Perspectives chinoises

83 | Mai-juin 2004
Varia

L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine

Le « je » a succédé au « nous » omniprésent jusqu'à la fin des années 1970

Jin Siyan

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/1442
ISSN : 1996-4609

Éditeur
Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée
Date de publication : 1 juin 2004
ISSN : 1021-9013

Référence électronique
Jin Siyan, « L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine », *Perspectives chinoises* [En ligne], 83 | Mai-juin 2004, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le 14 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/1442

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.

© Tous droits réservés

L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine

Le « je » a succédé au « nous » omniprésent jusqu'à la fin des années 1970

Jin Siyan

1 Dans la littérature chinoise du XXe siècle, les écrivains expriment plusieurs formes de subjectivité qualifiées de « *ziwo* » (*je*), de « *xiaowo* » (petit *je*), de « *dawo* » (grand *je*), de « *wangwo* » (*je* à oublier), aussi bien que de « *wuwo* » (sans *je*). Le « grand *je* » et « le *je* à oublier » sont caractéristiques des auteurs de « l'art pour la vie » qui connaît son apogée dans les décennies 1950 et 1960. Le « *ziwo* » et le « *xiaowo* » sont deux expressions des mouvements de « l'art pour l'art » et du « *ziwo de zhutixing* » (la subjectivité du *je*) à la fin des années 1970. Cet article a pour ambition d'analyser cette écriture subjective, constitutive de la modernité littéraire chinoise. C'est une problématique encore peu étudiée en Chine[1].

2 Comment est-on passé du récit historique au récit du *je* ? Quelles sont les étapes et les médiations qui permettent ce passage ? Le sujet est-il le seul opérateur ? Quel est son statut ? Quel est le rôle du langage poétique ? Telles sont les questions que nous nous posons à propos de la littérature chinoise contemporaine (1978-2004).

3 Le chemin parcouru par la littérature chinoise du XXe siècle puise à deux sources : la culture chinoise et notamment la littérature rituelle des temps anciens d'une part, et l'Occident radical et révolutionnaire d'autre part. La subjectivité dans la littérature chinoise émerge au début du siècle à la faveur de la rencontre avec l'Occident. C'est pourquoi, avant de mettre en évidence quatre figures de la subjectivité dans la littérature contemporaine, nous revenons sur l'héritage de la première partie du siècle. De 1917 à 1960, la voix individuelle du sujet a été progressivement submergée par un chant national.

De l'écrivain au chantre (1917- 1960)

4 Jusqu'à la fin des années 1970, la littérature chinoise a été dominée par une seule voix, qui est le *nous*. Elle chante un monde utopique. Dans ce « nouveau monde », le « nous » est le pronom unique et omniprésent. Tous les éléments hétérogènes doivent êtres remplacés ; et toute vie individuelle est alignée sur la norme collective. Tous les sujets

doivent se reconvertir à l'Etat et à son idéologie pour réaliser le « monde idéal ». Le passé est considéré comme un obstacle et un élément réactionnaire. En ce sens, le « nouveau monde » du XX[e] siècle est révolutionnaire et s'oppose à la tradition.

5 Citons un passage de *Mémoire du mal, tentation du bien,* de Tzvetan Todorov :

> « La violence comme moyen d'imposer le bien n'est pas intrinsèquement liée au scientisme, puisqu'elle existe depuis des temps immémoriaux. La Révolution française n'a pas besoin d'une justification scientiste pour légitimer la Terreur. Cependant, à partir d'un certain moment s'opère la jonction entre plusieurs éléments subsistant jusqu'alors séparément : l'esprit révolutionnaire, impliquant le recours à la violence ; le rêve millénariste de bâtir le paradis terrestre ici et maintenant ; enfin la doctrine scientiste, postulant que la connaissance intégrale de l'espèce humaine est à portée de main. Ce moment correspond à l'acte de naissance de l'idéologie totalitaire »[2].

6 L'esprit révolutionnaire, le rêve millénariste et la doctrine scientiste ont été importés en Chine lors du « Mouvement de la nouvelle culture », qui débute en 1917 et traduit une immense attente vis-à-vis de l'Occident. Ses militants introduisent l'esprit révolutionnaire pour détruire le monde ancien et la tradition, et avant tout l'ancienne langue. Ils introduisent l'idée utopique d'un paradis terrestre où tous seraient égaux. Ils introduisent le scientisme dans l'espoir de sauver la Chine, de transformer et d'éduquer grâce aux connaissances scientifiques. La raison absolue de Descartes et l'esprit scientiste des penseurs des Lumières vont influencer la littérature.

7 L'histoire de la « nouvelle littérature chinoise » lancée par le « Mouvement de la nouvelle culture » se compose principalement de deux éléments : la recherche d'un *je* individuel revendiquant sa subjectivité et l'aspiration du *nous* à façonner à tout prix « les nouveaux êtres humains » (*suzao xinren*). En ce sens, le *je* de la Nouvelle littérature chinoise est une combinaison étrange où cohabitent la subjectivité et la conscience collective. De cette combinaison surgit une tension permanente entre le *je* individuel et le *nous* collectif.

8 En mai 1918, la revue *Xin qingnian* (Nouvelle Jeunesse) publie une nouvelle intitulée *Kuangren riji* (Le Journal d'un fou, 1918) de Lu Xun (1881-1936). Le récit est considéré comme la première manifestation du *je* ; il provoque un choc dans les milieux intellectuels et littéraires. C'est la première fois dans l'histoire littéraire chinoise qui ne manque pourtant pas de « romans de notes » (*biji xiaoshuo*) écrits en langue classique, qu'une fiction est publiée sous la forme du journal intime (*rijiti xiaoshuo*). Par rapport au roman de Chen Hengzhe *Un jour,* publié par le *Journal semestriel des étudiants chinois aux Etats-Unis* en juin 1917, écrit en langue *baihua* (chinois moderne), *Le Journal d'un fou* est infiniment plus révolutionnaire et s'en prend à la société traditionnelle et à ceux qui « mangent » les êtres humains.

9 Des années 1920 aux années 1940, la subjectivité se voile progressivement ; l'écriture se met au service de la mémoire collective et nationale. La révolution littéraire de 1917 s'était nourrie des littératures étrangères ; à partir des années 1940, la littérature chinoise s'inspire beaucoup de la littérature soviétique. Le *je* n'est plus le problème central de l'écriture. La subjectivité doit non seulement se soumettre à la figure de la conscience collective, mais de surcroît se dissoudre intégralement dans le chant collectif. Cette dissolution du *je* n'est pas réalisée entièrement selon des ordres officiels venus d'en haut. Pour bien des écrivains, même ceux considérés comme modernistes, il s'agit plutôt d'un choix tout à fait personnel. Ainsi le poète Mu Dan (1918-1977), dans

son poème *Zangge* (Chant funèbre)[3] dit-il adieu avec enthousiasme au petit *je* personnel qui va être remplacé par un « grand *je* ».

10 Le renoncement au *je*, à sa profondeur et à ses tourments, équivaut à un nouvel attachement à la transparence du chant collectif. La quête de l'individu n'est alors plus possible, et devient même un obstacle au chant collectif.

« Le Journal d'un fou », de Lu Xun, paru en 1918, est considéré comme la première manifestation du « je »

© Roger-Viollet

11 Cet attachement au « nous » ne doit pas simplement être considéré comme un fait idéologique. Il y a peut-être quelque chose de plus essentiel. Il s'agit d'un retour à l'art narratif et à la poésie de l'Antiquité. La littérature revient aux systèmes poétiques antiques, où la transparence se révèle indispensable pour le chant collectif, où les poètes sont des chantres. L'important est de participer aux rituels des mouvements sociaux et d'exprimer cette communion en poèmes, en chants et en danses. La littérature constitue un élément absolument central de la vie sociale et des activités utopiques.

12 Tout élément hétérogène est voué à l'exclusion. Le *je* devient collectif. Loin de dialoguer avec le « lecteur intérieur », le monologue prend les traits d'une communication à ciel ouvert avec les lecteurs extérieurs. Le récit autonome se réduit au pur et simple enregistrement d'un événement. Le texte où l'écriture n'a d'autre fin qu'elle-même se transforme en machine à ressasser les nouveaux contes révolutionnaires. L'écriture du *je* n'est plus rupture avec la société, mais au contraire pleine et entière adhésion au contrat social.

13 La poésie sous la forme de chanson populaire ou d'épopée représente la principale tendance littéraire dans les années 1950. La production est exceptionnellement riche.

On compte en particulier une série d'odes de type rituel chantant les louanges de la « nouvelle époque ». Parmi ces poèmes épiques, citons *Shijian kaishile* (Le Temps commence, 1949) de Hu Feng (1902-1985), *Fangsheng gechang* (Chantons à haute voix, 1956) de He Jingzhi, et *Touru huore de douzheng - Zhi qingnian gongmin* (Se lancer dans une lutte acharnée - Aux jeunes citoyens, 1955) de Guo Xiaochuan (1919-1976).

Le culte du héros

14 La poésie est le lieu par excellence du rituel. Les officiants qui maîtrisent le langage rituel et se présentent comme les garants de l'orthodoxie sont Mao Zedong et les héros du peuple. Dans un style quasi cosmique, Hu Feng chante la puissance statufiée dont la vigilance ne saurait être mise en doute et dont on peut difficilement risquer de provoquer la colère.

> « La mer/ En effervescence/ Monte jusqu'aux sommets les plus élevés/ Mao Zedong/ Lui, inébranlable, se tient debout sur le plus haut sommet/ Il semble que tout légèrement s'incline le corps/ Il semble que la main droite serre le poing/ Le brandit en avant /Il semble qu'il pose les pieds/ Sur un immense gouvernail invisible/ Il semble concentrer le regard / Sur toutes les grandes et petites rivières qui coulent jusqu'ici »[4].

15 Même s'ils ne se situent pas au-dessus du commun des mortels, les héros du peuple, énoncent des paroles dans des circonstances et selon des modalités qui démontrent leur grandeur. La statue vivifie la parole de Trotski, en 1923, dans *Littérature et Révolution* : « L'art est toujours un serviteur social historiquement utilitaire ». Donner un nom propre à quelqu'un, c'est d'emblée lui assigner un devenir. Citons ici les poèmes tels que *Lei Feng zhige* (Ode de Lei Feng, 1963) de He Jingzhi, *Bai xue de zange* (Ode de la neige blanche, 1957), et *Yige he bage* (Un plus huit, 1957) de Guo Xiaochuan.

Le chant populaire comme figure du collectif

16 Le 14 avril 1958, le *Quotidien du Peuple* publie un éditorial intitulé « Recueillir à grande échelle des chants populaires » (*Da guimo de shouji quanguo minge*). La création poétique y est décrite comme faisant corps avec le mouvement du Grand Bond en avant (1958). Quelques chiffres sont cités à l'appui :

> « Dans la province du Sichuan, on a réussi, en moins de deux mois, à rassembler une grande armée artistique de 22 000 écrivains. Dans la province du Jiangsu, plus de 5 000 sociétés de poésie sont nées au mois de juillet ; dans la province du Hubei ont surgi plus de 24 000 groupes populaires de création artistique au mois de novembre. Le district de Hongan à lui seul possède 577 équipes de chanteurs populaires. Selon le *Journal de la Nouvelle Chine*, dans la province du Jiangsu, en moins de six mois, 10 millions d'œuvres littéraires ont été produites ; à Shanghai, des équipes artistiques ont regroupé 700 000 personnes qui ont écrit 1 500 000 œuvres »[5].

17 Le chant populaire est produit par des officiants qui accordent le primat à l'épopée. Chantée lors de spectacles donnés dans tout le pays, la poésie épique vise à rendre extatique le banal et à sublimer le quotidien. Dans ces chants subsiste comme un reste du pouvoir hypnotique et magique propre au théâtre traditionnel où, jadis, dans des zones reculées, le spectateur à la sortie bastonnait l'acteur qui avait joué le rôle du voleur. Les chants populaires se présentent comme autant de pages vierges sur lesquelles s'impriment au fur et à mesure, les événements sociaux. Le spectateur n'est pas passif, le monde lui apparaît comme un champ d'action. Le spectateur est susceptible d'être transformé ou éliminé. Les paroles s'entendent et s'écoutent au présent.

18 On a là une immense chorale dans un spectacle grandiose relevant de la tradition des offrandes poétiques à une divinité, mais cette fois-ci, c'est à une divinité idéologique que sont présentées les offrandes. Citons un texte de l'époque :

> « Dans le district de Yu de la province du Henan, du 4 au 8 novembre, en cinq jours seulement, plus de 22 millions d'œuvres littéraires ont vu le jour. Dans le district de Changan de la province du Shanxi, en une vingtaine de jours, plus de 400 000 poèmes ont été écrits ; dans le district de Suide, du 1er au 25 octobre, apparaissent plus de 1 million 500 000 chants populaires. Dans la région montagnarde de Xuyong de la province du Sichuan, une seule famille de sept personnes a réalisé plus de 4 500 poèmes en quelques mois. L'usine d'acier de la ville de Wuhan a produit plus de 500 poèmes parus uniquement sur le mur réservé aux *dazibaos*. Dans le secteur du chemin de fer de Shanghai, on a recueilli dans les cahiers des charges 5 400 poèmes écrits par les passagers entre avril et octobre »[6].

19 La poésie est composée par et pour les masses, elle est le dépositaire de « la mémoire des masses » qui, mise sous la forme du discours, rejette tout élément hétérogène. Ce type de poésie est censé exprimer les sentiments de l'ensemble de la société, être porteur d'une affirmation générale et fait communier ceux qui écrivent et ceux qui écoutent, l'orateur et le public.

20 Dès lors, il n'est plus question de subjectivité dans l'écriture. L'oralité remplace l'écriture personnelle, les chants populaires se substituent à la poésie des lettrés. On a affaire à une sorte de populisme poétique qui se détourne radicalement du livre comme espace de la subjectivité.

Le défi collectif à la Nature

21 Un autre aspect caractéristique de la poésie chinoise de la période du Grand Bond en avant est l'attitude offensive du « nous » à l'égard de la Nature, ce qui s'oppose diamétralement au respect inconditionnel, voire à la soumission devant la Nature que l'on observe dans la tradition chinoise. L'arrogance et l'ambition de devenir « maître et possesseur de la Nature », pour reprendre les termes de Descartes, se substituent à la déférence et à la crainte. Ici, la subjectivité collective qui réduit à néant celle de l'individu est comme à son acmé. Cette conviction absolue de la supériorité de l'humanité sur la Nature fonde le projet de construire une utopie terrestre. Jamais le « nous » n'a semblé aussi sûr de lui-même qu'à cette époque :

> « Dès que nous frappons du pied le sol/ La terre se met en branle/ Nous rejetons notre souffle/ Roulant impétueuses, les rivières cèdent la voie/ Nous levons la main/ Les montagnes imposantes se glacent d'effroi/ Dès que nous avançons la jambe/ Nul ne peut faire obstacle/ Nous sommes un peuple de travailleurs/ Notre force n'a point d'ennemi[7] ».

22 Des années 1950 jusqu'à la fin de la décennie 1970, la force du discours idéologique dominant condamne au silence toute velléité individuelle d'écriture. Zong Pu (1928-) avec *Hongdou* (Haricot, 1957), Yang Mo (1914) avec *Qingchun zhige* (Chant de la jeunesse, 1958) et Ru Zhijuan (1925) avec *Baihehua* (Lys, 1958), œuvres très vite qualifiées de « petit-bourgeoises », sont parmi les rares auteurs notables.

Les quatre figures de l'écriture subjective contemporaine

23 Dans les œuvres de ces vingt dernières années, la problématique de la subjectivité est au cœur de l'écriture. Certains auteurs sont revenus des illusions du *je* absolu et s'interrogent à nouveau sur la place exacte de la subjectivité dans l'écriture. Ce que nous appelons l'écriture subjective du *je* correspond à une constellation d'œuvres postérieures à la Révolution culturelle, sans pour autant exclure certaines autres

œuvres plus anciennes. Les écrivains évoqués ci-dessous ont été choisis parce qu'ils témoignent d'une sensibilité particulière. Par leurs écrits, ils ont inauguré une écriture subjective (*zhuti xiezuo*).

24 Mu Dan (1918-1977) sonde la présence vivante du *moi* à lui-même. Le *je* représente ici le sujet empirique. Dans les premiers vers du *Chant funèbre*, le « je » donne voix à son ombre.

> « Tu nous quittes pour toujours, mon ami ?/ Mon ombre sombre, mon *je* du passé ?/ Le ciel est si bleu, la lumière du soleil si douce/ Repose en paix ! Laisse- moi offrir un sacrifice de joie ! »[8].

25 Mu Dan, dont la *Shen mo zhi zheng* (Lutte entre Dieu et Diable) date de 1941, écrit la *Shen de bianxing* (Métamorphose des Dieux) en 1976, juste avant sa mort. Les poèmes de Mu Dan luttent à leur façon contre la violence du monde contemporain et la domination absolue de la science et de l'économie. Le monde est un lieu où violence est faite au sujet. Huang Xiang (1941) écrit quant à lui *Duchang* (Chant à une voix) au milieu des années 1970, et se pose la question fondamentale : « Qui suis-je ? ». À la fin des années 1970, le poète Bei Dao[9] (1949) se trouve engagé dans une recherche fiévreuse du *je*.

26 Il est difficile de déterminer avec exactitude qui a initié ce changement. S'agit-il de Huang Xiang, de Guo Lusheng (1948), de Bei Dao, de Gu Cheng (1956-1993), de Mang Ke (1950), Duo Duo (1951), de Gao Xingjian, ou bien de Mu Dan ?

27 Nul doute que Huang Xiang est l'un des précurseurs. Tandis que le monde extérieur vibre de mille voix en un immense concert, Huang Xiang se tourne vers sa propre intériorité, s'efforçant d'y trouver son lecteur qui soit disposé à l'écouter et en mesure de l'entendre. Ce faisant, Huang Xiang tente d'inventer une nouvelle forme d'existence, une forme qui n'exige plus un lecteur extérieur et ne dépend plus du monde des spectateurs. Il s'adresse avant tout à lui-même ; peu importe que ses écrits aient un jour ou l'autre des lecteurs. Huang Xiang est un poète souterrain qui diffère radicalement des poètes officiellement reconnus. À ses débuts, il n'est pas lu, sinon par lui-même. Peut-être refuse-t-il même d'être lu, peut-être personne n'éprouve-t-il le désir d'écouter cette voix si étrange, si singulière. Reste que, pour lui, l'écriture est absolument indispensable.

28 Huang Xiang s'aventure dans une zone où il établit un dialogue avec lui-même. Il n'y a que ce lecteur qui soit en mesure de lui garantir l'identité d'écrivain. Ici, on a donc bel et bien une inversion radicale de la relation entre l'écrit et l'auteur, entre le texte et l'identité d'écrivain. L'écriture n'enflamme plus le patriotisme, ne se met plus au service de tel projet politique ; c'est l'homme même qu'elle vise.

29 Shi Zhi (littéralement « l'index »), nom de plume de Guo Lusheng à partir des années 1980, et Huang Xiang sont tous deux considérés comme les premiers poètes « réveillés » [10], qui « frayent le chemin à la poésie moderniste »[11]. Huang Xiang a une carrière littéraire précoce. En 1962, il écrit le poème intitulé « Chant à une voix » :

> « Qui suis-je ?/ Je suis l'âme solitaire en cascade/ Un poème / Du perpétuel écart/ Mes errances et les sonorités de mes chants/ Sont les traces flottantes du rêve/ Le seul qui m'écoute/ Est le profond silence »[12].

30 Le sujet n'est pas l'orateur ou le narrateur de l'événement authentique. Il vit de la solitude absolue, ayant le silence pour seul et unique lecteur. Ici, l'écriture poétique est au fond une manière de communiquer avec le *je*. Comme l'indique le titre du poème, il s'agit d'un pur monologue. Dans les années 1980, les poèmes de Mu Dan et de Huang Xiang trouvent un écho dans le monde de Hai Zi (1964-1989). De fait, de la fin des

années 70 jusqu'à aujourd'hui, on peut distinguer quatre types d'expression littéraire du *je*.

Première figure. Le « je », victime de l'histoire et inquisiteur de son âme

31 À partir de 1978, les littératures dites des « cicatrices » (*shanghen wenxue*) et de « réflexion » (*fansi wenxue*) marquent la fin de l'époque épique. Les écrivains n'hésitent plus à souligner l'absurdité et la cruauté de la société. La voix du *je* résonne en 1980, dans le roman *Ren a ren* (Oh l'homme, l'homme) de Dai Houying (1938-1996). *Lühuashu* (Mimosa, 1986)[13] de Zhang Xianliang (1936), fait partie d'une série intitulée « *Weiwu zhuyi qishilu* » (L'Apocalypse des matérialistes). Le roman relate l'histoire d'un intellectuel issu d'une famille bourgeoise et étiqueté « droitier » en 1957, qui, par le travail forcé, s'applique de tout son être à se transformer en un « nouvel homme ». Le personnage principal se charge d'une double mission, il est à la fois un forçat de la terre, et l'inquisiteur de son âme. Le sujet passe son temps à réfléchir, à se questionner, afin d'arracher de lui tout ce qui peut entraver la naissance d'un nouvel homme. Dans cette longue méditation, on ne voit poindre aucun doute sur l'absurdité de l'époque. Toute l'histoire montre qu'il s'agit d'une erreur de qualifier le narrateur de « droitier ». Il ne l'est point. Victime d'un malentendu, il reste pourtant fidèle à sa mère patrie. Les premiers romans écrits juste après la Révolution culturelle constituent une « littérature de réflexion » ou « d'introspection » (*fansi wenxue*) et comportent conjointement ces deux aspects : raconter l'histoire d'une victime mal jugée qui interroge son âme ; demander le redressement du tort injustement subi. Il s'agit d'une requête de l'individu face à l'injustice politique.

32 Dans la même lignée, *Huozhe*[14] (*Vivre*, 1992), de Yu Hua (1960), se présente comme un ouvrage anti-utopique. Le roman, d'une profondeur remarquable, décrit les compromis du personnage principal face à la condition humaine, toujours cruelle. Il dépeint des êtres qui supportent toutes les souffrances de l'existence. Ils acceptent docilement leur destin misérable. C'est l'histoire terriblement bouleversante d'êtres vivants, mais « morts », qui représentent des citoyens idéaux pour la « nouvelle société ».

33 *Zhao maozi* (À la recherche du matricule), de Jiang Zilong (1941), décrit l'absurdité d'une situation inextricable dont le protagoniste tente de s'extraire vingt ans durant ; il recherche inlassablement la mention de son inscription dans le registre national des « droitiers ». Malgré des années d'efforts et de démarches, ce droitier mal jugé ne trouvera nulle trace de cette inscription nécessaire à sa réhabilitation. Il reste condamné toute sa vie faute de ce matricule. L'ouvrage rappelle le *Château* de Kafka.

34 L'absurdité de la condition humaine est encore plus forte dans *Zhang weiba de ren* (L'homme qui a une queue) de Wu Ruozeng. En 1957, année du lancement de la campagne anti-droitiers, le personnage principal a dix-huit ans. Un jour, par hasard, il s'aperçoit qu'une queue lui est poussée. Humilié, se sentant inférieur aux autres, il vit avec prudence et précaution afin de ne pas attirer l'attention ni la moindre critique. Il passe ainsi trente années sous ce poids psychologique insoutenable. Or, un jour, le destin veut qu'il soit un héros. Il sauve bravement une jeune femme dont il tombe amoureux. Pour que tout soit transparent devant un tel amour noble et sublime, l'homme confie son secret à la jeune femme. Celle-ci trouve un médecin célèbre pour le soigner. À la demande du médecin, le bien-aimé enlève son pantalon. À sa grande surprise, le médecin lui annonce qu'il ne trouve point de queue. Finalement, il comprend que ces trente années vécues dans la peur n'étaient qu'un cauchemar.

35 *Xue luo Huanghe jing wusheng* (La neige tombant sur le Fleuve Jaune sans le moindre bruit, 1984) de Cong Weixi, raconte aussi l'histoire émouvante de la vie d'un droitier. Les souffrances insoutenables subies par les personnages droitiers ne proviennent-elles que de la pression du monde extérieur ? Le sujet n'est-il qu'une simple victime sans aucune responsabilité vis-à-vis de l'histoire ?

36 « La littérature d'introspection » est née avec le roman *Jianji cuo le de gushi* (Une histoire mal montée, 1979), écrit par Ru Zhijuan (1925-1998). On peut citer également *Buli* (Le Salut bolchevique, 1979)[15] et *Hudie* (Le Papillon, 1980) [16] de Wang Meng (1934), *Tianyunshan chuanqi* (Récit extraordinaire de la Montagne des Nuages célestes) de Lu Yanzhou et *Furong zhen* (Hibiscus, 1981) [17] de Gu Hua. Face à la répression et aux condamnations, les personnages réagissent d'une façon terriblement docile. Ils s'efforcent de s'adapter au régime, de se conformer à la pensée officielle, de se transformer en « nouvel homme ». Pour être un bon sujet, la servitude est la première condition, la mère patrie est le principe primordial à respecter, et le sacrifice du *je* constitue la pierre angulaire de l'édifice.

37 « La littérature des cicatrices », dont le nom provient d'une nouvelle, *Shanghen* (La Plaie, 1978) de Lu Xinhua (1954), inaugure conjointement avec la « littérature de réflexion » une nouvelle période. Les œuvres décrivent les souffrances de la Révolution culturelle. Ce courant littéraire révèle également l'absurdité de la «société idéale ».

38 *Yige dongtian de tonghua* (Un conte d'hiver, 1980) [18] et *Chuntian de tonghua* (Conte du printemps, 1981) de Yu Luojin (1948) sont deux romans autobiographiques qui relatent l'histoire d'une « jeune instruite » et de ses camarades en proie aux tourments amoureux. *Banzhuren* (Le professeur principal, 1977) de Liu Xinwu (1942), évoque la Révolution culturelle. Cette nouvelle écriture a un point de vue subjectif sur le monde. Les œuvres opèrent dans une logique d'opposition entre le bien et le mal : lumières, victimes et contre-révolutionnaires d'un côté, ténèbres, persécuteurs et révolutionnaires de l'autre. Elles visent à désillusionner le monde utopique.

39 Cong Weixi (1933) met en question l'hypothèse d'un paradis terrestre. Dans sa trilogie *Taofan* (Un évadé, 1995), l'auteur critique l'attitude soumise des intellectuels face à l'Etat et le poids de la culture traditionnelle. Ainsi écrit-il dans son essai *Zouxiang hundun* (Se diriger vers le chaos) :

> « Certains chantaient. D'autres versifiaient. Dans les cellules rustiques et simples de la prison, on entendait même parfois un morceau de musique à la guitare chinoise. Certains parmi nous, amateurs d'opéra de Pékin, chantaient *a capella* quelques couplets. Brûlant d'envie de retourner chez soi, tout le monde avait le même sujet de conversation. Pourrais-je reprendre mon travail ? En me rappelant toutes leurs conduites, je trouve que les intellectuels chinois sont adorables mais encore plus pitoyables. Adorables, car la plupart d'entre eux ne se plaignent pas de leur existence, bien qu'ils aient purgé des peines durant de longues années sans savoir réellement pourquoi. Ils ont encore en eux un cœur entièrement fidèle pour servir l'Etat. Pitoyables, car c'est justement cet esprit de Qu Yuan (340-278 avant notre ère) qui limite leur capacité à avoir une vision perçante et pénétrante sur la société, très souvent ils n'approfondissent pas leur réflexion sur la limite entre l'exploit et le crime, bien au contraire, ils s'immergent dans le sentiment des désillusions de leur destin personnel. Illusion ! Ces intellectuels emportés par leur sentiment, comme ils sont naïfs ! Ils sont dans un "rêve vain" du désir unilatéral »[19].

Deuxième figure. Le « je » refusant d'être complice de l'histoire

40 Dans une deuxième figure de la subjectivité, le *je* devient un autre. Le questionnement du *je* sur soi-même se transforme en dégradation chez Huang Xiang (*Naissance*) :

> « Peu à peu je me relâche /Je finis par /Etre découvert par les nuages errants /Je ne suis qu'un simple /Monticule déserté /Une fontaine limpide /M'avez-vous senti ? / Je suis feuilles pourries, charogne et /Odeur de vase /Une méduse fossilisée /Un chacal /Ou un serpent /Traçant le sillage courbe du Temps »[20].

41 Le sujet se métamorphose ici en figures non humaines. Le premier vers « Peu à peu je me relâche » est de circonstance. Il ne s'agit plus du sujet social. Ce relâchement annonce un *je* fragmenté. Ces figures ne se présentent pas seulement sous forme du mal-être physique, elles se déploient surtout comme « conscience de la négation désespérée »[21] du *je.*

42 Le poète Duo Duo[22] date chacun de ses poèmes. L'écoulement du temps est ainsi indiqué dans l'écriture. Il est clair que les indications temporelles sont porteuses d'un sens. Les poèmes de Duo Duo ne reflètent pas l'événement ; ils constituent un temps propre au sujet qui regarde, un temps qui mêle le passé, l'instant présent et le futur immédiat. Pour lui, le passé, c'est maintenant :

> « Le flot de sang d'une classe sociale s'est épuisé/ L'archer de la classe lance encore la flèche/ Ce vide du ciel espace indifférent sans inspiration / Ce rêve de la vieille Chine enroulée de spectres obscurs/ Quand cette lune altérée de grisaille de cendres/ S'élève de l'horizon de l'histoire dévastée/ Au milieu de cette ville évidée, noire comme laque/ Se propagent encore le son et les battements impérieux et brefs de la terreur rouge (1974) »[23].

43 Il y a dans ce poème assemblage de temporalités différentes. Duo Duo[24] a du mal à se détacher du fantasme de l'archer Yi, héros mythique qui perce de sa flèche les neuf soleils qui brûlent les céréales. Il le voit « encore » là, cet archer à travers le récit du *Huainanzi*, spectre d'une Chine immémoriale. Dans une ville évidée où les objets et les fonctions qui la peuplent ne parviennent plus à la nommer, le noir intensifie le rouge subversif.

Troisième figure. Le « je » intériorisé

44 En 1979, une femme, Zong Pu, publie *Wo shi shei ?* (Qui suis-je?). La question est l'expression d'un doute infini sur soi-même. Le roman relate l'absurdité de la condition humaine. Une jeune femme, Wei Mi, revient de l'étranger en compagnie de son mari avec l'ambition de servir pleinement leur mère patrie. Mais la Révolution culturelle a débuté. Après avoir subi de graves persécutions, son mari se suicide. Sous ce coup terrible, Wei Mi devient folle : elle n'est plus qu'un insecte. Cependant, malgré cet état d'insecte, sa conscience n'a jamais été aussi claire. Elle se demande inlassablement qui elle est. Le roman révèle une vérité cruelle : transformer l'être humain en un homme nouveau le réduit finalement à un insecte. Il transmet un message : se laisser emporter par les illusions pourrait entraîner la fin de l'humanité.

45 Ici, on ne voit plus la volonté d'affirmation subjective que Huang Xiang exprimait dans son poème, ni le questionnement de l'âme qui s'efforce de se conformer à un idéal et une idéologie. On touche à un problème essentiel : l'homme et sa nature. Le plus grand danger pour l'homme, ce n'est pas la nature, mais l'homme lui-même. Plus précisément, il vient de son ambition de construire un paradis terrestre. L'homme n'a jamais si massivement entrepris la mise en œuvre d'un nouvel ordre du monde, et il n'a jamais été si gravement dépouillé de son droit d'être humain.

46 Zong Pu dénonce les risques encourus à enlever tout ce qui est hétérogène et non défini du monde humain. L'individu représente ainsi comme un élément insaisissable, un hasard imprévisible pour l'Etat et le système. Ceux-ci représentent un « empire du bien » en construction. Et les intellectuels s'engagent sans hésitation comme militants qu'ils soient pour ou contre cet empire.

47 L'écriture subjective prend la forme d'une fragmentation du sujet. Dans l'écriture de Lin Bai, toute faite de parenthèses, le *je* est décomposé. L'écriture de Zhai Yongming (1955) est « nocturne ». La nuit lui permet de vivre une expérience de l'étrangeté à soi, entre lumière et ténèbres. Zhai Yongming, commence à publier en 1981. Un long poème intitulé *Nüren* (Femme, 1984), composé de vingt chapitres, est considéré comme un manifeste féministe : l'auteur y déclare sa subjectivité propre, son monde éternellement pénétré par la nuit, la « conscience de la nuit », la source de la « pensée féminine » (*nüxing sixiang*). Pour la poétesse, la poésie est la forme ultime de la conscience.

48 La chronologie des écrits évoqués est révélatrice : une écriture subjective apparaît et constitue un phénomène non seulement littéraire, mais aussi culturel et social. La naissance de la revue *Jintian* (Aujourd'hui) est une étape décisive. On a ici affaire à une revendication de la subjectivité de l'individu contre le système totalitaire du *nous*. Le *je* refuse de se laisser submerger par le *nous*, de se laisser engloutir dans une existence dépourvue de toute individualité.

Quatrième figure. Le « je » et le « il » : double temps – le présent et la mémoire

49 Le manifeste de « l'école poétique des étudiants » provoque une réelle révolution dans les milieux littéraires. En juin 1986, *Daxuesheng shibao* (Journal poétique des étudiants) édité par un groupe d'étudiants poètes opposés aux courants de l'époque, publie un texte bouleversant. Il s'agit d'un manifeste qui annonce la naissance d'une nouvelle école :

> Le Manifeste de « l'école poétique des étudiants »
> À la fin de l'année 1984 et au début de l'année 1985, juste à ce moment précis ! Juste à Chonqing ! Nous déclarons :
> A. « L'école poétique des étudiants » n'est lancée qu'en tant qu'un signe d'un courant. Elle est indéfinie.
> B. Son objectif exclusif est le suivant : écraser - briser - détruire ! Elle ne se charge absolument pas de réhabiliter la situation post-destruction.
> C. Tout son charme réside précisément dans sa grossièreté, sa violence, sa superficialité et ses inepties. Ce qu'elle désire contre-attaquer, c'est l'érudition et la profondeur. En effet, elle n'a vécu que huit mois, ce qui est beaucoup plus long que nous ne l'avions prévu ! En tant que bombe, tout ce à quoi elle aspire est cet instant – boum ! Jusqu'à aujourd'hui, il y a encore des gens qui en récupèrent des morceaux, qui l'insultent et la maudissent, qui se moquent d'elle. Cela ne nous regarde pas ! Nous, nous avançons à notre guise.
> D. Ce qu'elle préconise en tant que concept artistique, c'est :
> a) l'anti-grandeur. Elle vise tout particulièrement à la conscience de la servitude humaine. Tous ces simples êtres humains – clochards, main-d'œuvre asservie, exclus de l'école, oisifs, elle les prend tous sous sa plume et les couche violemment sur le papier, en chantant leurs louanges ou en les attaquant.
> b) retailler la langue – anéantir les images symboliques ! Elle déverse tout ce qu'elle a envie de dire, sans attacher d'importance à la métamorphose de la langue, elle ne poursuit que la dureté du langage.
> c) Elle se fiche de la structure ; son état d'âme se résume en deux mots : froideur cruelle ! Cette froideur qui rend le corps humain brûlant ! S'il s'agit de l'humour noir, pourquoi pas.[25]

50 Les jeunes poètes de cette école se prétendent des révolutionnaires radicaux. Plus question de respecter la tradition poétique ni le langage conventionnel, ils vont « retailler » la langue en bombardant tout ce qui existe. Jamais la subjectivité ne s'est imposé sous une forme si radicale.

51 La revendication subjective chez Yu Hua est plus subtile. Son roman *1986* relate les souvenirs de la Révolution culturelle d'un malade mental. Il s'agit d'un personnage fou qui refuse de pénétrer dans la mémoire, donc d'entrer dans l'histoire et de devenir son complice. Il se refuse même à raconter l'histoire. L'espace narratif est démantelé par un récit du non-récit, des murmures fragmentés et désordonnés. Ce professeur d'histoire combat infatigablement contre sa propre ombre, perdant entièrement l'esprit. Chez Ge Fei (1964), le *je* s'affirme, se forme dans la mémoire du passé ou, plus précisément, par la narration de la mémoire du passé. Ces deux perspectives du *je* chez Yu Hua et Gei Fei convergent sur le même point : le sujet individuel qui s'intériorise.

52 Chez Gao Xingjian[26], le sujet individuel ne refuse pas le passé. Il se divise en trois. L'espace romanesque de *Lingshan* (La Montagne de l'âme) se compose d'un *je* tricéphale : le « il » du passé, le « tu » du présent narratif et le *moi* du discours direct. Le temps et l'espace narratifs se fragmentent ; on est tantôt dans le présent, tantôt dans la mémoire intérieure, tantôt dans la mémoire historique. Le passage du corps à l'âme, du langage narratif au langage poétique ou théâtral, se réalisent dans ce *je* décomposé.

53 Le discours du *je* entre parenthèses, chez Lin Bai, est plus un mouvement subjectif (intervention directe du « je » dans la narration) qu'une simple pause rythmique du récit. Les expériences sentimentales et charnelles vécues par le *je* dans le récit sont une sorte d'océan agité de vagues qui risquent de submerger le sujet. Les parenthèses permettent à l'auteur d'entrer directement dans la narration (voir *Zhiming de feixiang*)[27]. Les parenthèses introduisent deux niveaux de temps dans l'écriture : le temps intérieur (dans le récit historique) et le temps extérieur (en dehors du récit historique). Dans *Yigeren de zhanzheng*[28] (La guerre d'une seule), le narrateur est omniprésent par ses multiples interventions, ses interruptions ; empêchant que le lecteur se prenne à l'histoire, faisant fi de la convention habituelle, il rompt l'illusion du récit. Dans ce roman, six paragraphes sont entièrement entre parenthèses. Il s'agit de murmures du *je*, d'une hésitation sur le *je* vivant entre la mémoire réelle et l'imaginaire, de l'explication du *je* sur son propre comportement, du questionnement sur la beauté et la force, d'un bref regard rétrospectif sur dix ans, et de ses raisons d'écrire[29]. Ce sujet individuel se transforme chez de jeunes poètes, en « chacun » (*ge ren*), un individu qui se veut détaché de l'autre.

54 Citons une strophe d'un poème de Liang Xiaoming, poète de la « Nouvelle génération » (*Xinshengdai*), intitulé *Geren* (Chacun) :

> « Toi et moi, chacun prend un verre pour chacun/ Nous buvons le thé de chacun/ Nous sourions en réciprocité/ Hochons la tête distinctivement/ Nous sommes sains de corps/ Chacun parle des affaires de chacun/ Chacun pèle l'orange de chacun/ Chacun exprime son avis/ Chacun emporte son avis/ À la fin/ Nous prenons chacun le chemin de chacun »[30].

55 La représentation à deux, du *je* et du *tu*, est un évitement mutuel ; ce sont deux monologues parallèles. Ce qu'ils ont en commun, ce *je* et ce *tu*, c'est l'autonomie de chacun. En onze vers, apparaissent onze « *ge* » qui veut dire tour à dire chacun, individu, un seul, soi-même, personnel. Ce rythme, auquel s'ajoute une certaine trivialité du langage, est rare dans l'écriture poétique chinoise contemporaine. Un

second trait distinctif du poème est l'abandon des métaphores ou des métonymies, massivement présentes chez les poètes de « l'école obscure »[31]. La fonction référentielle du langage est complètement vidée. L'écriture devient ici le champ d'un déploiement quotidien banal sans envergure poétique. C'est par cette banalité linguistique que le poète essaye de s'éloigner de l'écriture épique. Enfin, dans ce poème, la définition du sujet devient délicate. Qui est-il ? Est-ce un *nous* collectif composé de figures invisibles de « chacuns » ? Ce sujet mis en question annonce la disparition de la subjectivité chez Yang Li ou Liao Yiwu avec son long poème *Jujiang* (Le Grand Artisan)[32].

56 Ce cheminement à travers la littérature du XX^e^ siècle témoigne d'une évolution de l'écriture : du *nous* collectif vers la subjectivité. On a montré comment une écriture de la subjectivité individuelle avait émergé, et comment elle s'achemine aujourd'hui vers sa propre absence. Cette évolution a eu lieu sous l'influence du *je* occidental, notamment sous celle des symbolistes français[33]. Ce *je* opère tantôt sous l'aspect individualisé du « *xiaowo* » (petit *je*), tantôt sous la forme d'une pluralité socialisée du « *dawo*» (grand *je*) fondu « dans les valeurs de l'éthique ambiante »[34]. Le *je* hésite entre l'extension subjective, la sujétion à la collectivité, la réaffirmation romantique et l'individualisme absolu jusqu'à l'abandon de soi.

NOTES

1. En langue chinoise : *Wenxue zhutixing lunzhengji* (Recueil de documents sur la polémique au sujet de la subjectivité littéraire), *Hongqi zazhi* bianjibu wenyizu (dir.), Pékin, Hongqi chubanshe, 1986 ; Zhu Shoutong (dir.), *Zhongguo xiandai zhuyi wenxue shi* (Histoire du modernisme littéraire chinois), 2 vol., Nankin, Jiangsu jiaoyu chubanshe, 1998. En langues occidentales : Fokkema D.W., *Literary Doctrine in China and Soviet Influence 1956-1960*, Mouton & Co, La Haye, 1965 ; Goldman, Merle (dir.), *Literary Dissent in Communist China*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967 ; Lee, Gregory B., *The Boy Who Catches Wasps, Selected Pœms of Duo Duo,* Brookline, Mass., Zephyr Press, 2002 ; Martin, Helmut, *Modern Chinese Writers Self-Portrayals*, New York/London, M.E. Sharpe, 1992 ; Rabut, Isabelle, « A propos de quelques problématiques nouvelles dans la critique littéraire chinoise», in Jean-Jacques Gandini (dir.), *Où va la Chine ?* Paris, Editions du Félin, 2000, pp. 140-162 ; Hegeln, Robert E. et Hessney, Richard C. (dir.), *Expression of Self in Chinese Litterature*, New York, Columbia University Press, 1985 ; Wœsler, Martin (dir.), *The Modern Chinese Literary Essay: Defining the Chinese Self in the 20th Century*, Bochum, Bochum University Press, 2000.

2.Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris, Robert Laffont, 2000, pp. 36-37.

3. Li Fang (dir.), *Mu Dan shi quanji* (Œuvres poétiques complètes de Mu Dan), Pékin, Zhongguo wenxue chubanshe, 1996, p. 289.

4. Hu Feng, *Shijan Kaishile* (Le temps commence), in Chen Sihe (dir.), *Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng* (Manuel d'histoire de la littérature chinoise contemporaine), Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 1999, p. 24.

5. Zhang Dehou, Zhang Fugui, Zhang Yaxin, *Zhongguo dangdai shige hilun* (De l'histoire de la poésie contemporaine chinoise), Changchun, Jilin renmin chubanshe, 1999, p. 43
6. Zhang Dehou et alii, *op. cit.*, p. 3.
7. Zhang Dehou et alii, *opus* cité, p. 45.
8. Li Fang (dir.), *opus* cité, p. 291.
9. De nombreux poèmes, proses et nouvelles ont été traduits en français, essentiellement par Chantal Chen. Voir Chantal et Chen et Annie Curien, trad., *Quatre poètes chinois*, Ulysse-fin de siècle, 1991 ; Bei Dao, *Vagues*, Arles, Philippe Picquier, 1993 ; Bei Dao, *Au bord du ciel*, Belval, Circé, 1995 ; Beidao, *13 rue du bonheur*, Belval, Circé, 1999 ; Beidao, «Journal de mes déménagements », *Autodafé*, 1, octobre 2000, pp. 81-89 ; Chantal Chen-Andro et Martine Vallette-Hémery (éds.), *Le Ciel en fuite, anthologie de la nouvelle poésie chinoise*, Belval, Circé, 2004 ; Beidao, *Paysage au-dessus de zéro*, Belval, Circé, 2004.
10. Chen Sihe, p.170.
11. Yang Jian, *Wenhua dageming zhongde dixia wenxue* (Littérature souterraine pendant la Révolution culturelle), Pékin, Zhaohua chubanshe, 1993, p. 87.
12. Xie Mian, Tang Xiaodu (dir.), *Zailimingde tongjingzhong* (Dans le miroir de bronze à l'aurore), Beijingshifandaxue chubanshe, 1993, p. 1.
13. Traduit en français, éditions de Pékin, collection Panda, 1986.
14. Traduit par Yang Ping, Paris, Le Livre de poche, 1994.
15. Traduit par Chantal Chen-Andro, Paris, Messidor, 1989.
16. Traduit en français, Pékin, *Zhongguo wenxue*, coll. « Panda », 1982.
17. Traduit en français par Philipe Grangereau, Paris, Robert Laffont, 1987
18. Traduit en français par Huang San et Miguel Mandarès, Paris, Christian Bourgois, 1982.
19. Cong Weixi, *Zouxiang hundun* (Se diriger vers le chaos), Pékin, Fengyun shidai chuban gongsi, 1989, pp. 253-254.
20. Poème de Huang Xiang, in Xie Mian, Tang Xiaodu (dir.), *Zai liming de tongjing zhong* (Dans le miroir de bronze à l'aurore), Beijing shifan daxue chubanshe, 1993, pp. 18-19.
21. Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille,* Paris, Gallimard, 1972, p. 181.
22. Les poèmes de Duo Duo ont été traduits et étudiés principalement par Gregory Lee. Voir *Statements : The New Chinese Pœtry of Duoduo*, Londres, Wellsweep Press, 1989 ; *Looking Out from Death : From the Cultural Revolution to Tiananmen Square* (with John Cayley), Londres, Bloomsbury, 1989 ; « Selected Translations of Duoduo » in *Interpœtics*, vol. 1, n° 1, (été 1997) ; « Selected Pœms of Duoduo »(II) in *Interpœtics* n° 2, 1997 ; *The Boy Who Catches Wasps, Selected Pœms of Duo Duo,* Brookline, MA. Zephyr Press, 2002 ; voir également les poèmes traduits par G. Lee, in *Le Ciel en fuite*, anthologie de la nouvelle poésie chinoise, Chantal Chen-Andro, Martine Vallette-Hémery (dir.), Belval, Circé, 2004, pp. 152-163.
23. Duo Duo, *Wuti* (Sans titre), dans Xie Mian, Tang Xiaodu (dir.), *Zai liming de tongjing zhong*, p. 80.
24. Pour une étude plus approfondie, voir Gregory Lee, » Chapitre 5 : « Exile and the Potential of Modernism », in *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers – Lyricism, Nationalism, and Hybridity in China and Its Others*, Londres, Hurst & Company, 1996, pp. 128-148 ; et aussi *Reverie, Exile, and the Critique of Modern Life* et *Translator's Forword*, in *The Boy Who Catches Wasps, Selected Pœms of Duo Duo, op. cit.*, pp. I – XIII.
25. Xu Jingya, Meng Lang, Cao Changing, Lü Guipin (dir.), *Zhongguo xiandaizhuyi shiqun daguan 1986-1988*, pp. 185-186.

26. Les œuvres de Gao Xingjian ont été traduites en français depuis les années 1980, on peut en citer principalement : *Le Livre d'un homme seul*, traduit par Noël et Liliane Outrait, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 2000 ; *La Montagne de l'Ame*, traduit par Noël et Liliane Dutrait, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 1995 ; *Une canne à pêche pour mon grand-père*, traduit par Noël Dutrait, La Tour-d'Aigues, éditions de l'Aube, 1997 ; *L'Arrêt d'autobus* (extrait), traduit par Danièle Turc-Crisa, dans *La Remontée vers le jour, nouvelles de Chine (1978-1988)*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1988 [*Chezhan*, 1983] ; *Dialoguer-Interloquer*, traduit par Annie Curien édition bilingue, Saint-Nazaire, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs (MEET), 1993 ; *La Fuite*, traduit par Michèle Guyot, Lansman, 1992.

27. Lin Bai, *Zhiming de feixiang* (Le Vol fatal), Pékin, Taihai chubanshe, 2001.

28. Lin Bai, *Yigeren de zhanzheng* (La Guerre d'une seule), Nankin, Jiangsu wenyi chubanshe, 1997.

29. Lin Bai, *ibid.*, pp. 146, 153, 155, 165, 173, 221.

30. Xie Mian et Tang Xiaodu (dir.), *Yi meng wei ma–Xinshengdai shijuan* (Le rêve comme cheval–Poèmes de la nouvelle génération), Pékin, Beijing shifandaxue chubanshe, 1997, p. 109.

31. *Menglongshi*, l'école obscure, est un courant de la poésie de la nouvelle sensibilité, apparu vers la fin des années soixante-dix, représenté par un groupe de jeunes poètes chinoise (Bei Dao, Mang Ke, Shu Ting, Gu Cheng...). Elle a provoqué notamment la polémique en 1979 sur cette écriture jugée trop individuelle et obscure par la critique orthodoxe, d'où le nom.

32. Voir Xie Mian, Tang Xiaodu (dir.), *Yu Siwangduicheng* (En symétrie avec la Mort), Beijing shifandaxue chubanshe, 1993, pp. 158-160.

33. Jin Siyan, *La Métamorphose des images des symbolistes français aux symbolistes chinois*, Bochum, Cathay, 1997.

34. Chantal Andro, Annie Curien, Cécile Sakai, *Tours et détours – Ecritures autobiographiques dans les littératures chinoise et japonaise au XX^e siècle*, Paris, Publications universitaires Denis-Diderot, 1998, p. 11.