et il est difficile de le mettre au rang d'«école», qui signifie l'ensemble des partisans d'une doctrine artistique et «figerait la création parnassienne dans une série de règles à reproduire pour faire partie du groupe⁴ ».

En fait, les Parnassiens sont des poètes de tempéraments très divers, groupés autour de plusieurs revues de poésie différentes, épaves mais importantes, pour essayer leurs talents : *L'Artiste* (1856-1859) dont le rédacteur en chef est Gautier, *la Revue fantaisiste* (1861) fondée par Catulle Mendès (1841–1909), et puis *L'Art* (1865) de Xavier de Ricard (1843–1911), etc. Ces revues annoncent le commencement de la publication des poèmes parnassiens, mais la plupart des débutants n'ont pas de grand retentissement. L'insuccès de ces tentatives fait prendre comptes aux jeunes poètes «de leur inexpérience et de la nécessité de se rassembler⁵ » pour mieux attirer l'attention du public. Ils choisissent de publier plutôt des recueils. C'est ainsi que sont publiés successivement par Alphonse Lemerre en 1866, 1869 et 1876 trois volumes intitulés *Le Parnasse contemporain*, qui permettent la publication d'une centaine de poètes et témoignent aussi des vicissitudes du mouvement. Bientôt contesté par des poètes dissidents ou des individus plus indépendants et novateurs qui s'écartent du mouvement (ex. Verlaine, Mallarmé etc.), et «par un effet de balancement tout à fait naturel dans l'histoire des mouvements littéraires et artistiques⁶ », le mouvement parnassien atteint à sa fin et laisse place à d'autres jeunes gens (décadents et

³ *Ibid.* p. 7

⁴ Philippe Andrès, *op. cit.*, p. 4

⁵ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005, p. 20

⁶ Philippe Andrès, *op. cit.*, p. 37

symbolistes). La dernière édition de 1876 marque la fin du mouvement, mais son rayonnement persiste au fil du temps sous d'autres formes et dans les lieux différents. Comme Philippe André le note,

quand un courant littéraire ou artistique disparaît du paysage esthétique, il ne meurt jamais tout à fait. Il [...] peut aussi resurgir, autrement, bien des années après, chez d'autres poètes. De plus, les liens étroits avec les autres confrères d'autres langues et cultures sont un élément de l'histoire littéraire peu connu, dans la mesure où l'on réduit souvent le domaine littéraire à sa part nationale⁷.

Par exemple, en Angleterre, entre les poètes romantiques, tels que George Byron (1788–1824), Percy Shelley (1792–1822) et William Wordsworth (1770–1850), et l'imagisme du XX^e siècle, apparaît la poésie victorienne, dont le représentant le plus remarquable est Alfred Tennyson (1809–1892), qui met l'accent aussi sur le refus du lyrisme, la recherche du beau et le culte du travail sur la versification. Avec l'introduction de la doctrine française de « l'art pour l'art », le mouvement de l'esthétique est déclenché, et apparaît le slogan à l'anglaise « Art for Art's Sake ». Ce mouvement a des précurseurs remarquables tels que Walter Pater (1839–1894) et Oscar Wilde (1854–1900).

A travers le temps et l'espace, quand on fixe les regards sur la Chine au début du XX^e siècle, un pays en plein bouleversement, on peut découvrir un autre exemple important, c'est-à-dire qu'entre la poésie romantique dans les premières années 20 et le symbolisme ou le modernisme dans les années 30, il y a aussi un intermédiaire – la société Xinyue (新月, signifie « croissant de lune » en français), qui est appelé « le Parnasse » en Chine par la critique littéraire chinoise.

A cette époque-là, la Chine est en train de connaître des changements considérables touchant tous les domaines. Dès l'effondrement de la monarchie féodale (la dynastie des Qing) en 1911, les semences révolutionnaires sont diffusées partout. L'établissement de la République en 1912 et le mouvement du 4 mai 1919⁸

⁷ *Ibid.* p. 39

⁸ Le mouvement du 4 mai 1919 : Après la Première Guerre mondiale, en 1919, à la Conférence de la paix de Paris qui aboutit au traité de Versailles, les Alliés attribuent au Japon la partie des territoires du Shandong auparavant

lancent un défi à la tradition et militent en faveur de l'ouverture de la Chine au monde extérieur. On se passionne pour les nouvelles idées. Dans le domaine littéraire, la littérature chinoise s'engage dans la voie moderne et les intellectuels déclenchent une révolution littéraire radicale. Une des caractéristiques du nouveau monde littéraire de la Chine des années 20 est un foisonnement des sociétés littéraires qui groupent les écrivains autour d'une revue. Ayant pour noyau des écrivains qui ont fait leurs études en Europe, aux Etats-Unis ou au Japon, la plupart des nouvelles sociétés jouent un rôle capital dans l'introduction de la littérature étrangère, surtout la littérature occidentale, en Chine et en même temps créent une nouvelle littérature chinoise. Parmi eux se distingue la société Xinyue, qui « contribue à pousser la poésie moderne (chinoise) vers sa maturité⁹ ».

Fondée en 1923, la société Xinyue est en fait « un groupe social qui n'a ni pour le but politique ni le but artistique pur¹⁰ » avec l'organisation très souple. Le nom de « Xinyue » fait référence au recueil poétique de Tagore *The Crescent Moon*¹¹, parce que le croissant de la lune contient la plénitude à venir et qu'il faut espérer et redonner sa majesté à la vie. Mais avec la publication, de 1928 à 1931, de la revue Xinyue, elle manifeste une unification interne. Les deux principaux animateurs sont les poètes XU Zhimo (徐志摩, 1896–1931) et WEN Yiduo (闻一多, 1899–1946), qui sont aussi deux noyaux. Elle aussi entraîne dans son sillage de nombreux autres intellectuels connus, tels que HU Shi (胡适, 1891–1962), LIANG Shiqiu (梁实秋, 1902–1987), ZHU Xiang (朱湘, 1904–1933), CHEN Mengjia (陈梦家, 1911–1966), HE Qifang (何其芳, 1912–1977) et BIAN Zhilin (卞之琳, 1910–2000), etc.

D'après la critique littéraire chinoise, comme « le Parnasse » de la Chine, Xinyue sert de lien entre deux courants – le romantisme et le symbolisme (ou le modernisme). En amont, les poètes de Xinyue, tels que XU Zhimo, WEN Yiduo et ZHU Xiang (朱

sous contrôle de l'Allemagne. Ceci étant particulièrement humiliant pour la Chine, pourtant alliée des pays vainqueurs, le 4 mai 1919, les étudiants de Pékin manifestent leur indignation devant la faiblesse du pouvoir. Ils réclament en même temps la démocratisation politique et la modernisation de la culture pour que la patrie ne soit pas menacée par les occupations étrangères, et qu'elle soit désormais égale aux autres. L'agitation gagne toutes les grandes villes et lance un vaste sursaut national. Ce mouvement constitue un tournant décisif à partir duquel la culture chinoise s'engage définitivement dans la voie moderne.

⁹ François Cheng, *Entre source et nuage ---- Voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, [1^{er} Ed. Albin Michel, 1990], Paris, Albin Michel, 2002, p. 153

¹⁰ LAN Dizhi, *Anthologie de la société Xinyue*, Pékin, Editions Littérature du Peuple, 2009, p. 4

¹¹ Traduction française : *La Jeune Lune*

湘, 1904–1933), étaient romantiques au début, mais deviennent plus tard les «Parnassiens» chinois qui préconisent le refus de l'excès sentimental du romantisme et le travail sur la versification ; en aval, le style poétique de Xinyue a un lien étroit avec le symbolisme, dont les représentants à ce moment-là sont BIAN Zhilin et HE Qifang, poètes postérieurs à Xinyue, qui jouent un rôle semblable à Mallarmé dans le Parnasse. Mallarmé était un des chefs représentants du mouvement parnassien postérieur et plus tard devient la figure clef dans la transition du Parnasse au symbolisme ; ayant été autrefois disciples de WEN Yiduo et de XU Zhimo, BIAN Zhilin et HE Qifang, à partir de Xinyue, se rapprochent davantage du style de Baudelaire et deviennent symbolistes. De plus, revenus pour la plupart de la Grande Bretagne ou des Etats-Unis, notamment les deux noyaux XU Zhimo et WEN Yiduo, les poètes de Xinyue étaient fortement influencés par la poésie victorienne et le mouvement de l'esthétique. Ils lisent beaucoup et parlent souvent de Tennyson, Baudelaire et Wilde, et apprécient la forme raffinée parnassienne. «En réalité leur préoccupation fondamentalement est d'ordre esthétique.¹² »

Les tendances parnassiennes de Xinyue se présentent principalement sous les trois aspects suivants :

Premièrement, la recherche du beau. Pour les Parnassiens, l'art n'a pas à être utile ou vertueux, et son seul but est la beauté. C'est ainsi ce qu'illustre la théorie de «l'art pour l'art» de Théophile Gautier. Inspirés de la beauté plastique de la statuaire hellénique, ils sont en quête de la perfection formelle, qui est le sommet de l'art. D'après Leconte de Lisle, «l'art, dont la Poésie est l'expression éclatante, intense et complète, est un luxe intellectuel, accessible à de très rares esprits.» Donc, en refusant l'engagement politique et social, les poètes parnassiens se vouent à l'art pur, basé sur l'érudition et la maîtrise technique. Pour les poètes de Xinyue, la beauté de la nature est occasionnelle alors que celle de l'art est éternelle. Ils pensent que «la

¹² Paul Bady, *La littérature chinoise moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je ?», 1993, p. 22

construction des formes parfaites est la création de la beauté parfait¹³ ». CHEN Mengjia indique que les poètes de Xinyue « visent identiquement à la pureté de l’essence, à la minutie de la technique et à la rigueur de la prosodie ». Tout cela permet d’inventer une forme parfaite et d’aboutir à l’art éternel.

Deuxièmement, la retenue du sentiment. Contre l’excès sentimental du romantisme, les Parnassiens préconisent la retenue et le refus du moi pour réaliser l’objectivité de la poésie. « Le thème personnel et ses variations trop répétées ont épuisé l’attention », déclare Leconte de Lisle. « L’art pour l’art » promeut un art impersonnel et impassible, qui refuse l’épanouissement des passions les plus exaltées ou « les plaintes dégiaques de Lamartine et de Musset¹⁴ ». Par coïncidence, les poètes de Xinyue partagent ces opinions quant à la réaction contre le romantisme. Face à la vague romantique de la poésie au début des années 20 du XX^e siècle en Chine, ils soutiennent qu’il est absolument nécessaire de mettre le sentiment sous le contrôle de la raison et indiquent clairement que le sentimentalisme est un danger pour la nouvelle poésie actuelle. XU Zhimo se replie sur lui-même. Il se qualifie de « cheval sauvage le plus indomptable » au commencement de son écriture poétique, mais dans la période de Xinyue, il n’en est plus content et propose le contrôle du sentiment par la raison et la variation du poétique à travers la prosodie. WEN Yiduo a connu une période pleine d’enthousiasme débordant, ayant pour témoin son chef-d’œuvre *Bougie rouge* qu’il conteste lui-même plus tard. Il pense que les romantiques qui encouragent l’expression du moi « n’ont pas sincèrement envie de faire œuvre de création artistique¹⁵ », car, pour la plupart d’entre eux, ils n’ont fait qu’étaler leur moi en ignorant la nature de l’art. Il le révèle avec un ton d’ironie incisive :

Ce qui les satisfait c'est d'exposer leur soi-disant « moi »; c'est de faire savoir au monde que ce moi est celui de jeunes bourgeois de talent, pleins de sensibilité et quand ils regardent dans le miroir de l'art leur air si raffiné, ils y ajoutent quelques larmes sentimentales. Ah ! là ! là ! que c'est intéressant ! que c'est romantique ! Voilà ce qu'ils

¹³ XU Zhimo, « Précédace de la Revue poétique », dans *Anthologie des critiques du groupe Xinyue*, dir. FANG Rennian, Shanghai, Ecole Normale Supérieure de l’Est de la Chine, 1993, p. 277 – 279

¹⁴ Yann Mortelette, *Le Parnasse, op. cit.*, p. 99

¹⁵ WEN Yiduo, « La forme en poésie », dans *Oeuvres*, traduction de Jacques Pimpaneau, Pékin, Editions Littérature chinoise, 1987, p. 78

appellent le romantisme [...]¹⁶

Enfin, le culte du travail sur la versification. Le Parnasse est très connu pour le raffinement de sa poésie. Les Parnassiens sont considérés «comme les champions de la beauté formelle et du triomphe de la rime toute-puissante¹⁷ ». Pour eux, ce qui prime, c'est le travail sur la forme. Ils redécouvrent des règles de la poésie classique et des formes anciennes tels que le rondel et la ballade. Ils accordent de l'importance à la rime et à la maîtrise de la technique. Comme le note Théodore de Banville dans son *Petit Traité de la poésie française*, le dernier mot placé à la rime «doit, comme un magicien subtil, faire apparaître devant nos yeux tout ce qu'a voulu le poète ». Le respect de ces contraintes conduit à l'harmonie et la perfection. De plus, les Parnassiens s'opposent à la théorie de l'inspiration lancée par les romantiques. A leur avis, «si l'inspiration n'est pas implacablement contrôlée par la raison, elle risque de charrier dans sa spontanéité de beautés que d'imperfections¹⁸. » Donc, ils promeut «un retour à un art conscient et maîtrisé à force de travail¹⁹ ». Quant aux poètes de Xinyue, ils poursuivent aussi la beauté formelle de la poésie et enracinent l'ordre et l'harmonie au cœur de leur esthétique. Non seulement, ils adoptent des genres occidentaux comme le rondeau, la ballade et le sonnet, mais essaient d'inventer des nouvelles formes de vers régulier dont les principes fondamentaux sont la symétrie des strophes et l'égalité du nombre de syllabes par vers. Dans ce processus, ils font l'exploration de la versification de la nouvelle poésie chinoise par diverses voies et surtout apportent une contribution énorme à celle de la mesure de la nouvelle poésie. Ils expliquent que la poésie doit posséder la beauté musicale, la beauté picturale et la beauté architecturale, c'est ainsi que le prestige de la poésie s'élargira. De ce fait, les poètes de Xinyue sont nommés aussi ceux de la prosodie. En outre, les poètes de Xinyue mettent en valeur le raffinement des mots et des vers. Comme CHEN Mengjia le dit, «dans un poème, le mot le plus approprié et le plus indispensable doit aussi se placer comme il faut, et son ton ou même son atmosphère doit s'entendre avec

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Philippe Andrès, *op. cit.*, p. 76

¹⁸ Yann Mortelette, *Le Parnasse*, *op. cit.*, p. 101

¹⁹ *Ibid.*

l’humour du poème ». En parlant de l’inspiration, d’après le poète CHEN Mengjia, il arrive que l’inspiration fasse vibrer la corde du cœur dans un instant, mais « comme la brise fait à un tube de roseau émettre des sons musicaux harmonieux par hasard », ce n’est pas une chose qui arrivera à condition que l’on le veuille. Donc il est impossible d’accomplir un poème parfait d’un seul coup, la poésie devra se cristalliser après l’avoir polie sans cesse.

Malgré la distance lointaine entre les deux pays – la Chine et la France, les courants similaires s’établissent dans leur milieu littéraire grâce à l’ouverture mondiale et aux échanges internationaux. En plus, les expériences et les découvertes individuelles de leurs précurseurs jouent un rôle remarquable dans cette coïncidence historique. Parmi eux se distinguent deux maîtres de l’art, dont les noms sont mentionnés ci-dessus à plusieurs reprises : un Français, Théophile GAUTIER et un Chinois, WEN Yiduo. Etant donné que la société Xinyue est considérée comme « le Parnasse » en Chine, nous parlerons de WEN Yiduo, précurseur de Xinyue et affilié à cette esthétique, comme d’un parnassien chinois par extension, même si à proprement parler, il ne fit pas partie de ce mouvement poétique. En comparant leurs expériences, on peut découvrir qu’ils se sont tous deux détournés d’une carrière de peintre pour devenir poètes et ce double caractère agit sur leur esthétique et nourrit leur création littéraire. Or tous deux ont vécu intimement la rivalité entre poésie et peinture : quand ces deux foyers éblouissants de la civilisation humaine s’embrasent ensemble, quelles étincelles allument-ils chez ces deux Parnassiens appartenant à deux pays lointains l’un de l’autre ?

Chapitre I

Le croisement de la poésie et de la peinture

Dans l'histoire de la civilisation humaine, la poésie et la peinture sont deux fruits les plus brillants qui se rivalisent. En tant qu'une manière de représenter la nature et la vie, la peinture est née beaucoup plus tôt que la poésie. Dans la société primitive, l'homme préhistorique commence déjà à tracer avec du charbon et de l'ocre des profils d'animaux sur la paroi des cavernes. Par exemple, la grotte de Lascaux est connue pour ses peintures et gravures pariétales datant d'entre 20000 et 17000 avant J.-C. Quant à la poésie, à l'Occident, elle provient de la civilisation hellénique et on peut trouver sa définition primitive dans les œuvres des philosophes grecs, par exemple, *Poétique* d'Aristote. Cependant, le sens moderne du *poème* en diffère : le «poème» des classiques, c'est la construction d'une œuvre de fiction, faite pour persuader et plaire, dans ce cas, il s'agit de *mimésis*. Les modernes ont retenu pour «poème» une définition incluant la mélodie et, très souvent, le lyrisme : la poésie rivalise dans ce sens aussi avec la musique. Toutefois, c'est à sa rivalité avec la peinture que nous nous intéresserons ici, donc, pour reprendre un concept d'Aristote, à la *mimésis*. Nous nous intéresserons donc à la vocation narrative et descriptive du poème, non dissociable de son ambition esthétique. Et les auteurs que nous abordons sont des modernes, imprégnés de l'héritage antique et classique : c'est pourquoi ils combinent une vision moderne de la poésie (comme création esthétique soumise à des règles et à la conscience mélodique, et supposant une réflexion sur le lyrisme – comme sa mise à distance) avec l'héritage de l'antique (la poésie, imitation parfaite, idéalisée, persuasive et suscitant des émotions). C'est dans ce sens que l'*ut pictura poesis* d'Horace pourra être abordé à nouveaux frais : nous en reparlerons. En Chine, on peut trouver les plus anciens exemples de la poésie chinoise dans le *Livre des vers* (《诗经》), une anthologie comprenant 305 poèmes qui vont du XI^e au V^e siècle av. J.-C. Ainsi, il semble que la peinture et la poésie ont suivi leur propre voie, mais ceci ne peut pas nous empêcher de les rapprocher.

La poésie et la peinture, faisant partie de la catégorie de l'art, sont donc chacune une activité créatrice qui souvent puise aux mêmes sources d'inspiration, montre la pensée et l'esthétique de l'auteur et son objet, et crée le sens, mais par des différentes formes externes. Elles s'enracinent «dans les structures de l'imaginaire (monde

intérieur que nous bâissons, plus ou moins ressemblant au réel)²⁰ » et partagent des fonds communs. La poésie et la peinture savent exciter dans notre cœur des passions «en nous énouvant par les imitations qu'elles nous présentent, satisfont au besoin où nous sommes d'être occupés²¹ », et parfois elles ont recours aux procédés identiques, tels que symétries et asymétries, analogies et contrastes, etc. Cependant, les étiquettes différentes que la classification traditionnelle leur appose les séparent dans les champs différents, ce qui nous conduit souvent à faire de l'observation et de l'étude isolément. L'importance de la conjonction réside dans le fait que les deux arts peuvent « faire cause commune pour rajeunir la culture quand elle s'enlise dans la routine, pour secouer les habitudes du public, pour élargir les possibilités de la création artistique et enrichir la connaissance²² » par des rapprochements, des parallèles et des confrontations. Par conséquent, à partir de l'époque antique, des explorations et des recherches sur le rapport entre la poésie et la peinture n'est jamais arrêtées.

1.1 Remontée à la source

1.1.1 *Ut pictura poesis*

La comparaison entre la littérature et les beaux-arts s'inscrit dans une longue tradition. Par exemple, la figure de rhétorique de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire description littéraire d'une œuvre d'art, peut remonter aux origines de la littérature occidentale, avec un exemple emblématique, tel que la description du bouclier d'Achille par Homère dans l'*Iliade*. L'*ekphrasis* décrit la représentation d'une scène : c'est un morceau détachable (comme l'indique « *ek* »), à la fois parce qu'il décrit une scène admirable et à la fois parce qu'il est lui-même admirable. Cette figure

²⁰ Roland Bourneuf, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, coll. « Connaissance », 1998, p. 10

²¹ Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, [1^{re} édition en 1719], éd. par Dominique Désirat (d'après l'édition de 1740), Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Coll. « Beaux-arts histoire », 1993, p. 9

²² Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 8

macrostructurale se prête donc très bien au fragment ou au poème²³. Nous pouvons déjà noter que les Parnassiens, après Gautier, se livreront régulièrement à la pratique de l'*ekphrasis*, en particulier ils représenteront des œuvres d'art grecques, comme Heredia ou Leconte de Lisle. L'*ekphrasis* constitue ainsi une mise en abyme de l'art, ce que nous verrons chez chacun de nos poètes, Gautier et WEN Yiduo. Simonide de Céos (556 – 467 av. J.-C.), poète lyrique grec, formule aussi, «La peinture est une poésie muette et la poésie est une peinture parlante ». Ceci est probablement la doctrine la plus ancienne parlant du rapport entre la poésie et la peinture. Plus tard, Horace (65 – 8 av. J.-C.), poète romain, met en parallèle la peinture et la poésie dans son œuvre *Art poétique* avec une formule retentissante «*Ut pictura poesis*», c'est-à-dire qu'«il en est d'une poésie comme d'une peinture ». Horace y explique davantage :

[...]telle, vue de près, captive davantage, telle autre vue de plus loin ; l'une veut le demi-jour, l'autre la lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; l'une a plu une fois, l'autre, si l'on y revient dix fois, plaira encore.²⁴

A son avis, il existe une question de perspective pour la poésie comme pour la peinture, et elle ne redoute pas un examen minutieux. Donc, on peut juger un poème comme un tableau selon les mêmes règles. Dès lors cette formule a joué un rôle déterminant dans l'histoire. Horace souligne l'importance de l'unité et de la simplicité dans l'œuvre d'art, à partir du moment où elle imite le réel et tend à créer des émotions, à persuader. L'importance de la nature et de la raison sont au principe de ses règles d'harmonie : du sujet et de la forme, des parties de l'œuvre entre elles. Nous pouvons dire qu'Horace constitue un fondement capital pour les classiques et peut nous faire réfléchir sur l'importance de la nature, si centrale pour les poètes chinois.

A partir de la Renaissance, on redécouvre et réinvente les sources antiques. Léonard de Vinci, précurseur de la Renaissance, considère la peinture comme «chose mentale » et même comme la vraie science. Il ne veut pas mettre en valeur la poésie

²³ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, le Livre de Poche, 1992, et Philippe Lejeune, *La Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes, une anthologie*, Macula, 1991, p. 7-8.

²⁴ Horace, «Art poétique », dans *Epîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 221

en négligeant la peinture. C'est ainsi qu'il modifie un peu la formule de Simonide pour manifester l'égalité entre les deux arts : «La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle ; l'une et l'autre tendent à l'imitation de la nature selon leurs moyens. » Alors qu'Horace comparait la poésie à la peinture en rapportant l'art du langage à celui de l'image, les artistes de la Renaissance l'inversent : «un poème est comme un tableau » devient «un tableau est comme un poème ». Donc, l'*Ut pictura poesis* consiste souvent, dans beaucoup de discours sur l'art, à définir la peinture et à évaluer sa valeur en fonction des critères de l'art poétique. Il vise aussi à évaluer l'efficacité esthétique d'une œuvre et sa puissance de suggestion. C'est un outil critique.

Au XVII^e, on réaffirme cette proche parenté Charles-Alphonse Du Fresnoy, peintre et poète français, a écrit : «La Peinture et la Poésie sont deux Sœurs qui se ressemblent si fort en toutes choses, qu'elles se prêtent alternativement l'une à l'autre leur office et leur nom. On appelle la première une Poésie muette, et l'autre une peinture parlante²⁵. » C'est ainsi que, dans le *Songe de Philomathe*, André Félibien met en scène la dispute de Peinture et de Poésie, qui s'apostrophe l'une l'autre sous le nom de «ma sœur » et comparent leurs mérites respectifs, l'une s'exprimant en vers, l'autre en prose. On peut y voir que les deux sœurs de proche parenté sont aussi deux sœurs rivales. Qui des deux sœurs l'emporte sur l'autre ?

Le XVIII^e siècle suit le sillage de la «querelle des Anciens et des Modernes » de la fin du XVII^e siècle. Au XVIII^e se distingue Gotthold Lessing avec son *Laocoon* (1776) qui rejette la doctrine de l'*Ut pictura poesis* et insiste au contraire sur les différences entre la poésie et la peinture et les limites qui les séparent. Il pensent que les Modernes, en réduisant les réflexions sur l'art à la seule règle de l'*ut pictura poesis*, ont fort mal compris les Anciens. Pour lui, les deux arts sont incomparables et ils diffèrent par leur matière, leur mode d'imitation et leur rapport à l'espace-temps. En comparant le poète avec le sculpteur, il indique la distinction entre les règles de l'art plastique et de la poésie : «Le poète travaille pour l'imagination et le sculpteur pour l'œil. Celui-ci ne peut imiter toute la réalité qu'en blessant les lois du beau ; il ne

²⁵ Roland Bourneuf, *op. cit.*, p. 16

reproduit qu'une situation, qu'un instant, tandis que le poète développe l'action tout entière. » L'inscription du poème dans le temps constitue donc un avantage pour la poésie, par rapport à la simultanéité visible.

Au XIX^e siècle, les rapports sont plutôt marqués par la confrontation et la fascination mutuelles. *L'ut pictura poesis* renaît de plus belle. Vers les années 1830 les romantiques français déclenchent «la fraternité des arts», dont les bases sont jetées par Delacroix, qui a mis en parallèle au début les deux arts, mais est sensible à l'esprit poétique. Il propose «la fusion des arts» en empruntant le terme au vocabulaire alchimique. Théophile Gautier s'y entend et, dans son œuvre *Histoire du romantisme*, il apprécie la fraternisation des arts et trace de Delacroix un portrait significatif en l'imaginant «composé de tous les matériaux en fusion». C'est ainsi que l'ancienne doctrine de l'*ut pictura poesis* est conduite à une nouvelle étape :

La fraternité des arts est un mouvement dont on a pu contester la réalité concrète, et qui traduit une aspiration d'union entre les artistes plutôt qu'entre les arts ; en revanche, la fusion des arts veut unifier les spécialités, au prix d'une sorte de transmutation poétique [...] est une conjuration, à dimension sociale, d'artistes révolutionnaires, romantiques, anti-classiques, qui reprennent à leur compte, et en termes nouveaux, l'ancienne alliance de l'*ut pictura poesis*.²⁶

L'idée d'une correspondance entre les arts parcourt tout le siècle. On ne s'étonne pas de voir des peintres écrire (ex. Le *Journal* de Delacroix) et des écrivains peindre ou dessiner (ex. Les dessins et aquarelles de Hugo). D'ailleurs, beaucoup d'écrivains pratiquent la critique picturale ou l'histoire de l'art : Stendhal, Gautier, Baudelaire, Zola, etc. Peu à peu, les convergences entre la poésie, ou plus généralement la littérature, et la peinture s'intensifient davantage puisque les courants et écoles structurent aussi l'histoire de l'art. Elles sont particulièrement visible dans ces temps forts des alliances que constituent le romantisme, le réalisme et le symbolisme, qui relancent la réflexion théorique, nourrissent la pensée esthétique et militent en faveur la création.

²⁶ Anne Larue, «De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts», *La Synthèse des arts*, dir. Joëlle Caullier, Lille, Presses du Septentrion, 1998 [En ligne] URL : http://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/docs/00/56/07/39/PDF/97_Lillou.pdf

1.1.2 «Dans son poème, une peinture ; dans sa peinture, un poème »

Pour les lettrés dans l'histoire chinoise, «la poésie, en liaison avec la calligraphie et la peinture – appelées en Chine la Triple-Excellence – devient l'expression la plus haute de la spiritualité chinoise nourrie de trois courants de pensée : le taoïsme, le confucianisme et le bouddhisme²⁷ ». Ils s'intéressent à leur fusion, d'où est né un fruit remarquable – la poésie inscrite dans la peinture, qui peut remonter à la période des Trois Royaumes (220 – 280).

Mais dans l'histoire de la peinture traditionnelle chinoise, c'est à partir de l'époque de l'empereur Huizong²⁸ des Song que l'on inscrit le poème sur le



blanc de la peinture et le fait une partie de la composition²⁹. La poésie ne sera abordée que dans

le mesure où elle aide à la compréhension des arts graphiques. Ce type de fusion se présente en général sous les deux aspects : l'emprunt de la matière à la poésie et l'imitation des techniques poétiques.

Les peintres, qui empruntent la matière à la poésie pour composer une peinture poétique, souvent élèvent la conception artistique d'origine de la poésie. Il y a une anecdote qui peut servir d'exemple. Dans la dynastie des Song, l'Académie impériale de la peinture choisit souvent un vers comme le sujet de composition, par exemple,

²⁷ François Cheng, *Entre source et nuage ---- Voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 12

²⁸ L'empereur Huizong des Song (1082 – 1135), empereur chinois du 1100 au 1126, le huitième de la dynastie des Song, est une personnalité importante de l'histoire de l'art chinois.

²⁹ La peinture lettée traditionnelle chinoise se caractérise par une esthétique assimilée à celle de la calligraphie – coup de pinceau et monochromatisme – et par l'utilisation de références littéraires, historiques, philosophiques. Cette esthétique ne renvoie pas strictement aux moyens de la peinture mais intégre ceux de la calligraphie, par la technique, et de la poésie, par l'allusivité. (Cf. Yolaine Escande, *Le Cœur et la mains – L'art de la Chine traditionnelle*, Paris, Hermann, 2000)

«Embarcad ère d ésert : flottant de travers, une barque...³⁰ ». Beaucoup de concurrents peignent juste une barque flottant de travers à côté d'un embarcadère désert d'après le sens du vers, mais ils ne sont pas admis, parce que leur conception artistique est très superficielle. Un candidat ajoute sur le devant de la barque un oiseau aquatique bien à son aise, dont la présence manifeste l'absence de l'homme. Les examinateurs appr écient beaucoup cette id ée inventive. Il y a beaucoup de telles anecdotes. En un mot, la peinture puise la conception po étique et la po ésie donne l'inspiration à la peinture.

Pour ceux qui s'accoutument à admirer la peinture occidentale, ils trouvent probablement la peinture avec l'inscription bizarre alors que ceux qui l'appr écient peuvent aboutir à un autre niveau profond. Ce qui les int éresse, c'est que le poème offre une lecture suggestive sur la conception picturale et les fait retourner au r éel en sortant de l'imaginaire de la peinture.

En outre, on peut percevoir aussi le lien entre la po ésie et la peinture chez les po ètes, dont le repr ésentant éminent est WANG Wei (701 – 761), grand po ète de paysage de la dynastie des Tang (618 – 907). Il est un artiste complet, po ète, peintre et musicien. Evoquant les paysages à la fois en peinture et en po ésie et y ajoutant la m éditation bouddhique, «il porte la peinture et la po ésie à un haut degr é de vision int érieure³¹ ». Avec la sensibilit é au coloris comme peintre, WANG Wei excelle bien dans la mise en jeu des couleurs dans ses po èmes. A le lire, on peut parfois voir un lavis à l'encre de Chine ou une peinture en couleurs. Par exemple,

Rochers blanc surgissant des eaux de Jing
Feuilles rouges, ça et là, dans le ciel froid
Il n'a pas plu sur le sentier de montagne :
Seul l'azur du vide mouille nos habits³²

Ici se lit une alliance de la po ésie et de la peinture accompagn ée par un souffle

³⁰ Un vers du po ème «La rivière de l'Ouest à Chuzhou »par WEI Yingwu (737 – 792), po ète de la dynastie des Tang. Traduction de Fran gois Cheng, *L'écriture po étique chinoise ---- suivi d'une anthologie des po èmes desTang*, [1^{er} d. 1977], Editions du Seuil, 1996, p. 167

³¹ Fran gois Cheng, *Entre source et nuage ---- Voix de po ètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 55

³² WANG Wei, «Dans la montagne », traduction de Fran gois Cheng, *L'écriture po étique chinoise ---- suivi d'une anthologie des po èmes desTang*, op. cit., p. 137

méditatif. La diversité des couleurs se caractérise par le contraste. Les couleurs froides, le blanc et l'azur, jouent un rôle dominant et reflètent aussi le calme. Le «vide», me semble-t-il, indique la composition de la peinture. Tout cela laisse percevoir un paysage limpide et mystérieux : le Vide est à la fois «dynamique» et «médiumnique» et «parcouru par des souffles reliant le monde visible à un monde invisible³³». Seul le Vide permet de représenter la totalité de l'univers. Ainsi le poète est-il totalement imprégné de la tradition picturale – mais ici, le tableau qui naîtra sera davantage issu de la sensibilité et de l'imagination du lecteur.

A propos de WANG Wei, SU Shi, l'un des plus grands poètes des Song, a dit : «Lorsque je savoure un poème de WANG Wei, j'y trouve de la peinture ; et lorsque je contemple sa peinture, j'y découvre de la poésie.» Sa remarque est reprise par les générations futures comme une formule célèbre : «Dans son poème, une peinture ; dans sa peinture, un poème». Ceci apporte un témoignage sur l'interpénétration dans les paysages de la poésie et de la peinture et devient un concept important pour la critique artistique. Dans le chinois, il existe une expression toute faite qui signifie «plein de conceptions poétique et picturale» en français. On voit par là que la fusion de la poésie et de la peinture s'enracine au cœur de l'esthétique chinoise. Cette tradition est plus contemplative que la tradition occidentale, qui cherche avant tout dans la peinture un principe d'harmonie et de persuasion. La puissance du Vide comme ouverture nécessaire à la totalité de l'univers est particulière à la culture chinoise, et donne une autre forme d'accomplissement au critère de la perfection – si important pour les Parnassiens.

1.2 Double caractère : poète et peintre

«En peinture toute la surface, qu'elle soit pleine ou vide, est en jeu, en poésie tout est suggéré par des mots.³⁴» Dans l'une et l'autre, l'homme joue un rôle important, et il donne relief et sentiment. En revanche, le croisement des deux arts

³³ François Cheng, *Vide et plein. Le Langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, 1991, p. 12 et 47.

³⁴ Jacques Pimpaneau, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1989, p. 188

chez l'homme milite en sa faveur. En parcourant les biographies de Théophile Gautier et de WEN Yiduo, on peut y voir qu'ils se sont tous deux détournés d'une carrière de peintre pour devenir poètes. Dans les pages suivantes, nous allons tenter de nous approcher de ces deux parnassiens en entrant dans les détails à propos surtout des aspects similaires dans leur vie forte riche et dans leur valeur esthétique.



Illustration II :
Photo de Gautier
(1856)

Né à Tarbes en 1811, Théophile Gautier, comme l'unique fils dans la famille, est entouré de soins et d'affection. Son père, Pierre Gautier, est chef de bureau aux octrois de Paris sous la haute protection de l'abbé du François Xavier de Montesquiou³⁵, qui s'intéresse aux enfants Gautier, à leur santé et surtout aux progrès du petit Théophile. Faisant ses études jusqu'à onze ans avec son père, il sait lire à cinq ans. Dès lors, il, comme un infatigable lecteur, «reste un dévoreur de papier³⁶ ». Les premiers livres, tels que *Robinson Crusoë*, *Paul et Virginie* et *Don Quichotte*, lui font une forte impression, «ouvrent un autre monde et laisse de durables souvenirs également³⁷ ». De plus, son père lui initie à des vers latins et il fait montre d'une maîtrise de la langue depuis l'enfance.

Il révèle très jeune d'autres goûts. Il s'amuse à dessiner, par exemple, il représente Estelle et Néorin, les personnages de Florian³⁸, en berger pompadours. L'abbé de Montesquiou apprécie beaucoup sa facilité et écrit à Pierre Gautier : «Je vous recommande le dessin ; c'est un talent inné qui doit sans doute être accompagné de tout ce qui paraît le plus essentiel, mais qu'il ne faut sacrifier à aucun puisque c'est le don particulier qui a été fait à cet enfant.³⁹ » Cela le stimule dans la chemin de la

³⁵ Pair de France, premier ministre de l'Intérieur de Louis XVIII en 1814, il est nommé d'office membre de l'Académie française en 1816 et obtient du roi le titre héréditaire de comte, puis de duc en 1821.

³⁶ Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011, p. 16

³⁷ *Ibid.* p. 17

³⁸ Jean-Pierre de Florian (1755 – 1794), est un auteur dramatique, romancier, poète et fabuliste français. Il est élu membre de l'Académie française en 1788.

³⁹ M. Cermakian, «Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète ?», dans *L'art et l'artiste, actes du colloque internationale (Tome II)*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1982, p.224

peinture, mais il maintient sa passion pour l'écriture. Il « confirme des réelles dispositions pour l'écriture et le dessin⁴⁰ » et s'essaie à faire des vers autant qu'il dessine.

L'année 1829 est décisive pour Théophile Gautier. Au début de l'année, il envoie une copie d'un tableau religieux à l'abbé de Montesquiou qui le remercie et commente que « les couleurs sont remarquables » et l'encourage à continuer à « cultiver ce beau talent ». Donc, pendant deux ans, il étudie chez le peintre Rioult, dont il évoque le souvenir lors de la vente des tableaux du peintre mort en 1855 :

C'est pour nous une pieuse dette. M. Rioult a été notre maître, et si nous ne sommes pas devenu un peintre, il n'y a pas de sa faute, assurément ; il nous a inspiré le goût de l'art, donné le sentiment du beau, et si nous avons pu apprécier la peinture avec quelque certitude, c'est au séjour que nous avons fait dans son atelier que nous en sommes redébiable. Là, les secrets du dessin et de la couleur nous furent révélés et le critique, à défaut de l'élève, a profité des leçons reçues...⁴¹

Cependant, dans l'atelier de Rioult, Gautier ne reçoit pas des compliments et des encouragements qu'il espérait. En voyant sa peinture, Rioult commente qu'il a du « chic », « accusation au moins prématuée⁴² » d'après Gautier. Cela lui cause une déception. Mais heureusement, c'est dans l'atelier de Rioult qu'il découvre par hasard un livre de Victor Hugo – *Les Orientales*, qui lui permet d'« avoir la révélation du génie poétique et de sa vocation⁴³ » et conforte sans doute sa propre pente vers l'écriture :

L'effet que nous produisit ce livre étincelant ne peut se rendre. A dater de ce moment, l'illustre maître a eu dans notre existence une part plus grande que nos compagnons les plus chers ; nous lui devons les émotions les plus vives que nous ayons éprouvées ; c'est une si douce chose d'admirer, de se sentir pénétré par une pensée mystérieuse, d'être humble fleur qui contient le nectar, de voir se réaliser d'une manière éclatante ce qu'on rêvait confusément.⁴⁴

A partir de ce moment, Victor Hugo joue un rôle très important dans sa vie. A

⁴⁰ Stéphane Guigan, *op. cit.*, p. 25

⁴¹ Pierre Laubriet, *Biographie de Théophile Gautier 1811 – 1848*, [En ligne] URL : <http://www.theophilegautier.fr/biographie-theophile-gautier-11-48/>

⁴² M. Cermakian, *op. cit.*, p. 226

⁴³ Pierre Laubriet, *op. cit.*

⁴⁴ *Ibid.*

l'été de la même année, Gérard de Nerval, camarade au Collège où il est déjà connu pour ses *Elégies nationales*, le présente à Victor Hugo. Par coïncidence, à ce moment-là Ulric Guttinguer est aussi chez Hugo. Il évoque cette scène dans ses *Mémoires* et apporte un précieux témoignage :

J'ai fait, chez Victor Hugo, la connaissance du jeune traducteur de Faust (Gérard de Nerval) [...] avait demandé à Victor Hugo la permission de lui présenter quelques-uns de ses amis, et l'un d'eux, qui a l'air d'un étudiant et qui porte sur le dos des cheveux aussi longs que ceux d'une jeune fille (c'est juste Gautier), m'a dit qu'il se destinait d'abord à la peinture, mais qu'à présent, il voulait faire de la littérature comme Gérard...⁴⁵

C'est ainsi que Théophile Gautier abandonne graduellement la peinture et se jette dans l'écriture où il combat pour l'idéal avec enthousiasme, bravoure et dévouement et «va vite se faire une place⁴⁶».

A propos de WEN Yiduo, né en 1899 dans une famille lettrée, il a du goût pour la poésie et les beaux-arts classiques depuis l'enfance. Après avoir reçu une formation traditionnelle, en 1912, il est admis à l'Université Tsinghua où il passe dix ans. Pendant cette période universitaire, il participe activement aux mouvements des étudiants, se jette comme l'avant-garde dans la construction de la nouvelle littérature et continue à développer son goût pour les beaux-arts.



ILLUSTRATION III :
Photo de WEN Yiduo

Il commence à aborder les beaux-arts occidentaux dans les cours de peinture données par deux femmes professeurs étrangères, auprès desquelles il apprend le fusain et l'aquarelle. Ayant du talent pour la peinture, il fait des progrès rapidement et ses dessins sont fortement appréciés par les professeurs. En 1919, il fonde avec ses camarades une société des beaux-arts, où l'on met l'accent sur des recherches théoriques en plus de l'apprentissage de la peinture. « Etablie après le Mouvement du

⁴⁵ Stéphane Guigan, *op. cit.*, p. 31

⁴⁶ *Ibid.*

4 mai 1919, cette société est inévitablement marquée par la libéralisation de la pensée.⁴⁷ » S'inspirant du mouvement de la nouvelle culture, il réfléchit souvent sur des problèmes sous l'angle des beaux-arts. Deux ans auparavant, CAI Yuanpei, Président de l'Université de Pékin alors, avait prononcé un discours qui proposait le remplacement de l'instruction religieuse par l'éducation esthétique, et ceci eut une grande influence sur WEN Yiduo à ce moment-là. En 1921, encouragé par sa professeur de la peinture, il décide d'aller aux Etats-Unis pour faire ses études sur les beaux-arts.

En juillet 1922, il arrive aux Etats-Unis et devient élève à l'Institut des beaux-arts de Chicago. Au début, il fait ses études studieusement et obtient des résultats remarquables. Il acquiert même le prix pour des étudiants excellents. Toutefois, « il devient impatient peu à peu des exercices des techniques essentielles, et il ne peut pas supporter que l'on reste encore dans l'étape du dessin de plâtre.⁴⁸ » Il fréquente le Musée des beaux-arts de Chicago, mais bizarrement, se plaçant dans l'atmosphère de l'art occidental, il s'intéresse davantage aux œuvres d'art orientales dans le musée. Il s'aperçoit que « les peintres occidentaux n'atteignent vraiment pas le niveau des peintres chinois...⁴⁹ »

En outre, ce qui importe, c'est qu'il porte un intérêt intense à la littérature, spécialement à la poésie. Bien qu'il soit venu aux Etats-Unis pour étudier les beaux-arts, « il semble qu'il n'a pas encore décidé d'exercer un métier concernant les beaux-arts dans le futur.⁵⁰ » Ce qui occupe son esprit, c'est la poésie. Il fréquente « The Arts Club » à Chicago et communique avec des poètes connus tels que Carl Sandburg, Harriet Monroe, et Amy Lowell. Il s'intéresse beaucoup au mouvement *imagist* aux Etats-Unis à ce moment-là et admire surtout Gould Fletcher qui excelle dans la description raffinée. Il pense que Fletcher est un virtuose de la coloration et que sa poésie est pleine de couleurs orientales. Se plongeant dans la ferveur pour la

⁴⁷ WEN Liming, *La Biographie de WEN Yiduo*, Pékin, Editions Littérature du Peuple, 1992, p. 24

⁴⁸ LIANG Shiqiu, « De WEN Yiduo (Extrait) », dans *Anthologie des critiques du groupe Xinyue*, dir. FANG Rennian, *op. cit.*, p. 98

⁴⁹ Michelle Loi, *Roseaux sur le mur ---- Les Poètes occidentalistes chinois 1919 – 1949*, Paris, Gallimard, 1971, p. 128

⁵⁰ WEN Liming, *op. cit.*, p. 57

poésie, dans une lettre à LIANG Shiqiu en 1912, il mentionne :

Je voudrai retourner en Chine après un séjour de l'année prochaine aux Etats-Unis. Je trouve petit à petit que quelque talentueux que je sois, je ne devrai pas devenir peintre occidental ! J'apprends la peinture occidentale à présent dans le but de faire la critique artistique. Si je fais la composition, elle ne se limitera pas aux beaux-arts occidentaux.⁵¹

Plus tard il réalise son idéal.

1.3 Deux théoriciens audacieux

Se consacrant à la littérature, Théophile Gautier et WEN Yiduo sont tous précurseurs dans les mouvements littéraires et s'engagent dans l'édition de la théorie, qui inspire et oriente la création de leurs confrères. Cependant, de nouveaux esprits lancent toujours un défi aux idées reçues. Avec enthousiasme, bravoure et esprit innovateur, Gautier et WEN Yiduo jouent un rôle de théoricien audacieux.

1.3.1 Théophile GAUTIER : « L'art pour l'art »

A propos de l'origine de cette expression célèbre, qui est censée résumer la doctrine du Parnasse et devient le fondement de l'esthétique des Parnassiens, on l'associe souvent avec la préface du roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) par Théophile Gautier. Réaction « contre les utilitaristes et les défenseurs de la morale en littérature⁵² », elle décrète la rupture de Gautier avec le romantisme.

En fait, avant Théophile Gautier, il y a déjà les courants des idées qui préfigurent la doctrine de « l'art pour l'art ».

Bien que ce soit les Français qui proclament l'expression de « l'art pour l'art », elle a pour origine idéologique la philosophie allemande, surtout la philosophie de

⁵¹ LIANG Shiqiu, *op. cit.*, p. 98

⁵² Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, *op. cit.*, p. 85

Kant, qui est «la première à souligner la particularité du beau esthétique⁵³ ». A la fin du XVIII^e, dans son œuvre *Critique de la faculté de juger*, Kant montre que le beau n'est ni l'agréable, ni l'utile, ni le bon et propose une esthétique désintéressée, qui exerce une forte influence sur quelques grands lettrés français qui ont séjourné en Allemagne, comme Mme de Staél, Benjamin Constant et Victor Cousin. Parmi eux, Mme de Staél est un des premiers critiques qui introduisent Kant, Schiller et l'esthétique allemande en France. Son œuvre *De l'Allemagne* présente en détail l'esthétique classique allemande et son art romantique. Quant à Cousin, au retour d'un voyage en Allemagne, il commence à donner des cours sur la philosophie de Kant à la Sorbonne (1818 – 1821), où il proclame l'autonomie de l'art et « refuse les théories contemporaines fixant à l'art une fin sociale, religieuse ou morale⁵⁴ ». Tout cela fournit une justification philosophique à la doctrine de «l'art pour l'art».

Cette doctrine commence à émerger pendant la période romantique. On peut remonter à l'origine de l'expression «l'art pour l'art» dans le *Journal intime* par Benjamin Constant le 11 février 1804, où il a noté la communication avec un ami sur l'esthétique de Kant :

... diner avec Robinson, élève de Schelling. Son travail sur l'Esthétique de Kant. Idées très ingénieuses. l'art pour l'art, et sans but ; tout but dénature l'art : mais l'art atteint au but qu'il n'a pas...⁵⁵

Il exprime avec concision ses idées sur l'esthétique de Kant et fait de «l'art pour l'art» la devise d'une esthétique. Dès lors, elle devient fréquente dans le champ de la critique, y compris des défenseurs et des opposants, cependant, elle n'a pas fait son chemin. En 1828, Victor Cousin la reprend dans son *Cours d'histoire de la philosophie*, et plus tard en 1845, il écrit dans *Du beau et de l'art* publiés dans la *Revue des Deux Mondes* : «Il faut comprendre et aimer la morale pour la morale, la religion pour la religion, l'art pour l'art.⁵⁶ » Finalement, c'est Théophile Gautier qui le fait

⁵³ *Ibid.* p. 76

⁵⁴ *Ibid.* p. 77

⁵⁵ Benjamin Constant, *Journaux intimes (1804 – 1807) suivis de Affaire de mon père (1811)*, dans *Oeuvres complètes de Benjamin Constant Tome VI*, éd. Paul Delbouille et Kurt Kloocke, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2002, p. 64-65

⁵⁶ Victor Cousin, «Du beau et de l'art», dans *Revue des Deux Mondes*, 1845 [En ligne]

rayonner véritablement. En fait, au début de sa carrière d'écrivain, il a déjà montré sa tendance à l'art pour l'art. Dans la préface d'*Albertus* en 1832, il se présentait ci-dessous :

L'auteur [...] n'a vu du monde que ce que l'on en voit par la fenêtre, et il n'a pas eu envie d'en voir davantage. Il n'a aucune couleur politique ; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore ; il n'est rien, il ne s'aperçoit des révoltes que lorsque les balles cassent les vitres.⁵⁷

On peut y voir que Gautier n'a pas à cœur de s'engager dans le monde politique qui l'entoure. De plus, il considère l'art comme un refuge éloigné de la réalité :

... si éloigné qu'il soit des choses de la vie, il sait que le vent ne souffle pas à la poésie [...] et l'art est ce qui console le mieux de vivre.⁵⁸

Plus tard, il réaffirme les mêmes idées d'une façon plus radicale dans sa préface de *Mademoiselle de Maupin*, qui peut être «considérée comme le manifeste de l'art pour l'art⁵⁹ ». Il y affirme :

Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie [...] Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infime raison.⁶⁰

Bien que cette préface illustre la doctrine de «l'art pour l'art» et connaisse un grand retentissement, Gautier n'a pas mentionné cette expression à ce moment-là. En 1847, dans son article *Du beau dans l'art : réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer*, il commence à l'utiliser fréquemment. Il y exprime ses points de vue ci-dessous, qui peuvent être considérés comme sa lecture du terme «l'art pour l'art» :

L'art pour l'art signifie, pour les adeptes, un travail dégagé de toute préoccupation

URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Du_bau_et_de_l%2080%99art

⁵⁷ Théophile Gautier, «Préface d'*Albertus* (1832)», dans *Oeuvres poétiques complètes de Théophile Gautier*, dirigées par Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 809

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 85

⁶⁰ Théophile Gautier, «Préface», dans *Mademoiselle de Maupin*, Edition de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1973, p.54

autre que celle du beau en lui-même. [...] L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe.⁶¹

D'après Gautier, en refusant d' « aliéner la littérature aux thèses sociales ou bourgeoises⁶² », l'art pour l'art cherche à frayer un chemin de l'art pur, éloigné des préoccupations politiques contemporaines. Contre les épanchements de sentiments, il préconise l'impersonnalité et l'impassibilité de la poésie. Par ailleurs, grâce à la nature innée et à la formation acquise, Gautier a surtout des talents de peintre, ce qui le distingue au sein de ses confrères. Il ajoute sa sensibilité picturale au cours de la compréhension de « l'art pour l'art » et célébre la beauté pour sa pureté formelle qui, à son avis, aboutit à l'art pur, au beau. Dans le champ de l'écriture poétique, il se dévoue à la perfection formelle, où se mêlent « sa passion de la description, sa manie de la référence picturale ou de la transposition d'art⁶³ ». C'est ainsi qu'il déclare dans son poème *l'Art*, qui ferme son recueil poétique illustre *Emaux et Camées* :

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle
Vers, marbre, onyx, émail.

1.3.2 WEN Yiduo : le retour à la prosodie

A la différence de l'écriture alphabétique du français, le chinois est une écriture idéographique exprimée par des caractères chinois, dont chacun correspond à une syllabe. Le mot, formé de caractères (un ou deux, voire plus), peut être monosyllabique ou polysyllabique. Les mots sont invariables, dépourvus de flexion, mais chaque caractère a un ton, au nombre de quatre dans le mandarin actuel. Ces

⁶¹ Théophile Gautier, « Du beau dans l'art : réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer », dans la *Revue des Deux Mondes*, 1847 [En ligne] URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Du_beauf_dans_l%27art

⁶² Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 76

⁶³ Martine Lavaud, *Théophile Gautier en 2011 : Deux cents ans d'idées reçues*, Présence de la littérature, [En ligne], 2011 URL : <http://www.cndp.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/gautier/theophile-gautier-en-2011-deux-cent-ans-d-idees-reçues.html>

caractéristiques, tels que «le monosyllabisme fondamental, l'absence morphologique ainsi que la polytonie⁶⁴ », jouent un rôle déterminant dans la prosodie poétique chinoise. En outre, dans l'histoire de la littérature chinoise, la langue chinoise se marque par «une sorte de diglossie⁶⁵ » représentée par deux branches différentes : *wenyan* (langue écrite ou langue classique) et *baihua* (langue parlée ou langue vulgaire). Elles se distinguent l'une de l'autre par une structure différente grammaticalement et un style sensiblement opposé. Avec une «concision lapidaire», *wenyan* sert à la «haute» littérature qui comprend les genres comme la poésie, l'essai et l'histoire, surtout la poésie, elle doit obéir à des règles strictes de la prosodie, telles que la rime, la césure, le contrepoint tonal, parallélisme, etc.⁶⁶ Créée par les lettrés et reconnue par le gouvernement, elle incarne la spiritualité confucéenne. Au contraire de *wenyan*, *baihua* montre une sorte de «loquacité volubile» et elle sert à la «basse» littérature, ou plutôt à la littérature de divertissement, telle que le roman et le théâtre, destiné à la masse illettrée ou semi-lettrée. Dénourvu de valeur didactique, des tels genres de divertissement en langue parlée ne sont pas considérés comme l'orthodoxie littéraire par les lettrés traditionnels chinois.

Grâce à la stabilité de la civilisation chinoise et au respect du passé des lettrés, cette conception a été préservée au cours des siècles et en fait jusqu'à la fin de la monarchie féodale au début du XX^e siècle. À cette époque-là, à cause de l'envahissement militaire et la diffusion culturelle de l'Occident et des ravages des guerres internes, des changements considérables touchant tous les domaines ont lieu dans la société chinoise. Les gens, surtout les intellectuels qui ont reçu une formation occidentale, ne se contentent plus de l'idée d'utiliser l'Occident pour les usages pratiques tout en conservant comme fondement la culture chinoise⁶⁷. À la dimension littéraire, face à une tradition classique longue et puissante, ils déclenchent une révolution radicale de la nouvelle littérature, initiée par la révolution de la langue, soit

⁶⁴ Zhang Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004, p. 9

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ François Cheng, *Entre source et nuage ---- Voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 15

⁶⁷ Issue du Mouvement de l'auto-renforcement (1861 – 1895) à la fin de la dynastie des Qing, cette idée est proposée par les réformateurs au sein de la cour. Ils se font les avocats d'une modernisation du pays, pour renforcer la Chine, en intégrant les leçons et la technologie occidentales mais préservant la culture traditionnelle, surtout le confucianisme comme l'idéologie gouvernante.

l'utilisation de *baihua* (à cette époque-là plutôt la langue parlée modernisée) au lieu de *wenyan*. Comme HU Shi, précurseur de la révolution, le dit, «pour avoir une littérature vivante, il faut d'abord une langue vivante, car le contenu des œuvres est déterminé par la langue et ses concepts⁶⁸ ». Cette révolution est fortement sous l'influence occidentale, surtout dans les domaines tels que des néologismes et la structure des phrases, et de plus en plus d'écrivains abandonnent la tradition chinoise et commencent à écrire dans les styles occidentaux en *baihua*. Ils pensent qu'« une nouvelle littérature, écrite dans une langue compréhensible par tous, s'impose pour permettre à la Chine d'acquérir les idées nouvelles, de s'ouvrir au monde et enfin de s'engager rapidement dans la voie de la modernisation⁶⁹ ».

C'est ainsi que la poésie chinoise, qui a une longue histoire de près de trois mille ans, «connaît le changement le plus radical⁷⁰ ». Les poètes sont tout à la joie d'exprimer des nouvelles choses dans une nouvelle langue en se libérant de l'ancienne prosodie et d'« écrire directement ce que la bouche dit avec la main⁷¹ ». Ils rejettent toutes les règles et prônent ce qu'on appelle le vers libre. Contre cette tendance poétique, XU Zhimo lance de sérieux avertissements au nom de la société Xinyue en 1926 :

Notre grande consigne, c'est qu'il faut faire de la poésie structurée, sur des sentiments vrais [...] Nous sommes tous d'accord sur ce point que la poésie représente un outil de la création humaine qui présente le même caractère que la musique et les beaux-arts ; nous croyons qu'une libération de l'esprit du peuple de ce temps ou une révolution de son esprit qui n'aurait pas de représentation sous les formes poétiques serait incomplète [...] nous croyons qu'il y a dans notre sang, dans notre âme, dans l'air ambiant, des esprits qui réclament leur incarnation, et que notre tâche c'est de leur construire des corps, soit la découverte des nouvelles formes pour la nouvelle poésie et pour tous les autres nouveaux arts ; nous croyons que la construction de ces corps parfaits est la création de la beauté parfaite.⁷²

Comme l'esprit a besoin d'un corps pour prendre vie, la forme est nécessaire pour la

⁶⁸ Jacques Pimpaneau, *op. cit.*, p. 411

⁶⁹ Zhang Yinde, *op. cit.*, p. 67

⁷⁰ François Cheng, *Entre source et nuage ---- Voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.* p. 149

⁷¹ Ce que déclare HUANG Zunxian (1848–1905), poète et philosophe réformateur chinois, à la fin de la dynastie des Qing

⁷² XU Zhimo, *art. cit.*, p. 278

nouvelle poésie. La poésie, ce n'est pas le sentiment qui jaillit librement hors du cœur, mais elle doit avoir des formes et des rythmes et se cristalliser par les éléments artistiques du langage ordinaire. De plus, en comparant la poésie avec la musique et les beaux-arts, il indique la relation apparente entre les arts.

En tant qu'un autre initiateur vital de Xinyue, WEN Yiduo met également l'accent sur la recherche de formes poétiques nouvelles et établit une théorie plus systématique. Ses techniques poétiques marquent un retour à la prosodie, qui toutefois ne signifie pas le retour au passé. En s'enracinant dans l'esthétique traditionnelle chinoise, il pose la question des formes et tâche de les reconstruire en s'inspirant de la poésie occidentale. Il pense que la nouvelle poésie chinoise doit prendre une voie d'intégration des arts chinois et occidentaux :

Je crois toujours que la nouveauté de la poésie nouvelle réside dans le fait qu'elle est plus nouvelle non seulement que la poésie traditionnelle chinoise mais que la poésie occidentale. Autrement dit, elle ne devra pas être native purement, mais devra préserver les couleurs natives ; elle ne devra pas être purement à l'occidentale, mais devra assimiler des qualités des poésies occidentales. Elle devra devenir nouveau-née excellente de l'alliance des arts chinois et occidentaux.⁷³

En ce qui concerne les influences occidentales, on ne peut pas ignorer celle de la doctrine de «l'art pour l'art» sur WEN Yiduo étant donné qu'il est considéré comme un Parnassien chinois.

1.3.2.1 La lecture de «l'art pour l'art» en Chine

Dans les années 1920, la doctrine de «l'art pour l'art» est répandue en Chine à grande échelle grâce à une quantité de traductions des œuvres occidentales après le Mouvement du 4 mai 1919. Malgré son origine française, la plupart des écrivains chinois l'abordent à partir du mouvement de l'esthétique anglais, dont les représentants sont Walter Pater et Oscar Wilde. Plus tard, au fur et à mesure de

⁷³ WANG Shuting, *Théorie et pratique de la poésie moderne en matière de rythme et d'image (1917-1937)*, Wuhan, Université Huazhong des Sciences et Technologies, 2007, p. 86, traduction personnelle

l'introduction et de la traduction des œuvres de l'esthétique en provenance des autres pays, tels que la France, l'Allemagne, l'Italie ou le Japon, on approfondit graduellement la connaissance de cette doctrine. Cependant, à cause des circonstances culturelles et historiques, il semble que ses défenseurs chinois adoptent la forme de l'art pour l'art, mais n'en adoptent pas l'esprit. Bien que cette formule soit passée en Chine, on lui donne un contenu différent.

Parmi des défenseurs de l'art pour l'art, il faut noter d'abord GUO Moruo (1892 – 1978), précurseur du romantisme en Chine, qui fonde aussi une société littéraire importante dans l'histoire de la littérature chinoise – la société Cr éation.

D'après Théophile Gautier, l'art doit se dégager de tout but utile et se caractériser par l'impersonnalité et l'impassibilité. GUO Moruo dit aussi que l'art n'a pas de but, mais «c'est dans un contexte où il s'agit de la spontanéité de l'art⁷⁴ ». D'après lui, le poète écrit un poème comme le musicien compose de la musique et le peintre fait la peinture, et tout cela n'est que l'effusion naturelle de leurs sentiments comme un coup de brise printanière forme des rides sur l'étang, et il ne s'agit pas d'un but. Il n'approuve pas l'idée que la poésie s'écrive avec un motif qui soit l'utilité, mais il ne conteste pas complètement les effets utiles des œuvres artistiques. En outre, au contraire de la réaction contre les excès lyriques de Gautier, GUO Moruo affirme que «la vraie poésie est celle qui s'exprime librement», ce qui suppose leur attitude différente à l'égard des formes. Bien que tous les deux mettent l'accent sur la recherche du beau, pour GUO Moruo, le beau de l'art réside dans le vrai et il s'oppose à l'embellissement affecté, et la poésie n'est pas créée par la volonté du poète, mais sous la dictée des sentiments vrais d'une façon spontanée. On voit par là qu'il porte encore l'esthétique romantique qui préconiser à laisser aller de l'inspiration. Tout cela est contraire aux principes de Gautier, un Parnassien qui rompt avec le romantisme. Donc, on peut y voir un «l'art pour l'art» loin de l'esprit original, soutenu par GUO Moruo et ses confrères de la société Cr éation. De toute façon, bien qu'ils ne promeuvent pas les mêmes idées absolues que Gautier, ils ont conscience de l'indépendance de l'art et estiment que la recherche du beau est le noyau de l'art. En

⁷⁴ Michelle Loi, *op. cit.* p. 109

quelque sorte, leur écho à «l'art pour l'art » reflète leur espérance de libérer la pensée et la littérature d'une manière radicale.

A propos de WEN Yiduo, comme ce qui précède dans le texte, il est un «Parnassien» qui s'oppose aux excès du lyrisme romantique. Ses idées sur l'art pour l'art sont plus proches de celles de Gautier que de GUO Moruo. Au début des années 1920, quand il faisait ses études à l'Université Tsinghua, il a participé aux discussions autour des questions telles que «l'art pour l'art ou l'art pour la vie?» et «la littérature et la vie». D'après le souvenir de son ami LIANG Shiqiu, à ce moment-là il se faisait passer pour poète et artiste, et préconisait l'art pur. A son avis, si l'on n'a pas la fin en l'art soi-même, on ne porte pas la sincérité envers l'art. Cependant, l'art pur qu'il préconise est différent de celui de Gautier. Même s'il se refuge dans sa tour d'ivoire en quête de l'art qui a pour noyau le beau, il pense encore que «la croyance en l'art pur n'a pas pour intention de nous conduire à être égoïste». Il met en valeur l'attitude de l'esthétique et la recherche de la joie esthétique, mais tout cela dans le souci de cultiver le goût du public et de sublimer la morale de celui-ci, pour inscrire l'art dans la société par l'éducation esthétique. En fait, à cette époque mouvementée mais pleine d'ardeur, il est impossible pour WEN Yiduo, comme pour une avant-garde de la nouvelle culture, de se dégager des préoccupations sociales et de cultiver une conception pessimiste de la vie. Donc, il ne se fait l'écho de la doctrine de «l'art pour l'art» que partiellement. Le point qui se rattache à «l'art pour l'art», c'est qu'il préconise la recherche de la beauté formelle, comme Gautier le fait. Considéré comme le théoricien de Xinyue, il établit une théorie systématique concernant la beauté formelle de la nouvelle poésie.

1.3.2.2 La triple beauté

WEN Yiduo est à la fois poète, critique de la poésie, explorateur fervent et fondateur de la théorie de la nouvelle poésie. Comme ZHU Ziqing le dit, «c'est lui le premier qui discute de tous les éléments prosodiques.» Quand il faisait ses études à

l'Université Tsinghua en 1921, il a fait un exposé académique en anglais dont le sujet est «A Study of Rhythm in Poetry ». Plus tard en 1926, en récapitulant ses expériences des recherches et d'écriture poétique, il publie son essai célèbre *La Forme en poésie*. Considéré comme le manifeste de ses avis sur la création de la nouvelle poésie, cet essai fait du scandale : des soutiens le prennent pour modèle de l'écriture poétique alors que des opposants lui reprochent en l'accusant d'avoir «ramené les vieilles entraves⁷⁵ ».

Dans cet essai, on peut découvrir beaucoup d'opinions pénétrantes. Les points de vue sur le rapport entre le contenu et la forme et sur la diversité des formes de la nouvelle poésie sont largement admis. Ce qui importe, c'est qu'il met particulièrement en valeur qu'il n'y a pas de poésie sans forme, ou plutôt sans règles et que la rigueur des règles est un outil de création. En comparant la poésie aux échecs, il indique que la forme est indispensable pour la poésie comme on ne peut pas jouer aux échecs sans règles. En comparant aussi la forme aux chaînes, il pense que l'écriture poétique est comme danser en portant des chaînes. D'après lui, « Il n'y a que ceux qui ne savent pas danser qui trouvent à redire aux chaînes ; il n'y a que ceux qui ne savent pas écrire de vers qui trouvent que la forme est une entrave, une gêne. » Donc, «plus un écrivain a de force d'âme, plus il danse avec plaisir et bien en portant des chaînes.⁷⁶ »

En plus de ces opinions, le point le plus important reste que WEN Yiduo concrétise sa quête de la forme poétique qu'il mène à « la triple beauté » de la poésie, c'est-à-dire que :

[...] la force de la poésie ne se limitait pas à la beauté musicale (la mélodie), ni à la beauté picturale (la richesse du vocabulaire), mais qu'elle comprenait aussi une beauté architecturale (la symétrie des couplets, la régularité des vers). La puissance de la poésie s'est ainsi accrue de troupes fraîches et son prestige s'en est élargi [...]⁷⁷

En considérant la forme à deux aspects – son aspect visuel et son aspect auditif, «la triple beauté» contribue à pousser la nouvelle poésie chinoise vers sa maturité. A

⁷⁵ Michelle Loi, *op. cit.* p. 133

⁷⁶ WEN Yiduo, «La forme en poésie», *art. cit.* p. 77-78

⁷⁷ *Ibid.* p. 80

ce moment-là dans la phase d'ébutante de la nouvelle poésie, beaucoup de poètes se dispersent dans la joie de s'exprimer librement en baihua, ce qui rend la poésie pale et un peu superficielle. Bien que les romantiques y ajoutent la fantaisie et apportent un souffle frais, leur poésie dispense une impression de liberté et de désobéissance aux règles poétiques. La poésie symboliste préconisée par LI Jinfā a des connotations riches et profondes, mais son langage est trop ambigu et impréhensible, ce qui empêche la diffusion du symbolisme dans le champ poétique chinois. Par conséquent, beaucoup de poètes se sentent perplexes et même mécontents face à cette situation. Par exemple, le poète LIU Bannong écrit dans un poème :

De nombreuses cordes de l'instrument ont rompu
De nombreux chanteurs se sont enroulés
Est-ce que j'ai entendu des belles voix ?⁷⁸

Dans cette ambiance, la proposition de la triple beauté sur la forme de la poésie offre une orientation distincte de la création poétique et devient un modèle des règles. Dans la préface de *l'Anthologie de la nouvelle littérature chinoise* (1935), ZHU Ziqing propose de diviser les poètes de la nouvelle poésie en trois camps : les tenants du vers libre, les partisans de la prosodie et les symbolistes. Ceci montre une reconnaissance de la contribution de WEN Yiduo.

De plus, bénéficiant des expériences comme peintre, WEN Yiduo essaie de transposer les éléments de la peinture à la poésie, ce qui est illustré particulièrement par son opinion de la beauté picturale de la poésie. Ce qui mérite l'attention, c'est que ZHU Xiang, poète de Xinyue, a écrit dans un article critique sur la *Bougie rouge* de WEN Yiduo :

[...] l'auteur de *Bougie rouge* a l'intention de transposer son succès dans la peinture à la poésie. A vrai dire, je ne peux pas encore le féliciter d'avoir complètement réussi. Ici je voudrais lui présenter un écrivain français, Théophile Gautier, qui est aussi peintre et s'est efforcé d'écrire la poésie picturale, mais son art est beaucoup plus parfait [...]⁷⁹

⁷⁸ Traduction personnelle

⁷⁹ ZHU Xiang, «Propos à l'édu bureau (Extrait)», dans *Anthologie des critiques du groupe Xinyue*, dir. FANG Rennian, Shanghai, Ecole Normale Supérieure de l'Est de la Chine, 1993, p. 57, traduction personnelle

C'est ainsi que Gautier et WEN Yiduo se croisent sous la plume de ZHU Xiang. On ne sait pas si WEN Yiduo a écouté son conseil et lu Gautier, cependant, leur génie de la transposition d'art est toute digne de notre admiration et d'études approfondies.

Chapitre II

De la peinture des formes à la peinture des mots

Depuis longtemps, on s'est déjà aperçu que les arts peuvent servir de référence l'un pour l'autre, et le dialogue entre la peinture et la littérature est surtout fécond. On peut y voir que les différences irréductibles qui les distinguent deviennent catalyseurs à l'imagination créatrice. Dans le champ littéraire, beaucoup d'écrivains se réfèrent fréquemment à la peinture. Celle-ci peut servir pour l'écrivain de sujet traité pour nourrir une réflexion sur l'art, de médiateur pour formuler sa vision du monde et ses idées esthétiques ou de source d'inspiration qui donne l'impulsion au travail littéraire⁸⁰. En s'inspirant de la peinture dont l'image se compose de formes et de couleurs, l'écrivain la transpose ou fait une écriture picturale avec des mots qui composent une peinture invisible dans l'imaginaire. Dans ce processus, il peut faire référence sous plusieurs angles :

[...] les notations descriptives, elles portent non seulement sur les éléments proprement artistiques du tableau – style, motif, couleur, lumière... – , mais aussi sur tout ce qui peut être dit de son emplacement, de son cadre, des circonstances de sa composition ou de sa contemplation, elles s'organisent en segments d'ampleur variable, allant de l'occurrence isolée (une seule unité lexicale) à l'objet littéraire appelé précisément «description ».⁸¹

Quand on fait la transposition d'art, ayant pour origine de l'*ekphrasis*, il s'agit pour l'écrivain « de trouver, par les moyens de la langue, un équivalent le plus juste possible de l'effet esthétique produit par l'œuvre inspiratrice⁸² ». Quant à l'écriture picturale, c'est-à-dire que «la littérature intérieurise à un tel point le tableau qu'elle le transforme en style » dans le but de «retrouver l'effet de la peinture et d'atteindre avec un rendu pictural par la littérature⁸³ ». Par le biais de la référence, se retrouvent donc une perception des correspondances universelles entre la peinture et la description verbale, ce qui nous apporte le sentiment d'une parenté d'esprit et de l'appartenance à une communauté spirituelle.

Dans les œuvres de Théophile Gautier et de WEN Yiduo, on s'aperçoit fréquemment des traces de la peinture. En tant que tenants de la doctrine de l'art pour

⁸⁰ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 162-163

⁸¹ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte ---- XVII^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 26

⁸² Daniel Bergez, *op. cit.* p. 183

⁸³ *Ibid.* p. 192

l'art, les deux Parnassiens souvent se préoccupent moins de raconter, de communiquer des sentiments et d'exposer des idées, et c'est pourquoi, moins lyrique, leur poésie met l'accent par des qualités plastiques sur le culte « du beau qui se suffit à lui-même⁸⁴ ». Les pages suivantes nous révéleront la modalité de la transposition de la peinture des formes à la peinture des mots dans leurs poèmes, particulièrement sous l'angle lexical. Afin d'illustrer mes propos, *Emaux et Camées* de Théophile Gautier, *Bougie rouge* et *Eau stagnante* de WEN Yiduo, recueils poétiques qui marquent l'apogée de leur écriture poétique, composeront mon corpus d'étude.

2.1 *Emaux et Camées*

La fraternité des arts et des lettres demeure, ainsi que le jeu de leurs influences mutuelles, une préoccupation constante chez Théophile Gautier. On peut le constater tout au long de ses œuvres littéraires, et elle se cristallise avec une intensité particulière dans son dernier recueil poétique publié en 1852 *Emaux et Camées*, où tous les poèmes sont d'une composition parfaitement maîtrisée et on peut dire que Gautier atteint le sommet de son art. À propos d'*Emaux et Camées*, Baudelaire a écrit : « Là surtout apparaît tout le résultat qu'on peut obtenir par la fusion du double élément : peinture et musique, par la carrure de la mélodie, et par la pourpre régulière et symétrique d'une rime plus qu'exacte.⁸⁵ » En se reposant sur la doctrine de « l'art pour l'art », il oriente sa création poétique et met en relief son culte de la beauté. On sait qu'il a failli être peintre et que sa passion pour les lettres l'a finalement emporté, mais il n'a pas cessé de « réfléchir à la poésie en termes d'art⁸⁶ ». Dans ce recueil imprégné de son goût pour les arts plastiques, Gautier s'ingénie à décrire des objets de beaux-arts et tout ce qui lui inspire le sentiment du beau. Les œuvres plastiques s'y révèlent par la magie de la transposition d'art où il est considéré comme maître. Il s'agit encore d'écrire des poèmes comme le sculpteur taille son marbre, ou comme le

⁸⁴ Roland Bourneuf, *op. cit.* p. 78

⁸⁵ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », dans *L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 258

⁸⁶ Claudine Gothon-Mersch, « Préface » d'*Emaux et Camées* par Théophile Gautier, Édition de Claudine Gothon-Mersch, Paris, Gallimard, 1981, p. 9

peintre délimite les contours des formes sur le tableau. On peut y voir que Gautier emploie une écriture artiste en utilisant fréquemment dans la poésie des éléments propres aux techniques picturales, ce qui manifeste son sens artistique remarquable. Comme l'indique le titre du recueil *Emaux et Camées*, l'auteur a le dessein de traiter chaque pièce comme un édaillon précieux.

La transposition d'art dans *Emaux et Camées* se traduit principalement sur deux plans : plan de la technique et plan de l'intertextualité picturale.

Sur le plan de la technique, il réside dans le fait que la poésie emprunte à la peinture ou à la statuaire des techniques de la mise en relief des nuances ou des formes. Bénéficiant du talent inné et de la formation acquise dans le domaine de la peinture, Gautier a un sens aigu de la couleur. Techniquement, il est donc très averti de ce qu'apporte à la peinture le jeu des couleurs. L'emploi de cette technique s'étend à l'écriture poétique et milite en faveur de la construction des tonalités diverses. Dans l'entretien avec Emile Bergerat, l'auteur l'a confirmé :

J'ai mis sur la palette du style tous les tons de l'aurore et toutes les nuances du couchant ; je vous ai rendu le rouge, déshonoré par les politiques, j'ai fait des poèmes en blanc majeur [...]⁸⁷

Dans le recueil, le poème *Symphonie en blanc majeur* est un exemple typique où le poète compose le poème comme le peintre fait sur la toile avec des couleurs selon une tonalité dominante. La virtuosité du poète fait vibrer toute la gamme des blancs dans un monde polaire immense où descend une femme-cygne. Concernant la description de la couleur, Bernard Vouilloux a écrit :

[...] la description de la couleur repose sur les désignations que lui fournit le lexique : il n'y a qu'un mot noir (arbitraire, faut-il le rappeler ?) pour dire tous les noirs de la peinture, lesquels ne peuvent être rendus avec leurs nuances que par des approximations empruntant des variables d'ordre chromatique à d'autres couleurs (noir bleuté) ou des variables d'ordre aspectuel à d'autres champs sémantiques (mat, terne,

⁸⁷ Emile Bergerat, *Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879, p. 117
[En ligne] URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2412410/f58.item>

brillant...).⁸⁸

Le poète y organise une série de comparaisons avec des choses de qualités diverses, telles que le plumage, la neige, le clair de lune, le camélia, le satin, le marbre, le lis, etc. En effet, le lexique ne peut glosser les noms de couleurs à l'aide de concepts (qui constituaient leur signifié) : il faut donc renvoyer à des exemples fournis par des référents appartenant principalement à la nature, et ce faisant, amorce une approche esthétique de celle-ci. Mais souvent le référent ultime du poème est une œuvre d'art déjà travaillée et suggestive, c'est pourquoi la description peut montrer (et démontrer) la construction en décomposant la beauté en matière et formes (d'où les noms de couleur et la réduction à la ligne ou aux courbes). Donc, on peut voir que les référents divers frappent le sens visuel par leurs couleurs blanches de toutes sortes : blanc satiné des camélias, blanc mat de l'ivoire, blanc laiteux de l'opale et blanc boréal des neiges, etc. Il charge sa palette habilement. Dans chaque strophe apparaît l'adjectif « blanc(s) », « blanche(s) » ou le substantif « blancheur(s) », qui se concrétise par des métamorphoses variées. Avec l'intervention de la lumière, l'expansion du blanc (« lactée », « argentée », « argent », « laiteuse », « ivoire », « hermine », « albâtre »...) a sa contrepartie respective (« tachant », « froide », « pâle », « mat », « vagues », « frêles », « tremblants », « frissons », « mélancolie »...). Chaque nom attire à lui des adjectifs connotés, la blancheur est ainsi associée à la virginité – alors même que le poème joue sur les attraits érotiques de la femme-cygne, sans cesse oscillant entre la peinture du marbre pur de Paros et de la « pulpe » de la peau. C'est ainsi que la couleur rayonne verbalement, comme elle rayonnait visuellement. Une harmonie froide se présente parfaitement, et le mystère de la vie et de la mort ainsi que une beauté pure se révèle dans ce décor d'une « implacable blancheur ». Mais à la fin du poème, le poète rompt cette « implacable blancheur » avec « un ton rose », qui, me semble-t-il, est un symbole dynamique de la renaissance :

Sous la glace où calme il repose,

⁸⁸ Bernard Vouilloux, *op. cit.* p. 105

Oh ! qui pourra fondre ce cœur !
Oh ! qui pourra mettre un ton rose
Dans cette implacable blancheur !

Certes, il émane de l'imagination du poète, qui pose des questions sans réponse. Ces questions sont en réalité des plaintes (modalité exclamative) devant une pureté à la fois désirée comme telle, et redoutée pour sa froideur. On retrouve ici la double attitude face à la beauté : l'admiration de la perfection absolue qui lui est nécessaire, et le désespoir latent devant sa froideur. Tout ceci est tempéré par un ton léger : le «rose» reste connoté et lié à la poésie amoureuse, il atténue la gravité de la plainte. Ainsi le rose est-il en accord avec le ton (aux deux sens du terme : pictural, et pragmatique) de la fin du poème. De plus, ce jeu sur les couleurs les associe également à des assonances récurrentes («neige vierge», «ciel d'hiver»), qui finissent par former comme un répertoire des sons associés à des couleurs. À tel point que le poème est lui-même devenu cet être blanc et parfait – nuancé finalement de rose, avec un retour à la subjectivité du poète – allégé et distancié.

On peut voir aussi le talent de ce coloriste, qui nuance la couleur rouge dans le poème *La Rose-thé* où Gautier décrit une rose-thé dont la teinte particulière est pour lui source d'inspiration et lui fait rappeler la beauté sans pareille d'une jeune fille de dix-sept ans. Dans le poème, il évoque le «carmin», l'«incarnat» et le «vermeil» qui correspondent aux teintes de rouge, de rouge foncé et de rouge un peu plus foncé que l'incarnat, et décrit des teintes des fleurs les plus fines. Dans la première strophe, les vers «Son bouton aux feuilles mi-closes / De carmin à peine est teinté» suggèrent la délicate présence du rouge dans la couleur des roses-thés et symbolise la jeunesse. Avec le contraste de cette couleur du carmin, qui semble «rose et diaphane», «tout incarnat se fane» et le coloris vermeil devient «rustique». Les nuances de la couleur montrent la variété et la précision du vocabulaire de métier ainsi que son sens aigu des couleurs, et la coloration produit des effets de picturalité dans le poème. En un mot, le jeu des couleurs rend l'imagination plus libre et l'expression plus variée et plus moderne.

Dans le poème *Affinités secrètes, madrigal panthéaste*, le poète se propose de

cébrer une femme devant laquelle « il brûle et tremble ». Mais avant tout il rassemble des éléments apparemment indépendants et exprime par des images sa réflexion métaphysique sur l'amour. Il semble que le poème se compose d'une série de petites aquarelles avec les teintes fines : dans les tons de « nacre » et de « perle » où rayonne une touche brillante d'« or », « deux ramiers blancs aux pieds roses » roucoulent « près de la fontaine au flot claire »... A travers des aquarelles pleines de tendresse, on peut y sentir bien les « sympathies aux impérieuses douceurs ».

En outre, autant peintre que poète en son âme, Gautier conçoit parfois une image de la beauté sous un angle singulier. Par exemple, le poème *A une robe rose* est en fait écrit pour Mme Sabatier. Il ne décrit pas directement la beauté du corps, mais a recours à la robe, qui colle le corps et le modèle si bien en « Faisant jaillir ta gorge en globe et Montrant tout nu ton bras païen ». Ses éclairs roses reflètent l'éclat de la chair. On a même l'impression que le poète s'efforce d'exprimer la beauté féminine d'une manière sculpturale. Cette vision de la description de la femme montre une beauté originale, un peu érotique mais élégante. On peut y voir son sens aigu de l'esthétique.

Sur le plan de l'intertextualité picturale, il s'agit que l'œuvre d'art pose comme modèle. « L'intertextualité, en tant que phénomène d'écriture ou de réécriture, n'est pas purement littéraire ; entendue au sens large du terme, elle peut se référer à la mythologie, aux arts plastiques ou à la musique.⁸⁹ » Dans les poèmes de Gautier, l'intertextualité de la peinture montre une fréquence plus considérable. Ceci offre au poète « l'avantage d'être affranchi de toute référence à une citation précise et de se présenter sous la forme de l'allusion ou de la description évocatoire⁹⁰ ». Les modes d'insertion sont variées.

Tout d'abord, l'intertextualité s'insère dans le titre du poème et révèle directement une sorte de parallèle des arts. Celui-ci apparaît sous une forme concise, en inscrivant le nom de l'artiste ou le titre de son œuvre dans le titre du poème. Par exemple, c'est le cas du poème *La fellah, Sur une aquarelle de la princesse M...*, où le

⁸⁹ Marc Eigeldinger, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Gautier », dans *L'Art et l'Artiste : Actes du colloque international (Tome II)*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1983, p. 298

⁹⁰ *Ibid.*

poète désigne explicitement sa source d'inspiration et son objet de description. Il y évoque et poétise une aquarelle de la princesse Mathilde. Au début du poème, il indique le style de l'aquarelle qui est avec « caprice d'un pinceau fantasque et d'un impérial loisir ». Cette présentation synthétisée du style, qui transmet ses sensations évoquées par cette aquarelle, permet de fixer le registre et de nous introduire à la description poétique suivante. C'est par le recours aux impressions que passe le descripteur. Il décrit la beauté mystérieuse de la fellah, une paysanne égyptienne. Cependant, il dépasse la surface visuelle de l'aquarelle et ajoute des éléments de sa propre imagination pour susciter une sensation énigmatique. Par exemple, il qualifie la fellah comme le « sphinx » avec le « voile » légué par « l'antique Isis », et ses yeux sont comme « deux étoiles » qui « brillent d'un feu pur et subtil ». Dans ces yeux, il lit « un poème de langueur et de volupté ». Le poète fait passer les sensations du peintre à celles du lecteur, mais en tant que médiateur, il y ajoute ses propres interprétations et ses propres sensations. En fait, cette manière de décrire « revêt la valeur d'une caution et d'un stimulant à travers lesquels le narrateur engage la subjectivité de sa vision et de son interprétation, tout en cherchant à instaurer une complicité avec le lecteur par l'intermédiaire du référent plastique⁹¹ ». En outre, on peut voir aussi qu'il fait référence à la musique, par exemple, *Variations sur le carnaval de Venise*, qu'il écrit sous quatre angles différents : « Dans la rue », « Sur les lagunes », « Carnaval » et « Clair de lune sentimental ». Cependant, il ne s'inspire pas de son voyage à Venise, mais de la musique. *Le Carnaval de Venise* est en fait une chanson populaire vénitienne, d'après laquelle Paganini compose des *Variations*. Dans les interprétations à Paris, Gautier l'entend et la prend pour la source du poème. Cette transposition d'art montre son érudition artistique. À son tour, Gautier donne quatre « variations », avec ses trois poèmes et joue sur le rythme ; les variations sont des amplifications. Partout, son texte travaille sur des impressions esthétiques et célèbre sur des œuvres existantes déjà, son œuvre est une mise en abyme perpétuelle, une célébration de la contrainte créatrice à partir de modèles déjà existants.

L'allusion multiple aux autres peintres et à leurs tableaux au sein de la

⁹¹ *Ibid.* p. 301

description est un autre procédé fréquent chez Gautier, qui montre non seulement son étudition artistique, mais éclairent aussi, par une mise en comparaison des peintres et leur style, les points obscurs de sa description⁹². Examinons d'abord un exemple typique – le poème *La nue*, où le poète sculpture une nue à l'horizon et la prend pour des formes divines à ses yeux. Dans la quatrième strophe,

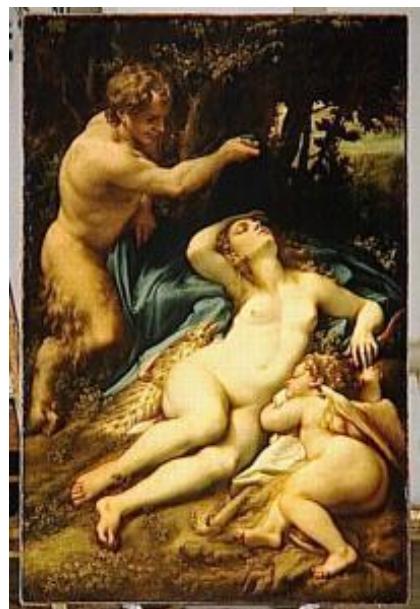


Illustration IV :
***Le Sommeil d'Antiope*,**
par Le Corrège (XVI^e siècle)

Ses blancheurs de marbre et de neige
Se fondent amoureusement
Comme, au clair-obscur du Corrège,
Le corps d'Antiope⁹³ dormant.

Gautier se réfère directement au tableau du Corrège (cf. Illustration IV) et « fait voir au lecteur le tableau regardé⁹⁴ », ce qui donne au lecteur une image évidente en dépassant les points indescriptibles. On peut savoir clairement la forme de la nue aux yeux du poète. Cette manière de faire référence à l'autre art au sein de la description permet au poète d'amplifier la dimension de la description qui dépasse celle de l'œuvre d'art et du peintre ou celle de l'autre objet décrit, et prolonge sa portée dans le monde réel⁹⁵. Cette sorte d'intertextualité picturale « coincide avec une évocation brève et assume une valeur stratégique dans le texte⁹⁶ ». C'est ainsi que l'œuvre art est inscrite dans le poème comme un indice du sens.

Il y a un autre cas où le poète fait l'intertextualité picturale mais cette allusion est mise en pratique d'une façon implicite. Par exemple, d'après Madeleine Cottin, dans la quinzième strophe du poème *Bûchers et tombeaux*, Gautier y transpose la planche

⁹² Akram Ayati, « Les stratégies d'écriture de la poésie exotique chez Théophile Gautier », paru dans *Loxias*, *Loxias* 30, mis en ligne le 02 septembre 2010 URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6321>

⁹³ Antiope : Dans la mythologie grecque, fille du roi de Thèbes, elle est séduite par Zeus pendant qu'elle dort. Le tableau du Corrège s'intitule *Le Sommeil d'Antiope*.

⁹⁴ Akram Ayati, art. cit.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Marc Eigeldinger, art. cit. p. 302

59 des *Caprices* de Goya⁹⁷, intitulé *Y aun no se van*⁹⁸ (cf. Illustration V):

Des cercueils lève le couvercle
Avec ses bras aux os pointus ;
Dessine ses côtes en cercle
Et rit de son large rictus

«Le couvercle » levé correspond à la grande pierre qui ressemble à une dalle de tombeau dans la gravure, et les «bras aux os pointus » et «côtes en cercle » appartiennent à cette figure d'écharnement qui est en train de s'efforcer de soutenir cette dalle. En mettant en comparaison le texte et la gravure, on peut y découvrir une analogie qui fait le pont entre le fictif et le réel, et établir une cohérence entre la situation spatio-temporelle du poème et le référent plastique. Si l'on trouve la source, la transcription de l'autre œuvre plastique dans le texte est favorable à caractériser la réflexion et la sensation du poète.

Il me semble qu'il existe un autre cas similaire dans la deuxième strophe de *La nue*, où le poète fait une écriture picturale de cette façon implicite. En se référant également à la mythologie grecque, il compare la nue à la déesse Aphrodite :

Debout dans sa conque nacrée,
Elle vogue sur le bleu clair,
Comme une Aphrodite éthérée,
Faite de l'écume de l'air.

La description bien picturale de cette strophe me fait évoquer à la scène de la naissance de la déesse Aphrodite que présente le tableau de Botticelli (cf. Illustration



Illustration V :

Planche 59 des *Caprices* de Goya,
intitulée *Y aun no se van* (1799)

⁹⁷ Francisco de Goya (1746 – 1828), est un peintre et graveur espagnol. *Les Caprices* est une série de 80 gravures, consistant en une satire de la société espagnole de la fin du XVIII^e siècle, surtout de la noblesse et du clergé.

⁹⁸ Madeleine Cottin, « Émaux et Camées, musée de poche », dans *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1966, N° 18. p. 215-226. [En ligne]

URL :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2319

VI). Les lexiques particuliers, tels que «debout», «coque nacrée», «vogue», «bleu clair» et «écume», transmettent les mêmes sensations que j'éprouve dans le tableau. Le langage verbal permet ce que ne permet pas le tableau : Gautier joue évidemment sur le nom *nue* et le participe adjectif *énue*, il se peut qu'il songe également à la *nuée* qui couvrira Danaé de son ombre. Cette évocation spontanée reflète une intertextualité picturale métaphorique, «qui consiste en une intégration du référent plastique dans le texte sous la forme d'une similitude qui peut aller jusqu'à l'identification⁹⁹ ». La réception directe du tableau par le spectateur et la réception indirecte par lecteur du poème décrivant le tableau produisent des effets différents, et l'intertextualité picturale permet d'enrichir l'écriture et le sens dans une dimension supplémentaire.



Illustration VI : *La naissance de Vénus*, par Sandro Botticelli (vers 1485)

Bref, inscrivant sa poésie dans la fusion des arts, surtout dans celle de la poésie et de la peinture, Gautier innove en matière de poésie et amplifie la dimension de la description poétique, ce qui milite en faveur de sa recherche du beau et le conduit à la perfection de l'art.

2.2 *Bougie rouge et Eau stagnante*

Bien que sa poésie ne soit pas enrichie de sources plastiques diverses, autant peintre que poète dans son âme comme Théophile Gautier, WEN Yiduo met en œuvre dans la description poétique des touches fines, qui traduisent pleinement la beauté picturale promise par sa théorie de «la triple beauté» de la poésie. A propos du

⁹⁹ Marc Eigeldinger, art. cit. p. 302 – 303

rapport entre la poésie et la peinture, il a écrit un essai important intitulé « Sur le Préraphaélisme¹⁰⁰ », où il critique la peinture et la poésie de la confrérie préraphaélite, surtout celles de Dante Gabriel Rossetti. Au début du texte, il cite le propos célèbre de SU Shi dédié à WANG Wei : « Lorsque je savoure un poème de WANG Wei, j'y trouve de la peinture ; et lorsque je contemple sa peinture, j'y découvre de la poésie. ». Il utilise cette citation pour analyser les influences mutuelles entre la peinture et la poésie du préraphaélisme. Ceci manifeste son attitude admirative à l'égard de la fusion de la poésie et de la peinture, marquée par une combinaison chinoise et occidentale. Ce qui m'impressionne le plus, c'est qu'il a recours au langage des couleurs pour faire la description poétique. Ceci se présente explicitement dans ses deux recueils célèbres : *Bougie rouge* et *Eau stagnante*.

Comme cristallisation des poèmes de la phase initiale pendant sa carrière d'écrivain, publié en 1923, *Bougie rouge*, dont la plupart des poèmes sont créés pendant qu'il fait ses études aux Etats-Unis, représente le plus les tendances de « l'art pour l'art » de WEN Yiduo. A ce moment-là déçu de la réalité obscure et se réfugiant dans la tour d'ivoire de l'esthétisme, il compose beaucoup de poèmes dédiés à l'amour et à la nature. S'inspirant de la peinture, il essaie d'associer le langage pictural, surtout le langage des couleurs avec la poésie. Ses expérimentations remarquent par ses originalités, mais parfois manquent de maturité.

Voyons d'abord un exemple typique – *Les couleurs*, créé sous l'influence de Gould Fletcher, poète imagiste américain. WEN Yiduo lui fait connaissance quand il fréquente « The Arts Club » à Chicago. En l'admirant beaucoup, il pense que Fletcher est un virtuose de la coloration et que sa poésie est pleine de couleurs orientales. Dans une lettre à LIANG Shiqiu, il exprime sa joie de découvrir Fletcher et dit que celui-ci réveille son sens des couleurs¹⁰¹. Plein de subjectivité, ce poème combine les couleurs avec les sentiments :

¹⁰⁰ Le Préraphaélisme est un mouvement artistique déclenché par un groupe de peintres, de poètes et de critiques anglais en 1848. Ce mouvement tient la peinture des maîtres italiens du XV^e siècle, prédecesseurs de Raphaël, comme les modèles à imiter. Ses partisans forment la confrérie préraphaélite.

¹⁰¹ WEN Yiduo, « Lettre à LIANG Shiqiu », dans *Oeuvres complètes de Wen Yiduo — Lettres, Journaux, Annexe (Tome XII)*, Wuhan, Editions du Peuple de Hubei, 1993. p. 118

Ma vie était une feuille blanche sans valeur.
Le vert m'a donné la croissance,
Le rouge l'ardeur,
Le jaune m'a appris loyauté et droiture,
Le bleu la pureté
Le rose m'a offert l'espoir,
Le gris l'égard la tristesse ;
Pour terminer cette aquarelle,
Le noir m'imposera la mort,

Depuis,
J'adore ma vie
Parce que j'adore ses couleurs.¹⁰²

Ici, en exprimant son adoration aux couleurs au-delà de tout, le poète donne une signification à chaque couleur, qui correspond à un aspect de la vie, et c'est ainsi que les couleurs revêtent des sens profonds. Mais au niveau de la technique picturale, c'est plutôt une énumération des couleurs qu'une écriture picturale. Donc, à mon avis, ce n'est pas un modèle réussi du point de vue de la fusion poétique et picturale. Par comparaison, un autre poème écrit dans la même période – *Les couleurs de l'automne* – l'emporte de peu. Ce poème, avec un sous-titre de « Dans le Parc Jackson à Chicago », décrit le paysage d'automne magnifique de ce parc. Dans une lettre aux amis, il mentionne le souffle de création à propos de ce poème :

Le paysage d'automne du Parc Jackson est beaucoup plus aimable, de sorte que je m'y suis délassé pendant tout le week-end dernier, où sont nés les trois nouveaux poèmes. Maintenant, j'ai un grand plan, c'est-à-dire un grand poème, intitulé pour le moment « Symphonie des couleurs ». Là je voudrai décrire un paysage d'automne, purement le paysage, ---- autrement dit, je voudrai faire une peinture avec des mots.¹⁰³

Se caractérisant vraiment par sa « peinture avec des mots », ce poème *Les couleurs de l'automne*, sous l'angle des couleurs, décrit de l'eau de ravin, des feuilles, des écureuils, des pigeons, des enfants et des arbres de toutes sortes dans le parc, tout ce qui constitue un parc multicolore spatio-temporel. Examinons une strophe de ce poème :

¹⁰² Traduction de Patricia Guillermaz, dans *La poésie chinoise*, Club des Libraires de France, 1960, p. 278

¹⁰³ WEN Yiduo, « Lettre à WU Jingchao et LIANG Shiqiu », dans *Oeuvres complètes de Wen Yiduo — Lettres, Journaux, Annexe (Tome XII)*, op. cit. p. 118, traduction personnelle

Des pigeons blancs, des pigeons panachés,
 Des pigeons gris-argentés aux yeux rouges,
 Des pigeons noirs comme des corbeaux,
 Dont le dos reflète la lumière brillante violette ou verte ----
 Lassés de voler, ils se rassemblent sous les marches,
 Le bec caché sous les plumes,
 Ils somnolent paisiblement.¹⁰⁴

Cette poème est consacrée à la description des pigeons, ou plutôt à celle des couleurs. De diverses couleurs de pigeons et des couleurs reflétées de la lumière se mêlent et composent un tableau multicolore. Ici la fusion du langage des couleurs et du fond poétique est meilleure que celle du poème *Les couleurs*, mais à mon avis, c'est encore dans la phase de l'exercice. Bien que le poète nous donne une scène multicolore et vivante, il me semble que la mise en emploi du langage des couleurs va un peu à l'excès d'une façon trop artificielle et que des accords de couleurs ne sont pas si harmonieux. En outre, quand il décrit les couleurs des arbres, il écrit :

Ah ! Arbres d'automne multicolores !
 Les brocarts du duc de Ling Yang,
 Les tapis de Turquie,
 Les rosaces de Notre-Dame,
 Les anges de Fra Angelico
 N'ont pas plus vives couleurs que vous.¹⁰⁵

Ici, il faut noter que le poète ne fait pas une description directe des couleurs, mais a recours à l'intertextualité qui révèle une sorte de parallèle des arts comme Gautier le fait. Certes, à la différence de Gautier, d'une manière plus générale, il ne fait que l'énumération au lieu de l'*ekphrasis*, mais cette manière de faire référence à l'autre art au sein de la description permet au poète d'amplifier la dimension de la description et d'enrichir la beauté. Plus qu'une opposition entre WEN Yiduo et Gautier, nous touchons ici à une différence fondamentale entre l'art poétique français, imprégné de discours, abondant, et l'art poétique chinois, subtilement évocateur d'un tout (ou du Tout) par des touches suggestives. Les deux arts poétiques font un usage différent de

¹⁰⁴ «Les couleurs de l'automne», dans *Oeuvres complètes de Wen Yiduo — Poésie (Tome I)*, Wuhan, Editions du Peuple de Hubei, 1993, p. 98, traduction personnelle

¹⁰⁵ Traduction de Michelle Loi, *op. cit.*, p. 292

la métonymie et de la métaphore. Le détail coloré représente un tout (une scène qui suscite des émotions) et sa représentation symbolise le sens de ce tout (l'état de la Chine, ou un état d'âme). Chez Gautier, le détail coloré s'inscrit au sein d'un tout soigneusement écrit, le détail reste un détail et la métaphore conserve sa fonction ornementale – même si elle peut donner un enseignement sur les émotions ou la vérité. Ainsi la couleur, ainsi les détails dans une description, peuvent-ils offrir une bonne prise à la comparaison entre les deux arts poétiques de ces parnassiens. Et pourtant, on aurait pu penser que le cadre contraignant de la poésie de Gautier le pousse à aller dans le sens du fragment : cela n'a guère été le cas. Il écrit des strophes courtes, mais dans des séquences développées, qui construisent complètement le tableau et en racontent l'observation. Les poèmes de WEN Yiduo, brefs et privilégiant la juxtaposition de détails à valeur à la fois métonymique et métaphorique, ouvrent plus vite à la contemplation. Nous avons donc deux voies différentes vers l'imaginaire. C'est pourquoi on voit aussi le fossé entre leurs deux générations ; Gautier n'est pas encore impressionniste.

De toute façon, on peut voir dans le recueil que le poète évolue de plus en plus dans la direction de l'écriture picturale. De plus, son langage des couleurs, qui se caractérise par la mise en emploi des couleurs foncées et éclatantes, est le reflet de son style de la peinture dans l'écriture poétique. D'après les souvenirs de LIANG Shiqiu, WEN Yiduo lui a fait un portrait extrêmement invraisemblable et étonnant : les cheveux sont verts alors que le fond est rouge. À son avis, les tableaux de WEN Yiduo ont un style impressionniste.¹⁰⁶ Il en est de même pour ses poèmes de l'écriture picturale, qui a une tendance à noter les impressions fugitives et à les reporter directement dans le poème en plus de son emploi des couleurs vives. Par exemple, dans le poème *Petit sapin*, il compare le sapin à un paon :

Lui, debout sous la gaze rouge du soleil couchant, [...]
Il relève son plumage où se cachent des ocelles d'or,
En vert de la mer ---- des couches de plumes. [...]¹⁰⁷

¹⁰⁶ LIANG Shiqiu, art. cit. p. 100

¹⁰⁷ «Petit sapin», dans *Oeuvres complètes de Wen Yiduo — Poésie (Tome I)*, op. cit. p. 104 – 105, traduction

Refl éé par la lumi ère rouge, le sapin devient or et vert de la mer. En saisissant la particularit é et la v érit é de l'instant, le po ète peint avec des mots de couleurs un tableau impressionniste, qui nous donne une impression vivante.

En un mot, en tant que la premi ère œuvre influente du po ète, *Bougie rouge* t émoigne de sa recherche de l'esthétisme et de son innovation audacieuse dans l'art po ètique. Sa po èsie est faite de langage pictural, surtout constitu ée de couleurs, ce qui se caract érise par la mise en emploi des couleurs fonc ées et éclatantes. Certes, il n'a pas encore atteint à la maturit é mais il fraye une nouvelle voie pour son écriture po ètique.

Cinq ans plus tard, WEN Yiduo publie *Eau stagnante* apr ès son retour des Etats-Unis en 1928. On peut y voir ses progr ès remarquables durant ces cinq ann èes : *Bougie rouge* met en relief des descriptions multicolores, éclatantes et m ême parfois superficielles, alors qu'*Eau stagnante* a recours à un registre sourd et profond ; *Bougie rouge* a encore des traces des exercices, alors qu'*Eau stagnante* aborde la perfection ; la plupart des po èmes dans *Bougie rouge* sont en vers libres, alors qu'*Eau stagnante* est beaucoup plus rigoureux du point de vue de la prosodie. Bref, ce recueil met pleinement en pratique sa th éorie de «la triple beaut é» et marque l'apogée de son art po ètique.

Au niveau de l'écriture picturale, le po ète est plus expérimenté dans l'emploi du langage des couleurs. Par exemple, dans le po ème *La faute*, il écrit :

Le vieux et son chargement tombèrent à l'unisson,
Le sol était couvert d'abricots blancs et de cerises rouges.¹⁰⁸

En utilisant naturellement peu de mots, le po ète compose un tableau vivant avec un contraste distinct des couleurs. L'intervention des couleurs anime les vers atones. Il y a esth étisation du quotidien, par la transformation du regard. Ce qui semble un d étail est en r éalit é fondamental, puisque le po ème enlumine cette sc ène. De plus, en

personnelle

¹⁰⁸ «La faute », dans *Œuvres*, op. cit. p. 48

comparaison avec *Bougie rouge*, ce recueil s'inspire plus de la réalité obscure de la société échinoise à cette époque-là et manifeste l'engagement social du poète. Quand il revient en 1925, c'est juste le moment du Mouvement du 30 mai¹⁰⁹. Il est désespéré de la situation sociale à ce moment-là, et il découvre : «Ce n'est pas ma Chine, non, ça ne l'est pas !¹¹⁰ » C'est dans cet état d'esprit qu'il entreprend ce recueil, qui connaît aussitôt un grand retentissement «tant par la puissance des sentiments qu'il exprime, communs à toute une jeunesse, que par les recherches minutieuses de la forme¹¹¹ ». Dans le recueil, le poème *Eau stagnante*, qui donne son titre au recueil, est un parfait exemple «sous la forme la plus soignée et la plus belle qu'on a vue jusqu'alors¹¹² ». Outre sa forme impeccable, ce poème se distingue par sa description saisissante. Le poète a par hasard passé par un caniveau puant, qui lui a fait d'emblée évoquer la réalité sociale à ce moment-là. Il recourt à l'allégorie : aux yeux du poète, l'image de l'eau stagnante est l'écho de la Chine d'alors, un caniveau d'eau stagnante rempli d'ordures et de pourriture. A propos de la description de cette eau morte remplie de déchets et de pourriture, il manifeste sa virtuosité habile dans le domaine de l'écriture picturale. Examinons les trois premières strophes :

C'est un caniveau d'eau stagnante privé d'espoir,
 La brise n'y peut soulever un semblant de ride.
 Autant y jeter quelques ferrailles rouillées,
 Et même y vider d'âtritus et vos restes.

Peut-être le vert de gris du cuivre y deviendra émeraude,
 Les boîtes de conserve s'orneront-elles de fleurs de pêcher ;
 Laissez aussi la graisse y tisser une fine couche de gaze,
 Les bactéries y développer des nuages colorés.

Laissez les eaux stagnantes fermenter en vin vert,
 Où flottera de la bave en forme de perles ;
 Du rire de ces perles naîtront d'autres plus grandes,

¹⁰⁹ Le Mouvement du 30 mai est un mouvement ouvrier et anti-impérialiste qui a lieu en 1925. À ce moment-là, les ouvriers des filatures japonaises de Shanghai en grève sont victimes d'une répression sanglante. Les étudiants manifestent en signe de solidarité et prennent la parole en public. La police arrête une certaine d'entre eux. Leurs camarades tâchent d'obtenir leur libération en manifestant massivement. La police de la concession internationale ouvre le feu sur eux, en blessant et tuant de nombreux manifestants.

¹¹⁰ WEN Yiduo, «La découverte», dans *Oeuvres*, op. cit. p. 41

¹¹¹ Michelle Loi, op. cit., p. 128

¹¹² Ibid.

Détruites à leur tour par des moustiques voleurs.¹¹³

Ici, à travers des images, telles que «cuivre», «émeraude», «fleurs de pêcher», «gaze», «nuages colorés», «vin vert», «la bave», on peut voir qu'en remplaçant les adjectifs des couleurs, le poète utilise en majorité les substantifs de matière pour composer un tableau multicolore «par les connexions métonymiques des couleurs et des choses¹¹⁴». C'est ainsi que par la désignation métonymique des substantifs s'établissent des correspondances entre les matières et les couleurs, aussi les images et le réel.

De plus, ce qui mérite l'attention particulière dans la description poétique, c'est que le poète exprime la beauté en travaillant la laideur, ce qui est très proche du style de Charles Baudelaire dans *Les Fleurs du mal*, où il déclare «Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or» et tire la beauté d'une réalité marquée par le mal. Il a encore un mot pertinent : «Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant.¹¹⁵» En fait, quand il faisait ses études aux Etats-Unis, il a beaucoup lu Baudelaire. Dans une lettre à LIANG Shiqiu, il l'a mentionné :

Ces derniers temps, j'ai fait connaissance avec un M. Winter, qui est professeur adjoint de français à l'Université de Chicago. [...] il adore la poésie. Tous les poèmes de Baudelaire qu'il a traduit sont chez moi maintenant. J'ai des relations étroites avec lui.¹¹⁶

Donc, on a raison de croire que WEN Yiduo a été en quelque sorte influencé par Baudelaire dans l'écriture poétique, ce qui se révèle évidemment dans ce recueil, surtout dans le poème *Eau stagnante*. Baudelaire a dit : «C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.» D'un côté, on aperçoit «le tombeau», qui symbolise la laideur du réel ; d'un autre côté, il y a «les splendeurs», qui font jaillir la beauté ---- voilà la double mission de la poésie. Sous l'influence de cette esthétique, le poète prend la réalité hideuse de la

¹¹³ «Eau stagnante», dans *Œuvres*, op. cit. p. 32

¹¹⁴ Bernard Vouilloux, op. cit., p. 105

¹¹⁵ Charles Baudelaire, «Les liaisons dangereuses», dans *L'art romantique*, op. cit., p. 211

¹¹⁶ dans *Œuvres complètes de Wen Yiduo — Lettres, Journaux, Annexe (Tome XII)*, op. cit. p. 126, traduction personnelle

société pour objet et transforme la laideur en la beauté. Dans le poème, le caniveau d'eau stagnante est mis en avant par un lexique essentiellement péjoratif qui évoque la laideur et la répulsion : « ferrailles », « détritus », « restes », « la graisse », « la bave », « moustiques », etc. Cependant, en laissant la laideur défricher la beauté, le poète les peint avec les couleurs agréables, comme « émeraude », « fleurs de pêcher », « nuages colorés », « vin vert » et « perles ». Donc, grâce au langage des couleurs, il revêt la laideur avec le bel ornement en qualité de beauté en évitant de décrire directement les choses hideuses. Le contraste entre la laideur et la beauté renforce l'effet poétique. En plus de l'emploi du langage multicolore, la description poétique a recours à l'hypotypose, une figure de style qui vise à « peindre les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante¹¹⁷ ». L'apparition des êtres vivants, tels que la bave flottant en forme de perles qui rit, des moustiques voleurs et les grenouilles, anime ce tableau mort.

En un mot, dans ce recueil, on peut voir la conscience profonde du poète envers le langage de la peinture et sa maturité dans l'écriture picturale.

Globalement, autant peintre que poète en leur âme, Théophile Gautier et WEN Yiduo transposent leur talent dans le domaine de la peinture à l'écriture poétique. Tout d'abord, ils excellent la mise en emploi du langage pictural, surtout du langage des couleurs. Ils organisent le poème avec des mots comme le peintre fait sur leur toile avec des couleurs. Leur talent du peintre milite en faveur de disposer du langage des couleurs à touches fines pour réaliser un effet harmonieux. La couleur rayonne verbalement, comme elle rayonnait visuellement. À travers des images synesthésiques, s'établissent des chaînes de correspondances, telles que couleurs – sensations – sentiments, visible – invisible – métaphysique.

C'est ainsi qu'ils conduisent l'écriture poétique à une picturalisation. Certes, ils mettent en pratique des procédés différents, et chacun a ses sources d'inspiration.

¹¹⁷ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs classiques, 1977, p. 390

Chez Gautier, cela révèle son érudition artistique, qui «va de l'*ekphrasis* à la création libre, en passant par la transposition d'art¹¹⁸ ». Dans *Emaux et Camées*, il développe un certain nombre de variations et imaginations poétiques sur la musique, la danse, la sculpture et la peinture, ce qui redouble l'effet poétique. Parfois, il se livre à l'écriture picturale avec aisance dans une perspective du peintre et peint un tableau imaginaire avec des mots, ce qui transforme la peinture en style, «soutenu par le caractère à la fois visuel et visionnaire de son inspiration¹¹⁹ ». Quant à WEN Yiduo, il a recours en général à l'écriture picturale, où s'appliquent des moyens propres à la peinture, par exemple, il dispose et dépeint dans le poème des images variées à la façon des impressionnistes. Cependant, comme un proverbe le dit, tous les chemins mènent à Rome. La fusion de la poésie et la peinture qu'ils s'efforcent de réaliser fait partie de leurs essais dans le dessin d'atteindre à la beauté et à la perfection – noyau de «l'art pour l'art», si important pour les Parnassiens. L'évocation picturale dans la poésie traduit sans doute le désir de dépasser les limitations de la langue pour accéder plus immédiatement à un monde poétique sensible, où se mêlent l'imaginaire et le réel, l'invisible et le visible, ce qui enrichit la beauté.

¹¹⁸ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 182

¹¹⁹ *Ibid.* p. 192

Chapitre III

Le rayonnement

En tant que précurseur du mouvement poétique, Théophile Gautier et WEN Yiduo jouent un rôle très important et leur théorie rayonne énormément sur leurs contemporains.

A la charnière du romantisme et du symbolisme, Théophile Gautier, dont l'art pour l'art devient le fondement de l'esthétique des Parnassiens, reste loin de partager les gloires de ses amis, tels que Victor Hugo et Charles Baudelaire. André Billy a affirmé: «La place qu'il mérite, il l'a. Elle n'est pas au premier rang ; elle est en retrait, mais elle n'est pas non plus d'un écrivain de second ordre. » Bien qu'il soit considéré comme un écrivain indigne de maître du «premier rang», c'est encore un grand poète, ou même «poète impeccable» comme a dit Baudelaire, qui lui adresse la fameuse dédicace au début des *Fleurs du Mal* :

Au poète impeccable
Au parfait magicien des lettres françaises
A mon très cher et très véritable
Maître et ami
Théophile Gautier
Avec les sentiments de la plus profonde humilité
Je dédie
Ces fleurs malades

Il a même écrit : «Nos voisins disent : Shakespeare et Goethe ! nous pouvons leur répondre : Victor Hugo et Théophile Gautier !¹²⁰ » On peut y voir l'admiration de Baudelaire pour Gautier, qui lui donne l'exigence esthétique et le goût de la perfection formelle qui se manifestent pleinement dans *Les Fleurs du Mal*. Par exemple, son sonnet «La Beauté» reflète cette inspiration parnassienne. Dans ce poème, la beauté est personnifiée par une femme éternelle, une déesse à la perfection de statue, qui inspire aux poètes l'amour, qui les pousse à quérir la beauté absolue. On peut y ressentir l'impossibilité de la beauté qui fait l'écho de Gautier. Il en est de même pour Théodore de Banville. Sa fidélité à l'art pour l'art le conduit, comme Gautier, au chemin de la recherche de la beauté formelle. En 1856, il publie *A Théophile Gautier*,

¹²⁰ Charles Baudelaire, «Théophile Gautier », art. cit., p. 257

une odelette avec un travail scrupuleux de la forme. La première strophe s'écrit comme :

Quand sa chasse est finie,
Le poète oiseleur
Manie
L'outil du ciseleur

Sa conception de ciseler la poésie met en valeur le culte du travail sur la poésie. Le mot-clé «ciseleur» convient fortement à la virtuosité littéraire de Gautier et fait évoquer son *Emaux et Camées*. Pour lui répondre, Gautier compose avec le même modèle strophique *L'Art*, où il déclare : «Tout passe. – L'art robuste/Seul a l'éternité. » De plus, il se fait l'écho de Banville et écrit :

Sculpte, lime, cisèle ;
Que tou rève flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant !

Afin de célébrer la beauté pure, le poème est la cristallisation d'un travail qui n'est jamais arrêté

En outre, impuissant devant la réalité sociale, Gautier s'éloigne des préoccupations sociales, s'oppose à l'engagement politique et se refuge dans l'ivoire de «l'art pour l'art» peu après 1830. Il se console dans la beauté pure, et comme Baudelaire a dit : «il a introduit dans la poésie un élément nouveau, que j'appelera la Consolation par les arts, par tous les éléments pittoresques qui réouissent les yeux et amusent l'esprit.¹²¹ » Donc sa poésie se caractérise par le lyrisme impersonnel et l'exotisme pittoresque. Cette tendance exerce une forte influence sur les nouveaux poètes parnassiens, par exemple, Leconte de Lisle. «De même que Gautier était venu à l'art pour l'art peu après 1830, les désillusions politiques de Leconte de Lisle après la révolution de 1848 lui font rechercher dans l'art pur une consolation.¹²² » En se consacrant à la beauté pure, il prend l'antiquité pour modèle et s'inspire aussi de

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Yanne Mortelette, *Histoire du Parnasse*, op. cit., p. 94

l'exotisme pittoresque, ce qui se revèle pleinement dans ses recueils tels que *Poèmes antiques* (1853) et *Poèmes barbares* (1862), où on peut trouver une certaine parenté des goûts entre Gautier et lui. Comme Baudelaire l'indique, « ces deux esprits se plaisent également dans le voyage ; ces deux imaginations sont naturellement cosmopolites. Tous deux ils aiment à changer d'atmosphère et à habiller leur pensée des modes variables que le temps éparpille : dans l'éternité.¹²³ »

Comme Gautier entreprend les dialogues féconds entre les arts, la transposition d'art est un procédé très fréquent chez les autres poètes parnassiens, dont le sens aigu de la couleur influence leur esthétique et se déploie dans leur poésie. Par exemple, en s'inspirant du tableau d'Ingres, Banville compose le poème *La Source*, où il reproduit le tableau en faisant les différentes allusions mythologiques ; ou bien beaucoup de poèmes de José Maria de Heredia, tels que *Michel-Ange* et *Le Vase*, sont consacrés à la description des œuvres d'art précieuses. Tout cela est abondant chez Gautier. Cette fusion des arts caractérise la poésie parnassienne.

En un mot, Théophile Gautier a exercé des influences fortes sur les poètes qui pesent le plus lourd sur les destinées du Parnasse ou même sur le mouvement poétique suivant. Il marque en quelque sorte le goût d'une époque.

A propos de WEN Yiduo, en tant que l'avant-garde du mouvement de la nouvelle poésie chinoise, il joue un rôle exceptionnel dans la construction de la nouvelle poésie. En prenant la forme pour un élément indispensable de la poésie, il s'efforce de la reconstruire en s'inspirant de la poésie occidentale. Dans ce but, il promeut la triple beauté de la poésie – une théorie systématique ayant pour but de la beauté formelle de la nouvelle poésie, ce qui dès lors rayonne le monde poétique chinois. Même XU Zhimo, son confrère et partisant de la beauté formelle, a franchement dit : « Nos amis et moi, qui écrivons la poésie, sommes plus ou moins influencés par l'auteur de l'*Eau stagnante*. Ma poésie était comme un cheval sauvage indomptable. C'est après avoir lu les poèmes bien construits de Yiduo que je me suis aperçu de ma nature sauvage. » En fait, outre lui, les autres poètes de Xinyue, tels que RAO Mengkan, ZHU Xiang,

¹²³ Charles Baudelaire, « Leconte de Lisle », dans *L'Art romantique*, op. cit., p. 350

CHEN Mengjia, etc, qui travaillent aussi à l'élaboration d'une nouvelle prosodie en *baihua*, sont tous influencés à des degrés différents par WEN Yiduo, particulièrement dans le domaine de la forme poétique. Pour les poètes plus tard, par exemple, BIAN Zhilin a reconnu qu'il avait appris de WEN Yiduo la métrique rigoureuse, le concept de la forme et à écrire des vers «nets et ordonnés», «coulants et raffinés» avec «un ton de parler» en «langue parlée».

De plus, son idée de la beauté picturale de la nouvelle poésie, qui s'enracine à la tradition de la poésie chinoise (Dans son poème, une peinture ; dans sa peinture, un poème), met en relief le rapport entre la poésie et la peinture, ce qui exerce une influence directe ou indirecte sur les poètes suivants. En transposant le langage des couleurs de la peinture dans la poésie, sa beauté picturale de la poésie souligne l'enjolivure du langage poétique et la description des images, qui se caractérisent par son propre goût artistique. Par exemple, le poète AI Qing transpose son talent de la peinture dans la poésie en usant d'un langage vivant et coloré. Comme WEN Yiduo, sa première passion était la peinture. Il a reçu la formation de peinture occidentale en France et en même temps a découvert la poésie française. Il a dit qu'il était épris de la peinture impressionniste, alors ses poèmes portent aussi un style impressionniste. Il propose d'«apprendre à saisir la lumière, la couleur et la forme de la beauté» dans la poésie. Par exemple, dans son poème *L'étang bleu*, il écrit :

L'étang bleu,
Couvert d'herbe-crin ;
Sur l'eau claire
se reflètent les nuages blancs qui passent.¹²⁴

Comme un tableau impressionniste, cette strophe saisit la beauté de l'instant et la peint avec des mots, qui nous transmettent un paysage multicolore. Cela est abondant chez WEN Yiduo, qui hérite et développe l'esthétique de la fusion entre la poésie et la peinture, qui est d'origine de la tradition de la poésie chinoise et à la fois influencée par l'art occidental.

¹²⁴ AI Qing, «L'étang bleu», dans *Entre source et nuage ---- Voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, par François Cheng, *op. cit.*, p. 211

Partisan de l'art pour l'art, il s'est refugé dans la tour d'ivoire de l'art pour consoler sa déception de la réalité sociale. Mais à la différence de Théophile Gautier, comme l'avant-garde d'une jeune génération qui a soif d'une révolution radicale pour fonder une société moderne, il ne s'est jamais dégagé de ses préoccupations sur l'état et le peuple, ce qui est surtout marquant dans le recueil *Eau stagnante*, qui est considéré comme «leçon de réalisme et de patriotisme¹²⁵ » aux yeux de ses compatriotes. A cette époque-là, d'après ce que ZHU Ziqing a dit dans son *Propos divers sur la nouvelle poésie*,

La Révolution de 1911 a fait circuler la conception de la nation de l'époque moderne, et le Mouvement du 4 mai 1919 l'a renforcée. Cependant, nous avons couru trop rapidement de sorte que nous prenons le chemin du cosmopolitisme au-delà de la nation. Les poètes [...] font en face d'un côté à la nature, d'un autre côté à tout l'être humain ; la nation est trop étroite [...] Par conséquent, la nouvelle poésie a recours à l'humanisme, au panthéisme, à l'amour et la mort, au sentimentalisme, sauf à la nation.

Donc, à son avis, WEN Yiduo est pour ainsi dire «le poète patriotique unique qui a envie de chanter à haute voix le patriotisme avant la guerre de résistance¹²⁶ ». Malgré son impuissance devant la situation désastreuse de la Chine, il laisse éclater son amour passionné pour cette terre dans son poème :

[...] Je sais que l'océan ne trompe pas ses vagues,
Puisque tel est le rythme, ne le reprochons pas à la chanson.
Ah, puissance tyrannique, tu m'as soumis,
Tu m'a soumis, arc-en-ciel multicolore,
Mémoire de cinq mille ans et plus, ne bouge pas,
A présent je ne demande qu'à re serrer très fort...
Toi qui est si sauvage et si beau !¹²⁷

Son second recueil *Eau stagnante* est aussi sa dernière œuvre poétique, après laquelle il abandonne l'écriture poétique à l'apogée de sa gloire pour se consacrer aux études historiques de la Chine ancienne. C'est un bienfait pour l'histoire, mais une

¹²⁵ Michelle Loi, *op. cit.*, p. 138

¹²⁶ La guerre de résistance, c'est-à-dire la guerre sino-japonaise (1937 – 1945) pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Elle débute à la suite de l'invasion de la partie orientale de la Chine par l'armée japonaise. Elle est communément connue en Chine sous le nom de «guerre anti-japonaise» ou «guerre pour résister aux Japonais», parfois simplement abrégéen «guerre de résistance».

¹²⁷ WEN Yiduo, «Un concept», dans *Oeuvres*, *op. cit.*, p. 40

lourde perte pour la poésie. Mais sa doctrine de la nouvelle poésie rayonne encore les poètes suivants et contribue à pousser la nouvelle poésie chinoise vers sa maturité

Conclusion

Dans la première moitié du XX^e siècle, au fur et à mesure de l'ouverture de la Chine au monde extérieur, la littérature chinoise moderne est marquée fortement par les influences occidentales. Certes, c'est également le résultat d'«une transformation en profondeur des milieux intellectuels et de l'ensemble du monde culturel¹²⁸ ». De nombreux écrivains à la fois s'enracinent dans la culture et l'histoire chinoises et reçoivent l'éducation supérieure à l'occidentale, ce qui leur permet de posséder les connaissances d'intersection de la Chine et de l'Occident. C'est dans ce contexte que la Société Xinyue manifeste les tendances parnassiennes, telles que la recherche du beau, la retenue du lyrisme et le culte du travail sur la versification. Considérée comme «le Parnasse» en Chine, Xinyue aussi joue un rôle intermédiaire entre le romantisme et le symbolisme.

En tant que le précurseur du mouvement poétique respectif, Théophile Gautier et WEN Yiduo sont également des théoriciens qui inspirent et orientent la création de leurs confrères. «La triple beauté» de la poésie fait l'écho partiellement de «l'art pour l'art», et toutes les deux doctrines révèlent leur recherche de la beauté pure.

Ces deux poètes ont eu des expériences similaires : ils se sont tous deux détournés d'une carrière de peintre pour devenir poètes. De leur goût de la peinture, ils gardent toujours dans l'écriture poétique l'amour de l'art, le sens du regard et le sens aigu des couleurs et des décors. En fait, à l'Occident ou bien en Chine, à partir de l'époque antique, des explorations et des recherches sur le rapport entre la poésie et la peinture n'est jamais arrêtées. Les dialogues entre la poésie et la peinture norrissent en permanence les créations poétique et picturale. En réussissant à réaliser l'alliance de la peinture et de la poésie, Gautier et WEN Yiduo peignent avec la plume, sous laquelle des mots deviennent des touches de couleur et les poèmes se manifestent

¹²⁸ Paul Bady, *op. cit.*, p. 3

comme les tableaux par la transposition d'art ou l'écriture picturale. Cela leur permet d'amplifier la dimension de la description poétique, milite en faveur de la recherche du beau et leur conduit à la perfection de l'art – si importante pour les Parnassiens. Certes, imprégnés dans les circonstances culturelles différentes et en se caractérisant par leur propre virtuosité, ils aboutissent à cette fusion par des procédés différents. Ils illustrent cependant tous deux le désir d'une perfection formelle apte à rendre compte de la beauté. Mais il n'y a pas de laideur chez Gautier – sauf dans les poèmes qui traitent du grotesque, et versent dans l'ironie. Wen Yiduo peut choisir des modèles repoussants ; il intègre une part de modernité. Dans ce sens, Wen Yiduo se rapproche davantage de Baudelaire que de Gautier, son maître, le « poète impeccable » dédicataire des *Fleurs du Mal*. Plus que le point commun de la peinture, c'est le point commun de l'amour des formes qui réunit Wen Yiduo et Gautier. Leur sensibilité pictural révèle plutôt deux modes d'appréhension du monde qui reflètent eux-mêmes deux cultures différentes. Donc, c'est à travers leurs œuvres qu'on peut découvrir leur propre esprit et les deux cultures qui les ont nourris.

Bibliographie

I. ŒUVRES MAJEURES

1. WEN Yiduo

Œuvres complètes de Wen Yiduo — Poésie (Tome I), Wuhan, Editions du Peuple de Hubei, 1993

Œuvres complètes de Wen Yiduo — Lettres, Journaux, Annexe (Tome XII), Wuhan, Editions du Peuple de Hubei, 1993

Œuvres, traduction de Jacques Pimpaneau, Pékin, Editions Littérature chinoise, 1987

GUILLERMAZ Patricia, *La poésie chinoise*, Club des Libraires de France, 1960

2. Théophile GAUTIER

Emaux et Camées, Edition de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1981

Mademoiselle de Maupin, Edition de Michel Crouzet, Paris, Gallimard, 1973

Œuvres poétiques complètes de Théophile Gautier, dirigées par Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004

« Du beau dans l'art : réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer », dans la *Revue des Deux Mondes*, T. 19, 1847 [En ligne]
URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Du_bau_dans_l%28E2%80%99art

II. ETUDES CRITIQUES

1. Sur la société Xinyue

ESTRAN Jacqueline, « Un monde rêvé : la France dans la revue Xinyue (1928-1933) », *Transtext(e)s Transcultures*, janvier 2006 [En ligne],

URL : <http://trantexts.revues.org/197>

FANG Rennian, *Anthologie des critiques du groupe Xinyue* (《新月派评论资料选》), Shanghai, Ecole Normale Supérieure de l'Est de la Chine, 1993

LAN Dizhi, *Anthologie de la société Xinyue* (《新月派诗选》), Pékin, Editions

Littérature du Peuple, 2009

2. Sur le Parnasse

ANDRES Philippe, *Le Parnasse*, Paris, Ellipses, 2000

BAUDELAIRE Charles, « Leconte de Lisle », dans *L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 349 – 352

MORTELETTE Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005

MORTELETTE Yann, *Le Parnasse*, Paris, Presses Université de Paris-Sorbonne, 2006

3. Sur WEN Yiduo

GAO Guofan, *Génies poétiques de Xinyue — Wen Yiduo et Xu Zhimo* (《新月的诗神——闻一多与徐志摩》), Taipei, Editions Shangwu de Taiwan, 2004

4. Sur Théophile GAUTIER

AYATI Akram, « Les stratégies d'écriture de la poésie exotique chez Théophile Gautier », paru dans *Loxias*, Loxias 30, mis en ligne le 02 septembre 2010
URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6321>.

BAUDELAIRE Charles, « Théophile Gautier », dans *L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 237 – 260

BERGERAT Emile, *Théophile Gautier : entretiens, souvenirs et correspondance*, Paris, Charpentier, 1879 [En ligne]
URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2412410/f58.item>

COTTIN Madeleine, « Émaux et Camées, musée de poche », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1966, N° 18. p. 215-226. [En ligne]
URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1966_num_18_1_2319

GUEGAN Stéphane, *Théophile Gautier*, Paris, Gallimard, 2011

L'Art et l'Artiste : Actes du colloque international (Tome II), Montpellier, Université Paul Valéry, 1983

LAUBRIET Pierre, *Biographie de Théophile Gautier 1811 – 1848*, [En ligne]

URL : <http://www.theophilegautier.fr/biographie-theophile-gautier-11-48/>

LAVAUD Martine, *Théophile Gautier en 2011 : Deux cents ans d'idées reçues*, Présence de la littérature, [En ligne], 2011

URL :

<http://www.cndp.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/gautier/theophile-gautier-en-2011-deux-cents-ans-didees-recues.html>

III. OUVRAGES DE REFERENCE

1. Sur la littérature et la peinture

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004

BOURNEUF Roland, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, 1998

CHENG François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Editions du Seuil, 1991

DU BOS Abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993

LARUE Anne, «De l'*Ut pictura poesis* à la fusion romantique des arts », *La Synthèse des arts*, dir. Joëlle Caullier, Lille, Presses du Septentrion, 1998 [En ligne]

URL :

http://hal-univ-paris13.archives-ouvertes.fr/docs/00/56/07/39/PDF/97_Lillou.pdf

VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte (XVIII^e – XX^e siècles)*, Paris, CNRS Editions, 1994

2. Sur la poésie chinoise

BADY Paul, *La littérature chinoise moderne*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je ? », 1993

CHENG François, *Entre source et nuage ---- Voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*, [1^{er} Ed. Albin Michel, 1990], Paris, Albin Michel, 2002

CHENG François, *L'écriture poétique chinoise ---- suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, [1^{er} éd. 1977], Editions du Seuil, 1996

LEVY André, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Quadrige/puf, 2000

LOI Michelle, *Roseaux sur le mur ---- Les Poètes occidentalistes chinois 1919 – 1949*,

Paris, Gallimard, 1971

PIMPANEAU Jacques, *Histoire de la littérature chinoise*, Editions Philippe Picquier, Paris, 1989

WANG Shuting, *Théorie et pratique de la poésie moderne en matière de rythme et d'image (1917-1937)* (《新诗节奏和意象的理论与实践（1917—1937）》), Wuhan, Université Huazhong des Sciences et Technologies, 2007

ZHANG Yinde, *Histoire de la littérature chinoise*, Paris, Ellipses, 2004

3. Sur la rhétorique et la stylistique

FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs classiques, 1977

LEJEUNE Philippe, *La Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes, une anthologie*, Macula, 1991

MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, le Livre de Poche, 1992

4. D'autres références

BAUDELAIRE Charles, Charles Baudelaire, «Les liaisons dangereuses », dans *L'art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 207 – 217

CONSTANT Benjamin, *Journaux intimes (1804 – 1807) suivis de Affaire de mon père (1811)*, dans *Œuvres complètes de Benjamin Constant Tome VI*, éd. Paul Delbouille et Kurt Kloocke, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2002

COUSIN Victor, «Du beau et de l'art », dans *Revue des Deux Mondes*, 1845 [En ligne]

URL : http://fr.wikisource.org/wiki/Du_beaucet_de_l%E2%80%99art

HORACE, *Epîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 2002