

Tangence



Du goût de Chénier pour la poésie chinoise : essai sur son esthétique

Chénier's Appreciation for Chinese Poetry: An Essay on His Aesthetics

Jin Lu

Number 68, Winter 2002

Littérature et mathématiques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008251ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/008251ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lu, J. (2002). Du goût de Chénier pour la poésie chinoise : essai sur son esthétique. *Tangence*, (68), 103–119. <https://doi.org/10.7202/008251ar>

Article abstract

Among the manuscripts of André Chénier, published in 1901, more than a century after his death, was a group of notes on Chinese literature. Written as far back as the 1780s, these notes testify that he was particularly enthusiastic about poems taken from the *Classique de la poésie*, the first collection of Chinese poems dating from the sixth or seventh century B.C. What beauty was Chénier able to find in these poems, which could only be glimpsed through the very approximate — and sometimes faulty — translation of P. Cibot? This article attempts to examine the Jesuit's translation of the Chinese texts on the one hand, Chénier's aesthetics which made him, along with the Jesuits then fallen into disgrace, one of the first admirers of Chinese literature on the other hand.

Du goût de Chénier pour la poésie chinoise : essai sur son esthétique

Jin Lu, Purdue University Calumet

Parmi les manuscrits d'André Chénier qui ne virent le jour qu'en 1901, soit plus d'un siècle après sa mort, il y a un groupe de notes portant sur la littérature chinoise. Dans ces notes, dont la composition remonte aux années 1780, Chénier s'intéresse surtout aux poèmes tirés du *Classique de la poésie*, le premier recueil de poèmes chinois, qu'on date du VI^e ou VII^e siècle avant notre ère, et il en loue constamment la beauté avec enthousiasme. Quelles beautés Chénier a-t-il pu trouver dans ces poèmes, qu'il ne peut entrevoir que par une traduction très approximative, et parfois même fautive, du P. Cibot? Cette étude tâche d'examiner la traduction du Jésuite par rapport aux textes chinois, d'une part, l'esthétique de Chénier qui a fait de lui, avec les Jésuites alors tombés en disgrâce, un des premiers admirateurs de la littérature chinoise, d'autre part.

Parmi les manuscrits d'André Chénier qui ne virent le jour qu'en 1901, soit plus d'un siècle après sa mort, il y a un groupe de notes portant sur la littérature chinoise¹. Dans ces notes, dont la composition remonte aux années 1780, Chénier montre un vif intérêt pour la littérature chinoise, et surtout la poésie dont il loue constamment la beauté avec enthousiasme. Si l'on considère les circonstances historiques où ces notes ont été écrites, on ne peut qu'admirer l'indépendance d'esprit de Chénier : il est non seulement le premier, parmi ses contemporains, à admirer la littérature chinoise, mais il le fait à un moment où le public s'est refroidi à l'égard de la Chine, désormais associée aux Jésuites décriés.

La Chine, il est vrai, a fasciné la France dès le temps de Louis XIV. D'une part, cette fascination témoignait d'un goût pour l'exotisme qui, superficiel par sa nature même, assimilait la

1. Sur les circonstances entourant le destin que connurent les papiers de Chénier après sa mort, voir Abel Lefranc, « Fragments inédits d'André Chénier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, vol. 8, 1901, p. 177-213.

« chinoiserie² » aux divers objets auxquels la mode donne du prix : bibelots, meubles, laques, paravents, habits, jardins, bref, tout ce qui plaît aux yeux. D'autre part, hors des cercles mondains, la République des Lettres européenne se passionnait pour les spéculations plus abstraites des philosophes chinois, et les Jésuites avaient même réussi à faire connaître l'histoire et la géographie chinoises. Mais ce qui restait le plus difficile à acclimater, c'était les lettres chinoises elles-mêmes, qu'on ne peut goûter sans fréquenter une littérature écrite dans une langue étrangère et réputée, par conséquent, d'accès difficile.

À l'époque où Chénier écrit ses notes s'ajoute encore un autre obstacle : vers la fin du XVIII^e siècle, avec l'expulsion des Jésuites de France en 1764 et la suppression de leur Société en 1773, l'enthousiasme du public pour la Chine fait place à l'indifférence, voire à l'hostilité. C'est dans ce contexte souvent adverse que sont pour tant édités les volumineux *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des Chinois*, auxquels collaborent le père jésuite Jean Joseph Marie Amiot (nom chinois Ts'ien Téming) et quelques autres missionnaires de Pékin, et dont la publication s'étend sur une quarantaine d'années³ — et c'est précisément dans les neuf premiers volumes de cet ouvrage que Chénier a puisé les sources de ses notes. Basil Guy commente en ces termes l'enjeu d'une telle entreprise :

Par ces travaux, les Jésuites entendaient non seulement défendre mais encore prouver leur mérite dans au moins un domaine, afin de préserver ce qui pouvait encore l'être du respect associé au nom de leur Société. Une telle tentative était vouée à l'échec dans le conflit d'intérêt acerbe qui s'annonçait, car leurs publications de sinologues étaient trop rares, et surtout, elles venaient trop tard⁴.

2. Le mot est introduit par Balzac en 1836.

3. *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des Chinois*, Paris/Nyon, 1776-1814, 17 vol. in-4°. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle MC, suivi du tome et de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Chénier mentionne aussi *La description générale de la Chine* de l'abbé Jean-Baptiste Grosier, qui est, comme Chénier a pu le constater, « entièrement copié[e] des Mémoires sur les Chinois fait en grande partie par le Père Amyot » (*Œuvres complètes*, édition de Gérard Walter, Paris, Gallimard, 1958, p. 775). Toutes nos références à l'œuvre de Chénier, qui renvoient à cette édition, seront indiquées par le sigle CEC, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. C'est sans doute parce que l'ouvrage de Grosier est publié à Paris en 1785 que Basil Guy date de 1786 les notes de Chénier.

4. Basil Guy, *The French image of China before and after Voltaire. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1963,

Il est évident que l'époque n'était pas propice à la poésie chinoise, de sorte qu'on en jugeait volontiers sans la connaître. C'est ainsi que, dans une lettre du 10 janvier 1776 adressée à Voltaire, Frédéric II, roi de Prusse, déclare ne connaître de l'Empereur de Chine que « les mauvais vers qu'on lui attribue », et que « s'il n'a pas de meilleurs poètes à Pékin, personne n'apprendra cette langue pour pouvoir lire de pareilles poésies ». De son côté, il ne songera guère à s'en soucier, tant et aussi longtemps « que la fatalité ne fera pas naître le génie d'un Voltaire dans ce pays-là⁵ ». Il fallait bien être un prince prussien ignorant tout du chinois pour croire que, dans toute la Chine, il n'y avait jamais eu de poètes aussi grands que Voltaire...

Quant à Chénier, remarquons d'abord qu'il admire volontiers l'Antiquité grecque, communément considérée comme la rivale de l'Antiquité chinoise — et qu'il ne peut entrevoir la poésie chinoise qu'à travers une traduction très approximative, parfois même fautive, problème dont il pouvait prendre toute la mesure puisque lui-même s'était rendu compte que la poésie est intraduisible, comme le montrent ses remarques à propos d'un vers de Léonidas de Tarente : « Aucune autre langue ne peut exprimer ce vers ; l'épigr[amme] entière est une des plus jolies de ce poète élégant et ingénieux » (*CEC*, p. 758). Le père Pierre-Martial Cibot (nom chinois Han Kouo-Ying), un des meilleurs sinologues parmi les missionnaires en Chine, qui traduit les poèmes en prose, considère de même qu'il ne peut en rendre qu'imparfaitement les beautés. Dès lors, une question s'impose : comment Chénier en est-il arrivé à apprécier la poésie chinoise et que trouve-t-il à y louer au juste ? Dans les commentaires, souvent fort courts, dont il accompagne les poèmes qu'il note, il évoque surtout leur beauté : « il y a de belles choses », « elle est charmante », « elles ont des beautés », « il y a des naïvetés délicieuses », « c'est une belle pièce », « c'est une belle élégie », « c'est une des plus belles poésies des Chinois », « c'est une des plus belles odes chinoises » (775), « pleines de choses délicieuses » (776). Aurait-il simplement pris les Jésuites au mot et répété

vol. 21, p. 400 : « By these works, the Jesuits intended not only to defend, but to prove their merit in at least one sector and so, to save whatever respect might still have attached to the name of their Society. Such an attempt was doomed to failure in the acrimonious conflict of interests then taking shape, for their sinological publications were too few, and especially too late » ; nous traduisons.

5. *Œuvres complètes de Voltaire. Correspondance avec le roi de Prusse*, Paris, Dupont, 1824, t. 3, p. 354.

ce qu'ils ont dit? Mais ce qui prouve en revanche qu'il porte un intérêt sérieux à ces poèmes, c'est qu'à maintes reprises, il indique l'intention de traduire un poème, par exemple « La jeune veuve » et « La bergère » du *Chi-King*, en vers bucoliques. Il regrette même qu'on n'ait pas traduit le recueil du *Chi-King* en entier. Aussi, pour examiner ce que Chénier a pu apprécier dans la poésie chinoise, devons-nous d'abord nous pencher sur le problème de la traduction.

La plupart des poèmes que Chénier note sont tirés du *Chi-King*, *Le classique de la poésie* ou *Le canon des poèmes*, premier recueil de poèmes chinois qu'on date du VI^e ou du VII^e siècle avant notre ère. Des trois parties du *Chi-King*, Chénier s'intéresse surtout à la première, *Koue-fong, mœurs des royaumes*. Il reprend alors l'hypothèse la plus répandue sur l'origine de ces poèmes: ce sont là, disait-on, des chansons du peuple recueillies par ordre des empereurs pour juger de l'état des mœurs publiques. Aucun savant sérieux de nos jours ne croit plus que ce recueil soit de Confucius. Celui-ci a pourtant inspiré une longue tradition d'interprétations allégoriques et moralisantes, ce qu'Etiemble appelle « une propension puritaine à gloser de travers mais pudiquement les chansons d'amour du *Canon des poèmes*⁶ ». L'intention des commentateurs anciens est de rendre ces poèmes conformes à la morale officielle, alors que les interprétations traditionnelles de ce genre ont été naturellement contestées par les commentateurs modernes. Dans les *Entretiens*, Confucius tient à donner à ces poèmes une interprétation morale, comme le montre à l'évidence la déclaration suivante: « Une seule phrase peut résumer les trois cents *Poèmes* et c'est “ penser droit ” » (*EC*, p. 16). Par ailleurs, il semble donner une fonction rhétorique à ces poèmes, ainsi qu'il le dit à son fils: « Si tu n'étudies pas les *Poèmes*, tu ne sauras jamais t'exprimer » (*EC*, p. 93). Or cette façon de parler consiste surtout à parler allégoriquement, comme l'illustrent à plusieurs reprises les discussions avec ses disciples: il ne veut discuter des *Poèmes* qu'avec ceux qu'il croit capables de leur trouver un sens moral, surtout aux poèmes d'amour.

Les poèmes du *Chi-King*, qui témoignent d'un état très ancien de la langue, sont d'un accès difficile. La difficulté de la langue

6. Préface des *Entretiens de Confucius*, traduit du chinois, présenté et annoté par Pierre Ryckmans, Paris, Gallimard, 1987. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

amène naturellement celle des interprétations, comme le reconnaît Marcel Granet, grand sinologue français :

On peut s'adresser à un *lettré* ou recourir aux éditions savantes. Si l'on recourt aux Commentaires, on a grande chance de se laisser imposer par eux l'interprétation symbolique, quitte à la déclarer, de temps en temps, absurde ; si l'on s'adresse à un lettré, fût-il libéré de l'orthodoxie classique, il sentira peut-être la grâce du texte, mais il est sûr qu'il n'y cherchera pas autre chose que la satisfaction de son goût esthétique⁷.

Et il faut encore observer que les commentateurs ne sont pas toujours d'accord entre eux. Par exemple, Séraphin Couvreur relève ces divergences, puis prend ensuite le parti de suivre l'interprétation de Tchou Hi « le plus fidèlement possible⁸ ». Le père Cibot, qui avoue que les poèmes sont difficiles à bien entendre, n'indique pas quel commentateur il suit principalement. Mais la tendance moralisante, que tous les commentateurs anciens partagent, a dû convenir parfaitement à l'intention des Jésuites. Prenons comme exemple le poème que Cibot intitule « La jeune veuve », que Couvreur traduit, plus fidèlement par rapport à l'original chinois, par « La barque de bois de cyprès » : à aucun endroit, ce poème n'indique que l'homme que le je aime soit déjà son mari et encore moins qu'il soit mort. La jeune fille annonce sa ferme volonté de n'épouser que l'homme qu'elle aime, et elle se plaint de ses parents qui refusent de la comprendre. On remarque l'intensité de son amour et sa vive protestation contre ses parents. Les exégètes modernes considèrent unanimement ce poème comme un poème d'amour, et c'est sans nul doute pour en sauver la morale que les anciens commentateurs veulent que ce soit une veuve qui refuse de se remarier malgré les instances de ses parents. Mais cette interprétation reste problématique même d'un point de vue moral. Comme l'ancienne morale fait consister la vertu des femmes dans la chasteté, les parents qui forceraient leur fille à se remarier seraient trop ignobles pour figurer dans un poème qu'on prétend être édifiant. Par ailleurs, la femme d'autrefois n'avait jamais droit à une identité qui lui soit propre : selon la morale officielle, elle était née pour qu'on la marie, conformément aux arrangements que prenaient ses

7. Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Leroux, 1929, p. 17.

8. Séraphin Couvreur (1835-1919), jésuite sinologue, *Cheu King. Texte chinois avec une double traduction en français et en latin*, Ho Kien Fou, Imprimerie de la Mission Catholique, 1896, préface, p. II.

parents, et assez tôt pour ne pas devenir une vieille fille qui resterait à leur charge; une fois mariée, et même devenue veuve, elle appartenait à la famille de son mari. Il n'y avait qu'une femme répudiée qui put rentrer chez ses parents, ce qui eut été une honte pour elle et pour sa famille. Remarquons que ce poème se place dans un ensemble intitulé «Diverses pièces en vers et en prose, sur la piété filiale». Il s'en faut de beaucoup pour que ce poème représente la piété filiale, quelle que soit la manière dont on l'interprète: que ce soit une jeune fille ou une veuve, cette femme a refusé de se soumettre à la volonté de ses parents.

Il est curieux que Chénier puisse trouver des beautés dans ces poèmes traduits d'une langue si étrangère à celles qu'il connaît. Les beautés qu'il arrive à ressentir ne sont sûrement pas les mêmes que dans la version chinoise car, dans toutes les langues, les mots ne renvoient pas simplement aux choses. Or, dans les poèmes, ce sont les mots qui sont beaux et non pas les choses, de sorte qu'il est non seulement impossible de rendre la beauté des mots dans une autre langue, mais qu'il est même difficile de le faire dans une même langue avec des mots différents.

Cette difficulté est rendue évidente par la traduction d'un poème du *Chi-King*, que Cibot transpose ainsi:

Ces mains sont comme les tendres rejets d'une plante, la peau de son visage comme la surface de la graisse fondue, son col comme le ver blanc qui se forme dans le bois, ses dents comme des graines de melon; elle a les tempes comme la cigale, les sourcils comme le papillon; qu'elle sourit agréablement! » (MC, t. 8, p. 255 et *ŒC*, p. 776).

Il faut d'abord signaler qu'il y a une faute: au lieu de *graisse fondue*, c'est *graisse figée* qu'il faudrait, comme le fait Couvreur, qui traduit correctement ce passage. Le père Cibot ajoute ses propres commentaires: «Ce langage est ridicule en français, mais il ne l'était pas, il y a trois mille ans, pour les Chinois, qui avaient sûrement du goût et du génie, comme le prouvent les chefs-d'œuvre qu'ils ont laissés». Mais, justement, il ne s'agit pas du même langage. Ici, il faut parler de plusieurs écarts: écarts entre le chinois et le français, entre le chinois ancien et le chinois moderne, entre le langage poétique et le langage de tous les jours, entre l'esthétique chinoise et l'esthétique française. Ce qui n'est pas ridicule en chinois peut le devenir en français par le fait même de la traduction. C'est ce que relève Cibot: «Les mots mêmes de pommade, et de poudre, qu'il faudrait rendre en chinois par ceux de *graisse de cochon*, de *farine*

de froment, présenteraient ici des idées très dégoûtantes». En fait, le chinois possède des solutions faciles pour les traduire en des termes agréables ; le Jésuite a néanmoins raison : ce qui est dégoûtant, ce ne sont pas les choses, mais les mots. Ce qui est agréable en chinois devient ridicule en français, parce que les mots sont différents, et même lorsqu'il s'agit de mots qui renvoient aux mêmes choses, un terme peut être ridicule tandis qu'un autre nous paraît beau. Il s'en faut bien que l'on puisse « nomme[r] le cochon par son nom » ! Gloria Bien souligne que les trois dernières images sont courantes pour un lecteur chinois, et les trois premières, singulières⁹. Elle parle sans doute d'un lecteur chinois moderne, car il est impossible de parler d'un lecteur chinois contemporain de ce poème, dont on sait très peu de choses. Il faut également parler du niveau de culture des lecteurs. Ce poème, considéré comme un chef-d'œuvre en matière d'évocation de la beauté féminine, est familier à tous ceux qui connaissent passablement la littérature chinoise. Bien des métaphores dans le *Classique de la poésie* sont devenues, pour un lecteur cultivé, aussi familières que la mythologie gréco-latine l'est pour un lecteur européen. Certaines expressions sont même devenues des clichés populaires, comme celles qui comparent la peau à la graisse figée et les sourcils au papillon. Le vers sur les yeux de la femme, que Cibot a complètement supprimé, et le vers sur son sourire, qu'il ne traduit que par une approximation assez faible, sont considérés comme les meilleurs de ce poème par les critiques chinois. Enfin, la poétique chinoise se distingue de la française : en France, l'esthétique classique se méfie toujours des comparaisons et des métaphores inhabituelles, ou *hardies*, pour employer une expression du temps qui avait souvent une connotation péjorative¹⁰ ; de fait, celle-ci suppose volontiers la singularité, l'exagération et même l'impertinence. Dans l'esprit de bien des critiques, elle s'oppose à la nature et trahit donc le mauvais goût.

9. Gloria Bien, « Chénier and China », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, vol. 242, 1986, p. 367.

10. Ainsi, le père Bouhours se moque-t-il des Espagnols, dont les livres sont « pleins de ces métaphores hardies, et de ces hyperboles excessives », *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Colin, 1962, p. 33. De même, Bachaumont en critique la versification dans *Eponine* de Chabanon : « C'est une enflure de style, un faste d'expressions, un amas de métaphores hardies, d'hyperboles gigantesques », dans *Mémoires secrets depuis 1762*, Londres, Adamson, 1784, p. 153 ; et Fréron condamne « les serpents de l'effroi », cette métaphore hardie qui est dans Deny le tiran de Marmontel : voir *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. 1, p. 40.

Mais la poésie chinoise, du moins dès qu'elle est attestée, c'est-à-dire dès le *Chi-King*, valorise l'invention de comparaisons et de métaphores originales. C'est ainsi qu'il existe trois principes poétiques que mettent en œuvre les poèmes de ce recueil : *fu*, *bi* et *xing*. *Fu* consiste à dire directement ce qui se passe ; *bi* renvoie à la comparaison ; *xing* est le plus intéressant, car il suppose que le poète voit dans la nature (le paysage) un objet qui lui rappelle une émotion intérieure. Il invite à parler de cet objet, sans toutefois convier à développer le rapport que le poète entretient avec son émotion. Il postule un rapport entre la nature et l'état d'âme, mais ce rapport n'étant pas conventionnel, c'est au poète qu'il revient de le découvrir, tâche qui fait partie intégrante de la création poétique ; et c'est au lecteur de chercher à rétablir ce rapport dans le processus même de sa lecture. Dans bien des cas, le *xing* est une métaphore, de sorte que, dès l'origine, la poésie chinoise n'est jamais purement descriptive ou abstraite : elle est, bien au contraire, toujours imagée et suggestive. Remarquons que ce rapport intime entre la nature et l'état d'âme reste constant chez les poètes chinois et que les lecteurs chinois y sont très sensibles. Il peut arriver cependant que, là où ce rapport s'affirme avec évidence pour un lecteur chinois, il ne laisse pas d'être assez opaque pour un Européen. Témoin ce commentaire de Maurice Coyaud à propos de Du Fu, l'un des plus grands poètes de la dynastie des Tang : « On s'est étonné de ce que Du Fu écrive souvent des poèmes montrant une simple juxtaposition d'une première partie extrêmement noble, avec des paysages grandioses, et d'une brève deuxième partie consistant en un brutal retour à la réalité personnelle¹¹. » Il donne comme exemple le poème « Escalade sur un sommet¹². » Or, pour un lecteur chinois imprégné de la poésie de son pays, l'évocation des paysages typiquement automnaux, avec le vent furieux, le ciel élevé, les feuilles qui tombent, met en évidence le chagrin du poète, et suivant le regard subjectif que celui-ci porte

11. Maurice Coyaud, *Anthologie bilingue de la poésie chinoise classique*, Paris, Belles Lettres, 1997, p. 24.

12. Voici le poème en entier, traduit par Maurice Coyaud (ouvr. cité, p. 24) : « Vent furieux, ciel haut, les singes crient leur chagrin/Flot clair, sables blancs, les oiseaux tourbillonnent/Sans limites, les arbres laissent tomber leurs bruisantes feuilles/Sans arrêt, le Grand Fleuve roule vers nous ses flots/À mille lieues de ma famille, tristesse automnale, je suis étranger/Toute mon existence, valétudinaire ! Seul encore, j'escalade cette hauteur/Soucis, chagrins, rancœur, j'en ai plus que de cheveux de givre sur mes tempes/Effondré, bon à rien, j'ai cessé de boire le vin nouveau ».

sur les choses, il arrive que même les singes poussent des cris de tristesse. Le Grand Fleuve qui coule sans arrêt, comme le temps qui passe, rappelle au poète en exil sa vieillesse (ses cheveux blancs) et son existence accablée de chagrins et de maladies. Comme chez les Romantiques, la description de la nature correspond parfaitement aux émotions intérieures du poète, ce qui invite à établir un autre parallèle entre l'esthétique classique chinoise et le Romantisme : une conception de la littérature qui en fait un art d'expression et non pas d'imitation.

Le père Cibot, qui traduit les poèmes en prose, n'arrive évidemment pas à rendre leur rime ni leur rythme. Malgré un assez grand nombre de malentendus et de maladresses, il tâche pourtant de restituer les images, que celles-ci soient fondées sur la comparaison ou la métaphore. Par exemple, dans « La jeune veuve », intitulée « La Barque de bois de cyprès » en chinois, la métaphore de la barque est conservée, et le traducteur tente de concilier l'image et le sens qu'il a décidé d'adopter : « Une barque lancée à l'eau ne remonte plus sur le rivage », de même qu'une femme mariée, même veuve, n'aimera plus un autre homme ! La métaphore de la barque où s'exprime le refus de la veuve de se remarier doit être pleine de charmes pour Chénier ! Dans « Le frère », le Jésuite garde la métaphore de l'arbre de Tchang-ti, que Couvreur traduit par *prunier* : les fleurs du Tchang-ti sont incomparablement belles, ainsi que le frère, dont l'amour est le plus précieux, le plus fort et le plus constant. Dans ce qu'il intitule « Plaintes d'une épouse légitime répudiée » (Le vent de la vallée), la métaphore des herbes et de la racine est préservée, malgré son obscurité pour un lecteur français : « Toi, tel que celui qui arrache les herbes et laisse la racine, tu me bannis de ta maison ». Dans le poème chinois, les herbes dont il est nommément question sont les moutardes et les navets : leurs feuilles et leur tige sont la métaphore de la beauté passagère d'une femme, et leur racine sa vertu. Comme il s'agit de deux légumes dont on doit surtout considérer la racine parce qu'elle est comestible, le mari a commis une faute grave en rejetant celle-ci quand les feuilles et les tiges ne sont plus fraîches. Malgré l'obscurité de cette métaphore pour un Français, Chénier a dû comprendre qu'elle doit être belle pour un Chinois :

Un peuple fait plusieurs applications éloignées d'un usage qu'il a eu tous les jours sous les yeux : les rapports qu'il aperçoit entre ces usages et des choses qui semblent n'y tenir en aucune manière lui font trouver des expressions métaphoriques et proverbiales, source de l'éloquence forte ou de la piquante raillerie,

et qu'il est absolument impossible de traduire avec précision dans la langue d'un peuple étranger, qui n'ayant point les mêmes usages n'a pu inventer les mêmes expressions (ÆC, p. 633).

Chénier, qui pouvait citer bien des exemples de ce genre tirés de la comparaison du grec et du français, a dû comprendre que le même phénomène jouait entre les langues chinoise et française, sans connaître la première. Pour un esprit philosophe comme le sien, l'admiration pour l'Antiquité grecque, au lieu de le prévenir contre la littérature chinoise, le disposait plutôt en sa faveur. Ce que Chénier apprécie dans la poésie chinoise, ce n'est certainement pas la beauté d'une langue qu'il ignore, ni la rime ou le rythme qui sont perdus dans la traduction, mais il a dû pouvoir y goûter les images et les associations d'idées qui sont souvent conservées. Au reste, le simple fait que la singularité de ces images ne l'ait pas choqué le distingue de la plupart de ses contemporains. Sur ce point, en effet, Chénier fait exception à cette mentalité française dont M^{me} de Graffigny se lamente : « Toujours prévenus en notre faveur, nous n'accordons du mérite aux autres nations qu'autant que leurs mœurs imitent les nôtres, que leur langue se rapproche de notre idiome¹³. »

On pourra se demander pourquoi Chénier a pu, presque seul en son temps, être sensible à la beauté de la poésie chinoise. Nous allons tenter de trouver les causes de cette ouverture en interrogeant son esthétique et, en particulier, un ensemble de textes qui figurent parmi ses « inédits », qu'on a intitulé *Essai sur les causes et les effets de la perfection et de la décadence des lettres et des arts* et qu'Abel Lefranc appelle « une sorte d'histoire générale des littératures », dans la mesure où Chénier « semble avoir voulu y fixer le meilleur de sa pensée littéraire et esthétique ».

Ce qui nous frappe d'abord, c'est la farouche indépendance d'esprit de Chénier. Il s'oppose à toutes les associations littéraires et aux conventions académiques, et les considère comme la première cause de la décadence des lettres :

De ces parlements littéraires émanent des décisions [...] que les sots répètent et qui les font briller entre eux. [...] toutes ces conventions académiques qui réduisent tout à un mécanique arran-

13. *Lettres portugaises, Lettres d'une Péruvienne et d'autres romans d'amour par lettres*, édition de Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, Paris, Garnier-Flammariion, 1983, p. 249.

gement de paroles font de l'art d'écrire un amusement puéril et méprisable (*CEC*, p. 636).

Il garde la même indépendance envers Voltaire, considéré, non sans contestation, comme le plus grand poète de son siècle. Chénier se déclare n'être ni son partisan ni son ennemi. C'est sur ses écrits qu'il le juge. Et ces écrits donnent une idée peu favorable de son caractère: son orgueil intolérant, le soin qu'il prend de flatter les grands, son mépris injuste des pauvres et ses louanges éternelles du luxe. Chénier reconnaît qu'il a aussi soutenu la vertu et qu'il a fait beaucoup de bien, ne fût-ce que par orgueil. Sur le plan littéraire, Chénier lui reproche surtout d'avoir travaillé trop rapidement, sans prendre la peine de polir et de perfectionner son texte. Il faut noter que c'est ce que les critiques de Voltaire lui reprochent constamment. Le modèle de Chénier est Cicéron: « plébéien sans fortune, inconnu, ambitieux d'être grand et illustre dans une république alors très factieuse et très corrompue, il ne se fit jamais ni le sectateur, ni le chef d'aucun autre parti que le bien public » (*CEC*, p. 658).

Malgré cette admiration pour les Anciens, on ne peut pas réduire son esthétique au classicisme. F. Mouret considère à juste titre Chénier comme un « disciple indiscipliné de Malherbe et du classicisme¹⁴ », et préfère l'envisager comme un indépendant¹⁵. Le poète ne doute pas du principe suivant lequel la décadence vient nécessairement après « le plus haut point de perfection possible », mais il ne croit pas que le siècle précédent ait atteint ce point: « Il faut n'en avoir [des beaux-arts du siècle dernier] qu'une connaissance bien superficielle pour croire qu'ils étaient parvenus alors au plus haut point de perfection qu'ils puissent atteindre » (*CEC*, p. 663). S'il est anachronique de le considérer comme un romantique, il s'en rapproche effectivement par son indépendance et son tempérament. Il s'oppose à l'imitation servile des anciens modèles: pour lui, la beauté se trouve « dans l'imagination brûlante » et « dans la sublime pensée » (*CEC*, p. 651). Il reproche aux « gens du bel air » d'être

toujours incapables de sentir ces grands mouvements de l'âme
qui seuls font inventer les expressions sublimes, de saisir ces

14. F. Mouret, « André Chénier commente Malherbe », *French Studies*, Leeds (Angl.), vol. 28, 1974, p. 26.

15. F. Mouret, art. cité, p. 30: « Celui qui vante ces images luxuriantes n'est pas un pur classique. Mais Chénier n'est pas non plus un vrai baroque! Jeune poète encore indépendant, il admire d'instinct. »

nombreux rapports des choses entre elles qui frappent une imagination sensible et lui inspirent ce langage ardent et métaphorique qui donne la vie à tout, et par qui les objets s'éclairent les uns les autres... Cela n'est pas français; cela ne se dit pas; cela est inexact... Et il est curieux de voir avec quel sérieux, quelle sécurité franche et naïve, ils balbutient ces petites décisions de leur raison enfantine (*CEC*, p. 676).

Le vrai poète est capable de saisir les rapports entre les objets et crée « un langage ardent et métaphorique ». Les métaphores qu'il invente peuvent choquer les petits esprits qui refusent tout ce qui n'est pas convention. Il est donc naturel que Chénier ait pu apprécier les métaphores chinoises, inhabituelles pour un Français, parce que plus que tout autre, il a un esprit assez étendu pour apercevoir les « rapports des choses entre elles ».

Au reste, la qualité esthétique qu'il valorise le plus, c'est la *naïveté*, terme qu'il définit à plusieurs reprises : « Il faut être vrai avec force et précision, c'est-à-dire être naïf », et la naïveté n'est pas « une franchise innocente et presque enfantine à dire de petites choses », mais « le point de perfection de tous les arts et de chaque genre dans tous les arts [...] ». Chénier accorde donc une importance suprême à la naïveté ainsi comprise. Elle est primordiale pour tous les genres :

un sentiment noble n'est sublime que par naïveté; un sentiment tendre, c'est par la naïveté qu'il vous remplit les yeux de larmes; la naïveté d'une plainte la rend déchirante et nous fait souffrir à l'entendre, et souffrir avec délices lorsque nous pouvons l'apaiser. C'est donc la naïveté seule qui produit en nous des émotions vives, profondes et rapides (*CEC*, p. 681).

La naïveté, c'est ce qui vient du plus profond de nous-même et qui nous est unique : c'est à la fois l'authenticité et l'originalité, car « celui qui est naïf est à jamais inimitable; sa naïveté est le sceau qu'il imprime à toutes ses pensées, à toutes ses expressions, qui fait que son ouvrage est le sien et ne saurait être celui d'un autre » (*CEC*, p. 681). Les auteurs modernes qui, selon lui, possèdent cette naïveté sont « notre divin La Fontaine, et Montaigne, et Jean-Jacques Rousseau, et Montesquieu » (*CEC*, p. 683). Cette originalité n'est point la bizarrerie, parce que le lecteur peut s'identifier à un livre qui procède de cette naïveté, « où il se retrouve partout, un livre qu'il semble avoir fait lui-même, où il dit à chaque page : *J'ai éprouvé cela... J'avais pensé cela mille fois... ou bien : Oh ! que cela est vrai ! J'aurais dû le trouver !* » (*CEC*, p. 683-684). L'expérience esthétique est pour lui une expérience émotive, qui engage tout l'être.

Une fois comprise l'importance primordiale de la naïveté dans l'esthétique de Chénier, son enthousiasme s'offre sous un tout autre jour quand il affirme d'un poème chinois qu'il y trouve « des naïvetés délicieuses » (*CEC*, p. 775). Il y apprécie alors la profonde originalité de ces poèmes, car son génie poétique lui permet de goûter des métaphores qui paraissent singulières au lecteur français moyen : autrement dit, il est capable d'y apercevoir la beauté des images et d'associer les objets aux états d'âme qu'ils représentent. Son amour de la nature, une nature concrète, sensuelle et palpitante, s'étend à tous les objets qui s'y trouvent. De même, le fait qu'il admette un vocabulaire précis et particulier, qui pourrait choquer la délicatesse de ses contemporains raffinés, l'éloigne définitivement du classicisme. C'est en ces termes qu'il définit le vrai poète :

Tout dans la nature l'inspire et lui donne à rêver : toute la nature lui appartient... Il voit tout, il sent tout, il peint tout... depuis le cèdre jusqu'à l'hysope. Il n'est aucun objet si méconnu, si abandonné, qui ne lui fournisse quelque image nouvelle, quelque expression vivante, quelque allusion délicate, quelque emblème ingénieux... (*CEC*, p. 684-685).

Le vrai poète qu'il est ne méprise pas les objets, que ce soit le ver blanc ou les graines de melon, les moutardes ou les navets. Tout l'inspire. Ces objets ne fournissent pas simplement des images au poète, mais encore des allusions, des emblèmes, et rendent donc son langage métaphorique. Les ressources inépuisables de la nature deviennent celles de la poésie, et permettent aux vrais poètes d'inventer constamment :

Puisqu'il est certain que beaucoup d'objets de la nature physique et même morale n'ont pas été traités par nos grands poètes, et que, d'ailleurs, tous les hommes de génie ne saisissent pas toutes choses de la même manière et ne les envisagent pas sous les mêmes rapports, il est certain aussi qu'il y a encore à trouver une infinité d'images nouvelles et de nouvelles combinaisons de mots (*CEC*, p. 686)

Ces propos le rapprochent plus de Fontenelle que de La Bruyère, et font de lui sans ambages un Moderne. D'ailleurs, son admiration tant pour la poésie chinoise que pour l'Antiquité grecque ne se conçoit en rien comme aveugle. Il le dit explicitement : « Cette plainte si fréquente chez plusieurs auteurs, même anciens, que tout a été dit et qu'on ne peut plus écrire rien de nouveau, est moins fondée sur la vérité et sur la nature des choses que sur la stérilité des écrivains » (*CEC*, p. 690). Pour trouver ces images nouvelles

et ces nouvelles combinaisons de mots, il faut « avoir une imagination pénétrante et vive, de la netteté et de la précision dans l'esprit et [avoir fait] une profonde étude de la langue et de ses principes, être remonté à sa source, l'avoir vue naître » (*CEC*, p. 686-687). Cette connaissance de la langue est essentielle au poète, afin qu'il sache « comment il faut lui présenter des richesses nouvelles pour qu'elle les accepte et se les rende propres » (*CEC*, p. 687). À la différence de ceux qui refusent des expressions nouvelles parce que « ça ne se dit pas en français », Chénier sait que le vrai poète peut faire en sorte que la langue assimile ces nouveautés et s'en trouve, de ce fait, enrichie. Ces ressources peuvent même venir d'une langue étrangère : « quelquefois, mais très rarement, il faut savoir lui faire [à la langue] une heureuse violence pour qu'elle s'attache après une langue étrangère, et lui ravisse quelque tournure forte et originale qui l'effarouche d'abord, mais que l'habitude lui fera bientôt aimer » (*CEC*, p. 687). En raison de cette ouverture aux langues étrangères, rare à son époque, Chénier lui-même n'est pas effarouché par les tournures fortes et originales de la poésie chinoise, et il a dû voir la possibilité de se les approprier pour qu'elles deviennent ses ressources poétiques, par le processus qu'il nomme *imitation inventrice* et qui, selon lui, « enrichit les auteurs les plus justement renommés pour leur originalité » (*CEC*, p. 690). Ici encore, Chénier a bien devancé ses contemporains, dans son usage laudatif du mot *originalité*. D'après Roland Mortier, « il faudra attendre Benjamin Constant, Madame de Staël, Madame Cottin, et Madame de Genlis pour que le mot *originalité* prenne un sens nettement laudatif au tournant du siècle¹⁶ ». Malheureusement, comme ces notes n'ont vu le jour qu'au tournant de l'autre siècle, ces pensées de Chénier n'ont pas pu influencer le cours de l'histoire littéraire en son temps.

Malgré l'abondance des images dans la poésie de Chénier, il faut sans doute convenir avec Jean Fabre que celle-ci se situe « dans un ordre qui n'a rien de commun avec toute poésie qui, ne se voulant que descriptive, considère l'objet comme un modèle, la nature comme un tableau¹⁷ ». À la différence de ceux qui ne voient dans les images de Chénier que ce qui est descriptif, pictural ou figuratif, Fabre considère plutôt que « ce n'est qu'accessoirement que le vers de Chénier dessine les contours, avive les couleurs. Avec la

16. Roland Mortier, *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 37.

17. Jean Fabre, « La Poésie et le Poète selon André Chénier », *L'information littéraire*, Paris, vol. 18, 1966, p. 105.

présence des objets, il ne veut retenir que ce qu'il faut bien appeler leur âme : reflets, souffles, parfums, échos, murmures » (p. 105). C'est là où, encore une fois, la poésie de Chénier rejoint la poésie chinoise qui, dès son origine, est suggestive et qui, par le procédé du *xing*, tient à révéler, à travers les images, leur âme.

Enfin, il ne faut pas oublier ceux qui ont permis cette rencontre entre Chénier et la poésie chinoise : les Jésuites. Contrairement aux autres missionnaires alors en Chine, qu'il s'agisse des Dominicains ou encore des Franciscains, les Jésuites s'intéressent à la culture chinoise et ont su assimiler sa spécificité. Certains parmi eux ont si bien appris la langue chinoise qu'ils ont été loués, par les Chinois eux-mêmes, à cause de leur style. Arnold Rowbotham établit ce parallèle : « La grandeur de la culture et de la civilisation chinoises les ont impressionnés autant que la gloire de la culture grecque a impressionné les esprits des érudits italiens du xv^e siècle¹⁸. » Mais après avoir loué la contribution des Jésuites à l'histoire et à la géographie, Rowbotham observe qu'ils ont fait très peu dans le domaine de la littérature. Comment s'en étonner ? C'était précisément ce qu'il y avait alors de plus difficile : faire sentir au public européen la beauté d'une littérature qu'il est incapable d'apprécier directement. Dans ce domaine plus que dans tout autre, les Jésuites doivent lutter contre ce qu'ils nomment et « la difficulté du sujet » et « l'embarras de se faire entendre » (*MC*, t. 8, p. 135). Mais le peu qu'ils ont fait est déjà remarquable. S'il reste bien des choses à désirer dans la traduction de Cibot, les commentaires qu'il a laissés sur la poésie chinoise doivent être tenus pour une contribution importante aux théories esthétiques du temps. Le fait qu'il ait souvent cherché à rendre les métaphores de la langue de départ, procédé rarement pratiqué en un temps où la traduction libre était dominante, témoigne déjà de son ouverture d'esprit¹⁹. Il est capable d'apprécier les spécificités de la poésie chinoise et, par là, élargit l'expérience esthétique du public français en lui présentant un autre modèle que celui offert par l'Antiquité gréco-latine :

18. Arnold Rowbotham, *Missionary and Mandarin. The Jesuits at the Court of China*, New York, Russell & Russell, 1966, p. 65 : « The greatness of Chinese letters and civilization impressed him as had the glories of Greek culture the minds of fifteenth-century Italian scholars » ; nous traduisons et adaptons.

19. Madame de Staël déplore encore, en 1816, la façon de traduire des Français, « qui consiste à transformer les choses étrangères de telle sorte qu'on n'y voit plus rien de leur origine » ; cité par Paul Hazard, « L'invasion des littératures du Nord en Italie », *Revue de littérature comparée*, Paris, vol. 2, 1921, p. 30.

La situation de la Chine lui a valu d'être inconnue des peuples du reste de l'univers : elle y a sûrement gagné du côté des mœurs. Pour du côté des belles-lettres, elle ne s'est pas asservie à leurs méthodes, et a conservé un ton et un goût, qui lui sont propres. Avant qu'il y eût des Pindare et des Horace, on avait déjà dans le *Chi-King* des élégies, des odes, des satires, assez bien faites pour plaire aux Européens les plus délicats (*MC*, t. 8, p. 198).

Il remarque de même qu'en chinois, existe un langage poétique spécifique : « Les poètes chinois suppléent aux prétendus agréments que nous empruntons de la fable, par des manières de parler poétiques que notre opiniâtreté à imiter les Grecs et les Romains nous a empêchés de trouver dans notre langue » (*MC*, t. 8, p. 239). Ce sont souvent ces expressions poétiques, des expressions créées, devenues ensuite conventions à l'usage des initiés, et qui veut devenir poète doit non seulement les connaître, mais en créer toujours de nouvelles. C'est pourquoi le grand poète est toujours un savant poète : « Les plus beaux endroits de l'histoire, les anecdotes des vies des princes et des personnages illustres, les bons mots, les réparties fines, les sentences et les maximes des anciens lettrés, leur fournissent des allusions pleines de sel et d'agréments, de force et de grandeur, selon le sujet » (*MC*, t. 8, p. 240). Mais avant bien d'autres, Cibot commence à soupçonner que le beau peut être relatif et divers : « Les Chinois ont beaucoup d'ouvrages qui sont faits sur des plans inconnus à notre Europe, et écrits dans un style et sur un ton qui ne va qu'à leur langue. Ils ont une manière de penser et de raisonner qui leur est propre » (*MC*, t. 8, p. 257). Enfin, la connaissance par les Jésuites d'une grande littérature inconnue à presque tous leurs contemporains les met à portée de formuler des opinions mieux informées sur les débats littéraires du temps : sur l'origine de la rime dans les vers, par exemple, précisément parce qu'ils savent que les vers chinois les plus anciens sont rimés.

Pourtant les Jésuites se trouvent dans une position singulière par rapport au public français. Ils sont les seuls qui aient connu la littérature chinoise. Pour apprécier une poésie, il faut bien connaître la langue et avoir goût et sensibilité : c'est ce qu'ils ont pu faire ; mais pour la bien traduire, il faut être poète, ce qu'ils n'étaient pas. Ils ont donc acquis quelque chose de quasi incommunicable. À maintes reprises, Cibot exprime cette difficulté :

Je ne puis les leur présenter que dans une traduction. Qu'ils y ajoutent, d'après ce que nous avons dit des Chinois et des caractères, ce qu'elle leur ôte (*MC*, t. 8, p. 198).

J'ai traduit ces chansons comme on copie une miniature avec du charbon (MC, t. 8, p. 212).

Il comprend qu'on ne peut pas isoler la poésie de son contexte culturel et, dans le cas de la poésie chinoise, non seulement de la langue des Chinois, mais encore « de leurs traditions & de leurs *King*, de leur littérature & de leurs mœurs, de la totalité de leurs idées & de leurs préjugés, de leur façon de concevoir les choses & de les exprimer » (MC, t. 4, p. 168). Dans les avertissements, dans leurs articles et dans les notes qui accompagnent ces traductions, les Jésuites tâchent de reconstruire, en quelque sorte, le polysystème dans lequel se place la poésie chinoise. Mais il a bien fallu un génie tel que celui d'André Chénier pour trouver des beautés dans cette traduction. C'est l'esthétique de Chénier qui lui a ouvert l'accès à la poésie chinoise, car il y trouve des affinités avec ses propres conceptions. Il reste ouvert à tous les objets de la nature qui l'inspirent, mais ces objets ne sont jamais que des objets : ce qui lui importe, c'est leur âme, ou l'âme du poète inspiré qui emploie un langage métaphorique. De même, il recherche de nouvelles combinaisons de mots qui enrichissent et renouvellent le langage poétique : un des premiers apologistes de l'originalité esthétique en France, il est à même de goûter, et c'est tout naturel, les beautés naïves d'une poésie qui se veut toujours telle. Il est dommage que sa fin tragique, que nous connaissons trop bien, ne lui ait pas permis d'en faire un plus ample usage. Et ses notes, si elles avaient été découvertes en même temps que ses chefs-d'œuvre poétiques par les romantiques, auraient-elles éveillé chez le public français un enthousiasme pour la poésie chinoise ? On peut toujours y rêver. Selon Itamar Even-Zohar, l'une des trois conditions qui permettraient à une littérature étrangère de jouer un rôle primordial est le moment où une littérature nationale se trouve à un tournant, où elle a besoin de nouveaux modèles²⁰. Le moment aurait été bien opportun...

20. Voici ces trois conditions, selon Itamar Even-Zohar : « It seems to me that three major cases can be discerned: (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young", in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" or "weak", or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature ». Voir son article, « The position of translated literature within the literary polysystem », dans James Holmes, José Lambert & Raymond Van den Broeck (sous la dir. de), *Literature and translation. New perspectives in literary studies with a basic bibliography of books on translation studies*, Louvain, Acco, 1978, p. 121.