

Littérature chinoise et globalisation

Enjeux linguistiques, traductologiques et génériques

édité par Nicoletta Pesaro et Yinde Zhang

« Le crépuscule descend du ciel »

Guo Moruo, Goethe et la nouvelle poésie chinoise

Victor Vuilleumier

(Université Paris 7, France ; Université de Genève, Suisse)

Abstract In 1920, the *Categorized Selection of Vernacular Poetry* (Fenlei baihua shixuan), one of the first anthologies of modern Chinese poetry, was published in Shanghai. The piece that opens it is a translation by Guo Moruo of a poem by Goethe, «Dämmerung senkte sich von oben». It places thus the anthology under the patronage of a foreign classic, and is the recognition of the translated literature's importance. The new Chinese poetry claims a place in the *Weltliteratur*: this project involves the creation of a new national poetic language, which does not sever its links with classical Chinese literature, and which experiments with foreign prosodic forms. It is precisely the process of translation that contributes greatly to such experiments.

Keywords Chinese new poetry. Categorized selection of vernacular poetry. Translation. Guo Moruo. Goethe.

L'Anthologie raisonnée de poèmes en langue moderne (分類白話詩選 *Fenlei baihua shixuan*) (Xu Delin 1988) publiée en août 1920¹ à Shanghai, est l'une des premières² de la nouvelle poésie chinoise. Elle reprend des textes publiés dans différents revues et suppléments littéraires entre 1917 et 1920 : deux cent trente-quatre poèmes d'une soixantaine d'auteurs, quelques traductions, et quatre articles ajoutés à la préface de l'éditeur, Xu Delin (許德鄰). Par son titre alternatif, *Cinq cents nouveaux poèmes* (新詩五百首 *Xinshi wubai shou*), le recueil se mesure aux anthologies classiques,³ même si le recueil ne revendique aucun iconoclasme.⁴ *L'Anthologie* offre un choix exemplaire, contribuant à la redéfinition du canon littéraire, pro-

1 Pour la seule année 1920, quatre anthologies et recueils de nouvelle poésie sont publiés en Chine.

2 Cf. Fang Chang'an 2015 ; Jiang Tao 2005 ; Yan Liang, Chen Chi 2015.


3 Xu Delin dans sa préface critique non la poésie classique, mais la multiplication des recueils sans originalité (2).

4 Pour Liu Bannong, dans un texte qui constitue l'une des quatre préfaces de l'anthologie de Xu Delin, les « Airs des Royaumes » du *Livre des Poèmes* restent un modèle poétique (Liu Bannong 1917, 6). Cf. Chen Pingyuan 2011, 278.

Translating Wor(l)ds 1

DOI 10.14277/6969-203-4/TW-1-3 | Submitted: 2017-10-30 | Accepted: 2017-11-10

ISBN [ebook] 978-88-6969-203-1 | ISBN [print] 978-88-6969-209-3

© 2017 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

posant un nouveau paradigme poétique (Xu Delin 1988). Sa fonction, en sus de sa visée commerciale, est également pragmatique, en ce qu'elle accorde à la nouvelle poésie une légitimité éditoriale. L'*Anthologie* classe ses poèmes non selon la forme (la nouvelle poésie rejette les genres fixes), une grille d'appréciation, ou les auteurs, mais selon les quatre rubriques reprises du *Recueil de nouveaux poèmes* (新詩集 *Xin shiji* 1920), premier du genre : descriptions de la 'nature' (寫景類 *xiejing lei*), de la 'société' (寫實類 *xieshi lei*, 'réalisme'), 'lyriques' (寫情類 *xieqing lei*) et de 'sentiments élevés' (寫意類 *xieyi lei*, 'abstrait') (*Xin shiji* 1920, 3).

L'*Anthologie* s'ouvre sur « Le crépuscule descend du ciel » (暮色垂空 *Muse chuikong*), traduction par Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978) de « Dämmerung senkte sich von oben »⁵ de Goethe, huitième du cycle « Heures et saisons chinoises-allemandes » (*Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten*, 1829) (Trunz 1996, 387-90).⁶ Dans la première pièce de la série, le poète se présente comme un « mandarin » chinois, « las » de sa vie officielle (387). Il décrit le paysage printanier qui l'environne, lui et les amis avec qui il boit et compose des poèmes, en méditant sur sa vie. Il se remémore le printemps de sa jeunesse et ses amours. A ses amis qui lui reprochent de s'attacher aux « anciens rêves » (*alten Träumen*) et au paysage, au lieu de s'intéresser aux « jeunes filles » (*Mädchen*) et aux « sages » (*Weisen*), il répond : « Pour apaiser ton ardeur mélancolique tournée vers les lointains et le futur, | Occupe-toi ici et maintenant de ce qui le mérite » (*Sehnsucht ins Ferne, Künftige zu beschwichtigen, | Beschäftige dich hier und heut im Tüchtigen*) (390), non sans paradoxe, puisque la série conclut sur un quatrain, qui rappelle à son « cœur » (*Herz*) une « ancienne amie » (*alte Freundin*). Le poète se veut épicurien, attentif au présent et à la remémoration du passé. Il appelle également à voir la continuité dans le changement, intuition communiquée par la nature et symbolisée par l'image de l'éclosion : « Haut les cœurs ! L'impérissable, | Est l'éternelle loi, | A laquelle fleurit la rose et le lys » (*Getrost ! Das Unvergängliche, | Es ist das ewige Gesetz, | Wonach die Ros' und Lilie blüht*) (390).⁷ « Le crépuscule » décrit un paysage nocturne, dans lequel dominant les thèmes de l'obscurité et de l'inconnu. La seconde partie (v. 9-16) prépare au poème suivant l'image de la rose, dont on ne saisit la valeur qu'après sa disparition (389). Le passage de l'œil au cœur renvoie à la problématique de l'expression chez Goethe,⁸ du lien entre intérieur et extérieur. Le poème valorise le mou-

5 Xu Delin 1988, 3. Cf. Trunz 1996, 389 ; Porchat 1871, 322. Voir l'annexe.

6 Sur cette série, et les relations de Goethe avec la littérature chinoise, cf. Bauer 1999 ; Debon 1982 ; Dihle 1990 ; Fukuda 1959 ; Lee 1985.

7 Traduction modifiée de Porchat 1871, 323.

8 Ailleurs, le poète appelle à voir l'unité entre les choses et les êtres vivants, sans distinguer dedans et dehors (Trunz 1996, 358).

vement d'intériorisation, le souvenir, et le cœur, sensible à la révélation naturelle, retrouvant l'unité du dedans et du dehors :⁹ l'obscurité nocturne prépare à la connaissance (la rose). La question de l'expression du moi, vers l'extérieur, est également centrale dans la poésie de Guo Moruo des années 1920 (cf. Gálik 1980 ; Sun Yushi 2007). Peut-être Guo Moruo a-t-il vu dans ce texte un écho à ses propres thématiques, même si ce poème n'est pas expressionniste.

« Le crépuscule » est généralement considéré comme 'chinois' dans son inspiration. Goethe a lu des ouvrages sinologiques et des traductions d'œuvres chinoises. Cette couleur est le fait d'images (le saule, la lune, le lac, qui sont autant d'éléments dynamiques du paysage), et du thème de la poésie comme peinture, et la peinture comme paysage (problématique de la Chine classique, mais aussi de l'Europe depuis l'Antiquité, et d'actualité à l'époque de Goethe). Ce poème, même sans rapport de fait, présente une certaine sinisation par sa stylisation, le sentiment du paysage, et l'esthétique de l'allusion. Cependant, le paysage n'est pas identifiable. Comme le propose Meredith Lee, le titre « Heures et saisons chinoises-allemandes » demande au lecteur de reconnaître, donc d'imaginer, ce qui est chinois. Elle démontre d'ailleurs que l'image de l'étoile du Berger dans ce poème renvoie directement à *Paradise Lost* de Milton (Lee 1985, 41-2). Goethe invente un « Orient » littéraire (49), à partir de sources chinoises et européennes, témoignant d'une esthétique transculturelle et hybride, dans laquelle la traduction joue un rôle essentiel – une caractéristique également de la poésie chinoise moderne.

En même temps que « Le crépuscule », Guo Moruo traduit un extrait du « Jardin de Martha » (*Marthens Garten, Faust*), pour en faire un poème indépendant, « La toute-puissance des sentiments » (感情之萬能 Ganqing zhi wanneng), repris dans *l'Anthologie* (Xu Delin 1988, 207).¹⁰ Son ami Tian Han 田漢 lui demande cette double traduction pour la joindre à son article, « La pensée poétique dans les poèmes de Goethe » (歌德詩中所表現的思想詩 Gede shizhong suo biao xiande sixiangshi) (Yan Liang, Chen Chi 2015, 64). Le poème reparaît sous le titre de « Crépuscule » (暮色 Muse) dans deux anthologies, *Choix de poèmes allemands* (德國詩選 *Dequo shixuan*, 1927) et *Recueil de poèmes traduits par [Guo] Moruo* (沫若譯詩集 *Moruo yishi ji*, 1928). Guo Moruo indique seulement : « C'est initialement la traduction d'un poème de Li Bai, que l'on n'a toutefois pas encore pu identifier. Mais c'est suffisant pour percevoir le cheminement de la traduction » (此詩原為李白詩之翻譯, 原詩未明。足悟譯詩之一途徑, *Ci shi yuanwei Li Bai shi zhi*

9 Son ami Zong Baihua dans « Causerie sur la nouvelle poésie » 新詩略談 (1920) prône très classiquement une « scène poétique » (意境 *yijing*) fondée sur une telle intuition (Xu Delin 1988, 16).

10 Sur Guo Moruo et le *Faust* : Fan Jin 1996 ; Gálik 1991.

fanyi, yuanshi weiming. Zu wu yishi zhi yi tujing) (Guo Moruo 1955 ; cf. Bauer 1999). Le lecteur s'attend à lire une retraduction, et perçoit l'œuvre d'un poète étranger canonique comme sinisée. Guo Moruo confère à sa version une double légitimité : traduction d'un classique mondial, et retraduction supposée du canonique Li Bai, elle témoigne de la capacité du chinois moderne à intégrer l'esthétique classique chinoise ancienne, tout en s'appropriant une œuvre de Goethe – c'est-à-dire, de rejoindre une *Weltliteratur* actuelle lancée à travers les siècles et les cultures (Berman 1984). La nouvelle langue de la jeune république se réapproprie l'héritage littéraire chinois, dont la valeur est confortée par le fait que Goethe l'aurait traduit. Ainsi, le lecteur est appelé à porter son attention sur le travail de la forme et de la langue de Guo Moruo.

Chaque poème du cycle original, relativement régulier individuellement, présente une forme différente, variété qui a pu attirer le poète chinois. « Le crépuscule » de Goethe se constitue de deux parties délimitées par la typographie, de huit vers chacun. Selon la rime et la syntaxe, le poème présente quatre strophes (ABAB | CDCD | EFEF | GHGH). Chaque quatrain se décompose en deux distiques (selon la ponctuation). L'analyse selon l'ordre de la syntaxe présente deux cas de figures : 1) l'égalité du vers et de la proposition (vv. 1-2 et 5-6), rappelant une forme de parallélisme 'chinois' syntaxique et thématique ; 2) le débordement d'une proposition sur deux vers (vv. 3-4, 7-8, et suivants). La dernière strophe forme une unité sémantique, plutôt que propositionnelle, construite sur le parallélisme syntaxique aux vers 13 et 15, « Par » (*Durch, Und durch*), et l'anaphore par allitération aux vers 11 et 12. La délimitation typographique du poème forme deux unités sémantiques : obscurité, apparition et montée de la lune (vv. 1-8), qui apporte sa lumière apaisante (vv. 9-16). L'alternance de la rime féminine (*oben*) au vers impair, et masculine (*fern*) au vers pair, est respectée. Les vers alternés de huit et sept syllabes sont des trochées quadrimétriques (*Vierhebung*, avec une syllabe finale de moins aux vers pairs) : « *Dämmlung / senkte / sich von / oben | Schon ist / alle / Nähe / fern* » (vv. 1-2). D'autres poèmes de la série utilisent ce mètre, notamment le premier, dont Günther Debon a montré qu'il présentait des faits de juxtaposition et parallélisme rappelant la poésie chinoise classique. Il le rapproche du tétrasyllabe archaïsant du *Livre des Poèmes* (詩經 *Shijing*) estimant qu'en allemand le mètre trochaïque est peu courant (Debon 1982, 31-3). Goethe chercherait donc à produire un effet d'étrangeté rythmique. La forme de Goethe est originale et contraignante. Comment Guo Moruo traduit-il ce poème, dans le contexte de transformation de la langue chinoise ? Cherche-t-il à rendre ce poème étranger ou familier au lecteur chinois ?

La version chinoise de Guo Moruo¹¹ apparaît dans l'*Anthologie* comme un bloc de quinze vers (version A). Dans le *Recueil de poèmes traduits par*

11 Pour une étude sur ce poème, cf. Peng Jianhua, Xing Lijun 2014.

[Guo] Moruo, le dernier vers est divisé en deux pentasyllabes (version B), soit seize vers en tout, comme l'original allemand. Dans B, la structure des quatre quatrains du poème source est conservée (dans A, le dernier vers est une concaténation des deux derniers vers de B) ; ils sont délimités par le sens et la ponctuation, comme l'est chacun des deux distiques qui les constituent. Cependant, à la différence de l'original, les propositions indépendantes en chinois tendent à se limiter à un vers, sauf les vers 7-8, 9-10 (A), et 15-16 (B), ce qui correspond aux effets de la version originale : le distique des vers 7-8 se situe à la fin du deuxième quatrain, et celui des vers 9-10, au début du troisième, ce qui établit une liaison entre eux. Le fait que cette structure n'apparaisse qu'en deux ou trois endroits du poème chinois leur confère d'autant plus d'importance. Cette relative rareté se rapproche de l'usage poétique classique chinois.

Les vers sont irréguliers. Le premier quatrain reprend le pentasyllabe chinois régulier, dont il respecte la césure (2/3) et la cadence (˘— / —˘—) (Cheng 1996, 61), à l'exception probable du vers 4.¹² Cette irrégularité produit un effet de surprise et contribue à une esthétique de la variété. Selon la grille classique des « Treize genres de rimes » (十三韻 *shisan zhe*), dont Lloyd Haft démontre la permanence dans la poésie chinoise moderne (Haft 2000, 72-3), la rime A (-er, -i, -ü) est aux vers pairs : « *di* » (遞, v. 2), « *shi* » (時, v. 4).¹³ Les parallélismes entre les vers, en particulier dans les premiers distiques, sont d'ordre syntaxique, moins exigeants que les règles classiques. Cependant, la version chinoise donne l'impression d'un plus grand parallélisme entre logiques du vers et de la proposition que l'original allemand.¹⁴ Le second quatrain (vv. 5-8) comporte trois heptasyllabes et un hexasyllabe. Le troisième (vv. 9-12), trois hexasyllabes et un pentasyllabe. Le découpage induit par la longueur du vers et la logique de la phrase présentent un décalage. Ces effets sont développés par Guo Moruo dans sa traduction, qui exploite les possibilités expressives du vers libre.

Dans le second quatrain, la rime paire du premier quatrain (*di* et *shi*) est reprise par « *mi* » (迷, v. 6) et « *yu* » (語, v. 8), tandis qu'une nouvelle, B, (-en, -in, -un, -ün) apparaît aux vv. 5 et 7 (« *chen* » 沈, « *sen* » 森) : cette strophe est en rimes croisées (BABA) comme l'original. Elles sont signifiantes : « silencieusement » (無語 *wuyu*, v. 8) est associé à « flotter vaguement » (淒迷 *qimi*, v. 6) ; « s'enfoncer » (浮沈 *fuchen*, v. 5), à « obscurité » (陰森 *yinsen*, v. 7), développant l'isotopie de l'absence (ombre, disparition, silence).

Par ailleurs, certains choix introduisent de la poéticité dans le lexique et inscrivent le poème de Goethe, via sa traduction, dans la tradition poé-

12 « 上 » *shang* (« monter ») semble marqué, et « 初 » *chu* (« commencer »), atténué.

13 Le vers 3 rime approximativement si on coupe *hu-i* (*idem* pour la pénultième du vers 1).

14 Les vers 3-4 de l'original (une proposition sur deux vers) est plus expressive que la version de Guo, qui introduit un schéma classique chinois plus stable (une proposition par vers).

tique chinoise ainsi que son intertextualité. L'adjectif « flotter » (*qimi*, qualifiant une scène aquatique ou nébuleuse, nocturne et désolée, ou un sentiment correspondant) qui traduit le verbe « glisser » (*schleichen*, v. 6), appartient au registre poétique (correspondant à l'usage remarquable de *schleichen* repris au v. 15). Au v. 5, le neutre substantivé « tout » (*Alles*) est rendu par « les dix mille apparences » (萬象 *wanxiang*), dont le dictionnaire propose comme *locus classicus* un poème de Xie Lingyun (謝靈運 385-433), « Écrit sur ordre de l'empereur après l'avoir accompagné dans son voyage au Mont Beigu à Jingkou » (從游京口北固應詔詩 *Congyou Jingkou Beigu yingzhao shi*) (cf. Frodsham 1967, 171). Il prend chez Guo Moruo une signification originale : *wanxiang* ne renvoie pas à la lumière, comme dans « [Le paysage] reflète [l'impériale] gloire » (萬象咸光昭 *Wanxiang xian guangzhao*) de Xie Lingyun, mais à l'obscurité. Par contre, au v. 5, « l'inconnu » (*Ungewisse*) est traduit par le syntagme prosaïque « dans l'obscurité » (在暗裡 *zai anli*). Enfin, « flotter » (*schwanken*), qui développe dans l'original le champ lexical du glissement, est fidèlement rendu par le classique *fuchen*.

Les heptasyllabes (vv. 5-7) ne sont pas classiques : leur césure est irrégulière (2/5 ou 3/4). Le vers se compose de trois « pieds » (groupe rythmique formant unité syntaxique et sémantique : en chinois, 音尺 *yinchi*) : deux dissyllabiques, un trisyllabique. L'hexasyllabe est composé de trois pieds dissyllabiques iambiques, dramatisant le rythme.¹⁵ La cadence des heptasyllabes diffère également de la règle classique (˘—˘ / —˘) (cf. Cheng 1996, 61). Ils commencent par un iambe, mais varient à chaque vers. Au v. 5, la cinquième syllabe *li* est neutre au lieu d'être appuyée. Cependant, la figure du renversement de cadence est employée, mais redistribuée différemment : deux brèves avant et après une césure, produisent éventuellement un renversement contraire à la règle (deux longues de part et d'autre de la césure) : « *Wanxiang | zai anli / fuchen* » (萬象在暗裡浮沈, ˘— / ˘— / ˘—). Le v. 6 respecte la cadence classique, non la césure : « *Bowu | zai kongji / qimi* » (薄霧在空際淒迷, ˘— / ˘— — / ˘—). Le v. 7 respecte le renversement de cadence (syllabes 3-4), mais selon une autre configuration encore : « *Fanyingzhe | anying / yinsen* » (反映著暗影陰森, ˘— / ˘— / ˘—). De même pour le v. 8, en deux endroits : « *Hushui | jinglai / wuyu* » (湖水靜來無語, ˘— / —˘ / ˘—). Guo Moruo invente un rythme hybride : il respecte l'effet classique d'alternance de la cadence, selon non la césure classique, mais un découpage en pieds. Certains poètes « formalistes » tels Wen Yiduo (cf. Wen Yiduo 1926 ; McClennan 1999 ; Lin 1972, 81-2), ou Xu Zhimo traduisant de l'anglais (cf. Birch 1960), expérimentent quelques années plus tard cette prosodie nouvelle. Guo Moruo dans ces

15 Remarquons la succession de tons plats au v. 9 qui permet un contrepoint avec les vv. 8 et 10, créant une suspension mimétique.

vers irréguliers est précurseur :¹⁶ cette expérimentation est probablement induite par la prosodie allemande qu'il traduit.

Le troisième quatrain (vv. 9-12) présente des rimes croisées, mais en ordre inversé (ACAC). Une même rime (A) traverse tout le poème, un trait peut-être classique, du moins fréquent dans la poésie moderne.¹⁷ Les trois hexasyllabes (vv. 9-11) introduisent une structure régulière : trois iambes. Le dernier vers (12), pentamétrique, suit la césure et la cadence classiques. Cette régularité est non formaliste mais signifiante, évoquant la caresse des branches de saule et de leur ombre sur l'eau. Guo Moruo accentue cette fonction mimétique : « comme » (彷彿 *fangfu*) au début du v. 10, traduisant, combiné à « je vois » (見 *jian*), « pressentir » (*ahnen*), étire la proposition sur deux vers (dans l'original chaque proposition s'étire sur deux vers : vv. 11-14). De plus, *fangfu* permet des assonances (« comme », 如 *ru*, vv. 10 et 11; « lac », 湖 *hu*, v. 12), reprenant le phonème de l'original -u (« flots », *Flut*, v. 12 ; « à travers », *durch*, vv. 13 et 15 ; « Luna », v. 14 ; « braise », *Glut*, v. 10). Le réseau de rimes internes en chinois¹⁸ transpose celui de l'original (notamment les allitérations en -sch). Le parallélisme en chinois « comme le feu » (如火 *ru huo*), « comme la soie » (如絲 *rusi*) met en relation des réalités différentes. L'anadiplose (fin du v. 11 et début du v. 12) développe cette circularité : « Les saules délicats si fins semblables à la soie, | Soyeux rameaux qui jouent sur l'eau » (纖柳細細如絲/絲枝弄湖波, *Xianliu xixi rusi* | *Sizhi nong hubo*). Remarquable est la répétition graphique de la clef de la soie (糸) dans ces deux vers « délicat » (*xian*), « fin » (*xi*), « soie » (*si*), suggérant les longues branches de saule : la « soie » apparaît comme clef dans « *xian* » et « *xi* », puis « sort » dans « *si* », apparaissant enfin comme caractère à part entière (v. 11). L'effet se poursuit jusqu'au début du v. 12,¹⁹ appuyé par l'anaphore graphique (vv. 11 et 12) de la clef (transposant celle de l'original en -sch).

L'utilisation de la rime dans ce quatrain est fidèle et signifiante. « Feu » (火 *huo*), traduisant « *Glut* », et « ondes du lac » (湖波 *hubo*), « *Flut* », rendent l'antagonisme et l'imbrication des deux éléments naturels. « Domaine » (*Bereiche*) est traduit par « horizon » (天際 *tianji*), et « rameaux chevelus » (*Haargezweige*), par « fins rameaux » (纖枝 *xianzhi*) rejeté au vers suivant ; la rime 11 se fait sur « soie » (*si*), pour les « cheveux » (*Haar-*), et non « rameaux » (*Gezweige*), valorisant l'idée de finesse. Guo Moruo associe

16 Sur l'apport de Guo Moruo au « poème régulier moderne » (现代格律诗 *xiandai gelüshi*), cf. Huang Zepei 2012.

17 Guo Moruo ne cherche pas une occidentalisation complète de la forme : cf. Huang Zepei 2012, 426.

18 « 見 » *jian*, « 邊 » *bian*, « 天 » *tian* (v. 9), « 纖 » *xian* (v. 11) ; « 俄 » *e*, « 火 » *huo* (vv. 9 et 10), « 波 » *bo* (v. 12) ; « xi », « si », « 枝 » *zhi* (vv. 11-12).

19 Un vers célèbre de Wang Wei 王維 recourt à un procédé similaire : cf. Cheng 1996, 18.

les ressources classiques du chinois aux tours occidentalistes, pour une traduction fidèle dans une forme moderne et libre, tout en respectant une esthétique classique du paysage, qu'il retrouve dans ce poème étranger.

La dernière strophe se décompose en un tercet (A) de deux heptasyllabes et un décasyllabe, ou un quatrain (B) de deux heptasyllabes et deux pentasyllabes. Le décasyllabe est formé de deux pentasyllabes sécables (la césure est classique, mais la cadence ne l'est que pour le dernier), constituant une seule proposition. La séparation typographique est indépendante de la syntaxe et de la rime. Elle est signifiante cependant : l'allongement (A) du vers final exprime l'écoulement, la ramification de la scène jusque dans le cœur du poète, le reliant au paysage. Comme précédemment, les heptasyllabes (vv. 13-4) possèdent une césure (5/2) et une cadence (3/2/2) non classiques (voir les vv. 5-7). En séparant les vv. 15-16, la version B libère au quatrain final une rime croisée (ACAC). Elle reprend la série de rimes A (« humeur », 情趣 *qingqu*, vv. 15/16 ; « louvoie », 委佗 *weiyi*, v. 13),²⁰ et C (« doux », 清和 *qinghe*, v. 14 ; « cœur », 心窩 *xinwo*, vv. 15-16) du quatrain précédent (vv. 10-12). Le poème repose sur trois rimes différentes.

Le processus de poéticisation et de sinisation se poursuit au plan lexical. Goethe utilise « Luna », nom de la déesse romaine du cycle des saisons, personnification à partir du substantif féminin latin, littéralement « la brillante » (racine commune avec *lux* et *lumen*), contrastant avec les « ombres » (*Schatten*). Le nom propre produit un effet de familiarité, et renvoie aux mystères mythologiques ; employé plutôt que le germanique *Mond* (v. 10), consonantique et masculin, il s'insère dans le réseau des rimes internes en -u. Guo Moruo le traduit par « Heng'e » (姮娥, variante de « Chang'e », 嫦娥), plus poétique peut-être,²¹ l'équivalent chinois mythologique de la lune, convoquant des représentations différentes de celles du plus courant « 月亮 » *yueliang* (« lune »). « E » permet d'ailleurs l'allitération avec « *qinghe* » et « *xinwo* ». De plus, « *heng* » s'intègre mieux que « *hang* » dans le réseau des rimes internes (-eng, -ing, -ong, -iong), avec « âme » (靈 *ling*, v. 13), « paysage nocturne » (夜景 *yejing*), « doux » (*qinghe*), « humeur » (*qingqu*) (vv. 14-15), et « ciel » (空 *kong*, v. 1).

Les vers chinois 13-14 introduisent une certaine liberté. « Louvoie » (*weiyi*) traduit « mobiles » (*bewegter*) et « trembler » (*zittert*), tout en attribuant le mouvement à la figure de la lune, *reflétée* dans l'eau, cette dernière étant implicitement évoquée. L'isotopie de l'obscurité est atténuée : « paysage nocturne » renvoie indirectement aux « ombres » (*Schatten*) ; « cristallin » (涓涓 *juanjuan*) transpose « glisser » (*schleichen*), in-

20 Désambiguïsant « 委佗 », qui se prononce *weituo* (« satisfait ») ou *weiyi* (« sinueux »).

21 « Heng'e » est devenu « Chang'E » pour respecter le tabou du nom de Liuheng 刘恒, prénom de l'empereur Wendi des Han (漢文帝, 203 av. J.-C.-157 av. J.-C.).

sistant sur la limpidité et l'écoulement de l'eau. Comme aux vv. 11-12, on relève un jeu avec la clef de l'eau (𠃉), et de la lune (月, graphiquement sinon étymologiquement), mimant son apparition progressive, avant de se transformer en « œil » (目 *mu*, à travers 由 *you*, un trait perçant le regard, pénétration du paysage vers le cœur ?). Par ailleurs, l'anadiplose (reprise de *qinghe* en fin et début de vers), et le redoublement *qinghe* et *qingqu*, développent l'idée du reflet, accentuée par les rimes internes (« scène » *jing*, « clair » *qing*, « sentiment » *qing* ; « clair » *juan*, « œil », 眼 *yan*). Le sens original est respecté, mais distribué différemment. La strophe finale est contractée, la version chinoise insiste sur les thèmes de l'apaisement et de la fluidité, s'achevant sur le mot « cœur ».

Des sept poèmes et deux traductions de Guo Moruo publiés dans cette anthologie, celui-ci est probablement le plus élaboré. Placé en tête du recueil, il témoigne de l'importance accordée à la traduction dans le processus d'invention et transformation des formes. Cette traduction est un poème chinois de plein droit. Guo Moruo, qui pratiquait la poésie classique, en inscrivant sa traduction dans la langue et l'intertextualité classiques, sinise et rend familier Goethe : en assumant la lecture sinisante du poème d'origine, il se réapproprie et renverse une étrangeté 'chinoise', que l'original avait introduite en allemand. Guo Moruo aussi modernise la langue à l'intérieur de la tradition, via la traduction de l'étranger. La recherche de formes poétiques, qui seraient plus ou moins régulières²² formées sur la base d'une prosodie issue de la nouvelle langue littéraire, est transculturelle. La langue d'arrivée est moderne et semi-classique, tout comme les procédés : d'un côté, vers libre, typographie, développement de la rime interne, et de l'autre, jeu graphique, références et grille de rimes ou emprunts prosodiques classiques. Guo Moruo a pu également trouver une inspiration dans des formes de poésie chinoise ancienne réputées plus vernaculaires, telles que les 'poèmes à chanter' (詞 *ci*, ou 樂府 *yuefu*).

La position liminaire de ce poème ne signale pas seulement la réappropriation d'une esthétique chinoise par le détour de l'étranger, mais également la reconnaissance d'une certaine réussite formelle rendue possible par les variations hybrides stylistiques et prosodiques. La version de Guo Moruo correspond à ce que recherchent les poètes chinois modernes ; placées sous l'égide de Goethe, ses expérimentations formelles en retirent une autorité d'autant accrue. Enfin, c'est aussi pour Guo Moruo une consécration sur la scène de la nouvelle littérature qui prépare le succès de son recueil *Déesses* (女神 *Nüshen*) publié l'année suivante.

Ce cas est un exemple des rapports étroits qu'entretiennent les auteurs chinois modernes avec les langues et littératures étrangères. Cette relation avec l'étrangeté, à la fois linguistique, formelle et rythmique, est

22 Ce que l'on désigne comme « poésie moderne régulière » 现代格律诗 *xiandai gelüshi*.

consciente et voulue par les écrivains chinois ; elle se fait d'égal à égal avec leurs pairs étrangers, anciens ou modernes. La volonté de créer une langue littéraire nationale moderne, qui soit également ancrée dans la longue histoire des lettres chinoises (ce qui, malgré nombre d'idées reçues, est *de facto* souvent le cas, notamment en poésie), est aussi forte que celle de s'approprier, s'inspirer ou se mesurer aux langues étrangères. L'un des premiers moteurs de la transformation recherchée de la langue et des formes chinoises est ainsi la traduction : non seulement par la lecture et la réception d'œuvres étrangères (lues d'ailleurs souvent dans l'original par les auteurs), que ce soit à travers leurs versions en chinois, japonais, anglais ou allemand par exemple, mais avant tout, par le processus même du traduire. Celui-ci en effet oblige la langue cible à se (re)définir par rapport à l'altérité rencontrée, mais également, en deçà du plan des formes et des images, à importer ou transposer des effets rhétoriques et prosodiques, et plus encore, à en inventer de nouveaux, qui répondent à la fois à cette épreuve de la langue étrangère, et à la nature évolutive d'une langue nouvelle en train de se former (le *baihua*)²³ dans le travail de ces expérimentations - langue nouvelle dont l'essence précisément n'est pas encore donnée. Fondamentalement, comme le montre cette entreprise de traduction effectuée par Guo Moruo, il s'agit de créer un rythme nouveau, c'est-à-dire, selon les termes de Meschonnic, une autre « organisation du sens dans le discours » (Meschonnic 1982, 70) ; or, c'est ce qui fonde la parole du sujet, et donc la réinvention de ce dernier.

23 Il s'agit ici d'une langue qui est *littéraire* avant que d'être vernaculaire : cf. Zhang 2016.

Annexes

Version chinoise :

暮色自垂空，
近景已迢遞；
隱約耀霞輝，
明星初上時！
萬象在暗裡浮沈，
薄霧在空際淒迷；
反映著暗影陰森，
湖水靜來無語。
俄見東邊天際，
彷彿月明如火；
纖柳細細如絲，
絲枝弄湖波。
姮娥的靈光委佗，
涓涓的夜景清和，
清和的情趣由眼到心窩。

Traduction de la version de Guo Moruo :

Le soir descend du ciel (0),
La vue autour a reflué (A) ;
Dans la nébuleuse gloire rougeoyante (A ?),
C'est l'heure de Vénus qui s'élève (A) !
Le monde des phénomènes glisse dans la pénombre (B),
Une brume flotte morne dans l'éther (A) ;
Du lac reflétant la ténèbre ombreuse (B)
Monte une paix muette (A).
Soudain à l'orient je crois voir (A)
La lune allumer ses flambeaux (C) ;
Les saules délicats à la finesse de la soie (A),
Les soyeux rameaux se jouent de l'eau (C).
L'éclat enchanté de Séléné louvoie (A),
Cette nuit cristalline, cette douce humeur (C),
Doucement passe (A /) de mes yeux à mon cœur (C).

Poème de Goethe :

Dämmerung senkte sich von oben,
Schon ist alle Nähe fern ;
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern !

Alles schwankt ins Ungewisse,
Nebel schleichen in die Höh' ;
Schwarzvertiefte Finsternisse
Widerspiegelnd ruht der See.

Nun im östlichen Bereiche
Ahn'ich Mondenglanz und -glut,
Schlanker Weiden Haargezweige
Scherzen auf der nächsten Flut.
Durch bewegter Schatten Spiele
Zittert Lunas Zauberschein,
Und durchs Auge schleicht die Kühle
Sänftigend ins Herz hinein.

Traduction Jacques Porchat du poème de Goethe :

L'ombre du crépuscule est descendue ; déjà tout voisinage est lointain ;
mais elle paraît la première, l'étoile du soir à la clarté propice ; tout flotte
dans le vague ; les vapeurs s'élèvent doucement dans les airs ; reflétant
les ténèbres au fond de ses noirs abîmes, le lac repose immobile.

Et dans la plage orientale je pressens la lueur et les feux de la lune ;
les rameaux chevelus des saules flexibles caressent les ondes voisines. A
travers le jeu des ombres mobiles tremble la clarté magique de la lune, et,
par les yeux, la fraîcheur se glisse dans le cœur qu'elle apaise.

Bibliographie

- Bauer, Wolfgang (1999). « The Role of Intermediate Languages in Translations from Chinese into German » [online]. *De l'un au multiple. Traduction du chinois vers les langues européennes. Translation from Chinese into European Languages*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme. URL <http://books.openedition.org/editionsmsmh/1474> (2017-12-01).
- Berman, Antoine (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*. Paris : Gallimard, 87-110.
- Birch, Cyril (1960). « English and Chinese Metres in Hsü Chih-mo ». *Asia Major*, New Series, 8(2), 258-93.
- Chen, Pingyuan (2011). *Touches of History. An Entry into 'May Fourth' China*. Translated by Michel Hockx. Leiden : Brill.
- Cheng, François (1996). *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*. Paris : Seuil.
- Debon, Günther (1982). « Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten in sinologischer Sicht ». *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 76, 27-57.
- Dihle, Albrecht (1990). « Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten ». Mark Griffith ; Donald J. Mastronarde (eds.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta : Scholars Pr, 343-50. *Homage Series*.
- Fan Jin 范劲 (1996). « Guo Moruo et Goethe » 郭沫若与歌德 (Guo Moruo yu Gede). *Guo Moruo xuekan* (郭沫若学刊), 2, 14-21.
- Fang, Chang'an 方长安 (2015). « Réflexions sur la construction de la nouvelle poésie et la question de son développement. La position poétique moderne de *l'Anthologie de poésie nouvelle (1919)* et sa valeur historique » 对新诗建构与发展问题的思考——〈新诗选（一九一九年）〉的现代诗学立场与诗歌史价值. *Literary Review* 文学评论, 2, 83-90.
- Frodsham, J.D. (1967). *The Murmuring Stream. The Life and Works of Hsieh Ling-yün*. Kuala Lumpur : University of Malaya Press, vol. 1.
- Fukuda, Hideo (1959). « Über Goethe's Letzten Gedichtzyklus Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten ». *Die Deutsche Literatur*, 22, 52-62.
- Gálik, Marián (1980). « Kuo Mo-jo and his Development from Aesthetic-impressionist to Proletarian Criticism ». *The Genesis of Modern Chinese Literary Criticism (1917-1922)*. Curzon Press, 28-62.
- Gálik, Marián (1991). « Reception and Survival of Goethe's *Faust* in Guo Moruo's Works and Translations (1919-1122) ». *Asian and African Studies*, 26, 49-69.
- Guo Moruo 郭沫若 (1955). *Recueil de poèmes traduits par Guo Moruo* (郭沫若译诗集). Shanghai : Xin wenyi chubanshe.

- Haft, Lloyd (2000). *The Chinese Sonnet. Meanings of a Form*. Leiden : ReL search School of Asian, African, and American Studies, Universiteit Leiden, CNWS publications, 72-3.
- Huang Zepei 黄泽佩 (2012). « Discussion sur le poème régulier moderne dans *Déesse* ». Yang Shengkuan 杨胜宽 et al. (éds.), *L'essentiel des études sur Guo Moruo* (郭沫若研究文献汇要). Shanghai : Shanghai shudian chubanshe, 6, 422-9.
- Jiang Tao 姜涛 (2005). *Le "Recueil de la nouvelle poésie" et l'apparition de la nouvelle poésie chinoise* ("新诗集"与中国新诗的发生). Beijing : Beijing daxue chubanshe.
- Lee, Meredith (1985). « Goethes Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten ». Günther Debon ; Adrian Hsia (Hrsgg.), *Goethe und China - China und Goethe*. Peter Lang, 37-50.
- Lin, Julia (1972). *Modern Chinese Poetry*. Seattle : University of Washington Press.
- Liu Bannong (1917). « La réforme spirituelle de la poésie et de la fiction » 詩與小說精神上之革新. *Nouvelle Jeunesse* 新青年, 3(5).
- McClellan, T.M. (1999). « Wen Yiduo's Sishui Metre. Themes, Variations and a Classic Variation » [online]. *Chinese Literature. Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, 21, 151-67. DOI 10.2307/495250.
- Meschonnic, Henri (1982). *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier.
- Peng, Jianhua 彭建华 ; Xing, Lijun 邢莉君 (2014). « Sur les traductions de Goethe par Guo Moruo » 论郭沫若的歌德作品翻译. *Journal of Yancheng Teachers University* 盐城师范学院学报, 34, 116-7.
- Porchat, Jacques (trad.) (1871). *Œuvres de Goethe 1. Poésies diverses*. Paris : Hachette, 322.
- Sun Yushi 孙玉石 (2007). *L'art poétique moderne chinois* 中国现代诗歌艺术. Wuhan : Changjiang wenyi chubanshe, 3-47.
- Trunz, Erich (Hrsg.) (1996). *Johann Wolfgang von Goethe. Goethes Werke Band 1. Gedichte und Epen*. München : C.H. Beck.
- Wen, Yiduo (1982). « La forme poétique » 詩的格律. *Œuvres complètes de Wen Yiduo* 聞一多全集, 3, 411-19. Beijing : Sanlian shudian.
- Xinshi ji 1920. Shanghai : Xinshishe chubanshe.
- Xu Delin (éd.) (1988). *Fenlei baihua shixuan*. Beijing : Renmin wenzue chubanshe.
- Yan, Liang 晏亮 ; Chen, Chi 陈焜 (2015). « La création et la traduction de la nouvelle poésie à ses débuts d'après le *Recueil de la nouvelle poésie* et *Anthologie raisonnée de la poésie en baihua* » 由《新诗集》和《分类白话诗选》看早期新诗翻译与创作. *Journal of Hainan Normal University* 海南师范大学学报, 9, 61-5.
- Zhang, Yinde (2016). « Le mirage de l'oralité dans le roman chinois contemporain » [online]. *Communications*, 99(2), 183-5. DOI 10.3917/commu.099.0183.