



HAL
open science

Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois

Weiwei Xiang

► **To cite this version:**

Weiwei Xiang. Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois. Littératures. Université de Strasbourg, 2017. Français. NNT : 2017STRAC018 . tel-01799672

HAL Id: tel-01799672

<https://theses.hal.science/tel-01799672>

Submitted on 25 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)
EA 1337 Configurations littéraires

THÈSE

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Strasbourg
Discipline / Spécialité : Littératures francophones

Présentée par

Weiwei XIANG

soutenue le : 12 septembre 2017

INTERCULTURALITÉ ET INTERMÉDIALITÉ
CHEZ LES AUTEURS FRANCOPHONES CHINOIS

Directeur de thèse :

M. Anthony MANGEON

Professeur de littératures francophones, Université de Strasbourg

Rapporteurs :

M. Yvan DANIEL

Professeur de littérature générale et comparée, Université de La Rochelle

Mme Béatrice BOUVIER-LAFFITTE

Maître de conférences HDR en didactique des langues et des cultures,
Université catholique de l'Ouest

Autre membre du jury :

Mme Suzanne LAFONT

Professeure de littérature française, Université Paul-Valéry Montpellier III

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)
EA 1337 Configurations littéraires

THÈSE

pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Strasbourg
Discipline / Spécialité : Littératures francophones

Présentée par

Weiwei XIANG

soutenue le : 12 septembre 2017

**INTERCULTURALITÉ ET INTERMÉDIALITÉ
CHEZ LES AUTEURS FRANCOPHONES CHINOIS**

Directeur de thèse :

M. Anthony MANGEON

Professeur de littératures francophones, Université de Strasbourg

Rapporteurs :

M. Yvan DANIEL

Professeur de littérature générale et comparée, Université de La Rochelle

Mme Béatrice BOUVIER-LAFFITTE

Maître de conférences HDR en didactique des langues et des cultures,
Université catholique de l'Ouest

Autre membre du jury :

Mme Suzanne LAFONT

Professeure de littérature française, Université Paul-Valéry Montpellier III

Cette thèse a bénéficié du financement du China Scholarship Council
(Ministère de l'Éducation de la République Populaire de Chine)

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui, d'une manière ou d'une autre et en particulier par leur soutien indéfectible, m'ont aidée à mener à bien ce travail de recherche. C'est d'abord, bien entendu, à mon directeur de thèse, M. Anthony Mangeon, sans qui l'idée même d'entreprendre un tel travail n'aurait jamais vu le jour, que va toute ma reconnaissance. Sa patience, sa direction scientifique et sa confiance tout au long de ces quatre années de labeur m'ont été essentielles et m'ont permis de ne jamais me décourager. Grâce à lui en outre, les difficultés que j'ai rencontrées, en tant que Chinoise francophone, dans l'application de la méthode analytique et du discours argumentatif, ont pu, en grande partie, être levées.

Je remercie vivement les membres de mon jury, Mme Béatrice Bouvier-Laffitte, Mme Suzanne Lafont, et M. Yvan Daniel, pour l'honneur qu'ils me font de participer à la soutenance. Mme Bouvier-Laffitte, en particulier, m'a aidé à établir ma bibliographie et, en me donnant l'opportunité de participer au colloque *Polyphonies franco-chinoises : représentations, dynamiques identitaires et didactique*, (27, 28 et 29 novembre 2014 à Angers) m'a mise en relation avec d'autres chercheurs en francophonie chinoise.

Je suis également reconnaissante à Nathalie Bittinger de m'avoir, d'une part, donné des conseils inestimables, et, d'autre part, permis de rencontrer Gao Xingjian, ainsi qu'à Yang Yuting et Alexis Lavis, qui m'ont fait découvrir l'œuvre picturale de Shan Sa (que j'ai par ailleurs rencontrée à Paris à l'occasion d'une exposition qui lui a été consacrée).

Merci en outre à Danielle Haug et à Laurent Bonaccorso, qui ont accepté de relire ce travail et qui m'ont fait de précieux commentaires sur mon français écrit.

De proches amies doctorantes, Rocio Munguia Aguilar, Solange Namessi et Guo Chang, m'ont toujours encouragée, motivée et témoigné de leur amitié ; je souhaite donc les remercier elles aussi.

Enfin, sans le soutien moral et affectif de mes parents et de ma famille, ainsi que celui de nombreux amis en France et en Chine, ce travail n'aurait pu être mené à son terme ; je leur adresse mes plus tendres remerciements.

Sommaire

Introduction générale.....	9
Partie I : L’interculturalité.....	19
Introduction à la première partie	21
Chapitre I : La francophonie chinoise et la sinologie française	23
Chapitre II : La francophonie chinoise face à l’histoire : les relations Chine-Occident au XX ^e siècle..	55
Chapitre III : Le miroir de la culture	89
Chapitre IV: De l’interculturel à l’universel : une lecture de Ying Chen	115
Conclusion à la première partie	136
Partie II : L’intermédialité	139
Introduction à la deuxième partie	141
Section A : De l’écrit à l’écran	143
Chapitre V : L’adaptation cinématographique du roman francophone chinois <i>Le Palanquin des larmes</i> de Chow Ching Lie (film de Jacques Dorfmann).....	145
Chapitre VI : La réécriture filmique du roman francophone chinois <i>Balzac et la Petite Tailleuse chinoise</i> de Dai Sijie	171
Section B : Entre littérature et peinture	197
Chapitre VII : Gao Xingjian, dramaturge et peintre	199
Chapitre VIII : Shan Sa, romancière et artiste.....	233
Conclusion à la deuxième partie.....	265
Conclusion générale	267
Annexes	275
Bibliographie.....	305

Introduction générale

1. Départ pour la France et études francophones

Vouloir écrire une thèse de doctorat n'est sûrement pas le fruit du hasard : c'est l'accomplissement d'une longue et mûre réflexion sur l'avenir, effectuée à partir du présent. Il en va de même en ce qui concerne le choix et la détermination du sujet de recherche. En Chine, à l'issue du premier cycle universitaire (« Benke », qui s'effectue en quatre ans) consacré à l'apprentissage du français, nous avons remarqué que la majorité des diplômés de français de notre promotion étaient recrutés par des entreprises chinoises en Afrique en tant qu'interprètes. Il s'avère en effet que le continent africain constitue le marché de l'emploi le plus important pour les étudiants chinois spécialisés en français ; cependant, il convient de remarquer (et de souligner) que le cursus de français à l'université chinoise se limite à l'étude de la culture et de la littérature classique françaises. En outre, le seul matériau universitaire d'expression française relatif aux pays francophones qui nous était accessible est l'ouvrage de Ding Xueying, *Pays et régions francophones (Fayu guojia yu diqu gaikuang*, Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2006). Ayant pris acte du caractère restreint et lacunaire des études francophones en Chine, nous nous sommes fixée pour but de contribuer à leur développement, et nous avons donc entrepris de venir en France et de faire un master en francophonie et interculturalité à l'Université Paul-Valéry Montpellier III. C'est là que nous avons rencontré notre directeur de thèse actuel, M. Anthony Mangeon. Spécialiste des littératures francophones, M. Mangeon nous fit découvrir des auteurs francophones chinois et nous proposa de travailler sur la francophonie chinoise.

Les quelques thèses déjà consacrées aux écrivains chinois d'expression française traitent de leur sujet sous l'angle des études chinoises et de la littérature comparée¹ ; nous entendons, quant à nous, inscrire notre travail exclusivement dans le cadre des études francophones. Dans le domaine des littératures francophones, la production chinoise reste en effet un champ peu

¹ Nous pouvons trouver sur le site www.theses.fr/ quatre thèses soutenues concernant des écrivains francophones chinois : Sophie Croiset, « Écrivains chinois d'expression française. Typologie d'un champ littéraire transculturel », thèse sous la direction de Yinde Zhang et de Laurence Rosier, soutenue le 29 mai 2012 à l'Université de Paris III ; Lena Bisinger, « Rencontre interculturelle dans le roman francophone chinois. Invitation au voyage d'un genre émergent », thèse sous la direction de Zhang Yinde et de Angelica Rieger, soutenue le 18 novembre 2015 à l'Université Sorbonne-Paris-Cité ; HU Jing, « Imprégnation des écrivains francophones d'origine chinoise par trois sagesse extrême-orientales Taoïsme, Bouddhisme et Confucianisme », thèse sous la direction de Claude Filteau, soutenue le 4 mai 2016 à l'Université de Limoges ; et GUO Yingzhou, « La réception des œuvres de quatre écrivains chinois exilés en France : François Cheng, Dai Sijie, Gao Xingjian, Shan Sa », thèse sous la direction de Noël Dutrait, soutenue le 2 décembre 2016 à Aix-Marseille Université. Parmi les quatre thèses, seule celle de Hu Jing est accessible en ligne.

exploré mais émergent. Mais peut-on parler d'une francophonie chinoise, alors que la langue française reste finalement d'un usage restreint dans la vie courante et dans la vie littéraire en Chine ? Comment la littérature francophone chinoise s'est-elle développée ? Et comment appréhender l'écriture littéraire et la pratique artistique des auteurs francophones chinois contemporains ? Selon quels critères, quelles perspectives, et avec quels outils méthodologiques ?

Il est à la fois intéressant et symptomatique de noter que l'ouvrage collectif *Littératures francophones*, paru aux éditions Belin, ne regroupe que trois tomes qui correspondent chacun à un espace géographique précis : I. *Le Maghreb*, II. *Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, III. *Afrique noire, Océan Indien*. Il semble donc que le monde littéraire francophone ait bel et bien oublié qu'il existe une littérature francophone chinoise... C'est suite à ce constat et pour remédier tant soit peu à cet oubli que nous essaierons, par le présent travail, de ménager une place à la production chinoise, et de mettre en exergue sa singularité par rapport aux autres littératures francophones.

Cela dit, nous pouvons d'ores et déjà signaler l'existence d'un champ critique propre au domaine de la francophonie chinoise. Celui-ci comprend entre autres les travaux de Rosalind Silvester et Guillaume Thouroude (*Traits chinois / lignes francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012) ainsi que ceux de Béatrice Bouvier-Laffitte et Anne Prouteau (*Tissages littéraires franco-chinois*, Paris, Riveneuve éditions, 2015). C'est, bien entendu, également dans cette perspective de critique littéraire que nous souhaiterions inscrire notre recherche.

2. La francophonie chinoise

La francophonie chinoise existe-t-elle ? Une réponse positive semble évidente, puisqu'on peut désormais dresser la bibliographie d'au moins une vingtaine d'auteurs chinois d'expression française². Néanmoins, en tant qu'objet d'étude, l'expression « francophonie chinoise » reste une notion obscure, car on ne peut pas la définir simplement en établissant une chronologie des auteurs francophones chinois, composée de leurs biographies et de leurs œuvres. En fait, cette expression désigne d'un côté un instrument (la langue française) et, de l'autre, un lieu d'origine et d'expression (la Chine). En effet, le lieu dont cette littérature nous parle, c'est une Chine écrite par des écrivains francophones d'origine chinoise, une Chine

² Voir Bouvier-Laffitte Béatrice, « Bibliographie des auteurs francophones chinois (œuvres fictionnelles, poétiques et théâtrales écrites en français) », in Béatrice Bouvier-Laffitte et Anne Prouteau (dir.), *Tissages littéraires franco-chinois*, Paris, Édition Riveneuve, 2015, p.131.

présentée et destinée aux lecteurs occidentaux. Mais comment distinguer cette Chine de celle des auteurs français (par exemple, la Chine décrite par la plume de Pierre Loti dans son récit de voyage *Les derniers jours de Pékin*), sachant que leur but est à la fois de séduire et d'instruire le lecteur occidental grâce à une écriture exotique, certes, mais également documentée ?

Dans son article « “Francophonie chinoise” et création poétique au tournant des XX^e et XXI^e siècles : une nouvelle illustration », Yvan Daniel jette toute la lumière sur l'expression « francophonie chinoise », en la considérant selon les quatre points de vue suivants : institutionnel et diplomatique, sociologique et linguistique, de l'acception littéraire, et du contexte postcolonial et mondialisé. Il apparaît ainsi que 1) La formule « francophonie chinoise » est utilisée dans la langue des institutions internationales et diplomatiques pour désigner les activités et les enseignements consacrés à l'apprentissage de la langue française et à sa diffusion auprès d'un public sinophone, à partir des lycées, des universités et des autres écoles de langue qui existent sur le territoire chinois. 2) La « francophonie chinoise » se réfère à l'ensemble des Chinois francophones, qu'ils aient appris le français en Chine ou à l'étranger, où qu'ils résident dans le monde et quelle que soit la nature de leur production ou de leur activité en français. 3) Pour Zhang Yinde, la formule « francophonie chinoise » s'applique à la création littéraire de langue française « par des auteurs d'origine chinoise ou descendants chinois »³. 4) D'après Yvan Daniel, la « francophonie chinoise » désigne enfin des cas spécifiques plutôt qu'un ensemble ou un mouvement homogène dans ses rapports distendus à la « Francophonie » historique et (post)coloniale⁴.

On remarque par conséquent que la francophonie chinoise, selon Zhang Yinde, est une littérature migrante et minoritaire qui « comporte un caractère ostensiblement ethnoculturel, en s'attachant à témoigner et à transmettre la culture et l'histoire du pays d'origine »⁵, tandis que pour Yvan Daniel, il ne s'agit plus d'une littérature « marginale » car celle-ci est « issue de deux cultures principales qui ont longtemps prétendu être le “centre”, si ce n'est du monde, au moins d'un vaste empire »⁶.

L'horizon de la francophonie chinoise de Zhang Yinde est apparemment influencé par des études sur la littérature américaine chinoise, qui ont pour caractéristique d'associer l'écriture

³ Voir Zhang Yinde, « Francophonie chinoise », in Zhang Yinde, *Littérature comparée et perspectives chinoises*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁴ Yvan Daniel, « “Francophonie chinoise” et création poétique au tournant des XX^e et XXI^e siècles : une nouvelle illustration », in Sobhi Habchi (dir.), *Plus Outre III, Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux. Création poétique et critique. Littératures française et francophones*, Paris, L'Harmattan, 2016, p.381-394.

⁵ Zhang Yinde, *op.cit.*, p.99.

⁶ Yvan Daniel, *op.cit.*, p.384.

des écrivains anglophones chinois à l'histoire des mouvements migratoires aux États-Unis⁷. Si, d'un côté, la définition « francophonie chinoise » de Zhang Yinde nous permet d'inscrire notre corpus dans le champ littéraire, de l'autre, nous faisons le choix de situer notre recherche dans le cadre des études francophones telles qu'Yvan Daniel en a déterminé le contexte post-moderne. Comme lui, en effet, nous considérons que la francophonie chinoise est une littérature émergente dans l'histoire des littératures francophones, et que cette nouvelle francophonie littéraire constitue « un système disparate et complexe » dans le contexte postcolonial, puis mondialisé ou extrême-contemporain.

3. Deux notions dans l'approche « études culturelles »

Pour démontrer la singularité de la francophonie chinoise, nous aurons recours à deux notions, l'interculturalité et l'intermédialité, ce afin d'aborder les études culturelles dans le domaine des études littéraires francophones sous l'angle critique. Comme Jan Baetens l'indique, « ce que font les études culturelles, c'est de proposer de leurs objets, qu'ils soient textuels ou iconiques, une lecture qui s'efforce d'en afficher les usages sociaux, tout comme les enjeux et implications politiques »⁸. Les deux notions susdites nous permettront en effet d'étudier et l'écriture littéraire, et la pratique artistique chez des auteurs francophones chinois en tenant compte à la fois de la perspective interculturelle et de la perspective interdisciplinaire.

Le concept d'interculturalité connaît depuis les années 1980 un succès remarquable en particulier dans les champs de l'anthropologie, de la sociopsychologie, de la didactique et de la communication interculturelle⁹. En anthropologie, la notion d'interculturalité est utilisée

⁷ Nous pouvons citer de nombreux ouvrages en chinois consacrés aux études de la littérature américaine chinoise. Entre autres, Yin Xiao-huang, *Chinese american literature since the 1850s*, University of Illinois Press, 2006. Traduit par Xu Yingguo, *Meiguo huayi wenxueshi*, nankai daxue chubanshe, 2006 ; Zhang Longhai, *Toushi meiguo huayi wenxue*, (*Inside the Chinese American Literature*), Nankai daxue chubanshe, 2012 ; Xu Yingguo, *Guawenhua shiye xiade meiguo huayi wenxue*, (*A study on Frank Chin's writings*), Nankai daxue chubanshe, 2008 ; Tang Weiming, *Emergent literature : Transcultural metamorphosis in chinese american women's writings*, Nankai daxue chubanshu, 2010 ; Wu Bing, Wang Lili (dir.), *Huayi meiguo zuojia yanjiu* (*L'étude des auteurs américains chinois*), Naikai daxue chumenshe, 2009 ; Chen Aimin, Shao Yi, Lu Jun (dir.), *Ershi shiji meiguo huayi xiaoshuo yanjiu*, (*L'étude des romans américains chinois au XXe siècle*), Nanjing daxue chubanshe, 2010.

⁸ Jan Baetens, « Une défense "culturelle" des études littéraires », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baetens.html>, page consultée le 10 mai 2017.

⁹ Voir Phillippe Blanchet, Daniel Coste (dir.), *Regards critiques sur la notion d' "interculturalité" : pour une didactique de la pluralité linguistique et culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2010. Philippe Blanchet et Daniel Coste retracent une histoire des usages usités de la notion de l'interculturalité en l'espace francophone : « Cette notion a été notamment élaborée et diffusée avec un large succès en français par les travaux de référence de C.Camilleri (1990) et M.Cohen-Emerique (Camilleri et Cohen-Emerique, 1989). Elle couvrait, au départ, un empan très large issu d'un point de vue anthropologique et sociopsychologique lié à la contextualisation sociale de son émergence, empan large que l'on trouve également chez le sociologue et philosophe J. Demorgon (1996) et chez Ladmiral et Lipiansky (1989), traductologue et psychologue. L'ancrage spécifique de cette notion dans le champ

pour étudier la rencontre entre différentes cultures¹⁰. En didactique, elle provient pour l'essentiel des expériences pédagogiques menées en France depuis les années 1980 pour faciliter la socialisation et la scolarisation des enfants issus de communautés d'immigrés. En transposant le principe de créolisation à l'analyse de la culture, le concept d'interculturalité propose de former la notion d'une nouvelle culture hybride, différente de ses sources mais qui aura su puiser dans chacune d'elles les éléments nécessaires à son élaboration, et cela lorsque deux ou plusieurs cultures se trouvent en présence durant un certain temps.

Selon Sahlia Ben-Messahel, le terme d'interculturalité est lié à la géographie identitaire et à la représentation de l'Autre. Les frontières de l'interculturalité résident d'une part entre différents pays, et, d'autre part, entre différents domaines de recherche. D'après l'auteure, la question de l'interculturalité s'inscrit dans le domaine des *Cultural Studies* et du post-colonialisme. « Les thèmes abordés : hybridité, identité, territoire, représentation culturelle, proposent une étude interdisciplinaire qui s'intéresse aux mutations et changements sociaux en contexte multiculturel, à la littérature des migrants et du colonisé, à la sociologie culturelle, à la coopération économique et au développement de sociétés dites post-coloniales »¹¹. Nous pouvons donc, à partir de là, intégrer la thématique de l'interculturalité dans la francophonie chinoise aux études culturelles et post-coloniales. Cependant une question se pose : sous quel angle critique et méthodologique aborder et analyser la production francophone chinoise, étant donné sa spécificité ?

Dans son livre *La Chine autrement, perspectives interculturelles critiques* (L'Harmattan 2015), Fred Dervin explore la thématique de l'interculturalité à travers divers documents traitant des rencontres interculturelles entre la Chine et d'autres pays. En s'appuyant sur des notions théoriques comme l'altérité, l'altérisation et l'étrangeté, l'auteur établit, à partir des données littéraires et médiatiques, quelques problématiques liées à l'interculturalité entre la Chine et l'Occident. Il s'interroge entre autres sur la manière dont les étudiants chinois à

éducatif, posé par Camilleri lui-même (1985) a été confirmé par Clanet (1993), Abdallah-Preteille (1999), Abdallah-Preteille et Porcher (1996). Son ancrage dans le champ plus précis encore de la didactique des langues-cultures a été rapide et conséquent, grâce notamment aux travaux de références de G.Zarate (1986, 1994) et de Michael Byram (1997, 2003). Le croisement avec la notion de compétence de communication (Hymes, 1984 pour la traduction française) issue des recherches en ethnographie de la communication (autrement appelée « sociolinguistique interactionnelle », cf. la traduction française de Gumperz, 1989) et des recherches sur les interactions verbales (Kerbrat-Orecchioni, 1994), a centré la question interculturelle sur une approche dite pragmatique ou interactionniste (Collès, 2003, 177-178 ; De Salins, 1992) visant l'appropriation d'une compétence (de communication) interculturelle ». (pp.6-7).

¹⁰ Voir Anne Lavanchy, Anahy Gajardo, Fred Dervin (dir.), *Anthropologie de l'interculturalité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

¹¹ Voir la quatrième de couverture dans Sahlia Ben-Messahel (dir.), *Des frontières de l'interculturalité : étude pluridisciplinaire de la représentation culturelle : identité et altérité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

l'étranger sont représentés dans le roman *A Concise Chinese-English Dictionary FOR LOVERS* (Landon : Chatto and Windu, 2008) de l'écrivaine sino-britannique Guo Xiaolu ; dont un couple suédois propose de former des étudiants chinois à la culture suédoise grâce à un blog Internet ; dont l'arrivée d'une étrangère en Chine est dépeinte dans un programme de CCTV (Chine Central Television) intitulé Happy Chinese (Kuaile Hanyu) ; dont l'histoire d'un couple interculturel sino-arménien se construit en Chine dans l'émission de télévision *Country Date*. Ce qui, au demeurant, nous intéresse dans le travail de Fred Dervin, c'est que son analyse de l'interculturel non seulement se concentre sur des rapports socio-culturels entre la Chine et l'Occident, mais, de plus, s'appuie sur un corpus qui s'étend du roman au mass média. Il nous incombe par conséquent de clarifier deux points essentiels relatifs à notre problématique sur l'interculturalité et l'intermédialité. En dépit du fait qu'elle porte sur un roman, l'analyse de Fred Dervin de l'interculturalité est effectuée dans une perspective purement sociologique et non littéraire. De plus, bien que des sujets liés à l'interculturalité soient traités à travers différents médias, il ne s'agit pas à proprement parler d'intermédialité. Comme le dit Bernard Guelton, l'intermédialité « engage le rapport entre au moins deux médias. La notion “ média ” est à considérer, non pas au sens de “ mass medias ” (presse, radio, télévision...), mais de supports sémiotiques pour les œuvres artistiques »¹².

Le terme d'intermédialité, dans la pensée de Caroline Fischer, vient du « croisement » entre intermedia et intertextualité, dans le but de répondre à « la nécessité de développer de nouvelles méthodes herméneutiques pour saisir de nouveaux médias ou formes d'expression artistique »¹³. Lancé et développé par Dick Higgins, Gene Youngblood et Hans Breder aux États-Unis dans les années soixante, le concept d'*intermedia* est « né au sein de la production artistique, plutôt dans l'objectif de promouvoir de nouvelles pratiques et l'utilisation de nouveaux médias ou de supports inhabituels, que de servir d'instrument herméneutique »¹⁴. Au moment où la notion d'intermedia évolue aux États-Unis, Julia Kristeva introduit en 1966

¹² Bernard Guelton, « Repérer et jouer la fiction entre deux médias », in Bernard Guelton, *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, p.12.

¹³ Caroline Fischer, « Intermedia et intermédialité », in Caroline Fischer, Anne Debrosse (dir.), *Intermédialités*, Collection *Poétiques comparatistes*, Nîmes, SFLGC/Lucie éditions 2015, p.10.

¹⁴ Voir Caroline Fischer, *op.cit.*, p.7-18. Le terme *intermedia* fut lancé dans le débat public en 1965 par Dick Higgins. L'année suivante, il publia son texte « Statement on Intermedia » (in WolfVostell, *Dé-collage happenings*, New York, Something Else Press, 1966) dans lequel il parle des ready-made comme étant « vraiment entre les médias ». Un an après la parution de ce texte programmatique, Gene Youngblood publia dans la *Los Angeles Free Press* la première de des tribunes hebdomadaires intitulées « Intermedia », qui ont porté sur des sujets allant du cinéma et des arts à la science, à la technologie et à la révolution culturelle. En 1968, Hans Breder établit la fondation du «Intermedia Area» à l'Université d'Iowa pour soutenir des artistes à chercher de nouvelles formes artistiques.

le terme d'intertextualité pour évoquer une tâche sémiotique littéraire¹⁵. En élargissant l'extension de la notion d'intertextualité, qui est définie par Kristeva comme une « transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes à un autre »¹⁶, la notion d'intermédialité dépasse la description des processus de production de sens purement textuels et vise à étudier les interactions médiatiques dans la production du sens.

En 1983, le slaviste allemand Aage A. Hansen-Löve introduit le terme *intermédialité* dans son article « Intermedialität und Intertextualität » à propos de la corrélation entre textes et images dans l'art moderne russe¹⁷. Apparue dans les années 1980, la notion d'intermédialité est théorisée et développée notamment par deux pionniers de l'université germanophone (représentée par Jürgen E. Müller) et au Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal (où Éric Méchoulan crée en 2003 le premier numéro de la revue *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*).

Nous pouvons par conséquent constater l'existence d'une méthode relative à l'intermédialité en littérature. Dans son ouvrage *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, François Harvay examine « des combinaisons et des transpositions médiatiques dans les récits-photos et les ciné-romans »¹⁸. L'auteur analyse l'intermédialité dans la production littéraire d'Alain Robbe-Grillet selon quatre niveaux : dans les ciné-romans, le scénario se voit métissé au roman ; dans les récits-photos, de courts récits sont juxtaposés à des photographies de David Hamilton et d'Irina Ionesco ; ses romans policiers se trouvent parodiés ; et au sein de ses ciné-romans sont transposées les techniques et les images du film. François Harvay conclut que l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet « se situe plutôt dans un espace limitrophe entre la modernité littéraire et la pensée contemporaine »¹⁹.

Il convient de constater en outre que la notion d'intermédialité est également présente dans les études francophones²⁰. Bernard Bienvenu Nankeu le remarque : « en littérature

¹⁵ Voir Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p.9. « Officiellement, c'est Julia Kristeva qui compose et introduit le terme d'intertextualité, dans deux articles parus dans la revue *Tel Quel* et repris ensuite dans son ouvrage de 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Le premier est de 1966, il est intitulé « Le mot, le dialogue, le roman » et contient la première occurrence du terme ; le second, « Le texte clos » (1967), affine la définition ».

¹⁶ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p.60.

¹⁷ Aage A. Hansen-Löve, « Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst-Am Beispiel der russischen Moderne [1983] », in Mathias Mertens, *Forschungsüberblick « Intermedialität ». Kommentierung und Bibliographie*, Hannovre, Revonnah, 2000. Cité par Caroline Fischer, *Op.cit.*, p.10.

¹⁸ François Harvay, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.15.

¹⁹ *Ibid.*, p.15.

²⁰ Voir Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho et Adama Coulibaly (dir.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014. François Guiyoba (dir.), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2015.

francophone d'aujourd'hui, de nombreux textes abordent les problématiques de société, d'exil, de migration, d'identité et de développement sous le prisme intermédial »²¹. Nous pouvons observer par ailleurs que dans les études littéraires, « les enjeux intermédiatiques visent plus particulièrement les relations entre les différents médias présents dans la création littéraire »²². Néanmoins, dans la francophonie chinoise, la coprésence des médias ou leur influence au sein d'une œuvre n'est pas systématique. Les enjeux théoriques de la notion d'intermédialité, comme ceux de l'interculturalité, vont donc nous conduire à dépasser l'étude du texte en tant que telle vers celle de l'auteur.

4. La posture interculturelle et intermédiatique des auteurs francophones chinois

L'histoire de la francophonie chinoise nous révèle que le premier auteur chinois de langue française semble être le mandarin Tcheng Ki-Tong (Chen Jitong 1852-1907), diplomate de la dynastie des Qing. Celui-ci a en effet publié huit ouvrages en français, entre 1884 et 1904, pour présenter la civilisation et la culture chinoises. Le deuxième auteur s'appelle Sheng Tcheng (1899-1996) ; il a publié en 1928 un récit autobiographique, *Ma mère*, précédé d'une longue préface de Paul Valéry. Chow Ching Lie (1936 -) est la première femme auteure francophone chinoise. Elle a écrit quatre livres en français dont un récit autobiographique, *Le Palanquin des Larmes*, qui a été adapté au cinéma par Jacques Dorfmann en 1987. En rejoignant l'Académie Française en 2002, François Cheng (1929 -) devint le premier auteur francophone chinois à atteindre l'un des sommets de la consécration littéraire et culturelle en France, près de vingt ans après le premier Africain francophone, Léopold Sédar Senghor (1906-2001). En l'espace de deux décennies, les textes littéraires écrits par des auteurs francophones chinois se sont ainsi multipliés, et des œuvres nouvelles continuent d'être régulièrement publiées. Il ne fait donc désormais aucun doute qu'une littérature francophone chinoise est en plein essor, qu'elle est bien vivante et qu'elle possède une histoire et recèle un trésor d'œuvres nombreuses et variées.

On peut dénombrer actuellement une dizaine d'auteurs chinois francophones contemporains : Ying Chen, Shan Sa, Dai Sijie, François Cheng, Gao Xingjian, Ya Ding, Ling Xi, Shen Dali, Wei-Wei... Ces écrivains circulent dans différentes cultures, utilisent deux langues, et, par conséquent, leurs styles et leurs écrits ont à la fois une coloration chinoise et une coloration occidentale. À travers leurs vécus, nous remarquons que certains

²¹ Bernard Bienvenu Nankeu, « Intermédialité et représentation de la désolation dans *Voici le dernier jour du monde* de Gaston-Paul Effa », in François Guiyoba (dir.), *op.cit.*, p.205.

²² Chantal Bonono, « L'intermédialité en paralittérature : le cas du Musée imaginaire de Tintin », in François Guiyoba (dir.), *op.cit.*, p.92.

d'entre eux ont développé une double pratique artistique, en accord avec leur identité culturelle désormais duelle. Ils construisent ainsi non seulement un pont entre deux langues et deux cultures, mais aussi un pont entre différents médias ou supports artistiques, comme la fiction romanesque et le théâtre, le cinéma et la peinture. Eu égard à cette double position des auteurs francophones chinois, qui se trouvent entre deux cultures et entre deux médias, il nous semble nécessaire et primordial d'introduire la notion de « posture », ainsi évoquée, dans *Postures postcoloniales*, par Anthony Mangeon :

En interprétant donc les options esthétiques, et notamment les pratiques littéraires comme des postures d'auteur, c'est-à-dire comme autant de manières stratégiques d'« occuper une "position" dans le champ littéraire », selon la redéfinition générale de l'ethos discursif que propose Jérôme Meizoz, on est aussi conduit à s'interroger sur la véritable nouveauté de telles positions²³.

Dans son œuvre *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (Genève, Slatkine, 2007), Jérôme Meizoz présente la notion de « posture » d'auteur comme correspondant à « l'ensemble de ses auto-figurations dans le champ littéraire »²⁴. L'auteur explique : « en parlant de " posture" d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie »²⁵. L'analyse de la posture d'auteur inclut donc « la dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle) »²⁶, et cette notion « permet de penser à la fois sa "stratégie" dans le champ et ses options formelles, à savoir sa poétique propre »²⁷. Dans son deuxième ouvrage consacré aux postures *La fabrique des singularités. Postures littéraires II* (Genève, Slatkine, 2011), Jérôme Meizoz précise la définition de la notion de « posture ». Il écrit : « une posture désigne la présentation de soi de l'écrivain, et met donc l'accent sur la construction d'une figure d'auteur singulier par le biais d'un ethos linguistique et de conduites littéraires publiques »²⁸. De plus, l'auteur propose d'élargir les postures des écrivains à celles des artistes : « si *Postures littéraires* portait avant tout sur des écrivains, la réflexion peut se transposer, en tenant compte des différences de statut et de tradition, aux divers types d'artistes »²⁹. La théorie de Jérôme Meizoz nous invite ainsi à

²³ Anthony Mangeon, « Introduction », in Anthony Mangeon (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012, p.14.

²⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p.45.

²⁵ *Ibid.*, p. 21.

²⁶ *Ibid.*, p.17.

²⁷ *Ibid.*, p.16.

²⁸ *Id.*, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011, p.18.

²⁹ *Ibid.*, p.12.

articuler notre problématique autour de la question de la double « posture », à la fois interculturelle et intermédiatique, des auteurs francophones chinois.

5. Problématique et plan

Notre travail a ceci de particulier que son corpus est exhaustif : il couvre la totalité ou presque des auteurs francophones chinois. Un deuxième trait doit également être mentionné : consacrée au domaine de la littérature francophone, notre étude ne se limite pas aux écrits de ces auteurs, mais inclut d'autres domaines de production artistique. Ces deux particularités reposent sur deux hypothèses de base : nous pouvons en effet supposer et même affirmer, d'une part, qu'il existe une nouvelle littérature francophone, la littérature francophone chinoise, et, d'autre part, que les études littéraires francophones sont interdisciplinaires. À partir de là, deux questions surgissent : comment pouvons-nous écrire l'histoire littéraire de la francophonie chinoise, et comment explorer son champ du point de vue de la diversité disciplinaire artistique ?

Nous traiterons donc, dans la première partie de notre travail, d'un ensemble d'auteurs francophones chinois dont les œuvres sont par essence interculturelles. Nous montrerons d'abord quels sont les liens qui unissent francophonie chinoise et sinologie française ; puis selon quels angles l'histoire et la culture chinoises sont présentées dans ces œuvres et représentées par elles ; nous nous interrogerons enfin sur la tentative d'universalisation de l'écriture francophone chinoise. Dans la seconde partie, il s'agira de se concentrer sur la dimension proprement intermédiaire de plusieurs productions littéraires et artistiques francophones chinoises, afin cette fois de dégager l'originalité posturale de leurs auteurs. Nous examinerons d'abord les modalités du passage de la littérature au cinéma, puis les corrélations qui peuvent exister entre peinture et littérature.

Partie I : L'interculturalité

Introduction à la première partie

Dans leur ouvrage *Histoire des relations culturelles*, François Chaubet et Laurent Martin proposent une définition très large de la culture, qui « enjambe les cloisonnements d'usage entre la culture classique (en gros, les systèmes éducatifs et artistiques) et la culture anthropologique (ce qui fait sens pour une communauté, la culture comme marqueur identitaire), ou entre la culture de diffusion restreinte (les échanges artistiques et intellectuels) et la culture de grande diffusion (les produits des industries culturelles ou créatives, les médias de masse) »³⁰. Cette synthèse sur les multiples interactions culturelles à l'époque contemporaine a certes l'avantage de couvrir presque tous les secteurs de l'activité humaine (politique, économique, social, artistique), mais il faut reconnaître que, malgré la prise en compte du point de vue des échanges et des relations, qui nous intéresse particulièrement, elle ne nous permet pas d'aborder convenablement et spécifiquement la question de l'interculturalité en littérature. En revanche, l'idée de Pierre Dumont selon laquelle « l'interculturel peut se trouver à l'origine d'une nouvelle écriture, déjà attestée doublement, en Afrique sous le terme de "négritude" dû à J.C. BLACHÈRE, et, aux Antilles sous celui de "créolité" que J. BERNABÉ, P. CHAMOISEAU et R. CONFIANT ont repris dans leur manifeste publié en 1989, *L'éloge de la créolité* »³¹, nous semble plus appropriée. En effet, ce qu'il y a de nouveau dans l'écriture francophone, c'est qu'elle est le moyen d'expression et de création littéraire propre à des auteurs dont la culture d'origine n'est pas française. Elle est donc un lieu privilégié de rencontre, de relation, d'échange, de réciprocité (termes auxquels renvoie d'ailleurs le latin *inter*). Néanmoins, notons tout de suite que « quand il s'agit d'interculturalité, on ne peut raisonner dans l'ordre de relations simplement duelles du type culture africaine / culture européenne. On est dans un monde où il y a plus de deux cultures. Il faut plutôt regarder chaque culture comme capable d'intervenir dans le dialogue des cultures »³². Aussi la question qui se pose naturellement consiste à savoir comment la culture chinoise intervient dans ce dialogue des cultures : étudier l'interculturalité chez les auteurs francophones chinois ne revient pas à étudier la relation entre culture française et culture

³⁰ François Chaubet, Laurent Martin, *Histoire des relations culturelles, dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011, p.12.

³¹ Pierre Dumont, *L'interculturel dans l'espace francophone*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.66.

³² Hubert Faes, « Présentation du livre, *Philosopher entre les cultures* », dans Michel Kouam, Christian Mofor (dir.), *Philosophies et cultures africaines à l'heure de l'interculturalité*, Anthologie, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2011, p.13.

chinoise, mais à établir un dialogue entre la culture chinoise et les autres cultures à travers la langue française.

Or, à ce sujet, une première remarque s'impose, qui permet de distinguer radicalement la francophonie chinoise des autres : au contraire des pays d'Afrique où la langue française s'est imposée dans un premier temps par le fait colonial, la Chine n'est pas un pays francophone. Comment, du coup, envisager et expliquer l'interculturalité dans la francophonie chinoise eu égard au fait que le français, loin d'être une langue imposée par un colonisateur, est au contraire le fruit d'un apprentissage personnel et quasi délibéré de la part d'auteurs chinois ?

Outre que les auteurs francophones chinois ont pour ainsi dire librement opté pour la langue française, il n'en reste pas moins qu'ils doivent également faire d'autres choix, relatifs cette fois à leur identité culturelle. Pierre Dumont l'exprime fort bien au sujet d'auteurs francophones africains :

L'avènement de l'interculturel représente donc une dynamique assez puissante pour nous permettre aujourd'hui, à la faveur d'une sorte de gigantesque chiasme conceptuel, d'inverser les rôles : c'est Frantz Fanon, le révolté, qui prône le recours à l'universel et L.S. SENGHOR, l'assimilé, qui prêche la révolte. Entre ces deux attitudes, inverses mais complémentaires, trouve désormais place une autre parole proférée par un brillant représentant de la rencontre interculturelle, Henri LOPÈS le Congolais, pour le métissage dans le texte devenu le métissage du texte. Henri LOPÈS se réclame de trois identités culturelles (son identité originelle, son identité internationale et son identité personnelle)³³.

Au sein de cet espace de rencontre que constitue la littérature francophone, les auteurs semblent donc avoir la liberté de se positionner, d'adopter telle ou telle attitude, telle ou telle posture relativement aux auteurs français, d'une part, et, de l'autre, par rapport à leur culture d'origine (qu'ils présentent, divulguent, défendent, effacent le cas échéant) et à la culture française et occidentale (qu'ils assimilent dans une mesure plus ou moins large). C'est à ces différentes postures, ces différents positionnements stratégiques que nous essaierons d'être attentive, car nous pensons qu'il s'agit là d'un élément capital de l'explication de la notion d'interculturalité en général, et en particulier en ce qui concerne la francophonie chinoise. Par ailleurs, nous emploierons dorénavant le concept d'interculturalité dans les études littéraires francophones pour désigner, d'une part, des auteurs francophones en tant qu'ils font figures d'intermédiaires sociaux-culturels, et, d'autre part, pour se référer à des littératures francophones en tant qu'elles constituent des formes d'expression et de rencontre entre différentes cultures.

³³ *Ibid.*, p.203.

Chapitre I : La francophonie chinoise et la sinologie française

Nous devons d'emblée relever l'existence de ce qu'on peut appeler un croisement entre la sinologie française et la francophonie chinoise, car, à l'évidence, ces deux domaines de recherche s'intéressent à l'interculturalité entre la France et la Chine. D'une part, des œuvres francophones chinoises peuvent servir de corpus pour des études chinoises contemporaines, et, de l'autre, la sinologie française peut fournir le contexte historique, sociologique et culturel indispensable à la lecture des auteurs francophones chinois.

C'est au XIII^e siècle que l'Occident s'est engagé dans des relations avec la Chine, dans le but de tenter de l'appréhender de manière globale. Cette communication entre l'Orient et l'Occident fut provoquée notamment par deux grands événements : la conquête de Gengis Khan vers l'Europe et les pèlerinages des Croisades³⁴. Les premiers acteurs des échanges culturels Orient-Occident sont des missionnaires et des voyageurs³⁵, comme le franciscain français Guillaume de Rubrouck (1215-1270), qui est envoyé en Mongolie entre 1253 et 1254 par le roi Saint-Louis. Du XIII^e au XVII^e siècle, des ouvrages de sinologie sont écrits en majorité par des Espagnols, des Portugais et des Italiens. Le premier ouvrage scientifique sur la Chine introduit en France, *Histoire des faits mémorables, des rites et coutumes du grand royaume de Chine*, est écrit en espagnol par Juan Gonzalez de Mendoza et publié en 1585 à Rome.

Le début des études chinoises en France remonte au XVII^e siècle, au moment où les premiers Jésuites sont envoyés en Chine. Des noms illustres, comme ceux de Nicolas Trigault, Joachim Bouvet, Jean-Baptiste Du Halde, Jean-Pierre Abel-Rémusat, Stanislas Julien, Edouard Chavannes ou Paul Pelliot, sont devenus des références incontournables³⁶. C'est au siècle des Lumières que l'intérêt pour la Chine atteint son point culminant, notamment en France, où la mode des « chinoiseries », les écrits de Voltaire et ceux des Physiocrates, contribuèrent à propager diverses formes d'engouement pour l'Empire du Milieu³⁷. La

³⁴ Xu Guanghua, *Faquo hanxueshi (L'histoire de la sinologie française)*, Beijing, Xueyuan Chubanshe, 2009, p.21.

³⁵ Les missionnaires entre autres Jean de Plan Carpin (1182-1252), J. de Monte Corvino (1247-1328), et des voyageurs comme Khodja Rashid-eddin (1247-1318), Ibin-Battutah (1304-1377), Marco Polo (1254-1323), Odoric de Pordenone (1265-1331), et Nicolo Conti (...) cités par Xu Guanghua, *op.cit.*, p.22.

³⁶ Voir <http://gallica.bnf.fr/html/und/asie/premiere-mission-francaise-en-chine-xviiie-siecle>. Un large ensemble de documents numérisés qui témoignent des relations entre la Chine et la France depuis le Moyen Âge jusqu'à l'entre-deux-guerres est disponible sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale.

³⁷ Mme Milsky, « Les souscripteurs de « L'Histoire générale de la Chine » du P. de Mailla : Aperçus du milieu

fondation d'une chaire de langues et littératures chinoises tartares et mandchoues, le 11 décembre 1814 au Collège de France, donne à la sinologie française ses lettres de noblesse en l'assimilant aux autres disciplines scientifiques officielles³⁸, ainsi qu'un élan fécond. Un grand nombre de lecteurs français qui s'intéressent à la culture chinoise sont alors formés, ce qui favorise du même coup la publication des auteurs francophones chinois. Dans ce chapitre, nous choisissons de présenter justement deux auteurs francophones chinois, dont la particularité réside dans le fait qu'une partie de leurs œuvres peuvent être classées dans la catégorie scientifique des études chinoises.

1. Tcheng Ki-Tong, diplomate et écrivain

1.1. Le premier auteur francophone chinois en Europe

Né en 1852 à Fou-Tchéou, Tcheng Ki-Tong a reçu une formation traditionnelle chinoise jusqu'à ses dix-sept ans. En 1867, à l'occasion d'une visite chez son oncle qui travaille à l'arsenal de Fou-Tchéou, il passe et réussit un concours d'admission à l'École française des constructions navales, un établissement scolaire public qui propose et fournit une formation occidentale (cours de langue française, de mathématiques, de physique, de mécanique, etc). Après huit années d'études, Tcheng Ki-Tong, ayant obtenu d'excellents résultats, fait en 1875 partie de la première promotion des diplômés de cette école. Grâce à sa bonne maîtrise de la langue française, il est embauché par l'arsenal de Fou-Tchéou comme traducteur-interprète franco-chinois. Cette même année, Tcheng Ki-Tong part en Europe pour la première fois, en compagnie de l'officier naval français Prosper Giquel et à l'occasion d'une mission de quelques mois, afin d'acheter du matériel destiné aux constructions de l'arsenal de Fou-Tchéou. Un an plus tard, il est de nouveau envoyé en France en tant qu'élève de la première fournée de boursiers du gouvernement chinois en Europe, et il y fait des études de droit à l'École des sciences politiques ainsi qu'à l'École de droit de Paris, tout en travaillant comme traducteur-interprète à l'ambassade de Chine en Europe. Ayant donc vécu en Europe et notamment en France durant seize ans, de 1875 à 1891, Tcheng Ki-Tong s'intègre parfaitement à la société européenne et à ses hautes classes. Henri Bryois le souligne dans la *Revue illustrée* : « En avril 1878, la première légation de Chine s'installait à Paris. Le secrétaire de la mission d'instruction [Tcheng Ki-Tong] en devient le secrétaire-interprète. C'est son premier pas dans la carrière diplomatique. Il fréquente alors beaucoup le monde des

sinophile français », in *Les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des lumières, Actes du II^e colloque international de sinologie*, Paris, Les belles lettres, Cathasia, 1980, p.102.

³⁸ José Frèches, *La sinologie*, « Que sais-je ? », Le point des connaissances actuelles, N°1610, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p.37.

hommes politiques, des lettrées et des savants, notamment Joseph Bertrand, le baron Thénard, l'économiste Le Play, dont les théories lui plaisent beaucoup, et Labiche dont la puissance et la verve comique le séduisent au dernier point... »³⁹.

De plus, à travers quelques écrits d'auteurs français, on peut voir à quel point Tcheng-Ki-Tong est apprécié du public occidental, entre autres dans les réceptions mondaines, comme une figure en nette rupture avec les stéréotypes habituels des Européens sur les Chinois à l'époque. Henri Cordier écrit ainsi, dans son *Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales* : « Je n'ai jamais vu un Chinois adopter les manières européennes d'une façon aussi complète ; il est vrai qu'il les connaissait mieux que les coutumes de son pays »⁴⁰ ; Romain Rolland note, de son côté, de manière plus nuancée : « Au grand amphithéâtre de la Sorbonne, dans la séance de l'Alliance Française, parle le général chinois Tcheng Ki-Tong. En belle robe violette, noblement étendu sur sa chaise, il a la figure pleine, jeune et heureuse ; un sourire d'actrice, qui montre bien les dents. Mais l'homme est robuste, et la voix très forte, grave, lourde et claire. Un discours excellent, spirituel, très français, mais encore plus chinois, d'un homme et d'une race supérieurs. Sous l'enveloppe des sourires et des compliments, je sentais une âme méprisante, qui se savait supérieure à nous et traitait le public français en enfant. Ce membre de l'Alliance Française, dans une séance de l'Alliance Française, a trouvé moyen de se moquer des Français qui venaient en Chine, d'attaquer les missions religieuses en Chine, de persifler l'inutilité des résultats de l'Alliance Française en Chine, d'affirmer que jamais la France ne réussirait en Chine, par la force... »⁴¹. Un article entier lui est même consacré, écrit par Henri Bryois et publié dans la *Revue Illustrée* en 1885. On peut y lire : « Tcheng-Ki-Tong n'a pas quarante ans et il a déjà pris rang parmi nos littéraires contemporains. Son œuvre est variée. Romans, contes, chroniques ou nouvelles, études économiques et conférences : il a tout abordé avec sa note personnelle. Homme politique, il va prendre en son pays une place à part, contribuant plus que tout autre à y introduire notre civilisation européenne. Son action constante est d'ouvrir la Chine à nos compatriotes »⁴².

Néanmoins, cette popularité que Tcheng-Ki-Tong a connue en Europe peut poser problème. Dans sa thèse sur *Le parcours culturel d'un diplomate chinois à la fin de la dynastie des Qing* (Peking University Press, 2004), Li Huachuan a mené une recherche

³⁹ Henri Bryois, « Le général Tcheng-Ki-Tong » (Avril 1891), in *Revue Illustrée*, Paris, 1885.

⁴⁰ Henri Cordier, *Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales 1860-1902*, Paris, Éditeur Félix Alcan, 1902, p.70.

⁴¹ Romain Rolland, *Le Cloître de la rue d'Ulm*, journal de Romain Rolland à l'École normale (1886-1889), 18 février 1889, Paris, Albin Michel, 1952, p.276.

⁴² Henri Bryois, *op.cit.*

approfondie sur la biographie de Tcheng Ki-Tong. Pour la période des séjours en Europe, l'universitaire traite trois questions épineuses : le rôle de Tcheng Ki-Tong pendant la guerre franco-chinoise ; la querelle des droits d'auteur qui s'éleva entre Tcheng Ki-Tong et Foucault de Mondion au sujet de deux œuvres intitulées *Les Chinois peints par eux-mêmes* (Paris, Calmann-Lévy, 1884) et *Le Théâtre des Chinois. Étude de mœurs comparées* (Paris, Calmann-Lévy, 1886) ; celle enfin de la dette privée de Tcheng Ki-Tong qui le contraindra de rentrer en Chine. Si Li Huachuan considère dans sa recherche Tcheng Ki-Tong d'un point de vue surtout historique, se focalisant sur son identité de diplomate mandarin, il se penche aussi, via ses œuvres d'expression française, sur son identité d'écrivain francophone chinois.

En 1884, dans le contexte historique de la guerre franco-chinoise sur le territoire du Vietnam, Tcheng Ki-Tong est nommé conseiller à l'ambassade chinoise en France, et il s'engage dans des négociations diplomatiques. Mais la même année, il écrit et publie dans la *Revue des deux mondes* successivement dix-huit articles d'une rubrique sur *La Chine et les Chinois*. Ces textes sont ensuite rassemblés dans un premier livre, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, publié chez l'éditeur Calmann-Lévy en 1884. Suite au succès de ce premier essai, Tcheng Ki-Tong publie en France pas moins de six ouvrages : *Le Théâtre des Chinois. Étude de mœurs comparées* (Paris, Calmann-Lévy, 1886), *Contes chinois* (Paris, Calmann-Lévy, 1889), *Les Plaisirs en Chine* (Paris, G. Charpentier et Cie, 1890), *Le Roman de l'homme jaune* (Paris, G. Charpentier, 1891), *Les Parisiens peints par eux-mêmes* (Paris, Charpentier, 1891), et *Mon pays, la Chine d'aujourd'hui* (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892). En outre, Tcheng Ki-Tong, touchant à tous les genres littéraires, écrit également un vaudeville en français, *L'Amour héroïque*⁴³, qui sera publié dans le *Figaro illustré* en juillet 1891. De manière générale, comme Meng Hua le remarque, « tous les ouvrages français qu'il nous a laissés, à deux ou trois près, ont été rédigés dans un style de présentation. En les lisant, on ressent fortement un désir et une volonté de faire connaître au public français, européen, une autre culture tellement différente de la sienne »⁴⁴.

De fait, on peut diviser les écrits d'expression française de Tcheng Ki-Tong⁴⁵ en deux genres : la création littéraire et les études de mœurs comparées. Suite à la défaite de la France

⁴³ Cette pièce sera publiée plus tard à Shanghai en 1904 chez l'Imprimerie de la presse orientale, sous la mention « Série d'Orient n°10 ».

⁴⁴ Meng Hua, « Cheng Jitong et son rôle d'intermédiaire bilatéral dans les échanges littéraires entre la Chine et la France », in *La modernité française dans l'Asie littéraire, Chine Corée Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p.43.

⁴⁵ On traite ici principalement des ouvrages en français publiés sous le nom de Tcheng Ki-Tong. En réalité, outre ses livres, Tcheng Ki-Tong a écrit des articles pour des revues françaises, entre autres, « la Soie et le Ver à Soie en Chine » dans *La Nature* (le 2 Juin 1888); « Maîtres et Domestiques » (juin 1888), « les Chinois et les médecins » (février 1889), « les femmes chinoises » (juin 1889) dans *la Revue des Traditions Populaires* ; « la

dans sa guerre contre la Prusse, en 1870, le régime de la Troisième République s'engage à nouveau dans une expansion coloniale. En Asie du sud-est, après la Guerre franco-chinoise (1881-1885), la France établit en 1887 un nouveau territoire colonial, l'Indochine française, qui restera sous sa domination jusqu'en 1954. À l'instar des autres puissances occidentales, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la France a pour projet de dépecer l'empire chinois. C'est dans le cadre de ces relations franco-chinoises particulièrement conflictuelles que Tcheng Ki-Tong publie cinq essais, à savoir *Les Chinois peints par eux-mêmes* (Éditeur Calmann-Lévy, 1884), *Le Théâtre des Chinois. Étude de mœurs comparées* (Calmann-Lévy, 1886), *Les plaisirs en Chine* (Éditeur Charpentier, 1890), *Les Parisiens peints par un Chinois* (Éditeur Calmann-Lévy, 1891), et *Mon pays, La Chine d'aujourd'hui* (Éditeur Charpentier, 1892).

La francophonie chinoise a donc pris naissance au sein de ce contexte socio-politico-historique de la fin du XIX^e siècle français. Afin de bien saisir la spécificité, l'originalité, et, surtout, la finalité de l'écriture de Tcheng Ki-Tong, il est nécessaire de rappeler quelle était la représentation générale qu'on se faisait alors de la Chine. C'est, de fait, une image assurément négative des Chinois qui circule en Europe au tournant du XIX^e et du XX^e siècles⁴⁶. Dans un refus presque délibéré de porter un regard pour ainsi dire objectif sur la Chine, les Européens se la représentent d'une manière que l'on peut qualifier de fantasmagorique, comme étant le « pays de cocagne du sadisme », une terre d'horreur raffinée⁴⁷. Nous pouvons assigner trois origines à cette image négative et chimérique de la Chine en France à la fin du XIX^e siècle :

1) Les récits de missionnaires

Depuis 1841, une nouvelle génération de Jésuites⁴⁸ venus de France sont envoyés en Chine et on voit ainsi paraître, sous leurs plumes, de volumineux écrits (qui consistent

Chine vue par un artiste » (novembre 1890) dans la *Revue bleue* ; « Le presse chinoise » (mars 1891) dans la *Revue illustrée*. Il préface de plus le roman *Le fleuve des Perles* (Éditeur E. Dentu, 1889) de René de Pont-Jest. Quelques discours que Tcheng Ki-Tong adresse au public français sont aussi transcrits comme des articles, par exemple, « la Chine et ses populations rurales » (conférence faite à la réunion annuelle de la société d'économie sociale dans la séance du 20 mai 1886), « Les insectes utiles de la Chine » (discours fait à l'Orangerie des Tuileries le 24 septembre 1887) et « l'Organisation sociale de la Chine » (discours fait à l'Exposition universelle de Paris en 1889).

⁴⁶ François Pavé, *Le péril jaune à la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.161.

⁴⁷ *Ibid.*, p.147.

⁴⁸ Voir Jean-Paul Wiest, « Les jésuites français et l'image de la Chine au XIX^e siècle », in Michel Cartier, *La Chine entre amour et haine, Actes du VIII^e colloque de sinologie de Chantilly*, Paris, Desclée de Brouwer, Institut Ricci, 1998, p.287. « Au mois d'avril 1841, trois jésuites français, Claude Gotteland, François Estève et Benjamin Brueyre, s'embarquent de Brest à destination de la Chine. Après une interruption de près de soixante-dix ans, ils forment la tête de pont d'une nouvelle génération de jésuites européens chargés de restaurer

principalement dans des travaux scientifiques mais aussi dans des correspondances épistolaires) consacrés à la Chine dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Tout en s'efforçant de conserver le relativisme culturel qui les caractérisait, les nouveaux jésuites installés en Chine ne peuvent s'empêcher d'avoir une vision très négative de leur pays de mission. Ils y découvrent en effet une population misérable, des lettrés ignorants et des fonctionnaires corrompus, et ils réservent leur sympathie uniquement aux milieux des anciens convertis⁴⁹. Il n'est donc guère étonnant que la présentation de la Chine et des Chinois prenne, en particulier quand elle est faite sous un angle non-chrétien, une tournure généralement péjorative⁵⁰.

2) Les photographies

La photographie a joué de fait un rôle essentiel dans la diffusion quasi démocratique d'images relatives à la Chine au XIX^e siècle⁵¹. Que ce soit dans des revues ou dans des livres (notamment dans des récits de voyage), un nombre considérable de photographies paraissent en Occident⁵², qui s'emploient à montrer en particulier trois sujets qui, entre 1846 et 1900, stéréotypent les Chinois : l'opium, la torture et les exécutions, et, bien entendu, les pieds bandés⁵³. Inutile de dire que ces « clichés » (dans les deux sens du terme) contribuent à propager massivement une image négative de la Chine.

3) La littérature (récits de voyage, articles et ouvrages divers)

À partir de la première guerre de l'opium, qui marque le début d'un assujettissement de plus en plus important de la Chine aux puissances occidentales, le Chinois n'est plus représenté, dans la littérature occidentale du XIX^e siècle, que comme un être inférieur, marqué de tous les vices et même parfois dépourvu de conscience⁵⁴. Muriel Détrie dresse à ce sujet une liste d'œuvres françaises particulièrement représentatives : *Le Dragon impérial* (1868) de Judith Gautier ; *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) et *Les tribulations d'un Chinois en Chine* (1879) de Jules Verne ; *Cigale en Chine* (1901) de Paul d'Ivoi ; *l'Orient vierge* (1897) de Camille Mauclair ; *Anglais et Chinois* (1843) de Joseph Méry, etc. D'après

l'entreprise missionnaire et scientifique commencé au XVI^e siècle sur le sol chinois par la Société de Jésus ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 302.

⁵¹ Régine Thiriez, « Image de la Chine et de Pékin transmis par la photographie aux Occidentaux (1844-1900) », in Michel Cartier, *La Chine entre amour et haine, Actes du VIII^e colloque de sinologie de Chantilly*, Desclée de Brouwer, Institut Ricci, Paris, 1998, p.449.

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ *Ibid.*, p.447.

⁵⁴ Muriel Détrie, « L'image du Chinois dans la littérature occidentale au XIX^e siècle », in Michel Cartier, *op.cit.*, p.404.

elle, « barbare », « inhumain », « bestial », sont, en définitive, les qualificatifs à la fois les plus fréquemment utilisés pour dépeindre les Chinois et les plus révélateurs de l'opinion que l'on se fait d'eux en France au XIX^e siècle⁵⁵.

1.2. Tcheng Ki-Tong et la sinologie française

Que ce soit par le biais de la traduction, de l'adaptation ou de la création, Tcheng Ki-Tong présente au lecteur français trois genres différents typiques de la littérature classique chinoise : la chronique (*Contes chinois*), la nouvelle (*Le Roman de l'homme jaune*) et le théâtre (*L'Amour héroïque*). Dans son article « la Bibliothèque nationale », notre auteur motive ainsi cette présentation personnelle de la littérature classique chinoise : « Je m'aperçois que mon pays n'est pas encore suffisamment représenté à la Bibliothèque. Les traductions des Évangiles en chinois, les livres rédigés dans notre langue par les missionnaires, sont trop nombreux, par rapport aux trop rares œuvres de nos lettrés, qui ne peuvent pas donner une idée exacte de la richesse de notre littérature nationale »⁵⁶.

Contes chinois (Calmann-Lévy, 1889) de Tcheng Ki-Tong est ainsi une traduction de vingt-six pièces issues de *Liaozhai zhiyi*, *Chroniques de l'étranger*, de Pu Songling (1640-1715), vaste recueil populaire de contes chinois classiques qui fut achevé au début de la dynastie des Qing et qui comprend près de cinq-cents pièces⁵⁷. La première édition de *Liaozhai zhiyi* de Pu Songling peut être datée de 1766 : c'est en fait une publication posthume, qui intervient cinquante ans après la mort de l'auteur. Présentée par le mandarin lettré Zhao Qibao et ses amis, cette édition recueille en seize volumes et à partir de plusieurs manuscrits, un total de quatre-cent-trente-et-un récits. « Appelée communément *Qingketing keben* (Qingben), l'édition de Zhao Qibao a servi pendant longtemps de véhicule principal à la diffusion du *Liaozhai zhiyi* en Chine »⁵⁸.

Selon Li Jinjia, « jusqu'en 2004, cent quatre-vingt-huit récits du *Liaozhai zhiyi* sont déjà traduits en français. Au total, ils donnent lieu à 430 textes traduits, regroupés dans vingt-deux corpus »⁵⁹. Notons qu'on trouve deux traductions antérieures à celle de Tcheng Ki-Tong en

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ Tcheng Ki-tong, *Parisiens peints par un Chinois*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p.233.

⁵⁷ Zhang Youhe (张友鹤) recueille dans son œuvre *Liaozhai zhiyi huijiao huizhu huiping ben* 《聊斋志异》会校会注会评本 (Shanghai : Shanghai guji, 1962) 491 pièces pour *Liaozhai Zhiyi*, alors que Zhu Qikai rassemble dans son livre *Quanben xinzhu Liaozhai zhiyi* 全本新注聊斋志异 (Beijing Wenxue Chubanshe, 1986) 494 pièces.

⁵⁸ Li Jinjia, *le Liaozhai zhiyi en français (1880-2004), étude historique et critique des traductions*, Paris, Éditions You-feng, 2009, p.114.

⁵⁹ *Ibid.*, p.84. Les vingt-deux corpus sont : « Miscellanées chinois » de Camille Imbault-Huart (1880), « Histoire de La-Tô » d'A. Chéon (1889), *Contes chinois* de Tcheng Ki-tong (1889), le volume 5 des *Rudiments de parler*

1889, celle de Camille Imbault-Huard (1857-1897) et celle d'A. Chéon (1857-1928) qui ont respectivement traduit une pièce du *Liaozhai zhiyi*, « Le Poirier planté », traduit du récit « Zhong li » (种梨) publié dans le *Journal Asiatique* (Août-Septembre 1880, n°117, p.281-284) et « Histoire de La-Tô », traduit du récit « Luo Zu » (罗祖) et publié dans le *Bulletin de la Société des Études Indo-chinoises* (1^{er} semestre, 1889, Saïgon, pp. 97-99). Ainsi, les *Contes chinois* de Tcheng Ki-Tong peuvent être considérés comme la première traduction française la plus complète du *Liaozhai zhiyi* (d'autres paraîtront par la suite, dans lesquelles le corpus volumineux de ces fameuses *Chroniques de l'étranger* sera encore augmenté).

Le sinologue Gustave Schlegel fait connaître, dans son *Bulletin critique*, la source originale des contes traduits par Tcheng Ki-Tong, en établissant une correspondance entre les titres adoptés par l'auteur et ceux de l'original chinois⁶⁰ :

1. La voix du sang (Wang Gui'an 王桂庵) ; 2. Un amour aquatique (Bai Qiulian 白秋练) ; 3. Un dieu complaisant (Lu pan 陆判) ; 4. Une femme de cœur (Qiaonü 乔女) ; 5. Un sacrifice héroïque (Qingmei 青梅) ; 6. Les pivoines enchantées (Xiangyu 香玉) ; 7. Une femme extraordinaire (Xianü 侠女) ; 8. Un bon ennemi (Qiu daniang 仇大娘) ; 9. Le vampire (Hua pi 画皮) ; 10. La maîtresse légitime (Heng Niang 恒娘) ; 11. Une princesse de l'onde (Luo chahai Shi 罗刹海市) ; 12. Chrysanthème (Huang ying 黄英) ; 13. Un rêve réalisé (Yunluo Gongzhu 云萝公主) ; 14. Une jeune rieuse (Yingning 婴宁) ; 15. Un bonheur dans le malheur (Wan Xia 晚霞) ; 16. Malheurs dans le bonheur (Zhuang Hongjian 张鸿渐) ; 17. Un nid d'amour (Gongxian 巩仙) ; 18. Un enfant terrible (Cui Meng 崔猛) ; 19. L'Étui merveilleux (Nie Xiaoqian 聂小倩) ; 20. La lune de miel (Lianhua Gongzi 莲花公子) ; 21. La musique après la mort (Huaniang 宦娘) ; 22. Flagrant délit (Jinshengse 金生色) ; 23. Avatar (Zhu'er 珠儿) ; 24. La vie n'est qu'un rêve (Xu Huangliang 续黄梁) ; 25. Le perroquet (A bao, 阿宝) ; 26. Une avocate (Xin Shisi Niang 辛十四娘).

Néanmoins, il importe pour nous de remarquer que les *Contes chinois* de Tcheng Ki-Tong sont plutôt une adaptation qu'une traduction à proprement parler, ce en raison de nombreuses modifications et suppressions opérées par rapport au texte original. Nous serions certes tentée de voir, dans cette adaptation destinée au public français, à la fois une

chinois de Léon Wieger (1895), *Folk-lore chinois moderne* du même Léon Wieger (1909), *Essai sur la littérature chinoise* de George Soulié de Mourant (1921), la série de traductions de Hoa King-Chan publiée dans la revue *La Chine* (1921-1923), *Contes chinois* de Jean Baylin (1922), *Contes chinois* de J. Halphen (1923), *Contes magiques* de Louis Laloy (1925), *Roman chinois* d'Ou Itai (1933), *Anthologie de la littérature chinoise* de Sung-nien Hsu (1933), *Cinquante contes chinois* de Pierre Daudin (1938), *Contes merveilleux chinois* de Hsou Lien-tuan et de Simone Greslebin (1958), « Quatre contes du Leao tchai tche yi » traduits par Li Tche Houa pour *l'Anthologie du fantastique* (1966), *Contes extraordinaires* de l'équipe d'Yves Hervouet (1969), *Histoires et légendes de la Chine mystérieuse* d'Hélène Chatelain (1969), *Contes fantastiques* de Li Fengbai de de Denise Ly-Lebreton (1986), *Le Charmeur de serpents* (traduction anonyme, 1994), *Chroniques de l'étranger* d'André Lévy (1996), *Contes chinois* de Michelle Lecœur (1996) et *Anthologie de la littérature chinoise classique* de Jacques Pimpaneau (2004).

⁶⁰ Gustave Schlegel et Henri Cordier, *T'oung pao, Archives pour servir à l'étude de l'histoire, des langues, de la géographie et de l'ethnographie de l'Asie orientale*, Vol. I. Leide, E.J. Brill, 1890, p.77.

manifestation du désir de faire connaître au public français une autre culture, de rendre cette culture lisible, accessible, mais aussi, peut-être, un signe de la tendance de Tcheng dont parlait Romain Rolland à traiter celui-ci, le public français, « en enfant »...

Au demeurant, et selon Li Huachuan⁶¹, *Le Roman de l'homme jaune* est lui aussi une adaptation faite à partir d'un court récit appartenant au genre Chuanqi des Tang et intitulé *Huo Xiaoyu zhuan* (霍小玉传, « Biographie de Petit-Jade Huo »), de Jiang Fang (蒋防). Nous parlons ici d'adaptation principalement parce que Tcheng Ki-Tong invente des personnages et, surtout, ajoute nombre de remarques relatives au contexte social et culturel chinois totalement étrangères à l'histoire originale. Ce sont ainsi, entre autres, le système des examens mandarinaux impériaux, les coutumes du mariage chinois et le culte des ancêtres qui sont dépeints sous la plume de l'auteur. Nous pensons cette fois-ci que l'intention qui anime Tcheng quand il fait le choix de ces ajouts n'est autre évidemment que d'instruire le lecteur français, sans pour autant voir à l'origine de celle-ci une attitude méprisante à son égard.

Dans son article « le Cabinet de lecture », Tcheng Ki-Tong avait déjà écrit un dialogue dans lequel il s'entretient avec un lecteur français sur le roman :

- Et qu'est-ce qu'un roman ?
- Un roman est un récit assez long, dans lequel on voit, la plupart du temps, un homme amoureux d'une femme et réciproquement. Il y a toutes sortes d'incidents. Les hasards de la vie se mettent en travers des projets de nos amoureux, qui finissent, en général, par s'épouser au dernier chapitre, après quoi ils vivent heureux et ont beaucoup d'enfants.
- Alors, nous avons aussi des romans, en Chine ; quelques-uns, les plus célèbres, sont connus de tous les lettrés ; mais, en général, ce genre de littérature n'a pas chez nous une très grande importance. Les gens sérieux préfèrent la poésie, l'histoire et la philosophie.
- Vous ferez la même remarque en Europe. Pourtant, le roman est la lecture favorite de l'immense majorité du public. Le nombre de nos romanciers est grand, et chaque année voit éclore bon nombre de ces œuvres⁶².

Le troisième genre abordé par Tcheng Ki-Tong dans son entreprise de traduction et d'adaptation de la littérature classique chinoise est le théâtre : *l'Amour héroïque* est en effet une pièce publiée dans le *Figaro illustré* en juillet 1891. Définie par son auteur comme étant un vaudeville chinois, cette pièce raconte l'histoire d'In-Tao, fiancée chinoise dévouée désirant se marier pour accomplir son devoir de belle-fille. Contrairement à la majorité des pièces du théâtre traditionnel chinois traitant de l'amour, celle-ci se termine par ce qu'on pourrait appeler un « happy-end » (d'abord rendu impossible par l'annonce de la mort du fiancé, le mariage a finalement lieu car celui-ci était en réalité resté vivant...). Cette

⁶¹ Voir Tcheng Ki-Tong, *Le roman de l'homme*, traduit du français par Li Huachuan, Beijing, Édition Renmin Wenxue, 2010.

⁶² Tcheng Ki-Tong, *Les Parisiens peints par un Chinois*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, p.215.

modification délibérée apportée au genre théâtral chinois est sans nul doute, là encore, l'indice de ce qu'on pourrait appeler *une attention interculturelle* : l'auteur, qui connaît mieux les manières européennes que les coutumes de son pays, comme le disait Henri Cordier, ne souhaite certainement pas « heurter la sensibilité » du public auquel il s'adresse, et procède ainsi à des ajustements adéquats. Il en profite également pour présenter, en particulier dans cette œuvre, l'image morale d'une Chine pieuse et vertueuse.

1.3. Les écrits non-fictionnels de Tcheng Ki-Tong

Nous nous proposons à présent d'analyser les cinq « essais » de Tcheng Ki-Tong, qui ont la particularité de se composer d'articles consacrés à la culture et à la société chinoises.

1) Tcheng Ki-Tong essayiste

Ce qui distingue le plus Tcheng Ki-Tong des autres écrivains francophones chinois, c'est qu'il fut sans doute, en fin de compte, plus essayiste que romancier. Cette prédilection pour la non-fiction est certainement à mettre en relation avec son métier de diplomate, ainsi qu'avec le contexte social et littéraire de l'époque. L'essai, en tant que genre littéraire, poursuit en effet, après 1850, sa lente conquête d'un domaine propre au sein des lettres françaises⁶³. Au fur et à mesure que la Troisième République contribue à renforcer l'autorité des savants, l'essai se définit, surtout avec des auteurs comme Anatole France, Remy de Gourmont ou Victor Segalen, comme une pratique intellectuelle durable associée à « un style de pensée »⁶⁴ et en réaction à l'autorité intellectuelle des savants et des professeurs. Néanmoins, il semble que les essais de Tcheng Ki-Tong ne soient pas représentatifs de cette volonté de rupture avec le pouvoir des savants. Au contraire, dans son avant-propos du livre *Les Chinois peints par eux-mêmes*, l'auteur écrit : « Je suis d'avis que les nations civilisées devraient instituer une académie qui aurait pour mission de contrôler les livres d'impressions de voyages et, en général, toutes les publications qui se rapportent aux mœurs, aux principes de gouvernement, aux lois d'un pays »⁶⁵. Cette préconisation de Tcheng Ki-Tong, franchement en porte-à-faux avec l'esprit particulier à la France de la fin du XIX^e siècle relativement au genre littéraire de l'essai, cette préconisation trahit, selon nous, son approbation de la politique centraliste culturelle de la dynastie des Qing.

⁶³ Pierre Glaudes, Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Armand Colin, 2011, p.173.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁶⁵ Tcheng Ki-Tong, « avant-propos », in *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1884.

Mais, pour autant, il convient de se demander : ce genre littéraire que Tcheng Ki-Tong adopte dans ses écrits non-fictifs, n'est-il pas influencé par le genre littéraire classique chinois ?

En 1773, l'empereur Qianlong lance un immense projet éditorial d'encyclopédie, *Siku Quanshu* (*Les livres complets des quatre Magasins*), qui constitue la collection la plus complète de livres appartenant à toutes les époques antérieures de la Chine. Cette bibliothèque impériale chinoise se compose de quatre grandes catégories : Jing (经, Classique) ; Shi (史, Histoire) ; Zi (子, Philosophie) ; et Ji (集, Littérature). Pourtant, il faut remarquer que, selon cette classification classique chinoise, les écrits non-fictifs de Tcheng Ki-Tong n'appartiennent pas à la catégorie de la littérature (Ji, 集) qui contient exclusivement les genres relatifs à la prose, à la poésie, au théâtre et à la critique littéraire. En fait, le terme « essai » en tant que genre littéraire n'apparaît en Chine qu'après le mouvement du 4 Mai 1919, sous l'influence de la classification littéraire occidentale. En distinguant la poésie, le roman et le théâtre, cette notion inclut le récit biographique, le récit de voyage, les mémoires, le commentaire, le reportage, etc.⁶⁶ Aussi n'est-il pas surprenant que le terme « essai » puisse être traduit par plusieurs mots chinois, tels que : Sanwen (散文), Zawen (杂文), Suibi (随笔), etc. Étant donné, par conséquent, que l'« essai » est un concept littéraire moderne en Chine, les écrits de Tcheng Ki-Tong publiés à la fin du XIX^e siècle sont difficiles à classer : selon les critères retenus, ceux de la classification littéraire française, d'un côté, ou, de l'autre, ceux de la Chine, Tcheng Ki-Tong est soit un essayiste français, soit un lettré chinois dont les œuvres non-fictives sont assimilables aux articles critiques exigés pour l'examen impérial.

2) Tcheng Ki-Tong moraliste

Si Tcheng Ki-Tong donne à son livre *Le théâtre des Chinois* le sous-titre d'*étude de mœurs comparées*, c'est, pensons-nous, pour clairement définir son entreprise, qui consiste à « dépeindre nos antiques institutions et nos mœurs contre le mépris par trop despotique de l'Européen »⁶⁷. Certes, ce n'est pas sans être influencé par la littérature française, qui regorge d'études de mœurs, que Tcheng Ki-Tong entreprend d'écrire sur les mœurs chinoises. Dès le XVII^e siècle, en effet, la morale est au cœur de tout débat, de toute activité en France⁶⁸ ; à la

⁶⁶ Voir Liu Yan, *Zhongguo gudai sanwenshi (Histoire de l'essai classique chinois)*, Beijing, Gaodeng jiaoyu chubanshe, 2004. p.7.

⁶⁷ Tcheng Ki-tong, « avant-propos », in Tcheng Ki-tong, *Théâtre des chinois*, Paris, Calmann-Lévy, 1886.

⁶⁸ Louis Van Delft, *Les moralistes. Une apologie*, Paris, Gallimard 2008, p.69.

fin du XVIII^e siècle apparaît le terme de « comédie de mœurs »⁶⁹, qui désigne une comédie où le personnage principal représente un type social et non plus un type humain, toutes ses actions répondant en effet à une maxime sociale première⁷⁰. Par la suite, nous voyons l'émergence, au XIX^e siècle, du terme de « roman de mœurs », qui est utilisé dans la presse critique avant d'être repris par les auteurs eux-mêmes comme sous-titre de nombreuses publications⁷¹. Nous observons en outre que le milieu littéraire commence à s'intéresser aux mœurs étrangères : en 1882, l'éditeur Calmann-Lévy publie par exemple un recueil intitulé *Littérature et mœurs étrangères* (deux volumes) dans lequel l'auteur, Th. Bentzon, réunit une dizaine d'articles écrits par des écrivains étrangers (Bret Harte, Sacher Masoch, Whyte Melville, Walt Whitman), ce dans le but de donner « une idée assez complète des curiosités exotiques »⁷².

Le moraliste est donc avant tout une figure littéraire des pays de culture occidentale. Au sens strict, sont moralistes « les écrivains choisissant de s'en tenir exclusivement à l'analyse morale, que ce soit sous forme de traité ou de mosaïque d'énoncés brefs »⁷³. Sainte-Beuve retient dans son ouvrage sur *Les moralistes français* quatre figures principales : Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère, et Vauvenargues⁷⁴. Mais dans quelle mesure Tcheng Ki-Tong est-il comparable à ces grands noms de la littérature française ? Notons premièrement que, de Montaigne à Montesquieu, en passant par Pascal et La Rochefoucauld, nombreux sont les auteurs moralistes qui ne sont pas écrivains au sens proprement littéraire du terme, ou qui n'écrivent pas pour faire carrière, voire encore qui transgressent leur rôle social pour pratiquer une activité scripturale⁷⁵. Or, à leur instar, loin d'être d'abord écrivain de métier et de l'être en quelque sorte par vocation, Tcheng Ki-Tong est diplomate et traducteur-interprète à l'ambassade chinoise, ce qui relève de fonctions proprement sociales. Deuxièmement, de la Bruyère à Montesquieu, ou du dernier des moralistes classiques au premier des « philosophes des Lumières », nous pouvons observer une continuité dans l'effort mené par les écrivains pour caractériser l'identité nationale française⁷⁶. Or, il est remarquable et

⁶⁹ « *Le Supplément de l'Encyclopédie*, en 1776, ajoute aux comédies d'intrigue et de caractère, la comédie de mœurs ». Voir Bernard Gendrel, *Le roman de mœurs, Aux origines du roman réaliste*, Paris, Hermann, 2012, p.34.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² Th. Bentzon, *Littérature et mœurs étrangères*, Paris, Calmann-Lévy, 1882.

⁷³ Louis Van Delft, *op.cit.*, p.58.

⁷⁴ Sainte Beuve, *Les moralistes français*, Paris, Garnier Frères, 1875.

⁷⁵ Alain Brunn, *Le laboratoire moraliste, La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p.7.

⁷⁶ Voir Barbara Piqué, « De la Bruyère à Montesquieu : le caractère de la nation française », in *La Bruyère, Le métier du moraliste*, Textes recueillis et présentés par Jean Dagen, Elisabeth Bourguinat et Marc Escola, Paris,

incontestable que les écrits non-fictifs de Tcheng Ki-Tong s'efforcent de définir le caractère national chinois. Enfin, notons que notre auteur consacre un livre entier (*Les plaisirs en Chine*) au thème du divertissement, dont la dimension et la connotation morales sont évidentes, tant il va de soi que les activités, les attitudes, les valeurs du loisir sont aujourd'hui une partie importante des mœurs d'une société moderne⁷⁷.

3) Tcheng Ki-Tong journaliste

Nous pouvons et nous devons remarquer qu'une grande partie des articles rassemblés dans les livres de Tcheng Ki-Tong furent d'abord publiés dans des journaux et des revues. Par exemple, « La Chine et ses populations rurales » parut dans *La Réforme sociale*, (15 Octobre 1886) ; « Maîtres et domestiques » dans la *Revue des traditions populaires*, (juillet 1888) ; « Les Juifs en Chine » dans *Le Gaulois*, (2 février 1890) ; « L'Éducation commerciale en Chine » dans le *Bulletin de la Société de géographie commerciale de Paris* XII (1er octobre 1889 – 1er octobre 1890) ; « L'Écolier chinois » dans *Le Petit français illustré* (28 juin 1890), etc. Or, un de ces articles nous intéresse particulièrement ici car il décrit une visite effectuée par l'auteur dans un établissement journalistique où il peut voir « comment fonctionne, dans ses organes intérieurs, cette puissance née d'hier et qui, aujourd'hui, gouverne réellement [le] monde européen »⁷⁸. Par ailleurs, Tcheng Ki-Tong déclare être « un admirateur du journal en Europe »⁷⁹. Cette attitude le conduit naturellement à constater et à regretter l'absence de presse moderne en Chine :

On chercherait vainement, en Chine, un journal ayant quelque analogie avec un journal européen, j'entends un journal publié sous le régime de la liberté absolue de la presse. C'est une liberté qui ne fleurit pas dans l'Empire du Milieu ; et j'ajouterai, pour ne pas paraître le regretter, qu'il existe de grands empires, même en Occident, où cette liberté n'est pas entière. Mais quoique nous n'ayons ni liberté de la presse, ni journalisme, nous avons cependant une opinion publique...⁸⁰.

De fait, la presse moderne en Chine fut tout d'abord créée par des étrangers. De 1815 à la fin du XIX^e siècle, près de deux cents journaux et périodiques, d'expression chinoise ou étrangère, voient le jour, qui constituent plus de 80% de la presse dans le pays, ainsi quasi

Honoré Champion, 2001, p.58.

⁷⁷ Jean Poirier, « Loisir : valeurs résiduelles ou existentielles ? » in *Histoire des mœurs II, modes et modèles*, Paris, Gallimard, 1991, p.1186.

⁷⁸ Tcheng Ki-Tong, « la presse », in Tcheng Ki-Tong, *Parisiens peints par un Chinois*, Charpentier, 1891, p.171.

⁷⁹ Tcheng Ki-Tong, « le journal et l'opinion », in Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes, op.cit.*, p.97.

⁸⁰ *Ibid.*, p.101.

contrôlée par des étrangers⁸¹. Jusqu'aux années 1850, c'est tout d'abord à Hong Kong, puis à Guangzhou, Shanghai, Hankou et Fuzhou qu'apparaissent les premiers journaux modernes chinois créés par des Chinois capitalistes⁸², dont Tcheng Ki-Tong fait partie. Il crée en effet, avec son frère Chen Shoupeng, à son retour en Chine, un périodique, *la Qiushibao (Revue internationale)* ; douze numéros paraissent de septembre 1897 à mars 1898, dans lesquels Tcheng Ki-Tong cite et traduit beaucoup d'articles issus directement de journaux et périodiques français. La *Revue internationale* présente la France en fonction de quatre caractéristiques : 1) l'État de droit ; 2) un pays démocratique ; 3) la prospérité industrielle et commerciale ; 4) l'essor de la presse⁸³. Il convient donc de noter et de retenir que c'est par le moyen de la presse que Tcheng Ki-Tong présente aux Chinois la société française de l'époque.

4) La France présentée par Tcheng Ki-Tong

Dans son article consacré aux diplomates mandarins envoyés par la cour des Qing en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Jin Lu examine la manière dont leurs récits de voyage livrent une image exotique de la France. Parmi les écrivains diplomates contemporains de Tcheng Ki-Tong qui ont séjourné en France, on trouve entre autres Zhang Deyi (1847-1919), Wang Tao (1828-1897), Zhi Gang, Guo Songtao (1818-1891), Li Shuchang (1837-1897), Zeng Jize (1839-1890), et Xue Fucheng (1838-1894). De tous, Tcheng Ki-Tong est assurément le plus occidentalisé et il est surtout le seul diplomate à maîtriser la langue française. D'après l'auteure,

Ce qui fait de Tcheng Ki-Tong un voyageur exceptionnel, c'est sa capacité à séduire un public étranger. Si les Français acceptent volontiers de le lire avec plaisir, c'est que sa critique même est souvent tempérée d'une douce ironie et rédigée dans un style fin, léger et ingénieux, dans le goût français. Il loue sans réserve certaines institutions telles que le Musée du Louvre ou la bibliothèque nationale, et saisit avec une admirable justesse le caractère national français dans sa présentation d'une première au théâtre, des vacances à la campagne et des cafés de Paris...⁸⁴

Toutefois, dans ses écrits sur la France, Tcheng Ki-Tong, bien qu'il se révèle un francophile enthousiaste, n'en manifeste pas moins un certain sentiment de supériorité, se

⁸¹ Fang Hanqi, *Zhongguo jindai baokanshi (Histoire de la presse chinoise moderne)*, Taiyuan, Shanxi Renmin Chubanshe, 1981, p.10.

⁸² *Ibid.*, p. 60.

⁸³ Voir Li Huachuan, « La France interprétée par Chen Jitong dans la Qiushi bao », traduit du chinois par Gong Jieshi, in Jin Lu (dir.), *Images de la France sous la dynastie des Qing*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, p.111-119.

⁸⁴ Jin Lu, « L'exotisme avant la lettre ? La France sous la plume des voyageurs chinois en Europe (1866-1891) », in Jin Lu (dir.), *op.cit.*, p.149.

montrant avant tout fier d'être Chinois. Comment comprendre cette attitude paradoxale, qui, on l'a vu, n'avait pas échappée à un Romain Rolland ? Prenons, par comparaison, l'image de la France telle qu'elle apparaît sous la plume du mandarin Zhang Deyi (1847-1918) qui y a fait durant sa vie trois voyages⁸⁵. Jin Lu note à son sujet : « En raison de son patriotisme, rien d'étonnant à ce qu'il ne puisse s'empêcher de mêler ses sentiments personnels à ses commentaires sur la France, trouvant à redire sur tous les aspects en dehors de la technologie scientifique, tels que le système social ou les croyances religieuses »⁸⁶. Nous pouvons trouver chez Tcheng Ki-Tong une attitude similaire voire identique, tout à fait commune, donc, aux premiers diplomates mandarins envoyés en Europe. À leurs yeux, c'est l'industrialisme qui constitue la modernité et la supériorité occidentales et qui, dans une certaine mesure, suscite un semblant d'admiration. Mais, pour ce qui est du reste et en particulier des grands piliers de la civilisation (société, religion, etc.), ces auteurs-voyageurs ont une conscience aiguë de la supériorité de la Chine, d'autant plus aiguë, d'ailleurs, qu'ils savent au fond que la supériorité techno-scientifique propre à l'Occident n'en est pas vraiment une...

Au terme de cette analyse consacrée à la naissance de la francophonie chinoise et au premier auteur francophone chinois, nous pouvons remarquer que, du point de vue interculturel qui est le nôtre, le terme de « croisement », qui a brièvement été proposé au tout début de ce chapitre, s'est avéré pertinent pour caractériser l'œuvre de Tcheng Ki-Tong. En effet, il est d'abord remarquable que cet auteur, par et dans son œuvre littéraire assez abondante, présente d'un côté la Chine aux Français, et de l'autre la France (ou l'Occident) aux Chinois. Mais c'est surtout entre francophonie chinoise et sinologie française qu'un croisement s'opère en permanence, unissant indissolublement l'une et l'autre, l'une à l'autre, de sorte que l'une doit être considérée comme la condition de possibilité de l'autre et qu'il devient finalement impossible de parler de francophonie chinoise sans envisager en même temps, d'une manière ou d'une autre, la sinologie française. Et c'est donc l'œuvre du premier auteur francophone chinois qui révèle cette co-appartenance essentielle, organique pour ainsi

⁸⁵ Les trois voyages de Zhang Deyi en France sont respectivement en 1866, 1868, et 1871. « En 1866, il a suivi Robert Hart et Bin Chun dans leur visite en Europe et nous a laissé le récit intitulé *Hanghai shuqi* (*Récit des aventures étranges d'un voyage maritime*). En 1868, il visite de nouveau l'Europe et l'Amérique, faisant partie du corps diplomatique d'Anson Burlingame. Les notes sur ce voyage, intitulées *Zai shuqi* (*Nouveau récit des aventures étranges*), n'ont été publiées qu'en 1985. En 1871, à la suite de l'affaire Tianjing, il accompagne Chonghou (1826-1893), un des vice-présidents du Ministère de la Guerre et mandarin du premier ordre, pour présenter des excuses au gouvernement français et a l'occasion d'être un témoin de la Commune de Paris ». Voir Fan Tiequan et Li Xiu, « La culture française vue d'un Chinois vers à la fin des Qing. Autour des trois voyages de Zhang Deyi en France », traduit du chinois par Gong Jieshi, in Jin Lu (dir.), *op.cit.*, p.121-122.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 128.

dire, des deux domaines l'un à l'autre. Tcheng Ki-Tong est un Chinois de la fin de la dynastie des Qing, période décadente de la Chine ; il écrit et publie par ailleurs son œuvre au moment de l'apogée de l'expansionnisme impérialiste occidental. En tant qu'écrivain francophone chinois, deux tâches lui incombent. L'une, actuelle, contemporaine, directement liée au contexte historique et idéologique du colonialisme, repose sur la nécessité de corriger et de rehausser l'image fautive et désastreuse que les Occidentaux ont de la Chine ; l'autre, plus générale, quasi théorique, liée à l'appartenance culturelle, consiste à développer les études relatives à la Chine classique, dont Tcheng Ki-Tong se sent le fier héritier, et dont il faut impérativement faire connaître la grandeur.

Or, un peu moins d'un siècle plus tard, un autre auteur francophone chinois va en quelque sorte poursuivre et surtout amener à son point culminant le travail ébauché par Tcheng Ki-Tong, à cette différence près que l'auteur en question abandonne totalement l'entreprise de défense de la Chine telle qu'elle est perçue à une époque donnée, et se tourne principalement vers la culture traditionnelle chinoise pour en dévoiler, en révéler les divers aspects, en particulier philosophiques, poétiques, et picturaux. Il s'agit de François Cheng, que nous allons étudier à présent.

2. François Cheng, universitaire et poète

2.1. François Cheng : une figure interculturelle franco-chinoise⁸⁷

Parmi les nombreuses recherches universitaires dédiées à François Cheng⁸⁸, le livre de Mme Liu Tiannan (*L'image de la Chine chez le passeur de culture François Cheng*, L'Harmattan, 2015) nous offre une vue assez complète de la vie autant que de l'écriture de François Cheng. Bien que cette monographie consacrée à François Cheng présente d'emblée un certain flou⁸⁹, on peut en tirer de nombreux éclairages sur les dimensions interculturelles de François Cheng et de son œuvre.

⁸⁷ Ce sous-chapitre « François Cheng, une figure interculturelle franco-chinoise » est issu de notre recension sur Liu Tiannan, *L'image de la Chine chez le passeur de culture. François Cheng*, (Paris, L'Harmattan, 2015), publiée sur le site nonfiction :

http://www.nonfiction.fr/article-8183-francois_cheng_figure_interculturelle_franco_chinoise.htm

⁸⁸ *La revue de littérature générale et comparée* consacre un numéro spécial (2007/2 n° 322) sur l'étude de François Cheng. On peut citer quelques thèses soutenues ces dernières années en France : Véronique Brient, *Une figure de la francophonie chinoise : François Cheng "Pèlerin entre l'Orient et l'Occident"*, Tours, 2008 ; Ying Li, *François Cheng, entre la France et la Chine : un essai d'hybridation des cultures*, Lyon 3, 2010 ; Yang Wen, *Codes culturels et usages de l'écriture chez François Cheng*, Paris 8, 2012 ; Dominique Genevriev, *La Voix et la Voie dans l'œuvre poétique de François Cheng, "à l'orient de tout"*, Montpellier 3, 2013 ; Wu Chunfeng, *François Cheng dans son temps : pour une création humaniste*, Toulouse 2, 2013.

⁸⁹ Même le titre du livre manifeste une tension entre « l'image de la Chine », implicitement présentée de façon monolithique, et la notion de passeur de culture accolée au nom de François Cheng, sans qu'on sache très bien entre quelles cultures il joue ce rôle de passeur, et quelle culture exactement il fait passer, par quels moyens, etc.

D'abord, l'itinéraire biographique de François Cheng est interculturel. Né en 1929 à Jinan, puis installé avec sa famille à Wuhan à partir de 1933, François Cheng a grandi dans une famille de lettrés. Ayant connu « une enfance privilégiée et même heureuse »⁹⁰, François Cheng est obligé de se réfugier avec sa famille à Chongqing, capitale provisoire du gouvernement (1937-1946) pendant la guerre sino-japonaise, où le jeune homme effectue ses études secondaires. Éveillé à la littérature dès l'âge de quinze ans, François Cheng lit les grands auteurs étrangers et il entre en contact avec les poètes du groupe Juillet, de jeunes intellectuels chinois dont les créations se caractérisent par une exigence réaliste et un lyrisme politique qui s'exprime en vers libres. En 1948, son père est envoyé à Paris pour participer à la fondation de l'Unesco, et François Cheng arrive en France avec sa famille, qui s'installera plus tard aux États-Unis. Bénéficiant d'une bourse, il reste seul à Paris pour y poursuivre ses études. Mais en 1949, l'avènement de la Chine populaire fait de François Cheng un exilé en France. Pendant de nombreuses années, il vivra « l'extrême solitude et l'extrême dénuement »⁹¹. Il travaillera notamment comme plongeur dans des restaurants universitaires, manutentionnaire dans des magasins, et interprète français-chinois pour des sociétés commerciales. C'est seulement à partir de 1959 que François Cheng a pu travailler avec une rémunération régulière, au Centre de recherche linguistique chinoise attaché à l'EHESS pour y traduire des poèmes chinois en français.

La deuxième dimension interculturelle de François Cheng réside dans son dialogue avec divers intellectuels français, que Mme Liu Tiannan sépare en deux courants : « les structuralistes » et « le mysticisme ». L'archéologie de la rencontre entre François Cheng et de nombreux intellectuels français constitue un point de vue original et intéressant dans ce livre : Une intervention de François Cheng aux conférences sur le taoïsme au Collège de France attire l'attention tout d'abord du grand sinologue Paul Demiéville, qui « est la première personne importante que croise François Cheng dans les années soixante, et grâce à lui, il a trouvé un travail et amélioré sa situation » (p.69). Paul Demiéville présente ensuite François Cheng à Gaston Berger, fondateur du Centre d'études prospectives, qui cherche justement un collaborateur chinois. Néanmoins, Gaston Berger meurt dans un accident de voiture six mois après sa nomination comme Directeur général de l'Unesco. Lors de ses funérailles, François Cheng rencontre Roland Barthes, qui était à l'époque directeur d'études à l'EPHE (Ecole Pratique des Hautes Études), dans la section « Sociologie des signes,

⁹⁰ J'emprunte ici une expression de François Cheng lui-même dans ses entretiens avec Françoise Siri, diffusés dans l'émission « À voix nue » sur France Culture du 20 au 24 octobre 2014. Cette série d'entretiens est transcrite ensuite dans le livre *Entretiens avec Françoise Siri*, Paris, Albin Michel, 2015.

⁹¹ *Ibid.*, p.18.

symboles et représentations ». Apprenant la situation du jeune François Cheng, Roland Barthes l'invite à travailler dans son département de recherche. « Les recherches de Roland Barthes se porte notamment sur la société et les systèmes, la littérature et l'art, l'écriture de soi, et François Cheng y puise les idées qui nourriront sa conception sur les mythologies et la critique littéraire et artistique » (p.71). Lors des obsèques de Gaston Berger, François Cheng rencontre également Alexis Rygaloff, qui deviendra plus tard son directeur de mémoire. Comme l'affirme Liu Tiannan « si, avec ses trois premiers mentors (Paul Demièville, Gaston Berger et Rolland Barthes), François Cheng consacre son temps à l'apprentissage, c'est avec Alexis Rygaloff qu'il commence sa recherche et sa création personnelles » (p.71). Entamé en 1963 et achevé en 1968, le mémoire de François Cheng *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang Zhang Ruoxun*, est remarqué plus particulièrement par Julia Kristeva, écrivain, sémiologue et psychanalyste, qui « joue un rôle central dans la carrière littéraire de François Cheng » et qui « vient dialoguer avec lui en 1973 pour l'encourager à approfondir ses recherches en poésie classique chinoise » (p.73). Grâce à elle, François Cheng publie son premier essai *L'écriture poétique chinoise* aux éditions du Seuil en 1977, et connaît un grand succès en France. En outre, Liu Tiannan explore encore la collaboration entre François Cheng et Jacques Lacan, l'amitié et l'influence réciproque entre François Cheng et Henri Michaux...

Enfin, on peut trouver l'interculturalité dans l'œuvre de François Cheng. En général, les textes d'expression française de François Cheng peuvent être divisés en deux grandes catégories : sa recherche ou sa réflexion sur l'esthétique classique chinoise, et sa création littéraire. La première catégorie qui rejoint la sinologie française regroupe ses œuvres théoriques sur le langage poétique et pictural chinois (*L'Écriture poétique chinoise*, Seuil, 1977 ; *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Seuil, 1979), des catalogues sur l'art pictural classique chinois (*L'Espace du rêve : mille ans de peinture chinoise*, Phébus, 1980 ; *D'où jaillit le chant*, Phébus, 2000 ; *Toute beauté est singulière*, Phébus, 2004 ; *Chu Ta : le génie du trait*, Phébus, 1986 ; et *Shitao : la saveur du monde*, Phébus, 1998), et quelques essais en menant une réflexion interculturelle sino-occidentale, ou philosophique en général (*Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, 2006 ; *Cinq méditations sur la mort*, Albin Michel, 2013 ; *De l'âme*, 2016). La deuxième catégorie, qui rejoint la littérature francophone chinoise se constitue notamment par ses œuvres poétiques (*À l'orient de tout*, Gallimard 2005⁹² ; *La vraie gloire est ici*, Gallimard 2015), ses deux romans (*Le Dit de Tyanyi*, Albin

⁹² *À l'orient de tout* est un anthologie de poésie de François Cheng qui contient ses cinq recueils de poésie

Michel, 1998 ; *L'éternité n'est pas de trop*, Albin Michel, 2002) et une pièce de théâtre (*Quand reviennent les âmes errantes*, Albin Michel, 2012). Après avoir présenté la trajectoire des expériences interculturelles de François Cheng, Liu Tiannan, dans la grande troisième partie (pp.165-356), suit la logique de l'interculturalité comme la première partie, pour distinguer la présence de la Chine et l'apport de la France dans l'œuvre de François Cheng. Liu Tiannan nous montre quels traits culturels chinois apparaissent dans l'œuvre de François Cheng comme la présence du taoïsme dans le roman *L'éternité n'est pas de trop*, la poésie et la peinture chinoises dans les livres d'art de François Cheng, l'image de la femme chinoise dans ses deux romans *Le Dit de Tian-yi* et *L'éternité n'est pas trop*, les proverbes utilisés par François Cheng dans ses deux romans, la société chinoise décrite dans l'œuvre de François Cheng. Cette analyse de l'image de la Chine permet à Liu Tiannan de relier sous une même problématique différents genres littéraires pratiqués par l'auteur. Toutefois, cette manière analytique simple et thématique ne parvient pas à démontrer les singularités de l'écriture de François Cheng. C'est peut-être la raison pour laquelle Liu Tiannan propose un nouveau chapitre sur « l'apport de la France » au sein de son analyse de l'image de la Chine. Malgré un rapport discutable entre « l'apport de la France » et les trois thèmes évoqués alors (« la poursuite de la liberté », « la passion de l'art » et « l'esprit critique »), Liu Tiannan nous prouve que l'écriture de François Cheng est bien tout autant influencée par la culture chinoise que par la culture occidentale. Par exemple, sur les plans du style et de l'écriture romanesque, Liu Tiannan relève les influences de Marcel Proust, André Gide et Romain Rolland (p.310-311), ou encore l'influence de Jean-Paul Sartre sur sa conception de la liberté (p.312). Au sujet des livres d'art de François Cheng, Liu Tiannan constate une double ouverture culturelle : « Si ses ouvrages sur la peinture chinoise montrent un œil expert en la matière, ses commentaires sur certains artistes occidentaux dans *Pèlerinage au Louvre* traduisent son appréciation et son intelligence de l'art occidental » (p.322).

Par l'écriture interculturelle de François Cheng, nous constatons que sa démarche est double, comme celle de nombreux passeurs de cultures : il y a une œuvre théorique, universitaire, et une œuvre littéraire (romanesque, poétique) ; à la jonction des deux, on trouve les essais. Malgré une recherche panoramique sur François Cheng (de sa vie à son œuvre), il manque dans le travail de Liu Tiannan une argumentation convaincante sur les singularités de François Cheng en tant que passeur de culture (ou par rapport aux autres passeurs de cultures). Par exemple, qu'est-ce qui distingue un François Cheng, né en Chine, devenu passeur de la

précédents : *Double chant*, Encre marine, 1998 ; *Cantos Toscons*, Unes, 1999 ; *Qui dira notre nuit*, Arfuyen, 2001 ; *Le long d'un amour*, Arfuyen, 2003, *Le livre du vide médian*, Albin Michel, 2004.

culture chinoise en France, d'un sinologue comme François Jullien ? Et lorsqu'on le compare aux autres écrivains francophones chinois, quelles singularités esthétiques ou philosophiques François Cheng manifeste-t-il ? Ces questions restent en friche, mais nous invitent à prolonger l'étude dans une perspective tout à la fois comparatiste et francophoniste.

2.2. François Cheng en tant que sinologue

2.2.1. La beauté poétique chinoise

Parue en 1970, la première publication de François Cheng en France – *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-Xu* (Mouton & Co, 1970) – est un mémoire écrit pour l'obtention du diplôme de l'EPHE (Ecole Pratique des Hautes Études), qui a bénéficié des conseils de sinologues comme Paul Demiéville et Jean-Pierre Diény, et qui fut, par ailleurs, apprécié par Jacques Gernet et Roland Barthes. Comme son titre l'indique, c'est la méthode de l'analyse formelle appliquée à la poésie classique chinoise qui confère une grande valeur au travail de François Cheng.

Rappelons tout d'abord rapidement quelle fut la réception de la poésie classique chinoise en France avant la contribution de François Cheng. Selon la recherche du professeur Qian Linsen⁹³, la première présentation consacrée à la poésie classique chinoise en France est issue du deuxième volume de *la Description de l'empire de la Chine* (1736), dans lequel le Père de Premare (1666-1736) introduit huit poèmes chinois du *Classique des vers*. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans un autre ouvrage encyclopédique de sinologie intitulé *Mémoires des Chinois par les Missionnaires de Pékin (concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc.)*, se trouvent également des traductions de poèmes classiques chinois, ainsi que des présentations de poètes comme Tao Yuanming, Li Bai et Du Fu dans le volume III (1778). Au XIX^e siècle, la sinologie française porte essentiellement sur le *Classique des vers*, ouvrage incontournable au sein des études relatives à la poésie classique chinoise. Mais grâce à Hervé-Saint-Denys, qui traduit et publie en 1862 *Poésie de l'époque des Tang* dans lequel il rassemble quatre-vingt-dix-sept poèmes des Tang écrits par trente-cinq poètes chinois, puis grâce à C. Imbault-Huart qui publie quant à lui *La Poésie chinoise du XIV^e-XIX^e siècle, extraits des poètes chinois* en 1886, et *poésies modernes* (des Song aux Qing) en 1892, la sinologie française cesse de se cantonner à la poésie de style ancien pour prendre en considération la poésie des Tang.

⁹³ Voir Qian Linsen, « la poésie classique chinoise en France », in *Des sinologues français parlent de la littérature chinoise : La poésie classique chinoise*, Beijing, Waiyu Jiaoxue yu Yanjiu Chubanshe, 2007. 钱林森, 《中国古典诗歌在法国》(前言), 载于《法国汉学家论中国文学: 古典戏剧和小说》, 外语教学与研究出版社, 2007.

Comme Tcheng Ki-Tong l'avait remarqué très tôt : « En poésie surtout il ne suffit pas de donner la pensée ou le sujet de composition. Il reste le mot lui-même, la place qu'il occupe, la force ou le mouvement qu'il donne à une pensée, puis l'harmonie du vers et de la strophe. Ce sont des physionomies qu'on ne peut traduire »⁹⁴. La raison pour laquelle le mémoire de master de François Cheng se distingue des recherches antérieures sur la poésie chinoise tient surtout à l'usage de la sémiologie qui est fait pour analyser celle-ci, ce qui permet au lecteur français non-sinophone d'apprécier la beauté de la forme et du contenu dans un poème classique chinois tel que *Printemps-fleuve-fleurs-lune-nuit*, comme le ferait, en somme, un Chinois. La méthode employée par François Cheng permet de faire comprendre aux Français ce que Tcheng Ki-Tong nommait des « physionomies poétiques intraduisibles »⁹⁵. En effet, l'écriture idéographique chinoise pose un problème de traduction majeur, car il s'agit de conférer une structure syntaxique propre à une langue européenne à une simple succession de caractères dépourvu de sens en eux-mêmes (un mot en chinois se compose de plusieurs caractères). Or, seule l'approche sémiologique, qui, par définition, est relative aux systèmes de signes, permet de passer du système des idéogrammes au système alphabétique latin.

En correspondance avec les trois axes de la pensée cosmologique chinoise (Vide-Plein, Yin-Yang et Ciel-Terre-Homme), trois niveaux constitutifs du langage poétique chinois sont établis par François Cheng dans son œuvre *L'écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang* (Éditions du Seuil, 1977). L'étude en question apporte dans un premier temps le plan lexical et syntaxique. Après avoir établi une distinction entre les mots pleins (les substantifs et les deux types de verbes, d'action et de qualité) et les mots vides (l'ensemble des mots-outils qui indiquent des relations : pronoms personnels, adverbes, prépositions, conjonctions, mots de comparaison, particules, etc), François Cheng propose deux axes de traduction : l'alternance judicieuse entre mots pleins et mots vides pour rendre plus vivants les vers, et la suppression des mots vides en ne conservant que certains adverbes et conjonctions afin de multiplier le jeu nominal-verbal impliqué par la dimension du vide dans un vers. Le processus de suppression est réalisé par l'ellipse des pronoms personnels, des prépositions, des mots de comparaison et des verbes, ainsi que par l'emploi de mots vides à la place d'un verbe. Parmi les nombreux genres de poèmes des Tang⁹⁶, François Cheng prend le

⁹⁴ Tcheng Ki-Tong, « La poésie classique », in Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Calmann-Lévy, 1984, p.240.

⁹⁵ *Loc. cit.*

⁹⁶ Dans le réseau de formes de la poésie des Tang, on fait une première distinction entre Jin-ti-shi (« poésie de style nouveau »), régie par de strictes règles de prosodie, et gu-ti-shi (« poésie de style ancien »), qui se signale par l'absence de contraintes, ou, plus souvent, par la déformation intentionnelle de ces mêmes règles. Au sein du gu-ti-shi, deux courants, l'un populaire yue-fu, l'autre savant gu-feng, s'alimentent mutuellement. Quant à la

lǚ-shī (« huitain régulier ») comme référence de la prosodie en analysant sous le vocable Yin-Yang le niveau phonique (la cadence, la rime, le contrepoint tonal et les effets musicaux) et le niveau syntaxique (vers parallèles / vers non parallèles), ce afin de mettre en évidence le processus par lequel une forme engendre le sens. Le troisième niveau réside dans l'image symbolique, signe de la triade Homme-Terre-Ciel. L'organisation du poème est produite par le mouvement des images métaphoriques qui proviennent en général d'une figure imaginée née de la rencontre du monde créé et de l'esprit humain. Afin de rendre sensible ce choix méthodologique de traduction, François Cheng, dans son anthologie de poèmes des Tang, propose pour chaque poème le texte original, une traduction mot à mot et sa traduction interprétée.

Dans sa thèse *La Traduction et les études de la poésie des Tang chez François Cheng*, Jiang Xiangyan compare respectivement la traduction des poèmes classiques chinois de François Cheng avec celle du Marquis d'Hervey de Saint Denys (1822-1892), Judith Gautier (1845-1917) et ses deux contemporains Georgette Jaeger (1920-) et Xu Yuanchong (1921-). D'après l'auteure, les traductions de François Cheng visent à transmettre au lecteur occidental l'esprit du poème et, au contraire des traductions des sinologues français qui se focalisent sur le « savoir », accordent une grande importance au « sentir ». Ainsi François Cheng et Xu Yuanchong préfèrent-ils l'emploi de vers rimés, alors que les traducteurs français utilisent majoritairement des vers libres. On peut, par conséquent, affirmer que l'analyse systématique du langage poétique chinois permet à François Cheng de maintenir une similitude entre la structure poétique traduite et celle du texte original chinois, et que sa particularité et son originalité consistent à saisir non seulement l'essence de la conception artistique du poème original chinois, mais aussi la rime du vocabulaire de la langue française.

2.2.2. La beauté picturale chinoise

Dans son œuvre *Vide et plein : le langage pictural chinois* (Seuil, 1979), François Cheng explique en quoi consiste la notion de Vide au sein de la philosophie chinoise ainsi que sa transposition dans la peinture chinoise, ce dans le but de procéder à une analyse sémiotique du langage pictural chinois. La peinture, en tant que pratique sacrée aux yeux des Chinois, est en

poésie de style nouveau, la forme la plus importante en est le lǚ-shī (« huitain régulier ») ; c'est par rapport à lui que se définissent le jue-ju (« quatrain »), considéré comme un lǚ-shī amputé, ainsi que le chang-lǚ (« lǚ-shī long ») qui, est un lǚ-shī prolongé, à multiples strophes. Dans les deux styles, le mètre d'un poème peut être de cinq ou de sept pieds. À côté d'eux, il y a encore une forme de poésie chantée, appelée ci, dont les vers sont de longueur variable. Ce genre prend son essor vers la fin des Tang et connaît la vogue sous la dynastie suivante, les Song. (Voir François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.60)

effet empreinte de philosophie classique, qui comprend à la fois des conceptions cosmologiques et métaphysiques relatives à la destinée humaine et au rapport entre l'homme et l'univers. À partir de la pensée esthétique chinoise selon laquelle « l'art et l'art de la vie ne font qu'un » et « le beau est toujours en relation avec le vrai », François Cheng présente les structures internes et les principes de fonctionnement de la peinture chinoise qui est considérée non seulement comme une pratique mais aussi comme une pensée en tant que telle. Le Vide dans la peinture est un espace non-peint qui, loin de correspondre à une absence, est au contraire révélateur d'une présence essentielle liée à l'idée des souffles vitaux et au principe d'alternance Yin-Yang.

Dans le but d'expliquer la réalisation d'un tableau (du trait de pinceau à la composition d'ensemble) à partir de la notion de Vide, François Cheng distingue d'une part trois aspects de la réalité du Vide dans la philosophie : la double nature du Vide (nouménal et phénoménal) ; la relation ternaire entre le Vide et le couple Yin-Yang ; les implications du Vide dans la vie de l'homme. D'autre part, il repère et analyse cinq niveaux relatifs à la présence du Vide dans la peinture : Pinceau-Encre, Yin-Yang, Montagne-Eau, Homme-Ciel, Espace-Temps. Chaque niveau correspond à un processus, au cours de la réalisation de la peinture, qui reflète également la pensée esthétique et philosophique chinoise. Le premier niveau concerne le maniement du pinceau, qui est animé par les souffles et le rythme du peintre, incarnant à la fois lignes et volumes ; le deuxième se rapporte au jeu de l'encre qui traite l'action de la lumière ; le troisième s'intéresse à la composition d'un paysage ; le quatrième souligne le rapport entre le plein (les éléments peints) et le vide (l'espace environnant) ; et le dernier s'applique à l'état suprême de l'art chinois qui se traduit par la densité d'âme (意境) et la résonance divine (神韵). À partir de ce cadre méthodologique, François Cheng analyse de manière à la fois théorique et esthétique le fonctionnement de la peinture chinoise dans l'œuvre de Shih-t'ao, grand peintre du début de la dynastie des Qing.

Recueillant des extraits théoriques chinois sur l'art pictural sous quatre rubriques (Art pictural en général, Arbres et Rochers, Fleurs et Oiseaux, Paysages et Hommes), le livre *Souffle-Esprit* (Seuil, 1989) s'offre au lecteur comme la traduction de François Cheng de sélections opérées dans trois anthologies de la théorie de l'art pictural chinois, à savoir : « le Li-tai lun-hua ming-chu hui-pien 历代论画名著汇编 de Shen Tzu-ch'eng 沈子丞 (1943,1982), le Chung-kuo hua-lun lei-pien 中国画论类编 de Yu Chien-hua 俞剑华 (1957) et le Chung-kuo hua-lun ts'ung-k'an 中国画论丛刊 de Yu An-lan 于安澜 (1937, 1958,

1977) »⁹⁷. Comme l'ouvrage *L'écriture poétique chinoise* suivi d'une anthologie des poèmes des Tang traduits par François Cheng, le livre *Souffle-Esprit (Textes théoriques chinois sur l'art pictural)* complète et justifie la théorie picturale chinoise exposée dans *Vide et plein : le langage pictural chinois* (Seuil, 1979). Premier travail à réunir un ensemble de textes théoriques sur l'art pictural chinois, *Souffle-Esprit* de François Cheng comble une lacune de la sinologie française dans le domaine de la traduction des théories picturales classiques chinoises, et il oriente ainsi la critique d'art chinois en France vers de nouvelles sources. Composé de textes traduits provenant d'un corpus volumineux sur l'art pictural chinois des Tang (618 – 907) jusqu'aux Qing (1644 - 1911), cet ouvrage traite successivement de quatre thèmes - l'art pictural en général, celui des arbres et des rochers, celui des fleurs et des oiseaux et enfin celui des paysages et des hommes – qui correspondent aux quatre étapes progressives d'apprentissage de la technique picturale pour un peintre chinois. En dessinant des arbres et des rochers, le peintre chinois maîtrise tout d'abord la technique du trait ; l'étude des fleurs et des oiseaux lui permet ensuite de diversifier son art et d'apprendre des règles de la composition qui l'amènent enfin au sujet majeur dans l'art pictural chinois, celui du paysage.

Bien que de nombreuses notions spécifiquement chinoises soient difficiles à traduire en raison de leur sens double et même multiple, François Cheng propose une liste récapitulative des termes techniques relatifs à la peinture chinoise. Par exemple, le mot « shen-qi » (en chinois 神气) est traduit « souffle et esprit », ce qui implique une pratique de l'art du pinceau ainsi qu'une conception cosmologique.

En s'appuyant sur ses deux œuvres théoriques de l'art pictural chinois (*Vide et plein : le langage pictural chinois et Souffle-Esprit, Textes théoriques chinois sur l'art pictural*), François Cheng rédige de plus quelques catalogues sur la peinture traditionnelle chinoise, qui se répartissent en deux catégories : des ouvrages à caractère général comme *L'Espace du rêve : mille ans de peinture chinoise* (Phébus, 1980), *D'où jaillit le chant*, (Phébus, 2000), *Toute beauté est singulière* (Phébus, 2004), et d'autres essais, plus monographiques, consacrés à un peintre particulier comme *Chu Ta : le génie du trait* (Phébus, 1986) et *Shitao : la saveur du monde* (Phébus, 1998). Le choix original opéré par François Cheng relativement à la conception et à la réalisation de ces livres d'art est ainsi justifié :

⁹⁷ François Cheng, *Souffle-Esprit, Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 1989, p.151.

Il est vrai que le public occidental a l'habitude d'aborder une tradition artistique par des ouvrages à caractère général, embrassant en cent ou deux cents pages plusieurs siècles de création (ce par quoi nous avons nous-même commencé, il y a vingt ans, avec *l'Espace du rêve : mille ans de peinture chinoise*, Phébus, 1980). Mais le temps est venu, depuis longtemps venu, nous semble-t-il, d'approcher de plus près ces corps vivants qui nous occupent, de consacrer enfin des ouvrages particuliers aux différents génies qui se sont illustrés dans telle ou telle direction singulière. Nous nous étions risqué à frayer cette voie il y a quelques années de cela en choisissant de parler du stupéfiant Zhu Da et en lui réservant un album à soi seul (*Chu Ta : le génie du trait*, Phébus, 1986). On sait l'amour que portait Shitao au vieil excentrique taciturne qui sut lui ouvrir, peut-on penser, la sente princière des plus hautes solitudes⁹⁸.

2.3. François Cheng en tant que poète

La poésie de François Cheng, à l'image de sa personnalité, est une symbiose entre la tradition poétique occidentale et la tradition poétique classique chinoise. Si l'influence de la poésie chinoise moderne est d'ordinaire négligée dans des travaux qui lui sont consacrés, ce en dépit du fait que l'auteur a lu beaucoup de poètes modernes chinois, c'est parce que la poésie chinoise moderne, issue du mouvement de Baihua (langue courante) dans les années 1990, adopte la forme et le style occidentaux comme références. Parmi les poètes occidentaux qui influencent la création poétique de François Cheng, on peut compter Percy Byss Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821), William Wordsworth (1770-1850), Gerard Manley Hopkins (1844-1889), Thomas Stearns Eliot (1888-1965), Friedrich Hölderlin (1770-1843), Rainer Maria Rilke (1875-1926), Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Paul Valéry (1871-1945) et Henri Michaux (1899-1984). Pour ce qui est de la poésie chinoise, son œuvre *L'écriture poétique chinoise* suffit à démontrer sa parfaite connaissance de la forme et du fond de la poésie traditionnelle chinoise. Dans sa préface (« Le troisième souffle ») au recueil *À l'Orient de tout*, André Velter a bien résumé le caractère des œuvres poétiques de notre auteur : « L'art poétique de François Cheng se décline manifestement au plus près de l'art pictural chinois qu'il a si scrupuleusement décrypté. [...] On entrevoit la complexité d'une telle translation qui aboutit à se saisir des enjeux de la poésie d'Occident tout en continuant d'user des leviers décisifs de la philosophie orientale »⁹⁹.

Les poèmes de François Cheng, qui sont presque tous sans titre, ont été réunis principalement dans deux ouvrages : *À l'orient de tout* (Gallimard 2005), et, récemment, *La vraie gloire est ici* (Gallimard 2015). *À l'Orient de tout* est une anthologie qui contient ses cinq recueils antérieurs : *Double chant*, Encre marine, 1998 ; *Cantos Toscans*, Unes, 1999 ; *Qui dira notre nuit*, Arfuyen, 2001 ; *Le long d'un amour*, Arfuyen, 2003, *Le livre du vide*

⁹⁸ François Cheng, *Shitao : la saveur du monde*, Paris, Phébus, 1998, p.46.

⁹⁹ André Velter, « le troisième souffle », in *À l'orient de tout*, Paris, Gallimard, 2005, p. 11.

médian, Albin Michel, 2004¹⁰⁰. Notre analyse de l'écriture poétique de François Cheng portera sur six recueils de poèmes, et s'effectuera selon deux axes, l'un, relatif au fond, et l'autre à la forme.

2.3.1. La création poétique comme dialogue

C'est François Cheng lui-même qui définit en toute lucidité sa poésie comme un dialogue, soit avec la nature (physique ou métaphysique), soit avec l'homme en ses différentes dimensions :

Je n'eus pas de peine à me rendre compte qu'effectivement ma poésie était placée sous le vocable du dialogue... C'est ainsi que mon premier recueil, *Double chant*, composé de deux parties (« Un jour, les pierres » et « L'arbre en nous a parlé »), est un dialogue avec les éléments. Le recueil suivant, *Cantos toscans*, est un dialogue élargi avec la terre qui nous porte, cette « vallée où poussent les âmes » selon l'expression de John Keats. *36 poèmes d'amour*, eux, sont un dialogue avec le mystère de la passion humaine. *Qui dira notre nuit* sonde la dimension mystique de notre être. Quant au *Livre du Vide-médian*, le dernier en date, c'est une « traque » de tout ce qui naît entre les entités vivantes dans le sens de la Vie...¹⁰¹.

Considérer sa propre poésie comme un dialogue révèle que François Cheng est avant tout et essentiellement un poète à l'écoute, qui tend l'oreille, et que son œuvre n'a rien à voir avec le monologue d'un sourd. Voyons donc tout d'abord ce qu'entend François Cheng par dialogue avec les éléments, en remarquant que la pensée occidentale (notamment grecque) et la pensée chinoise se réfèrent toutes les deux régulièrement à un ensemble d'éléments : quatre pour la première (Eau, Feu, Terre, Air), et cinq pour la seconde. Celle-ci, outre le système Yin-Yang, comporte en effet une théorie des systèmes « Wuxing » (五行), terme traduit en français par « cinq éléments ». Les cinq éléments, selon l'ordre, sont 金 (jin, « métal »), 木 (mu, « bois »), 水 (shui, « eau »), 火 (huo, « feu »), 土 (tu, « terre »).

Nous pensons que l'expression « un dialogue avec les éléments » utilisée par François Cheng pour définir un aspect de sa poésie dans la citation ci-dessus se réfère nécessairement au Wuxing. De quelle manière ? Malgré l'absence de l'élément Air dans le système chinois, il n'en reste pas moins que ce dernier est plus complet, car, avec la présence de l'élément Bois, c'est tout le monde végétal qui est représenté. Cette remarque est d'une importance capitale, quand on sait que, dans le recueil *Double chant*, François Cheng choisit l'arbre et la pierre (ou le rocher) comme symboles des deux principaux éléments à célébrer : le Bois et la Terre.

¹⁰⁰ Le recueil *Double chant* est réédité à partir de son premier recueil de poèmes *De l'arbre et du rocher* (Fata Morgana, 1989), tandis que *Le long d'un amour* est réédité en s'appuyant sur le recueil *Trente-six poèmes d'amour*, (Unes, 1997).

¹⁰¹ François Cheng, *Le dialogue, une passion pour la langue française*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p.72.

Si l'on remarque en outre que l'idéogramme « Xing » peut et doit également être traduit par « mouvement » (les acupuncteurs européens et en particulier français parlent non des « cinq éléments » mais des « cinq mouvements »), nous pouvons affirmer que François Cheng, pour qualifier sa poésie, emprunte une notion typiquement occidentale, quasi matérialiste, celle d'éléments, qui n'a pas d'équivalent strict et précis dans la langue chinoise, et en même temps puise dans le système chinois deux symboles dont l'un, la Terre, est commun, mais dont le second est spécifique à la pensée chinoise, le Bois. Enfin, une dernière remarque essentielle mérite d'être faite : comme nous venons de le rappeler, le caractère 行 (« xing ») comporte la signification de mouvement ; or, qu'est-ce qu'un dialogue si ce n'est justement un « mouvement » verbal d'aller-retour entre deux personnes, ou entre le poète et la nature,, le poète et l'univers ? ...

Considérons ensuite le recueil *Cantos toscans* afin d'expliquer ce que François Cheng veut dire quand il parle de « dialogue élargi avec la terre ». Une remarque de Dominique Gènevrier nous paraît ici essentielle : « Mettre en œuvre une poétique issue de la symbiose de deux cultures exigeait de lui trouver un sol »¹⁰². Nous avançons en effet que la « terre » dont il est question à présent n'est plus un élément, issu d'un système cosmologique, occidental ou chinois, mais représente une base, un sous-bassement, une fondation, voire même le milieu, sans l'existence de quoi les deux cultures ne peuvent se rencontrer et fusionner. De même que les deux pieds de l'homme prennent nécessairement appui sur le sol ou la terre (ce qu'exprime entre autres la Grande Triade chinoise « Ciel – Terre – Homme »), de même, les deux « pieds », les deux appuis de la création poétique de François Cheng doivent reposer sur un socle. Or, ce socle se doit d'être en quelque sorte neutre, cette base d'être générale ; c'est pourquoi, croyons-nous, François Cheng a choisi l'Italie pour réaliser cette symbiose originale qui caractérise sa création poétique. Ainsi que le dit Yvan Daniel, « il [le recueil des *Cantos toscans*] illustre le mot de François Cheng qui évoque une créativité par “symbiose” à la fois littéraire et culturelle : dans un cadre italien, que l'histoire et les échanges culturels ont lié à la France – par le truchement d'œuvres et de personnalités comme François Pétrarque ou Léonard de Vinci –, le poète fait valoir la singularité de son écriture et de sa culture, chinoise, d'origine »¹⁰³.

Par ailleurs il convient de remarquer, toujours avec Yvan Daniel, que cette symbiose « n'est pas à considérer uniquement du point de vue esthétique et poétique, elle se

¹⁰² Gènevrier Dominique, « Le mythe d'Orphée revisité ou l'art de dépayser les Muses dans les *Cantos toscans* de François Cheng », in Béatrice Bouvier-Laffitte, Anne Prouteau (dir.), *Tissages littéraires franco-chinois*, *op.cit.*, p.47.

¹⁰³ Yvan Daniel, *Littérature française et Culture chinoise*, Paris, Les Indes Savantes, 2010, p.231.

révèle dans plusieurs « cantos » dont la signification est d'abord spirituelle et même religieuse »¹⁰⁴. Cette remarque nous invite à nous pencher, enfin, sur ce que François Cheng entend par dialogue avec « le mystère de la passion humaine » et « la dimension mystique de notre être ».

Tout d'abord, l'art, en général, et en particulier la poésie, est un chant, une louange, une célébration par quoi le poète répond à la beauté, celle de la création ou celle de l'amour : « le poète chante, sur fond de gratitude, le bel amour, l'union des corps »¹⁰⁵, dit très justement Madeleine Bertaud ; et encore : « la résonnance, le beau et le bon face au mal, l'amour, qu'il se développe dans le couple ou à l'échelle de l'univers..., tous objets de célébration »¹⁰⁶. Loin de limiter l'art poétique à sa seule dimension esthétique voire technique, coupé de toute transcendance, François Cheng en fait un moyen d'élévation, de glorification¹⁰⁷ et de reconnaissance. C'est en ce sens, pensons-nous, qu'on peut parler de dimension mystique à la fois dans l'homme, selon François Cheng, et dans l'œuvre du poète. Il s'agit en fait d'adopter une vision universelle qui consiste à réintégrer les principaux aspects de la vie humaine dans un Tout ou une Unité supérieurs ; ainsi, par exemple, comme le remarque Madeleine Bertaud, « il met le couple en relation avec l'univers »¹⁰⁸. On peut donc affirmer que la poésie de François Cheng est tout le contraire de « l'art pour l'art ». « Elle est l'Art même, celui qui a droit à la majuscule. L'Art indissociable du sens, qu'il traduit et produit en une création où écriture et méditation ne font qu'un »¹⁰⁹.

Après avoir établi ce lien entre la dimension spirituelle et religieuse de la symbiose caractéristique de la poésie de François Cheng et « le mystère de la passion humaine » ainsi que la « dimension mystique de notre être », nous pouvons ajouter que le recueil *Le livre du Vide médian*, par son allusion directe et entière au taoïsme, nous élève jusqu'à une dimension proprement métaphysique, qui dépasse celles religieuse et mystique. C'est dans ce recueil, croyons-nous, que, plus qu'ailleurs, « écriture et méditation ne font qu'un », et c'est donc uniquement à l'esprit que s'adresse cette écriture méditative ou cette méditation écrite. « ... l'homme est un être à trois étages, le corps, en position intermédiaire l'esprit, et l'âme »¹¹⁰, écrit Madeleine Bertaud ; mais, pour nous, il s'agirait plutôt de trois instances, d'une part, et,

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 241.

¹⁰⁵ Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng. Poète français, poète de l'être*, Paris, Hermann, 2017, p.163.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.7.

¹⁰⁷ Le titre de son dernier recueil n'est autre que *La vraie gloire est ici*.

¹⁰⁸ Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng, op.cit.*, p.138.

¹⁰⁹ Madeleine Bertaud, *François Cheng, Un cheminement vers la vie ouverte*, Paris, Hermann, 2009, p.210.

¹¹⁰ Madeleine Bertaud, *Lire François Cheng, op.cit.*, p.73.

d'autre part, il nous semble plus juste de placer l'esprit en « position » supérieure, car c'est par l'esprit que l'homme accède à la sphère métaphysique, la plus élevée de toutes.

La création poétique de François Cheng nous apparaît ainsi, à tous égards, comme absolument unique en son genre, ce du point de vue de ce que l'on peut appeler son contenu ou son fond. Il nous faut à présent considérer sa forme.

2.3.2. Formes

La diversité des formes poétiques présentes dans l'œuvre de François Cheng est inspirée et provient, certes, de la poésie occidentale, mais également de la poésie chinoise traditionnelle. L'absence de ponctuation est la première remarque que nous devons faire relativement au caractère formel de son écriture. En outre, influencé par le style poétique d'Apollinaire, dans lequel s'opère un passage de l'oralité à la visualité, François Cheng attache lui aussi une grande importance à l'effet visuel du poème, effet qui est exalté par l'usage du blanc. À l'instar du Vide de la philosophie et de la peinture traditionnelle chinoises, l'espace blanc reflète la spatialité textuelle et évoque également l'esprit taoïste du poète. Citons quelques exemples représentatifs de cette typographie :

Exemple 1

Le
 centre
 est
 Là
 d'où
 viennent
 Les murmures

(*À l'orient de tout*, p.305)

Ce poème, court, sans titre, issu du recueil *le livre du vide médian*, a l'originalité de consister en une seule phrase qui est brisée en sept mots-vers. Verticalement, les deux articles définis « le » et « les » et l'adverbe « là », comme les deux verbes « est » et « viennent », sont situés dans un même alignement ; au milieu, les trois mots « centre », « d'où » et « murmures » se rapportent au champ lexical du vide.

Exemple 2

Me voici
 pure attente
Où es-tu
 claire cascade

Il suffit
 que tu viennes
Pour que soit
 mélodie (*À l'orient de tout*, p.40)

Issu du recueil *double chant*, ce poème sans titre est composé de deux quatrains. Chaque vers comporte trois syllabes, excepté le quatrième, « claire cascade ». On peut également constater la présence d'un espace blanc devant les vers pairs. L'effet visuel produit est celui d'une expansion spatiale du poème.

Exemple 3

L'attente-entente à distance
De l'un de l'autre
 jamais comblée (*À l'orient de tout*, p.169)

Il s'agit ici d'un extrait d'un poème sans titre issu du recueil *Le long d'un amour*. Dans ce tercet, la forme correspond au thème du poème qui vise à exprimer la distance des amoureux. L'espace, dans le deuxième vers, entre « De l'un » et « de l'autre », figure la « distance » dont il est question dans le premier vers. Les deux mots du troisième vers, « jamais comblée », se situe exactement au dessous de l'espace du deuxième vers, qu'il semble ainsi remplir. On peut par conséquent affirmer que cet « espace » est l'expression métaphorique de la distance constitutive de l'amour, qui sépare inexorablement et fatalement les amoureux.

Enfin, le caractère formel de l'écriture poétique de François Cheng consiste dans l'emploi de vers parallèles, emploi qui est évoqué dans *L'écriture poétique chinoise* au sujet de la poésie traditionnelle chinoise (dont il constitue un caractère important sur le plan syntaxique) :

Le parallélisme linguistique occupe en Chine une place importante aussi bien dans la littérature que dans la vie courante... Dans les deux vers d'un dynastique, on peut disposer terme à terme, de façon absolument symétrique, des mots faisant partie du même paradigme grammatical, mais ayant un sens opposé (ou complémentaire), puisque chaque mot, en chinois ancien, est constitué d'un seul caractère. Les deux vers présentés ainsi côte à côte offrent, d'un point de vue esthétique, une beauté visuelle certaine ; ils forment une structure de correspondance et de solidarité où chaque élément est renvoyé simultanément à son partenaire en sorte qu'il y a échange constant entre eux et que chacun se définit comme sujet en face de l'autre sujet ¹¹¹.

Les exemples suivants illustrent la présence des vers parallèles dans l'œuvre poétique de François Cheng :

- (1) Nous sommes soumis au temps/ Elle, immobile/ au cœur du temps/
Nous sommes astreints aux dits/ Elle, immuable/ au cœur du dire (*À l'orient*, p.20)
- (2) Toucher/ plus aigu que gelée
Oùir/ plus délié que vent (*À l'orient*, p.66)
- (3) Les arbres de l'infinie douleur/ Les nuages de l'infinie joie (*À l'orient*, p.70)
- (4) Depuis l'argile jusqu'au bois / Depuis le bois jusqu'à la chair (*À l'orient*, p.71)
- (5) Qui était givre/ se découvre crocus/
Qui était neige/ se découvre prunus/ (*À l'orient*, p.100)
- (6) Que savons-nous des Anciens,/ De leurs joies et de leurs peines?/
Que savons-nous de nous-même, / De nos peines et nos joies? (*À l'orient*, p.136)
- (7) Un visage/ Traversé / Par hasard/ Désormais/ unique
Un visage/ Reconnu/ Entre nous/ Désormais/ unique (*À l'orient*, p.167)
- (8) Trop proche / une flamme brûle
Trop loin / un nuage fuit (*À l'orient*, p.174)
- (9) Si de ma main je te heurte / m'ouvriras-tu ta paume/
Si de ma main je te blesse / me donneras-tu ton sang (*À l'orient*, p.215)

Cet emploi des vers parallèles permet au poète d'établir une correspondance entre des mots du même genre, qui sont, d'un vers à l'autre, soit invariables ou semblables, soit variables et en correspondance. Il permet surtout, ce faisant et à notre sens, à un poète francophone contemporain, de retrouver une sorte de perfection esthétique dont il est sûrement nostalgique. En effet, cet ordre spatial rigoureux institué par l'écriture poétique au sein de la page blanche ne peut être que le reflet d'un ordre supérieur, celui qui l'emporte sur le chaos, et que seul l'art en général (et poétique en particulier) a pour mission et pour définition de retrouver, de recréer à l'échelle humaine. Nul doute que pour le poète Cheng, ordre est synonyme de beauté, esthétique de cosmétique (au sens où « cosmos » signifie en grec « ordre de l'univers »). On retrouve par ailleurs dans la philosophie taoïste cet idéal de conformité à l'ordre cosmique et naturel, ce que François Cheng est loin d'ignorer, puisqu'il a expliqué les principes de cette philosophie dans son essai sur le langage poétique et pictural et qu'il les a appliqués à sa création poétique.

¹¹¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996.

Conclusion

François Cheng et son illustre prédécesseur Tcheng Ki-Tong représentent donc deux figures particulières et originales parmi les auteurs francophones chinois. Outre que la majorité de leurs œuvres ne sont pas fictionnelles, il est important de noter que ce que l'un avait ébauché, à savoir ce qu'on peut d'ores et déjà appeler le courant, si petit soit-il, de la francophonie chinoise et son lien organique avec la sinologie française, l'autre l'a en un sens parachevé, ou lui a du moins donné une forme de perfection esthétique. Après que Tcheng Ki-Tong eut ouvert la voie, pour ainsi dire, et à la suite d'autres auteurs francophones chinois que nous allons étudier, François Cheng s'est engagé dans une sorte de quête personnelle de la perfection en se concentrant sur la dimension presque exclusivement sinologique de la création artistique. N'étant plus investi, étant donné la différence des époques et des contextes socio-politico-historiques et au contraire de Tcheng Ki-Tong, d'une mission à accomplir, François Cheng peut en toute quiétude délaissier la dimension historique et idéologique dont l'œuvre de son prédécesseur est empreinte, et y être complètement indifférent, étranger. Tandis que Tcheng Ki-Tong s'était fait, en quelque sorte, l'avocat d'une Chine en proie aux convoitises et aux aberrations occidentales, François Cheng devient, quant à lui et toujours en quelque sorte, un archéologue qui découvre les vestiges d'une Chine classique et antique et les intègre à son processus créatif, de même qu'il les transmet au public français.

Chapitre II : La francophonie chinoise face à l'histoire : les relations Chine-Occident au XX^e siècle

Dans le premier chapitre, nous avons abordé le thème de l'interculturalité dans la francophonie chinoise d'un point de vue interdisciplinaire afin de bien délimiter notre domaine de recherche, et en prenant en compte son caractère émergent. Il nous faut à présent explorer les différentes perspectives selon lesquelles il convient d'étudier la littérature francophone chinoise. En fait, nous pouvons constater que la majorité des textes littéraires francophones chinois peuvent, en fonction de leur sujet central, être répartis en deux groupes : l'écriture réaliste historique d'une part, et, de l'autre, la présentation de la culture traditionnelle chinoise. Dans ce chapitre, nous allons donc tout d'abord voir comment s'effectue la transcription de l'histoire dans les œuvres des auteurs francophones chinois contemporains. À cette fin, nous proposons de formuler l'hypothèse de travail suivante : c'est le contact et les échanges entre la Chine et l'Occident au XX^e siècle qui constituent le fondement à partir duquel se développe l'interculturalité dans l'écriture historique francophone chinoise.

La Chine a connu, tout au long du XX^e siècle, de profonds bouleversements politiques, économiques et sociaux qui, avec le recul, apparaissent comme la résultante de trois révolutions : 1) celle de 1911-1912, initiée par Sun Yat-Sen et son parti, le Tongmenhui, précurseur du Guomindang, qui a mis fin au régime impérial ; 2) celle de 1949 qui a abouti à la prise du pouvoir par les communistes, dirigés par Mao Zedong ; 3) celle de 1978-1984 qui a fait naître, sous l'impulsion de Deng Xiaoping, une Chine nouvelle désormais ouverte sur le monde¹¹². Notre analyse de l'écriture historico-littéraire dans la francophonie chinoise correspond justement à ces trois tournants historiques chinois du XX^e siècle – la révolution chinoise, l'époque communiste de Mao, et l'époque ouverte de Deng – où la présence française en Chine évolue parallèlement. Pendant la révolution chinoise, la France se présente en effet en Chine comme une puissance occidentale qui a participé à l'exploitation et à l'oppression du peuple chinois. Suite à la proclamation de la République Populaire de Chine, la France tergiverse plusieurs mois avant de se ranger à l'avis des États-Unis qui refusent de reconnaître le nouveau régime, par crainte de la contagion communiste¹¹³. La victoire des

¹¹² Jean-Jacques Tur, *La Chine, Trois révolutions pour une renaissance, De Sun Yat-sen à Xi Jinping*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.7.

¹¹³ Nicole Bensacq-Tixier, *La France en Chine de Sun Yat-sen à Mao Zedong 1918 – 1953*, Rennes, Presses

communistes met ainsi fin à un siècle de présence française en Chine. Depuis la mise en vigueur de la politique de réforme et d'ouverture en 1978, la Chine a cependant rétabli de bonnes relations avec les pays occidentaux afin d'apprendre de leurs expériences de la modernisation. Simultanément, rompant avec l'image traditionnelle d'ennemi du communisme, l'Occident devient, à l'époque de Deng, le modèle de la modernité, du point de vue du développement à la fois technologique et économique.

Les corpus qu'on présente dans ce chapitre sont des textes francophones chinois dans lesquels l'histoire et la mémoire du passé figurent au premier plan. Dans les romans évoqués, nous pourrions découvrir différentes perceptions que les auteurs ont des grands événements historiques, soit par le modèle du récit de témoignage dans lequel l'écriture prend la forme de l'autobiographie (les romans de Cheng Tcheng), soit par la création d'un personnage fictif dont le prototype est l'écrivain lui-même (ceux de François Cheng, Shen Dali et Ya Ding).

1. Cheng Tcheng et la révolution chinoise

Né en 1899 dans la ville de Yizheng (province du Jiangsu), Cheng Tcheng part, à l'âge de vingt ans et en tant qu'étudiant-ouvrier chinois, pour la France, où il séjourne pendant dix ans (de 1920 à 1930). En 1928, il publie son premier ouvrage francophone, *Ma mère*, aux éditions Victor Attinger. Dans la préface, Paul Valéry cite l'auteur qui résume ainsi sa carrière :

Au moment de la Révolution, j'étais étudiant chez les missionnaires américains de Nankin. Réfugié à Changhaï, je faisais mes études à l'École des Chemins de fer. Ensuite je finis mes études à l'Université jésuite l'Aurore. En 1916, je fus cheminot (employé de chemin de fer Peking-Hankéou). En 1919, je fus à la tête avec les autres de la Révolution sociale du 4 mai et du 3 juin. Impossible de rester devant la menace quotidienne de la compagnie, j'ai dû abandonner mon poste ferroviaire (chef de train) et ma démission (sic) du président du Syndicat des cheminots et de la Fédération des syndicats des ouvriers, des commerçants et des étudiants de Tchang Sin Tien. Arrivé à Changhaï, je fus délégué à l'Union panchinoise par les ouvriers du Nord de la Chine. Je me sentais ignorant et incapable de remplir mon mandat. Je donnai ma démission et je partis, le 22 octobre 1919. J'arrivai en Angleterre. J'arrivai en France. Membre de la Société franco-chinoise d'éducation, partisan du principe étudiant-ouvrier, je travaillai à Paris dans l'ébénisterie Duchiron. Puis je suis allé au pays de Ronsard, au Lycée de Vendôme. De nouveau, à l'usine, j'avais besoin de gagner de l'argent pour lutter contre la faim et le froid. De nouveau à l'école ! Je suis allé à Montpellier et je rentrai en 1920 à l'école Nationale d'Agriculture. De nouveau, à l'usine, en Italie. De nouveau, à l'École, à l'Istituto Bacologico di Padova. Puis revenant en France, j'allai à Montpellier et je commençai mes études d'Histoire naturelle. En 1924, j'étais licencié ès science. Puis je préparais à la Faculté des Sciences un diplôme d'études supérieures. J'étais reçu avec mention très honorable. Me voilà chargé de cours à Paris¹¹⁴.

universitaires de Rennes, 2014, p.623.

¹¹⁴ Cheng Tcheng, *Ma mère*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1928, p.24

L'année suivante en 1929, Cheng Tcheng publie sa deuxième œuvre d'expression française, *Ma mère et moi, À travers la révolution chinoise* (Éditions Victor Attinger, 1929), qui constitue en fait la suite de son premier livre. Ces deux volumes, qui couvrent la période historique chinoise qui s'étend de la naissance de la mère de Cheng Tcheng, en 1870, jusqu'à l'année du départ pour l'Europe de l'auteur en 1919, ont ceci de particulier qu'ils mêlent la biographie familiale personnelle de Cheng Tcheng à une série d'événements historiques survenus en Chine. L'auteur l'affirme dans son avant-propos : « Je fais tout mon possible pour montrer la figure chinoise – telle qu'elle est – à tous les points de vue. Je ne veux ni l'embellir, ni l'enlaidir »¹¹⁵, et « je suis un portraitiste. Je dessine les hommes vivants, contemporains de mon siècle que j'ai vus, regardés, observés et scrutés ; que j'ai entendus, écoutés, distingués et appréciés »¹¹⁶. Il s'agit donc, dans les deux récits en question, de livrer pour ainsi dire à l'état brut, sans fiction aucune, des mémoires historiques, et ce faisant de présenter au public français une période troublée de l'histoire chinoise qui reste méconnue des Européens autant que des Chinois.

1.1. Les puissances occidentales en Chine (1870-1919)

Née en 1870, la mère de Cheng Tcheng raconte son enfance à ses enfants : « Les Taiping furent complètement réprimés et les puissances entrèrent en scène sur le grand théâtre ; mon année de naissance fut marquée par le massacre de Tien-Tsien »¹¹⁷. Suite aux deux guerres de l'opium entre la Chine et l'Occident (la première se déroule de 1839 à 1842 et la seconde de 1856 à 1860), au sud et au centre du pays éclate la révolte des Taiping. Les paysans chinois se soulèvent en effet, entre 1851 et 1864, contre la règle féodale de la dynastie des Qing et l'agression capitaliste étrangère. Confronté à des agitations intérieures, ainsi qu'à l'invasion des puissances occidentales venant de l'extérieur, le faible gouvernement des Qing est pris en tenaille. Le massacre de Tien-Tsien en 1870 est un exemple du conflit entre l'Église étrangère et des indigènes chinois. L'analyse du récit de Tcheng Cheng permet de distinguer différentes formes de la présence des puissances étrangères en Chine : agression militaire, exploitation économique et contrôle politique.

1.1.1. Agression militaire

Cheng Tcheng présente dans *Ma mère* au lecteur européen deux agressions militaires émanant des puissances étrangères en Chine : la guerre sino-japonaise (1894-1895) et

¹¹⁵ *Ibid.*, p.31.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.34.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.31.

l'expédition internationale de 1900-1901. Au sujet de la première, il écrit : « Un petit pays a battu la Chine, un tout petit pays ! La souris blessa le chef en 1895 »¹¹⁸. Cette guerre perdue annonce aussi l'échec du mouvement d'auto-renforcement de la Chine déclenché depuis trente ans. La flotte de Beiyang, en tant que force navale dominante chinoise, essuie une défaite cuisante. La Chine est dès lors obligée de signer le traité inique de Shimonoseki avec le Japon. Cheng Tcheng prend soin de souligner dans son œuvre l'influence de cette guerre sino-japonaise sur l'évolution de la Chine :

Ce coup de tonnerre réveilla la masse qui dormait. D'abord le mandarinat et la bourgeoisie. Jusque-là, on n'avait jamais pris au sérieux les guerres extérieures. Pour les Chinois, elles n'étaient que des tempêtes passagères, produits de la civilisation « barbare ». Cette fois, la guerre sino-japonaise était trop près et trop brutale pour que la Cour Impériale put tromper l'opinion publique. D'autre part, la victoire japonaise révéla, aux yeux des puissances occidentales, la faiblesse du colosse chinois. Ce fut la curée. La Chine allait vers le démembrement. La Russie et le Japon s'affrontaient en Mongolie et en Mandchourie, dans un territoire chinois ; l'Allemagne était à Kiao-tcheou ; l'Angleterre à Wei-hai-wei ; la France à Kouang-tcheou-wan. À la cour, deux tendances luttaient : celle du prince Kong, partisan d'une entente avec l'étranger et celles des princes Tchoun-yi et King qui y restaient contraires¹¹⁹.

À cause des invasions incessantes et de la présence répétée des puissances étrangères, les Chinois étaient devenus de plus en plus xénophobes : « L'Impératrice furieuse veut la guerre à mort contre les diables étrangers. Elle contrôle les Boxers dans l'armée des Vengeurs. Les Puissances font donner de la voix aux mitrailleuses et aux canons »¹²⁰. En 1900, pour réprimer la révolte des Boxers, huit puissances impérialistes (La France, la Russie, l'Angleterre, les États-Unis, l'Allemagne, l'Italie, l'Autriche-Hongrie et le Japon) constituent une armée de huit nations alliées contre la Chine. Cette expédition internationale est évoquée par l'auteur en des termes très durs :

Elle « assura la tranquillité de Pékin ». Elle tue, elle tue, elle tue... « C'est un plaisir de tuer un Chinois », dit l'un d'eux. « Je m'amuse avec les nattes et les petits pieds », dit un autre, d'une façon sadique. Les puits sont pleins de cadavres et les ruisseaux pleins de sang. Une autre armée de Vengeurs, celle-ci des peuples civilisés ! Elle vole, elle viole, elle massacre, et elle venge¹²¹.

Cette guerre s'achève par la signature du traité inique *Protocole de paix Boxer* (traité de Xinchou) entre la Chine et la coalition des nations étrangères. Par le moyen de ces agressions militaires, les puissances occidentales obligent le gouvernement des Qing à signer une série

¹¹⁸ *Ibid.*, p.82.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹²⁰ *Ibid.*, p.100.

¹²¹ *Ibid.*, p.101.

de traités iniques dans le but de grignoter le territoire chinois et d'y satisfaire des intérêts colossaux.

1.1.2. Exploitation économique

L'exploitation économique des puissances occidentales en Chine est donc réalisée principalement par le biais de traités iniques (traité de Nankin en 1842, traité de Tien-Tsien en 1858, traité de Shimonoseki en 1892, entre autres). C'est à travers une explication que fait la mère à ses enfants au sujet du prix modique de la soie étrangère, que Tcheng Cheng révèle le mécanisme de l'exploitation économique en question :

Il faut remonter vers la guerre de l'opium. Quand les Anglais remportèrent la victoire en 1842, ils imposèrent à la Cour un traité de paix, dit traité de Nankin, dont voici les points principaux : Les marchandises taxées lors de l'importation ne doivent pas être grevées d'impôts spéciaux à l'intérieur du pays. La Chine paie à l'Angleterre 21 millions de taëls en guise de réparations de guerre. L'île de Hong-Kong devient propriété anglaise pour servir comme dépôt de l'opium. Canton, Foutcheou, Amoy, Ning Po et Shanghai deviennent des ports de commerce ouverts notamment pour l'opium. Dans le traité de Tien-Tsien, en 1858, la Chine a été imposée par une autre clause à propos du tarif douanier : Le tarif douanier de 5% prévu dans le traité de Nankin est trop élevé, il est décidé d'établir un autre tarif renouvelable tous les dix ans. Avec ce traité, la Chine abdique sa souveraineté politique et économique. Après la guerre sino-japonaise, le traité de Shimonoseki, en 1895, fixa que : Les citoyens japonais sont autorisés à établir des fabriques dans les ports de traité et en Chine centrale ; les marchandises produites seront grevées d'un impôt égal au droit de douane d'importation pour ces mêmes marchandises. Pour toutes ces raisons, la soie étrangère, japonaise et européenne, est meilleur marché que la soie indigène ¹²².

Avant la guerre de l'opium, les recettes du commerce extérieur chinois excédèrent pendant longtemps ses dépenses, parce que des produits de luxe chinois comme le thé, la soie et la porcelaine étaient très populaires en Europe, alors que des produits industriels venant du Royaume-Uni étaient mal acceptés en Chine. Néanmoins, le commerce de l'opium, monopolisé par des commerçants britanniques au début du XIX^e siècle en Chine, renverse cette situation de déséquilibre au bénéfice du Royaume-Uni. Mécontents de l'interdiction du trafic de l'opium édictée par le gouvernement de Qing, les Anglais déclenchent en 1840 la première guerre de l'opium, que la Chine perd et qui conduit à la signature du traité inique de Nankin. De cette première guerre de l'opium à la chute de la dynastie des Qing, en 1912, l'Empire de Chine connaît des défaites successives dans sa résistance à l'Occident et signe de nombreux traités iniques, qui contraignent le gouvernement des Qing à payer aux puissances occidentales un grand nombre de réparations de guerre (450 millions de taëls pour le seul traité de Xinchou, en 1901 !). Outre ces indemnités de guerre, la Chine est privée de

¹²² *Ibid.*, p.128.

l'autonomie des douanes, et devient par conséquent un marché de dumping pour des marchandises occidentales et un territoire d'accès aux matières premières bon marché.

1.1.3. Contrôle politique

Sous le règne de l'Impératrice, Tcheng Cheng déplore déjà le contrôle politique des puissances en Chine, qui « partageaient sans gêne la Chine en sphères d'influence ou zones d'intérêts politiques et économiques »¹²³. La cession du territoire chinois aux puissances étrangères peut être datée du traité de Nankin, à la suite duquel Hong Kong devient une place militaire et économique sous contrôle du Royaume-Uni. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, des puissances occidentales occupent respectivement leurs propres zones d'influence : la Grande-Bretagne contrôle le bassin du fleuve Yangtsé ; l'Allemagne la province de Shandong et le Kuaitshou ; la Russie occupe des provinces du nord-est de la Chine et la zone située au nord de la Grande Muraille, le Japon contrôle Taiwan et les îles Pescadores et, enfin, la France occupe des provinces du sud-ouest qui partagent leurs frontières avec l'Indochine. En plus de leurs zones de contrôle, les puissances occidentales ont également établi de nombreuses concessions étrangères dans de grandes villes chinoises, grâce auxquelles elles gèrent l'autonomie de l'administration et le droit de l'extraterritorialité. La Chine devient ainsi, sous la plume de Tcheng Cheng, une proie que se partagent et que dépècent les puissances concurrentes :

Les intérêts des Puissances étaient en opposition, en Chine, après la guerre des Boxers. Elles dressaient deux d'entre elles, la Russie et le Japon, à la lutte, au jeu des armes. Dans l'arène chinoise, deux taureaux s'affrontaient.
À part l'Alliance franco-russe,
À part l'Alliance anglo-japonaise,
L'Amérique et la Triple Entente regardaient en spectateurs intéressés et impatients.
Après la guerre, la Russie, le Japon, l'Angleterre et la France formèrent une entente en conciliant les intérêts et la politique des quatre nations dans les questions chinoises et asiatiques¹²⁴.

Cette comparaison de l'occupation rivale des puissances étrangères à un combat d'animaux symbolisant la puissance en révèle bien évidemment le caractère féroce, inhumain, implacable. D'autant plus qu'à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les oppositions entre les différents impérialismes sont exacerbées. D'anciennes puissances (l'Angleterre, la France et la Russie) attachent plus d'importance à la politique et aux conquêtes coloniales que les nouvelles (l'Allemagne, l'Amérique et le Japon), ce qui provoque un déséquilibre de partage des intérêts entre ces pays. Par exemple, vu que la Chine est presque tout entière

¹²³ *Ibid.*, p.97.

¹²⁴ *Ibid.*, p.111.

divisée, les États-Unis proposent en 1899 la doctrine de la Porte Ouverte pour protéger leurs intérêts commerciaux dans l'ensemble du pays. Il convient de noter cependant que la concurrence entre les puissances favorise, d'une part, la préservation en Chine de l'entité territoriale et administrative ; d'autre part, elle promeut l'éveil de la conscience nationale chez les Chinois. La révolte des Chinois contre l'impérialisme ne s'est en réalité jamais arrêtée, et elle a pris, entre autres, la forme de la guerre des Boxers (1900) et de la Révolution chinoise de 1911. Après la mort de l'Impératrice Cixi, des puissances soutiennent Yuan Che Kaï pour maintenir à la fois leurs intérêts et l'ordre interne de la Chine. Tcheng Cheng ne manque pas de rappeler ainsi qu'« avec l'aide des cinq grandes Puissances en opposition, maître de la situation, il [Yuan Che Kaï] établit sa dictature. Et les Puissances légalisent de leur côté l'emprunt inconstitutionnel »¹²⁵.

1.2. Quelques figures typiques

Nous pouvons diviser l'ensemble des personnages qui apparaissent dans le récit en deux catégories : la famille de Cheng Tcheng (sa grand-mère, son père et sa mère) et les figures historiques (l'Impératrice et Yuan Che Kaï). C'est très précisément à travers ces personnages que le lecteur peut connaître les différentes positions du peuple chinois tout au long d'une époque fluctuante et sous l'effet des interventions occidentales.

1.2.1. Les membres de la famille

On trouve tout d'abord la grand-mère de Cheng Tcheng. Incarnation du conservatisme extrême, elle est souvent, sous la plume de Cheng Tcheng, comparable à l'Impératrice. Symbole de la tradition, elle est xénophobe et parle toujours à ses petits-enfants des missionnaires comme étant des « diables étrangers » et des « barbares »¹²⁶. L'étranger est pour elle le type même du non-civilisé, extérieur à la civilisation en général et à celle de la Chine en particulier ; c'est là le stéréotype de l'Occidental aux yeux des Chinois ruraux du XIX^e siècle.

On trouve ensuite le père de Cheng Tcheng. Il représente le petit fonctionnaire chinois à la fin de la dynastie des Qing, qui veut à la fois « servir la nation » et « être un mandarin modernisé ». Un passage relatif à cette figure importante du père est significatif : « Réformiste, il avait voulu battre la Tradition et se faire mandarin honnête et modernisé ;

¹²⁵ Cheng Tcheng, *Ma mère et moi, À travers la révolution chinoise*, Paris, Éditions Victor Attinger, 1929, p.168.

¹²⁶ Cheng Tcheng, *Ma mère*, *op.cit.*, p.64. « Les diables étrangers nous ont tués. Ils nous ont fait beaucoup de mal. Ils nous ont volé les enfants et ils leur ont supprimé les yeux pour fabriquer des pilules. Ces barbares-là ne connaissent pas les lois de nos sages. Nous étions riches. Tous les ans, nous avions de l'argent de reste. La dépense était toujours trois fois inférieure à la recette. Tous les cinq ans, nous achetions de nouveaux terrains, Maintenant, nous sommes ruinés par les fusils à opium et l'importation des articles étrangers ».

mais il était battu et prisonnier du milieu traditionnel. Réformiste, il n'osait pas attaquer de front la Tradition. Réformiste, il hésitait devant les moyens révolutionnaires »¹²⁷. En 1898, les réformistes chinois, soutenus par le jeune empereur Guangxu, lancent un mouvement de réforme politique à la cour impériale, la Réforme des Cents Jours, qui avorte très rapidement. « Mon père était un de ces réformateurs », écrit Cheng Tcheng, qui, aux yeux de sa grand-mère et de l'Impératrice (toutes deux conservatrices), étaient « imbus de doctrines fausses et de principes absurdes »¹²⁸. C'est donc ici le portrait d'un homme en quelque sorte écartelé entre la Tradition, dont il ne peut se dégager, et la Modernité, à laquelle il aspire, que l'auteur trace, pour montrer les contradictions et les difficultés inhérentes à une telle situation. Le père de Cheng Tcheng incarne ainsi, de toute évidence, une transition, une étape, dans l'évolution sociale et politique de la Chine.

Il y a enfin la mère de Cheng Tcheng. C'est elle qui, aux yeux de l'auteur, représente l'équilibre, le juste milieu en quelque sorte, entre le camp traditionnel et le camp moderne dans la famille : « La tradition combat le progrès. La première qualifie le second de trahison de la civilisation nationale et millénaire. Le second considère la première comme une forme dégénérée. Ma mère se trouve entre deux feux. Elle veut suivre la tradition avec la grand-mère et nous laisser aller vers le progrès avec l'avenir »¹²⁹. Un élément fondamental présenté par le biais de ce personnage éponyme doit également attirer notre attention : il s'agit de l'instruction qu'une mère donne à ses enfants. Celle-ci prend, en l'occurrence, la forme de contes et de paroles qui ont pour but de divulguer les valeurs morales chinoises¹³⁰. Comment ne pas penser ici aux *Entretiens* de Confucius, surtout quand il est question de prudence, de respect, de dignité ? Inspiré par le fondateur de la morale chinoise, Cheng Tcheng, à l'évidence, choisit donc le personnage de la mère, dont la sagesse est en quelque sorte innée, naturelle, pour incarner l'attitude par excellence qui synthétise cette morale, celle du juste milieu.

¹²⁷ *Ibid.*, p.117.

¹²⁸ *Ibid.*, p.87.

¹²⁹ *Id.*, *Ma mère et moi, op.cit.*, p.65.

¹³⁰ *Id.*, *Ma mère, op.cit.*, p.142-184. « Soyez simples ! soyez bons ! Mes enfants, la grandeur n'est pas pour vous ! Car, pour être grand, il faut vivre et souffrir. Quand vous serez au bout de la vie et au sommet de la souffrance, alors vous serez grands ». - « Oui, mes enfants, le bonheur est dans le travail et la joie vient après la souffrance ». - « Chaque âge a sa folie. Un dieu a ses oublis. Tout a une fin... La prudence est une âme errante devant la Mort. À l'instant de la surprise, on pousse le cri de vérité ». - « Note qu'un proverbe chinois dit : Dans mille réflexions des sages, il y a souvent une erreur. Et dans mille réflexions des fous, il y a quelquefois une vérité. Je crois à la religion de l'Humanité. Je suis Chinoise et je suis le culte des ancêtres ». - « Soyez dignes de votre père et de votre famille. Soyez hommes de l'humanité ». - « La sincérité peut émouvoir toute la nature. Elle est la clé du Paradis ». - « Si les femmes sont égoïstes, c'est parce que les hommes les ont rendues telles. Les hommes sont, en effet, plus égoïstes que les femmes. Je respecte toujours votre grand-mère, parce qu'elle est pour moi, innocente de nature et victime de la société mal bâtie ».

1.2.2. Deux personnages historiques

L'Impératrice Cixi, qui contrôla le pouvoir suprême en Chine pendant quarante-sept ans (de 1861 à sa mort en 1908), apparaît aujourd'hui encore comme un personnage problématique de l'histoire chinoise. Aussi Cheng Tcheng reprend-il à son compte cet aspect en livrant une image franchement négative de l'Impératrice, stigmatisée comme étant « la méchante grand-mère de la Chine tout entière »¹³¹. Elle est en outre accusée d'être dilapidatrice : « En pleine crise nationale, elle fit construire le Palais d'Été »¹³². Il lui est également reproché d'avoir profité des Boxers pour réaliser sa vengeance aveugle : « L'Impératrice ne fut qu'une peureuse déesse de la vengeance. Les Boxers ne furent que des auxiliaires de l'armée de l'Impératrice »¹³³. Cheng Tcheng prive enfin l'Impératrice Cixi du mérite qu'elle aurait pu avoir en prenant certaines décisions sociales et politiques. En effet, après la répression des Boxers, « l'Impératrice, seule, revenue de l'exil, instruite par la force des canons et des mitrailleuses, aspirait à des réformes »¹³⁴. Autrement dit, c'est uniquement sous la pression agressive des puissances occidentales et dans leurs intérêts que le processus d'industrialisation de la Chine est engagé.

Yuan Che Kaï (1859-1916), quant à lui, accède au pouvoir suprême dans le contexte de l'abdication du dernier empereur des Qing (12 février 1912). Malgré la courte durée de son règne (1912-1916), Yuan Che Kaï joue un rôle très important dans le contexte historique de la transition entre le régime de la monarchie absolue et la république, au point que Cheng Tcheng lui consacre un chapitre entier (le neuvième) dans son second récit, *Ma mère et moi, À travers la révolution chinoise*. C'est essentiellement à une figure de traître que Yuan Che Kaï est assimilé. En effet, pour faire face à une crise financière que connaît son nouveau régime, il emprunte une somme d'argent faramineuse à un consortium étranger sans l'autorisation de l'Assemblée nationale, ce qui fait dire à l'auteur qu'il est « le malin politicien, [qui] marie sa fille unique à plus de deux gendres. La Russie, la France et l'Angleterre d'un côté. L'Allemagne et l'Autriche, de l'autre. Yuan Chi Kaï se réjouit du désarroi entre les Puissances, et il se moque de la Constitution et du Parlement. Avec l'aide des cinq grandes Puissances en opposition, maître de la situation, il établit sa dictature »¹³⁵. Son second forfait consiste justement à profiter de ce lien équivoque avec les puissances étrangères pour trahir la République en se proclamant Empereur. Notons enfin que Cheng Tcheng éprouve, en dépit de

¹³¹ *Ibid.*, p.85. Cheng Tcheng, *Ma mère, op.cit.*, p.85.

¹³² *Loc. cit.*

¹³³ *Ibid.*, p.98.

¹³⁴ *Ibid.*, p.106.

¹³⁵ *Id.*, *Ma mère et moi, op.cit.*, p.168.

son mépris pour Yuan Chi Kaï, une sorte d'empathie pour son destin politique : « Hier, la floraison, le matin, le printemps ; aujourd'hui, la chute ! La chute du tyran est tragique ! Napoléon n'est pas seul dans l'histoire. César et Néron, peuvent offrir à Yuan Che Kaï, rare génie du siècle et de la Chine, un banquet au panthéon des dictateurs »¹³⁶. Cette comparaison du dictateur chinois (à qui, en passant, l'auteur reconnaît du génie) à de grandes figures de l'histoire occidentale est révélatrice de la représentation que s'en fait Cheng Tcheng. En outre, ce recours interculturel, cette référence à trois empereurs occidentaux (dont un Français), permet évidemment à l'auteur de donner au lecteur l'image la plus fidèle de ce grand personnage de l'histoire chinoise et d'en faire saisir l'importance.

1.3. Écriture de soi

Cheng Tcheng décrit, dans ce qui est sans conteste un récit autobiographique, le parcours de sa propre vie, de l'enfance à son départ pour la France. Cette période de jeunesse peut nous semble-t-il être découpée en cinq moments qui sont fonction de son déplacement et qui correspondent à des événements historiques importants.

1.3.1. Nouvelle école (1905-1910) : les réformes de l'Impératrice

Après les ravages de l'expédition internationale des Boxers en 1900, les conservateurs, à la cour des Qing, ont recours à des réformes occidentales pour maintenir la domination politique des Mandchous. Dans le domaine de l'éducation, l'Impératrice « décrète la suppression de l'antique système des examens. Des écoles communales à la moderne, s'ouvrent dans chaque ville »¹³⁷ (le 2 septembre 1905). C'est ainsi que Cheng Tcheng reçoit, dès son enfance, une formation scolaire moderne¹³⁸. À l'école nouvelle, une nouvelle génération est formée. Les élèves sont instruits dans la pensée libérale et démocratique occidentale, à l'exemple des dirigeants de cette école qui « parlent beaucoup du modernisme, de la civilisation occidentale et de la réforme japonaise »¹³⁹. Sous l'influence de cette formation, les élèves s'opposent naturellement à certaines coutumes féodales, comme la consommation d'opium, le concubinage et la polygamie. Une conscience nationale contre l'impérialisme s'éveille progressivement au sein de cette nouvelle génération¹⁴⁰.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 192.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹³⁸ *Ibid.*, p.71. « Je suis allé à l'école moderne. Classe collective, examen semestriel, repos dominical : Tout est nouveau pour moi. L'histoire naturelle me plaît. La musique, le dessin, la gymnastique, le calcul, ne se trouvaient pas dans l'ancien système chinois. Je croyais que c'était cela que l'on appelait globalement la science. Bientôt, ma facilité littéraire fut remarquée par l'instituteur ».

¹³⁹ *Ibid.*, p.62.

¹⁴⁰ *Loc. cit.* « Nous, enfants, en entrant dans l'école nouvelle, avons vite tiré des conclusions immédiatement pratiques et réalisables. Organiser l'armée à la manière allemande. Combattre la superstition à la manière

1.3.2. Nankin (1910-1914) : la Révolution chinoise de 1911

C'est une période révolutionnaire pour Cheng Tcheng, à Nankin, où il est un républicain déterminé. Dès son arrivée, il entre dans une école de l'Église américaine, et, devenu élève des missionnaires américains, il écrit : « Libéré de Confucius, je suis prisonnier de Jésus et de la Bible. J'habite dans le pensionnat de l'école, dans la même chambre que Liou, jeune garçon de dix-huit ans qui m'apprend à lire l'anglais »¹⁴¹. Il est clair que Cheng Tcheng n'aime ni Confucius, ni la religion occidentale. Sur la recommandation de Liou, Cheng Tcheng adhère à l'Union Jurée¹⁴², une société clandestine révolutionnaire visant à renverser la gouvernance des Qing et à établir une république en Chine.

Le 10 octobre 1911 a lieu le soulèvement de Wuchang¹⁴³ qui déclenche la révolution chinoise. « À la fin du mois d'octobre, Nankin se prépare au mouvement révolutionnaire pour répondre au centre de la Chine »¹⁴⁴. Dans l'attaque des troupes impérialistes, Cheng Tcheng s'occupe de transporter des pétards aux soldats révolutionnaires et il fait office d'espion pour annoncer l'arrivée des régiments impériaux. L'année de la révolution, Cheng Tcheng avait seulement douze ans. Il note au sujet de cette période de son enfance : « J'ai beaucoup vu, vécu et appris pendant cet inoubliable mois de la révolution »¹⁴⁵. La révolution chinoise de 1911 débouche sur la proclamation de la République le 1^{er} janvier 1912 à Nankin. Sun Yat Sen est élu président de la République et Cheng Tcheng assiste à la cérémonie de la proclamation du nouveau régime en qualité de cadet de la Révolution.

De cette révolution chinoise, Cheng Tcheng a une compréhension claire et approfondie, qui lui permet de remarquer qu'au seul motif qu'ils veulent établir une république en Chine à

française. (...) Nous avons fait des guerres civiles – le boyscoutisme – pour nous mieux initier aux guerres extérieures. Napoléon, Washington, Bismarck, sont dans la bibliothèque des Jeunes. Nous sommes pour le service militaire. La Chine devra être une nation de quatre cent millions de soldats. Frères militaires ! Faites respecter notre grande nation au monde entier ».

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴² L'Union Jurée, ou le Kuo Ming Tang, est un grand parti révolutionnaire fondé en 1904 à Tokyo par Sun Yat Sen (1866-1925), Hoang Hing (1871-1917), Song Kio-Jeu et Tchang Pinglin, comprenant I) Hing-Tsong-Houai (la Renaissance) de Sun Yat Sen, chef de la San Ho Houai (La Triade), société secrète du Sud de la Chine. II) Houai-Hing-Houai de Hoang Hing et de Song Kio-jen, affiliés des sociétés secrètes du Centre et de la Vallée du Yang Tsé. III) Kouan-Fou-Houai de Tchang Ping-lin, association révolutionnaire des intellectuels et des lettrés. Il déploie son drapeau pentacole, publie le Ming Pao, Journal du Peuple et lance son programme des six grands principes : a) Renversement de la dynastie mandchou. b) Proclamation de la République chinoise. c) Établissement de la paix mondiale. d) Étatisation des terres. e) Alliance entre les peuples, chinois et japonais. f) Mise en valeur de l'aide des puissances étrangères pour la reconstruction de la Chine nouvelle. Avec ce programme du parti, Sun Yat Sen publie son fameux manifeste. Il explique dans son factum la nécessité de la Révolution. Il termine par un appel à tous les peuples du monde civilisé pour obtenir leur sympathie et leur aide. Voir Cheng Tcheng, *op.cit.*, p.81.

¹⁴³ Le soulèvement Wuchang est un coup d'État initié par la Nouvelle Armée à Wuchang pour renverser la dynastie de Qing.

¹⁴⁴ Cheng Tcheng, *op.cit.*, p.90.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.97.

l'instar de celles qui existent en Europe, les révolutionnaires n'en retiennent cependant que les aspects les plus superficiels et grossiers : « Nous ignorons le principe et le mécanisme de la civilisation occidentale. Nous chantons la gloire des obus et des canons. Nous incendions la tablette de Confucius »¹⁴⁶. Que ce soient les occidentalistes, qui se pâment devant la grandeur de l'Europe, ou les traditionnalistes, qui combattent la culture étrangère, les uns et les autres sont également ignorants de ce qu'est véritablement la culture occidentale et sa nature matérialiste.

1.3.3. Shanghai (1914-1917)

Suite à la défaite de la seconde révolution, Cheng Tcheng va à Shanghai, où commence pour lui une période éloignée de la politique : « je ne m'occupe plus de politique et je rencontre, dès mon arrivée à Chang-Haï, mes anciens amis de l'Union Jurée. Les uns sont riches – la Révolution enrichit parfois les aventuriers – d'autres deviennent professionnels de la Révolution et d'autres, sans ressources, vagabondent dans les concessions internationales. Beaucoup ont été fusillés »¹⁴⁷. L'expérience de la guerre a de toute évidence provoqué une sorte de traumatisme en lui, qui avait alors seulement quatorze ans quand il fut contraint de tirer sur les troupes réactionnaires. Il se tourne alors vers le bouddhisme. Cette confession, qui exprime sa crise intérieure, est significative : « Les hommes ne sont pas nées pour mourir à la guerre. Ciel ! C'était au nom de la Constitution et de la République que je les ai tués. (...) Je m'accuse. Quelle différence y a-t-il entre Yuan Che Kaï qui tue, et moi, défenseur de la République qui massacre ? Aux yeux du Sage Éclairé, c'est pareil ! »¹⁴⁸. Cette sorte d'aveu introspectif est sans nul doute le signe d'un esprit mûr et réfléchi ; il indique surtout un changement d'orientation décisif dans la vie du jeune garçon qui « rentre à l'École des Voies ferrées et des Mines », qui « rêve à l'Europe, surtout à la France, terre de la Révolution et de la Liberté ! », et qui, « à l'Université jésuite : l'Aurore de Shang-Haï, [apprend] l'alphabet français »¹⁴⁹.

1.3.4. Pékin (1917-1919) : Mouvement du 4 Mai 1919

Après ses études à Shanghai, Cheng Tcheng part pour Pékin. On est en 1917. Il est employé des chemins de fer à Chang Sin Tien. La Première Guerre mondiale a pour conséquence, en Chine, que le pays est délaissé par les puissances occidentales et que, du

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.123.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.194.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.180.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.195.

coup, le développement de l'industrie nationale connaît un essor. Malgré la rupture entre les républicains du Sud et les seigneurs de guerre du Nord, « le peuple est philosophe : “Ni Nord, ni Sud. Nous sommes au-dessus de la lutte intestine, nous défendons notre patrie !” »¹⁵⁰. À la conférence de paix de Paris, des alliés transfèrent le territoire chinois de Qingdao sous contrôle allemand au Japon, au lieu d'en rendre la souveraineté à la Chine : le peuple chinois proteste et ainsi éclate, en 1919, le mouvement du 4 Mai. Cheng Tcheng y participe en organisant le syndicat des cheminots¹⁵¹

D'un côté, ce mouvement du 4 Mai 1919 remplit Cheng Tcheng d'espoir au sujet de la capacité des Chinois à se régénérer socialement : « Dans ce chaos, on peut admirer la discipline morale de tout un peuple de quatre cent millions d'hommes. Je sens cette énergie continuelle de la nation dans la masse laborieuse »¹⁵² ; de l'autre, l'auteur présentait déjà que « le beau mouvement allait sombrer dans la corruption des politiciens du Nord et du Sud »¹⁵³. Mû par l'intention de sauver cet « admirable mouvement de la jeunesse », il décide de partir en Europe et d'approfondir sa connaissance de la culture occidentale et il rejoint, dans ce but, en France, le mouvement travail-études¹⁵⁴. La distance à la fois géographique et culturelle que ce voyage instaure a un effet hautement révélateur et Cheng Tcheng l'indique clairement dans son récit : « Il fallait cette génération de jeunes étudiants-ouvriers chinois venant travailler dans les chantiers de la civilisation occidentale pour déshabiller le haillon d'une belle statue et reconnaître le vrai visage humain qui ne diffère guère de celui de l'Orient ».

Conclusion

Nous avons tenté d'analyser les rapports entre la Chine et l'Occident à l'époque de la Révolution chinoise dans les deux récits de Cheng Tcheng en distinguant trois perspectives : la présence des puissances occidentales en Chine au début du XX^e siècle, la situation des différentes classes sociales chinoises (les gouverneurs d'État et le peuple) sous la menace de l'impérialisme, et enfin l'aspect autobiographique du récit en écho aux grands événements historiques. La communication culturelle entre la Chine et la France au début du XX^e siècle se

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.225.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.229. « Dix par dix, nous sommes groupés autour d'une fédération centrale armée de fusil et de mitrailleuses. (...) Nous attendions le moment pour déclencher la paralysie totale de la capitale. (...) Le Comité central du boycottage des produits japonais est formé sous la direction de la Confédération des ouvriers, des commerçants, des étudiants et des paysans. Nous nous organisons »

¹⁵² *Ibid.*, p.232.

¹⁵³ *Ibid.*, p.233.

¹⁵⁴ Pour l'histoire sur le mouvement travail-études, on peut consulter :

<https://www.bm-lyon.fr/nos-blogs/le-fonds-chinois/documents-et-ressources/ressources-359/presentation-de-l-institut-franco/article/le-mouvement-travail-etudes?lang=fr>.

située dans une phase de transition, caractérisée par une certaine empreinte de l'influence de la culture traditionnelle chinoise sur la culture française au XVIII^e et XIX^e siècle, et en même temps par celle de l'influence de la pensée et de l'histoire françaises sur la révolution et l'histoire chinoises¹⁵⁵. La décadence de l'Empire du milieu au XIX^e siècle fait disparaître chez les Français le fantasme et la ferveur qu'ils avaient pour la culture chinoise. Au contraire, c'est dans un processus de recherche d'une voie de salut, d'un moyen efficace pour sauver la patrie, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, que des Chinois se mettent à découvrir et à connaître la culture, la pensée et l'histoire françaises¹⁵⁶.

2. Les relations Occident-Chine sous Mao : *Le Dit de Tian-yi* de François Cheng et *Les amoureux du lac* de Shen Dali

Si la relation franco-chinoise au début du XX^e siècle prend la forme d'une ingérence de la France en tant que puissance occidentale dans les affaires intérieures chinoises, la relation franco-chinoise à l'époque de Mao se présente, au contraire et dans un mouvement inverse, comme l'ère de l'anti-impérialisme en Chine. D'un point de vue général, l'opposition entre le camp des pays communistes et celui des pays capitalistes formés pendant la Guerre froide a eu pour conséquence l'interruption de tous contacts entre la Chine et l'Occident. Cependant, il faut rappeler que des tractations franco-chinoises ont lieu dans les coulisses de la politique internationale, qui aboutissent, en 1964, au rétablissement officiel des relations diplomatiques entre les deux pays. Le journal *l'Humanité* du 27 janvier 1964 titre : « De Gaulle reconnaît la Chine », Malraux rencontre Mao à Pékin en 1965, et des intellectuels français (experts, universitaires, etc.) vont alors séjourner en Chine. Cependant, notons tout de suite que ce rapprochement n'est que de façade : les œuvres de Malraux lui-même sont interdites de publication un an après sa visite, et la Révolution culturelle, qui est à l'état d'ébauche, ne fera qu'aggraver, en réalité, la rupture déjà existante avec l'Occident. C'est ce paradoxe, particulièrement frappant à ce moment-là, que les romans que nous avons choisi d'étudier exposent, en l'étendant de l'époque pré-révolutionnaire jusqu'au post-maoïsme. Nous allons donc voir, par le biais d'une analyse comparative des parcours interculturels des deux héros de ces œuvres, de quelles manières le contexte historique influence le destin individuel. Autrement dit, comment des événements-clés de l'histoire de Chine, qui constituent la toile de

¹⁵⁵ Xian Yuhao, Tian Yongxiu, *Jindai zhongfa guanxi shigao (l'histoire contemporaine de la communication franco-chinoise)*, Chengdu, Xinan jiaotong daxue chubanshe, 2003, p.290.

¹⁵⁶ *Loc. cit.*

fond de romans francophones chinois, nous permettent-ils d'aborder la dimension interculturelle des personnages et de l'éclairer ?

2.1. La Chine communiste et l'Occident

2.1.1. La fondation de la Chine communiste

Dans *Le Dit de Tian-yi*, François Cheng consacre un chapitre entier (p.254-259) à cette période qui s'étend de la fondation de la Chine communiste, en 1949, à la campagne antidroitnière de 1957, année de retour de Tian-yi, personnage principal de ce roman, en Chine. Lorsque le régime communiste s'installe en Chine le 1^{er} octobre 1949, Tian-yi est à ce moment-là en Europe. Quand des Italiens lui demandent « Tchang Kai-chek ou Mao Tse-tung ? », il est embarrassé et retourne la question comme il peut, sans doute ironiquement : « De Gasperi o Togliatti ? ». À la différence de Yi Mong, qui a grandi dans la Chine socialiste de Mao, Tian-yi se tient en fait à l'écart du communisme, ne l'appréhendant en réalité que de l'extérieur. Nul doute ici que le regard du personnage reflète celui de l'auteur. En effet, on peut observer ce fait significatif que l'appellation de « Mao » (ou « Président Mao ») n'apparaît jamais sous la plume de François Cheng, qui se contente d'utiliser de manière elliptique le pronom « il », ou les noms communs « chef » ou « l'homme ». En outre, l'auteur loue les innombrables jeunes Chinois qui s'engagent dans les rangs révolutionnaires avec un esprit d'abnégation et de sacrifice exemplaire. Selon lui, c'est grâce à ces forces vives du peuple chinois mû par l'esprit confucéen ou taoïste que la Chine se libère des tyrannies, de la corruption et des invasions. Autre fait hautement significatif, la description que fait François Cheng du règne politique du Grand Timonier disparaît dans la version chinoise du roman (traduit par Yang Nianxi en 2009 chez l'édition Renmin Wenxue) ; c'est dire si, plus de trente ans après, un tel sujet est toujours sensible :

De grandes choses commençaient à s'y passer, importantes, démesurées, sans précédent dans l'histoire... Il n'avait de cesse de lancer, par vagues successives, mouvements et campagnes – « Cracher l'eau amère », « Trois contre », « Cinq contre », « Purification et rectification », etc. –, en vue d'approcher les visions qui le hantaient. Affectionnant les chiffres grandioses, il raisonnait en termes massifs : tant de millions de personnes impliquées dans telle campagne, tel pourcentage de la population concerné pour telle autre... (...) en tant que visionnaire volontariste, il avait tendance à simplifier à l'extrême sa conception de la nature humaine et de la création. Sûr de la supériorité de ses idées, pressé de devenir le phare de l'humanité, il ne se pouvait pas qu'il n'imposât la voie étroite, la sienne, qui menait vers ce but unique ; il ne se pouvait pas qu'il ne campât sur son intransigeance, qui étoufferait inévitablement l'esprit de tous les autres¹⁵⁷.

¹⁵⁷ François Cheng, *Le Dit de Tianyi*, Paris, Albin Michel, 1998, p.257-258.

C'est en revanche dans une tonalité plus modérée que la même période, vécue par Yi Mong en Chine, est décrite par Shen Dali. Au début des années 50, les Chinois sont galvanisés par le nouveau régime de la république populaire de Chine ; établir un pays communiste devient naturellement une entreprise commune pour les Chinois. Yi Mong est alors écolier, formé et dirigé par les slogans idéologiques comme « prêt à tout instant à se consacrer à l'édification du socialisme ». Néanmoins, cet élan politique devient de plus en plus fébrile. Du lycée à l'université, un reflux s'opère dans l'esprit de Yi Mong, parce qu'il est de plus en plus difficile de s'accommoder de la nouvelle donne politique. Tranchant avec la jeunesse progressiste, Yi Mong s'éloigne petit à petit de l'organisation du Parti.

Il convient de remarquer ici qu'à aucun moment Shen Dali n'indique le rôle précis que Mao a joué pendant cette période ; toutefois, à travers l'éloignement progressif de son personnage vis-à-vis du Parti, l'auteur mentionne les phénomènes de dérives et de corruption qui existaient en son sein : « des gens s'infiltraient dans le Parti pour devenir mandarin et s'arroger des privilèges. Être au Parti constituait un tremplin pour les arrivistes de tout acabit »¹⁵⁸.

2.1.2. La campagne antidroitière

La campagne antidroitière fut la première épreuve que Tian-yi et Yi Mong affrontèrent en Chine. Si François Cheng et Shen Dali font grand cas de cet événement, c'est en raison de son étendue : de nombreux intellectuels chinois et presque toutes les universités chinoises furent touchés par cette campagne. Au moment de son déclenchement, Tian-yi est enseignant à l'école des Beaux-Arts de Hangzhou. Il se rappelle : « L'école des Beaux-Arts, directement concernée, est plongée dans la fièvre et bientôt transformée en délire. Les cadres, à toute heure de la journée, provoquent meetings de dénonciation et séances de critiques, d'où se dégagent des cibles exposées aux attaques de tous »¹⁵⁹. Yi Mong était, de son côté, étudiant à l'Université de Pékin ; il évoque la période en ces termes : « À l'Université de Pékin comme dans le reste du pays, fut déclenchée la contre-attaque contre les “droitiers”, nouvelle dénomination, donnée par Mao Zedong en personne, des contre-révolutionnaires qui avaient fait leur apparition au cours du mouvement de “rectification du style de travail” »¹⁶⁰ ; « Depuis plusieurs jours, la campagne anti-droitière battait son plein à l'Université de Pékin. Dans tous les départements, on tenait des réunions afin de dénoncer en public les droitiers

¹⁵⁸ Shen Dali, *Les amoureux du lac. Sous le soleil de Mao*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 28.

¹⁵⁹ François Cheng, *op.cit.*, p.312.

¹⁶⁰ Shen Dali, *op.cit.*, p.36.

déterrés ou qui se camouflaient encore dans les recoins de l'École »¹⁶¹. Se trouvant tous deux dans le milieu universitaire, Tian-yi et Yi Mong deviennent de facto des victimes de cette campagne antidroitière. Yi Mong est accusé de soutenir le bulletin des « droitiers » (il a donné de l'argent pour une collecte de fonds destinée à soutenir une publication d'étudiants), et, considéré comme « figure de proue », Tian-yi est condamné à « nettoyer les résidus » à la campagne. Il n'hésite d'ailleurs pas lui-même à demander, pour rejoindre son ami Haolang, à être envoyé dans la région la plus éloignée, le Grand Nord, où « les bagnards modernes ont été lâchés au beau milieu des herbes sauvages infestées d'insectes et de peste, dans cette contrée glaciale en hiver, (...) désertée par les humains, que hantent seules des bêtes sauvages »¹⁶². Yi Mong, quant à lui, est exclu de l'université puis envoyé à la campagne aux travaux forcés, où il est condamné à cinq ans de prison à cause de la charge injuste de « détournement de biens publics » (il a donné à une petite fille affamée une poignée de grains de maïs).

Étant donné que cette campagne antidroitière est lancée sous couvert d'une attaque contre l'idéologie occidentale, on peut noter, ce qui est susceptible d'intéresser notre perspective interculturelle, la présence de victimes francophiles. Ainsi, un professeur se voit attribuer l'étiquette de droitiste simplement parce qu'il est accusé d'avoir inculqué à ses étudiants les idées de la Révolution française bourgeoise contre la direction du Parti communiste¹⁶³ ; le secrétaire de la Ligue accuse Yi Mong d'avoir lu *Le Rouge et le Noir* en disant qu'il a été gagné par l'esprit de révolte petit-bourgeois de Julien Sorel¹⁶⁴. C'est donc par une référence à l'événement historique le plus célèbre de l'histoire de France, ainsi qu'à un personnage de roman français (lui aussi célèbre), que la frénésie accusatrice est exposée et dénoncée.

2.1.3. La Révolution culturelle

Beaucoup d'encre a déjà été versée au sujet de la révolution culturelle chinoise, et cet événement historique a suscité de nombreuses interprétations. Ces dix ans (1966-1976) de campagne politique d'épuration à l'échelle nationale constituent effectivement un traumatisme dans la mémoire collective des Chinois. François Cheng et Shen Dali rappellent pourquoi :

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶² François Cheng, *op.cit.*, p.324.

¹⁶³ Shen Dali, *op.cit.*, p. 55.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

On assiste, au travers de luttes sans merci et de soubresauts en chaîne qui auront duré dix ans, à une tragique reconquête du pouvoir, laquelle, entraînant le pays entier dans la folie – où les instincts de cruauté et de bassesse sont systématiquement mis à contribution –, causant plusieurs millions de victimes, ne s'achèvera qu'à la mort de son instigateur¹⁶⁵.

Combien d'innocents emprisonnés, voire menottés en public, affolés de peur ou suicidés par désespoir...

Il est difficile de nier que cette chasse aux sorcières contre la soi-disant clique du 16 Mai, même si elle n'a pas atteint l'envergure de la purge anti-droitière de 1957, demeure, quant aux moyens utilisés, une persécution sans précédent dans l'histoire contemporaine de la Chine depuis 49¹⁶⁶.

Ce traumatisme collectif et sa persistance dans le temps, François Cheng l'exprime de manière synthétique au niveau individuel en faisant dire à Tian-yi : « Ce que je vois, je n'en finirai plus de le revoir ; la fin de ma vie sur terre n'y changera rien. N'ai-je pas passé celle-ci à surmonter la peur et les remords, à exercer mon œil afin d'être capable de recevoir au moins une fois, droit dans les yeux, l'immonde de ce monde, sans exclure ce que moi-même, Tian-yi, je me donne comme spectacle ? »¹⁶⁷ Rappelons que, outre François Cheng et bien avant lui, dans les années 80, ce sont de nombreux écrivains qui ont thématiqué les séquelles psychologiques des Chinois et dénoncé les crimes du passé, donnant ainsi naissance à un courant littéraire appelé « littérature des cicatrices » (伤痕文学), dans lequel, en un sens, notre auteur s'inscrit avec ce roman.

2.1.4. L'ère post-maoïste

À la fin des années 70 et au début des années 80, la Chine sort enfin de la période de rupture des contacts avec l'Occident, qui aura duré pendant toute la Révolution culturelle, et elle s'engage dans la voie de la modernité et du développement économique. François Cheng et Shen Dali synthétisent ainsi dans leurs romans cette période charnière :

La Chine venait de sortir de la Révolution culturelle et tentait, tant mal que bien, de panser ses plaies. On assistait à une période de « repentance » et d'« ouverture ». Le vent soufflait à travers portes et fenêtres entrebâillées : des millions de drames individuels, mêlés au drame national, apparurent au grand jour¹⁶⁸.

La récente évolution de la société chinoise prouva que l'on ne pouvait bafouer indéfiniment la dignité humaine. La nation chinoise s'éveilla à nouveau sous le signe du mur de la Démocratie (...). Une fois réveillé, on ne voulait plus succomber au sommeil. On se frottait les yeux, on voyait plus clairement que l'idole des foules devait son auréole à la lumière des projecteurs maniés par les partisans de l'obscurantisme. Pour gagner le cœur du peuple, les nouvelles Autorités entreprirent une réhabilitation des gens inculpés à tort au cours de la révolution culturelle...¹⁶⁹

¹⁶⁵ François Cheng, *op.cit.*, p.432.

¹⁶⁶ Shen Dali, *op.cit.*, p.123.

¹⁶⁷ François Cheng, *op.cit.*, p.437-438.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.8.

¹⁶⁹ Shen Dali, *op.cit.*, p. 151.

Mais il convient de noter que, tandis que François Cheng, arrivé en France en 1949, échappera ainsi à la Révolution culturelle et à la campagne antidroitnière, Shen Dali, lui, en tant que professeur de français en Chine, fut le témoin direct de ce qui s'est passé sous le régime de Mao. Si nous soulignons cette différence de vécu, c'est parce qu'elle transparaît dans les deux romans sous forme d'une inversion : pour décrire la période post-maoïste, le narrateur du *Dit de Tian-yi* décrit ses retrouvailles avec le personnage éponyme en Chine, tandis que, de son côté, Shen Dali décrit le départ de Yi Mong pour Paris. C'est à l'occasion de l'invitation d'une université chinoise en 1982 que le narrateur retourne en Chine et rend visite à Tian-yi. On peut remarquer que l'auteur emploie des formules neutres, pudiques, pour qualifier son retour : « effectuer le voyage », « je fis un séjour prolongé en Chine »¹⁷⁰. Si aller en Chine se réduit à effectuer un voyage, c'est que cette Chine post-maoïste n'est assurément plus le pays natal de François Cheng.

2.2. Personnages entre-deux-cultures

La locution « entre-deux-cultures » est pour nous un strict équivalent d' « interculturel ». Elle nous sert ici à qualifier les deux principaux personnages des deux romans étudiés. Nul mieux que Tian-yi, héros du roman de François Cheng, exprime ce que nous voulons donner à entendre par le choix de cette locution : « J'étais ce Chinois du XX^e siècle, depuis toujours ballotté, provoqué ; provoqué par la Chine, provoqué par l'Occident, provoqué par la vie »¹⁷¹. Tian-yi est arrivé en France en 1948 en tant qu'étudiant boursier spécialiste de la peinture murale. Ayant maîtrisé la méthode picturale chinoise nommée « trois couches et cinq points », il apprend aux Beaux-Arts à Paris la technique occidentale du portrait. En art, il a suivi l'enseignement de son vieux maître chinois.

Dans *Les amoureux du lac* de Shen Dali, le héros, Yi Mong, a réussi quant à lui le concours national en 1955 et il apprend donc le français au Département des langues et littératures occidentales de l'Université de Pékin. Il devient plus tard, dans les années 60, enseignant de français à l'École des Langues étrangères de Pékin. Après la Révolution culturelle, Yi Mong est envoyé à Paris pour servir de traducteur à la session de printemps de l'UNESCO, et, dans les années 80, il obtient une bourse de recherche du gouvernement français pour étudier la littérature française à Paris. Une comparaison de ces deux personnages « entre-deux-cultures », Tian-yi et Yi Mong, permet de distinguer et de saisir

¹⁷⁰ François Cheng, *op.cit.*, p.8.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.262.

certaines aspects qui, liés à la présence de l'interculturalité dans des œuvres francophones chinoises, intéressent notre étude.

2.2.1. Réception de la littérature occidentale

Remarquons tout d'abord que, avant de partir pour la France, Tian-yi et Yi Mong ont déjà une certaine connaissance de la littérature occidentale. Celle-ci, Yi Mong la découvre dans les années 60, une vingtaine d'années après Tian-yi, qui l'avait, lui, découverte dans les années 40, une période plus propice, à en croire François Cheng : « Durant les années quarante, ces années de bouleversement et d'intense besoin d'ouverture, les conditions favorables furent mieux réunies pour l'introduction de la littérature qui venait d'ailleurs »¹⁷². En effet, pendant la guerre anti-japonaise, de nombreux écrivains chinois se consacrent à des activités de traduction et la présence active de représentants des pays alliés offre un accès à de riches collections de livres de poche. Tian-yi a même lu des auteurs de l'Europe du nord et de l'Europe centrale ; deux auteurs français, Romain Rolland et Gide, l'ont surtout influencé.

Quant à Ying Mong, il a une assez bonne connaissance à la fois du chinois classique et de la littérature française. Sur son étagère, on trouve *Les fleurs du Mal*, *Le disciple* de Paul Bourget, *Coups de pilon* de David Diop, des *Poésies choisies* de Rimbaud. Donnant un cours de chinois classique à des professeurs français, Yi Mong fait un parallèle entre Baudelaire et le poète chinois classique Su Dongpo : « J'ai lu et relu *Les Fleurs du mal*. Si on compare Baudelaire et Su Dongpo, on pourrait dire que tous les deux recherchent la transcendance, mais de façon différente : l'un favorise l'harmonie de l'âme humaine tandis que l'autre exprime le déchirement entre l'esprit et le corps »¹⁷³. Ce qui surprend alors Sabine, l'élève française qui s'éprendra de lui, c'est que Yi Mong sait « pénétrer le super-naturalisme baudelairien en le comparant au mysticisme oriental de Su Dongpo »¹⁷⁴. Néanmoins, Yi Mong, pour des raisons politiques, n'a pas lu Lamartine : « chez nous, on est influencé par la critique littéraire soviétique qui tient Lamartine pour un romantique passif, c'est-à-dire réactionnaire »¹⁷⁵.

¹⁷² *Ibid.*, p.87.

¹⁷³ Shen Dali, *op.cit.*, p. 68.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

2.2.2. Séjours en France

Lorsque Tian-yi arrive en France, en 1948, l'Europe sort à peine de la guerre, et, « en cette fin des années quarante, tout comme la jeunesse prise de frénésie de vivre, beaucoup de gens de la classe aisée, comme pour compenser ces années noires, éprouvaient une fringale de festivités et de frivolités mondaines »¹⁷⁶. En revanche, lorsque Yi Mong part pour la France, la Chine vient de sortir de la période mouvementée de la Révolution culturelle et commence à envoyer des boursiers et des chercheurs en Occident dans le cadre d'échanges culturels et éducatifs. Shen Dali décrit ainsi l'ambiance chinoise de l'époque : « En Chine, le dégel continuait. Au début des années 80, les Chinois de la rue pouvaient entrer en contact avec les étrangers dans les lieux publics, sans risquer d'être poursuivis par des policiers en civil »¹⁷⁷.

Étant donné que la Chine de l'ère de Mao reste totalement inconnue ou presque des masses européennes, il existe dans les années 80 en Europe tout un tas de stéréotypes sur les Chinois : une amie française de Sabine, Marie Dupont, dans *Les amoureux du lac*, croit que les hommes, à Pékin, portent encore une longue natte sur le dos. Sabine qui est allée en Chine dans les années 60, lui explique : « Les cinéastes occidentaux montrent toujours une Chine rétro empêtrée dans l'ignorance, en retard sur notre époque »¹⁷⁸. C'est de toute évidence à cause de l'opposition haineuse entre les régimes communistes et les démocraties occidentales pendant la Guerre froide, que l'Occident enlaidit l'image de la Chine sous l'ère de Mao. Au contraire, dans *Le Dit de Tian-yi*, la Chine est montrée sous un jour plus positif et plus favorable, comme le montre entre autres un passage où, invité dans un salon parisien fréquenté par des intellectuels français qui connaissent bien la culture chinoise, Tian-yi, les entendant parler de la pensée, de la poésie et de l'art chinois, s'exclame : « plusieurs convives savaient mieux que moi ce qu'est un Chinois ou ce que doit être un Chinois »¹⁷⁹.

Les séjours effectués en Europe permettent bien évidemment à Tian-yi et à Yi Mong de pénétrer la culture occidentale. Étudiant en art, Tian-yi va en Hollande découvrir la peinture de Rembrandt à Amsterdam et celle de Vermeer à La Haye ; il visite également Florence et Rome pour avoir un aperçu substantiel de la peinture italienne. D'autres déplacements, dont l'ensemble constitue une sorte d'itinéraire de la mémoire, sont directement déterminés par ses goûts en littérature française, les livres lus et les auteurs étudiés : visite de la tombe de Baudelaire au cimetière Montparnasse et du mont de la Charve, à Aix-les-Bains avec Sabine, où Lamartine a sauvé Julie du naufrage.

¹⁷⁶ François Cheng, *op.cit.*, p.213.

¹⁷⁷ Shen Dali, *op.cit.*, p. 169.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷⁹ François Cheng, *op.cit.*, p.214.

Il est important de noter que c'est constamment dans un rapport de comparaison avec la culture chinoise que Tian-yi et Yi Mong étudient et observent l'Occident, et que, à l'évidence, ce rapport oriente, conditionne le regard. Selon le premier, l'abondance de la création artistique de la Renaissance n'a d'équivalent que celle des Tang et des Song dans l'histoire de la Chine ; quant au second, quand Sabine explique que l'arc de Campus est un arc funéraire (« au temps des Romains, on construisait des nécropoles autour des sources thermales parce qu'on croyait qu'elles étaient un passage vers le monde des morts »), Yi Mong y voit une analogie avec les « sources jaunes » des Chinois (dans l'Antiquité, les Chinois enterraient les morts afin qu'ils rejoignent les sources souterraines)¹⁸⁰.

2.2.3. Une bien-aimée française

Bien qu'il soit question dans les deux romans d'une relation amoureuse franco-chinoise (Véronique et Tian-yi dans *Le Dit de Tian-yi*, Sabine et Yi Mong dans *Les amoureux du lac*), il convient de noter une différence de traitement : tandis que l'amour ardent entre Sabine et Yi Mong constitue le fil conducteur des *Amoureux du lac* (notons à cet égard que le titre est déjà, en lui-même, très évocateur), l'amitié amoureuse entre Véronique et Tian-yi n'est qu'un aspect (certes exaltant) du récit de François Cheng.

Véronique est clarinettiste dans un orchestre de province et part de temps à autre en tournée en France et à l'étranger. Tian-yi l'a rencontrée lors d'un récital du violoncelliste Pierre Fournier à Paris. Étant tous les deux artistes et bien que Véronique représente un réconfort dans la vie de solitaire à l'étranger de Tian-yi, leur relation consiste dans une sorte d'inspiration et de soutien mutuels : tandis qu'elle pratique sa clarinette, dans la pièce d'à côté, Tian-yi travaille à ses toiles ; ils font ainsi ensemble l'expérience de « ces heures d'émulation mutuelle et de révélations réciproques ».

Si Véronique joue ainsi un rôle d'« initiatrice », Sabine tente, elle, en revanche, de détourner Yi Mong de sa mentalité pessimiste, ayant un rôle pour ainsi dire thérapeutique. Arrivée en Chine dans les années 60 pour y enseigner le français, Sabine est la collègue de Yi Mong à l'École des Langues étrangères de Pékin. Dès leur première rencontre, elle s'éprend de lui et lui exprime bientôt ses sentiments. Néanmoins, tomber amoureux d'une Occidentale était pour Yi Mong fort risqué à cette époque : ancien « droitiste » de 57, il est susceptible d'être dénoncé à tout moment et emprisonné une nouvelle fois. Il est d'avance certain que les autorités chinoises ne permettront jamais à un droitiste d'aller en France, pas plus qu'elles

¹⁸⁰ Shen Dali, *op.cit.*, p. 185.

n'autoriseront Sabine à rester en Chine. De fait, celle-ci est effectivement obligée de retourner en France au terme de son contrat de deux ans. Sans nouvelles de Yi Mong pendant la Révolution culturelle, elle pense toujours à lui et tente, en vain, de le recontacter. Mais, jusqu'à ce que la Chine s'ouvre de nouveau à l'Occident, une dizaine d'années passent, pendant lesquelles les amants restent inexorablement séparés. Puis ils finissent par se retrouver à Paris, et, bien qu'il n'y ait plus d'obstacle d'ordre juridique au mariage mixte, Sabine et Yi Mong ne se marient pas. C'est qu'il existe un autre obstacle, bien plus profond, à la fois sentimental et culturel. En effet, Sabine est « une Occidentale qui cherche l'absolu et qui veut que l'amour aboutisse », et elle n'arrive pas à comprendre la passivité de Yi Mong, qui considère, de son côté, que son amour pour elle n'est qu'un « rêve qui l'a soutenu dans ses épreuves et qui l'a rattaché à la vie », et qui « craint que ce souvenir d'amour ne soit fracassé par une réalité sacrilège »¹⁸¹.

Il est, nous semble-t-il, significatif que, dans des romans où il est question de relations amoureuses, ni François Cheng, ni Shen Dali n'aient voulu que ces histoires aboutissent à un mariage. En effet, tout se passe comme si l'amour éprouvé par ces personnages ne s'adressait pas aux individus eux-mêmes, mais à ce qu'ils représentent et qui est inévitablement idéalisé : une autre culture, qui attire, mais qui constitue en même temps un obstacle. Ou bien, si c'est bel et bien aux individus eux-mêmes que sont destinés les sentiments amoureux en question, c'est la conception de l'amour elle-même, sa codification culturelle, qui devient une entrave. Quoi qu'il en soit, il semblerait que l'interculturalité rencontre ici une limite qui lui est constitutive...

2.2.4. Crise d'identité

Arrivés en France en tant qu'étudiants boursiers, Tian-yi et Yi Mong ont tous deux fait face à une crise d'identité, liée à leur expatriation, qui prend une forme dédoublée. En effet, les deux jeunes hommes se sentent non seulement étrangers à leur pays d'accueil, mais aussi, comme par un effet de miroir, à eux-mêmes. Tian-yi s'exclame : « À Paris, j'éprouvais pour la première fois mon étrangeté, accentuée encore par mon statut d'étranger »¹⁸² ; et, Yi Mong, quant à lui, remarque, de façon presque similaire : « en France, je suis un étranger pour les Français et je me sens étranger partout et à tout »¹⁸³. Nul doute ici que ce sont les bouleversements intérieurs, quand bien même ils passeraient inaperçus, provoqués par

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁸² François Cheng, *op.cit.*, p.212.

¹⁸³ Shen Dali, *op.cit.*, p. 220.

l'expatriation et le contact avec une culture si différente de la leur, qui sont à l'origine de ce sentiment inédit d'étrangeté vis-à-vis de soi. Le décalage extérieur, géographique et culturel, se traduit, se prolonge, se manifeste en un décalage intérieur, qui fait dire à Tian-yi : « Il y avait, en travers de mon corps, la conscience d'un manque autrement plus radical, un manque, disons, de légitimité d'être. Plus rien ne semblait garantir mon identité ni justifier ma nécessité d'être là. Pire qu'exclu, je me sentais séparé. Séparé des autres, séparé de soi, séparé de tout. Je suis venu ici pour apprendre la peinture. J'affronte un métier qui ne s'apprend pas : exister¹⁸⁴ ». Cette épreuve, qui s'apparente à celle de la schizophrénie, revêt donc ici un caractère quasi pathologique, et l'interculturalité prend la forme d'une véritable problématique existentielle.

Néanmoins, si, pour explorer la question de l'identité, François Cheng met plutôt l'accent sur la dimension existentielle du vécu de Tian-yi, Shen Dali s'en tient, lui, à l'état psychologique de Yi Mong. Ce dernier, en effet, contrairement à Tian-yi, n'a pas à affronter, en France, l'épreuve de la solitude, car il y est attendu par Sabine. Dès son installation à Paris, il contacte donc sa dulcinée. Pourtant, Yi Mong n'arrive pas à s'adapter à la vie française, il n'a de cesse qu'il affirme, maintient, défend son identité de Chinois traditionnel auprès de sa bien-aimée française, et, contrairement à « tant de jeunes Chinois » qui « cherchaient à se faire à tout prix naturaliser en Europe ou aux États-Unis, lui ne voulait ni fonder une famille ni même commencer une autre vie »¹⁸⁵. Il se retrouvait, en fin de compte, « marginalisé en Orient et incapable d'intégration en Occident »¹⁸⁶. Cette dernière remarque exprime on ne peut plus l'entre-deux culturel que nous avons tenté d'analyser : il ne s'agit pas d'une zone neutre ou grise dans laquelle se trouverait, indemne, le personnage, mais plutôt d'un champ où des forces multiples et contraires agissent et affectent celui-ci dans la profondeur de son existence et de son vécu.

Nous pouvons conclure qu'en un sens et à leur manière, *Le Dit de Tian-yi* de François Cheng et *Les amoureux du lac* de Shen Dali appartiennent sans conteste au courant littéraire mentionné plus haut, dit « littérature des cicatrices ». En effet, les personnages principaux de ces romans ont tous deux vécu la révolution culturelle et ont été marqués, affectés psychologiquement par cette période de l'histoire de Chine. Néanmoins, l'originalité de ces œuvres, c'est d'aborder cette thématique de manière interculturelle, par le biais de relations

¹⁸⁴ François Cheng, *op.cit.*, p.231.

¹⁸⁵ Shen Dali, *op.cit.*, p. 198.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 198.

amoureuses franco-chinoises, dont la fonction est précisément de « cicatriser » les blessures des deux héros.

3. L'Occidentalisme dans la trilogie de Ya Ding

Considérer les rapports franco-chinois à l'époque de Mao exige de rappeler que la France, comme, au demeurant, les autres pays occidentaux, fut en réalité longtemps totalement absente de la Chine communiste, étant donné le parfait repli sur soi de celle-ci. Autrement dit, ce n'est que dans l'imaginaire des Chinois, à cette époque-là, que la France existe. De ce fait, une problématique découle nécessairement : comment, en l'absence de tout élément concret, de tout repère objectif, de toute référence, de quelque ordre qu'elle soit, les Chinois parviennent-ils à se construire une image de la France ? Nous pouvons, pour tenter de répondre à cette problématique qui nous semble essentielle à l'étude des relations Chine-Occident au XX^e siècle, emprunter à Chen Xiaomei le terme d'« Occidentalisme ». Dans son ouvrage novateur *Occidentalism : a theory of counter-discourse in post-Mao China*, l'auteur propose ce terme en contrepoint à l'Orientalisme d'Edward Saïd, qu'il théorise dans une perspective post-orientaliste¹⁸⁷, et distingue ainsi l'Occidentalisme chinois de l'Orientalisme de Saïd : « En dépit de ces similitudes, cependant, l'Occidentalisme chinois a notamment rempli une fonction idéologique qui est tout à fait différente de celle de l'Orientalisme. L'Orientalisme est, selon Saïd, une stratégie de domination pour le monde occidental, alors que (...) l'Occidentalisme chinois est avant tout un discours évoqué par divers groupes concurrents au sein de la société chinoise pour des buts différents, qui sont essentiellement, mais pas exclusivement, liés à la politique intérieure chinoise. En tant que tel, il est à la fois un discours d'oppression et un discours de liberté »¹⁸⁸. Le terme Occidentalisme peut donc désigner les rapports que la Chine et l'Occident ont entretenus de l'époque Mao à l'époque Deng. En prenant pour fil conducteur ce concept, nous allons mener une étude

¹⁸⁷ Chen Xiaomei, *Occidentalism : a theory of counter-discourse in post-Mao China*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2002, p.7. « My argument with Saïd in terms of the early post-Mao Chinese experience connects with some critiques of Saïd's Orientalism from what might well be termed post-Orientalist perspectives ».

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.3. « Despite these similarities, however, Chinese Occidentalism has mainly served an ideological function quite different from that of Orientalism. Orientalism, in Saïd's account, is a strategy of Western world domination, whereas, as the rest of this study seeks to show, Chinese Occidentalism is primarily a discourse that has been evoked by various and competing groups within Chinese society for a variety of different ends, largely, though not exclusively, with domestic Chinese politics. As such, it has been both a discourse of oppression and a discourse of liberation ».

critique de trois romans francophones chinois de Ya Ding ; nous examinerons en particulier la manière dont l'Occident et la France sont élaborés par et dans l'imaginaire des Chinois.

La trilogie de Ya Ding raconte la vie d'un jeune Chinois, Liang, qui a vécu la révolution culturelle chinoise pendant son adolescence (*Le Sorgho rouge*, 1987), organisé le soulèvement des étudiants au cours de sa jeunesse dans les années 80 (*Les Héritiers des sept royaumes*, 1988), puis s'est réfugié politiquement en France (*Le Jeu de l'eau et du feu*, 1990). Précisons ici, d'emblée, que *Le Sorgho rouge* est une œuvre autobiographique, tandis que *Les Héritiers des sept royaumes* et *Le Jeu de l'eau et du feu* sont deux fictions basées sur la réalité historique et le vécu interculturel.

Né en 1956 dans la petite ville de Wen'an de la province du Hebei, Ya Ding a été envoyé à la campagne pendant la Révolution culturelle afin d'être rééduqué. Il y travaille la terre pendant trois ans. En 1977, Ya Ding est admis à l'Université de Pékin, au département de langue française. À partir de 1981, il commence à publier des traductions chinoises de littérature française, (*Paul et Virginie* (1981), *Le Spleen de Paris* (1982), *Sylvius*, de Henri Bosco (1983)). En 1985, sa belle traduction du roman de Jean-Paul Sartre *L'âge de raison* lui vaut un prix international de traduction distribué par le gouvernement français. Cette récompense permet à Ya Ding de venir à Paris en 1986, où il s'installe. En 1987, il publie en France son premier roman d'expression française, *Le Sorgho rouge*, aux éditions Stock, et il remporte en 1988 le Prix Cazes et le Prix de l'Asie. Après ce succès littéraire, Ya Ding publie, de 1988 à 1994, successivement quatre romans en français : *Les Héritiers des sept royaumes* (Stock 1988) ; *Le Jeu de l'eau et du feu* (Flammarion 1990) ; *Le Cercle du petit ciel* (Édition Denoël, 1992) ; *La Jeune fille Tong* (Édition du Mercure de France, 1994). Abandonnant par la suite plus ou moins soudainement l'écriture, Ya Ding se tourne vers le commerce et devient PDG de Y-D Communication, une entreprise qui s'occupe de planification des activités culturelles et de production d'œuvres filmiques et télévisuelles.

La trilogie de Ya Ding, constituée, donc, par ses trois premiers romans, est, d'une part, un miroir de son parcours biographique de la Chine à la France ; il s'agit, d'autre part, d'une présentation de la Chine contemporaine. Bien qu'il porte le même prénom, le personnage principal Liang dans *le Sorgho rouge* ne peut pas devenir le héros du deuxième roman *Les Héritiers des sept royaumes*. En effet, dans le récit autobiographique *le Sorgho rouge*, Liang est un enfant de neuf ans, témoin du début de la Révolution culturelle en 1966, alors que dans *Les Héritiers des sept royaumes*, Liang, personnage fictif imaginé par l'auteur, est un étudiant de vingt ans qui organise le soulèvement des étudiants en 1986. De ce fait, du point de vue simplement chronologique, le Liang du *Sorgho rouge* ne peut appartenir à la même génération

que le Liang des *Héritiers des sept royaumes*, car ils ont dix ans d'écart. En comparant la biographie de l'auteur avec celle du protagoniste Liang, on peut ainsi observer, dans la trilogie qui nous occupe, la présence d'un décalage temporel : dans *Le sorgho rouge* (1987), Ya Ding, empruntant le nom de Liang, se remémore son enfance à la campagne ; dans *Les Héritiers des sept royaumes* (1988), la vie étudiante de Liang et la période d'écriture de Ya Ding sont rigoureusement synchrones ; enfin, dans *Le jeu de l'eau et du feu* (1990), on retrouve également une correspondance temporelle entre la vie d'exil de Liang en France et celle de Ya Ding.

Trois périodes importantes dans la vie de ce jeune Chinois, contemporain de l'auteur, peuvent donc être naturellement dégagées : 1) la Révolution culturelle ; 2) la Chine de l'ouverture sous Deng Xiaoping ; 3) la période d'exil en Europe. En s'appuyant sur la théorie de l'Occidentalisme, on peut, nous semble-t-il, observer une correspondance entre ces trois périodes et trois images différentes de l'Occident dans l'imaginaire chinois.

3.1. L'Occident comme ennemi du socialisme chinois

Pourquoi Ya Ding choisit-il de décrire la période de son enfance, une fois installé en France ? Pourquoi cette expérience liée à l'enfance est-elle si importante pour lui ? Par le biais d'une histoire racontée par un enfant de neuf ans, le narrateur pose dans ce roman deux questions essentielles qui reflètent une contestation profonde de la société chinoise d'alors : 1) qu'est-ce que la révolution ?¹⁸⁹ et 2) qu'est-ce que la religion ?¹⁹⁰ Le père de Liang est envoyé par le Parti dans le village Xin-Zhouan pour participer à la Révolution prolétarienne qui doit anéantir le système capitaliste. Or, dans ce village se trouve une église construite par les Français, qui représente une institution par laquelle « les réactionnaires étrangers empoisonnaient [le] peuple avec la religion pour mieux le dominer »¹⁹¹, et qui est du coup transformée en siège du comité du Parti. Le paradoxe entre la révolution et la religion constitue justement la première dimension de l'interculturalité dans ce roman. Notons cependant que ce paradoxe n'est qu'apparent, car, en réalité, la révolution prolétarienne est

¹⁸⁹ Ya Ding, *Le Sorgho rouge*, Paris, Stock, 1987, p.27. « Pourquoi avoir quitté la ville où l'on vivait si heureux, pour ce lieu inconnu ? (...) Song a dit : « pour faire la Révolution ? » Quelle révolution ? La révolution, son père ne l'a-t-il pas déjà faite en ville ? »

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.45. « Religion. Il retrouve le mot dans sa tête. Jamais lorsqu'alors il n'avait eu cette résonance étrange. Lorsqu'il l'entendait prononcé par sa mère, il n'évoquait pour lui que l'image de pantins agités par les ennemis du peuple, bandits aux mines patibulaires, espions étrangers, barbares occidentaux. Jamais il ne s'est interrogé : qu'est-ce que cela signifie, religion ? Entre Dieu et le Grand Seigneur du Ciel, où est la différence ? Et le Grand Seigneur du Ciel, n'est-ce pas une ancienne, une vénérable tradition, venue de notre peuple ? trop de question... » .

¹⁹¹ *Ibid.*, p.22.

autant une idée importée d'Occident (marxisme-léninisme) que la religion chrétienne. Mais, dans le vécu des villageois, qui ignorent l'origine occidentale de la révolution, il n'en reste pas moins un paradoxe. Song, responsable des femmes de la commune, pense que le grand problème est que « les masses n'ont pas été bien éveillées à la doctrine du Parti. La plupart sont engluées dans les croyances néfastes de la religion »¹⁹² ; le vieux Zhao dit, dans le même sens, que « la religion est contraire à la doctrine communiste »¹⁹³. Mais avec l'arrivée de la Révolution culturelle, la ferveur pour Mao s'apparente elle-même à une ferveur religieuse, et le mouvement révolutionnaire qui entendait s'opposer à la religion, se transforme précisément en ce à quoi il prétend s'opposer, en adopte les traits et en singe la nature.

La deuxième dimension interculturelle de ce roman réside, selon nous, dans la critique du capitalisme. Le personnage de Li Xianyang nous permet de mettre le doigt sur un paradoxe constitutif de la Révolution culturelle. Héros de la Révolution, Li Xianyang encourage les villageois à creuser des puits ; or, il est ensuite accusé d'être un contre-révolutionnaire qui a poussé des villageois sur la route du capitalisme, étant donné l'amélioration des conditions matérielles de vie des villageois consécutive à leurs travaux. Comment un héros de la Révolution a-t-il pu devenir un traître de la Révolution ? Song dénonce ainsi Li : « Li Xian Yang est le plus grand détenteur du pouvoir capitaliste dans notre commune. Depuis son arrivée, il ne cesse de nous entraîner dans une voie capitaliste. En premier lieu, il tient toujours à rabaisser la Révolution avec son obsession de la production. Il insiste sur les céréales, nous demande de creuser sans cesse des puits, mais il cache son but sournois : nous empêcher de faire le plus important, la Révolution ! »¹⁹⁴. Ce sont donc les contradictions internes à la révolution qui sont ici mises en lumière. Outre le père de Liang, sa mère est victime, elle aussi, d'une dénonciation, simplement parce qu'elle est née « dans une famille de grands propriétaires fonciers, de la classe des exploités »¹⁹⁵. Cette situation qu'on ne peut qualifier que d'absurde, est incontestablement le résultat d'un endoctrinement.

Pendant la Révolution culturelle, des millions de jeunes Chinois furent en effet endoctrinés, dès l'école, par le système, de sorte qu'ils n'aient à leur disposition que la théorie de la lutte des classes comme grille générale de lecture de la réalité sociale. Or le jeune Liang est l'un d'entre eux, et c'est donc à travers le regard de ce personnage qu'apparaissent au lecteur les influences (pour ne pas dire les ravages) psychologiques que la Révolution culturelle a pu exercer. Il est symptomatique, à cet égard, que même l'amour filial soit altéré,

¹⁹² *Ibid.*, p.53.

¹⁹³ *Ibid.*, p.55.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.196.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.209.

dénaturé : « l'amour qu'il portait à son père se confondait avec un amour beaucoup plus grand, celui du Parti dont son père était le seul représentant »¹⁹⁶.

3.2. L'Occident comme modèle de système politique

Dans les années 80, la Chine a connu trois importantes manifestations estudiantines : le 18 septembre 1985, les étudiants chinois manifestent contre le Premier Ministre japonais Yasuhiro Nakasone qui était allé se recueillir au Yasukuni-jinja (le sanctuaire shinto du pays apaisé) ; le second mouvement est lancé par l'Université de sciences et de technologie de l'Anhui à la fin de 1986 avec les slogans « démocratie » et « liberté » ; enfin, la troisième manifestation a lieu entre le 15 avril et le 4 juin 1989, et reste connue comme les événements de la place Tian'anmen. Le roman *Les Héritiers des sept royaumes* de Ya Ding nous donne justement à voir et à comprendre le contexte politique et social de ces soulèvements d'étudiants chinois à la fin des années 80.

3.2.1. La manifestation contre le Premier Ministre japonais.

Étudiant en faculté de civilisation occidentale de l'Université de Pékin, et rédacteur en chef de la revue des étudiants *Lac sans nom*, le protagoniste Liang est un leader. Dans le roman, c'est lui qui avait organisé, avec son ami Yao, ancien élève de la même section qui travaille désormais au ministère de la Culture, une manifestation à l'Université de Pékin contre le Premier Ministre japonais :

L'année dernière, Yao et Liang avaient organisé une manifestation à l'université de Pékin, pour exprimer leur colère contre le Premier ministre japonais qui était allé rendre hommage aux anciens guerriers, et aussi pour réveiller le peuple chinois qui avait sombré dans un rêve matériel. On ne songeait qu'aux produits électroniques du Japon et on oubliait la dignité de la nation chinoise, l'idéal révolutionnaire et les intérêts du pays. Les gens cherchaient par tous les moyens à plaire aux commerçants étrangers, pour que ceux-ci leur offrent un cadeau ou leur facilitent l'achat d'une machine. La corruption, la malversation, la violation des lois se multipliaient dans l'administration et les entreprises d'État. Ainsi, grâce à leurs gadgets, les Japonais avaient fini par assurer sur la Chine une domination que leurs anciens envahisseurs n'avaient pu réaliser les armes à la main. Cela constituant un énorme obstacle pour le développement de la Chine. Le Parti lui-même avait lancé des avertissements sévères pour lutter contre cette invasion. Mais ce que le Parti se permettait, il ne le permettait pas aux autres. Liang revoit ce jour de l'automne dernier où la police arriva pour encercler les manifestants. Personne ne put sortir du campus. Liang et ses camarades avaient fini par comprendre que le Parti ne contestait pas la raison de la manifestation, mais le fait même de manifester¹⁹⁷.

Ce paragraphe, dans lequel Liang se souvient de son rôle dans l'organisation de la manifestation de 1985, nous permet de dégager certains facteurs révélateurs de la

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.227.

¹⁹⁷ *Id.*, *Les héritiers des sept royaumes*, Paris, Stock, 1988, p.20.

contradiction sociale chinoise de l'époque. Avec l'approfondissement des réformes économiques de Deng Xiao Ping dans les années 80, une grande quantité de produits étrangers sont autorisés à l'importation en Chine. Aux yeux des étudiants patriotes, l'invasion du marché chinois par ces produits étrangers n'est autre qu'une nouvelle forme de domination de l'impérialisme occidental, et la ferveur des Chinois pour des produits étrangers ne fait que refléter leurs rêves basement matérialistes. Remarquons toutefois que si, dans cette manifestation, les étudiants appellent, d'une part, à boycotter les marchandises japonaises, et si, d'autre part, ils dénoncent la corruption et l'injustice dans l'administration et les entreprises d'État, ils ne font pas pour autant l'éloge de valeurs occidentales comme la liberté ou la démocratie.

3.2.2. La manifestation d'étudiants de l'Anhui.

Publié en 1988, le roman *Les Héritiers des sept royaumes* de Ya Ding fait directement référence à la manifestation des étudiants de l'Université de sciences et de technologie de l'Anhui en 1986. L'histoire de ce roman se déroule justement au lendemain de l'événement en question. Étant donné que les autorités ne réagissent pas à ce soulèvement, un étudiant est envoyé par ses camarades à Pékin afin de propager le mouvement dans le pays entier. Le roman révèle la contradiction qui existe entre la position des étudiants et celle du Parti : représentant des étudiants, Liang s'exclame en effet : « Imposer des noms sur une liste de candidats à l'élection des représentants du peuple, est-ce de la démocratie ? Si nous n'avons même pas le droit de manifester nos idées, quelle liberté avons-nous ? »¹⁹⁸ Haut fonctionnaire du Parti, Zhang, le père de Hong, réplique : « L'incident de l'Anhui représente une insolence à l'égard de la direction du Parti. Nous nous trouvons déjà dans une société de liberté et de démocratie. Le Parti nous octroie ce dont nous avons besoin »¹⁹⁹.

Dans son ouvrage *L'Éveil de la Chine*, Chen Yan analyse ainsi ce mouvement étudiant de 1986 : « Par le désir de voir respecter le droit de participer librement aux élections, les manifestations dérivent vers une contestation générale contre l'inflation et les inégalités provoquées par les réformes. Dans le même temps, les étudiants réclament la démocratie, l'accélération des réformes économiques et le lancement de la réforme politique »²⁰⁰. « Après l'échec du mouvement de l'hiver 1986, les étudiants sont d'autant plus persuadés de la

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.151.

¹⁹⁹ *Loc. cit.*

²⁰⁰ Chen Yan, *L'éveil de la Chine, les bouleversements intellectuels après Mao 1976-2002*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2002, p.108.

nécessité de la réforme politique que leur indépendance d'esprit a pu se renforcer »²⁰¹. Ce sont donc bel et bien des revendications d'ordre politique qui caractérisent ce second mouvement et le distinguent du premier.

3.2.3. La manifestation organisée par Liang.

Vu que les autorités étaient restées passives lors des événements survenus dans l'Anhui, Liang est convoqué par Yao avec d'autres chefs de mouvements étudiants de Pékin dans le but de coordonner l'organisation d'une nouvelle manifestation d'étudiants contestataires deux jours plus tard à la Place Tian'anmen pour soutenir la manifestation d'Anhui. La manifestation organisée par Liang dans ce roman est certes imaginée par l'auteur, mais elle est bien entendu similaire aux événements de 1989.

Les étudiants réclament clairement et presque exclusivement, cette fois, plus de liberté et de démocratie. D'après Liang, si « la manifestation a lieu librement aujourd'hui, la Chine commencera officiellement à vivre une nouvelle phrase : la démocratisation »²⁰². L'attitude du Parti par rapport à cette manifestation constitue le sujet principal du roman. Or, la réaction des autorités et de la police est, cette fois, vive et brutale : Liang reçoit un violent coup de matraque et il perd connaissance ; il est par la suite, en tant que chef de la manifestation, condamné à la prison et sa révolte est jugée comme un crime.

Ce qui est paradoxal dans ce troisième soulèvement, c'est que les étudiants ne parviennent pas à expliquer ou à préciser quelles sont leurs revendications. Leurs slogans et leurs affiches de propagande : « Nous voulons la démocratie mais pas la révolte ! La liberté mais pas l'anarchie »²⁰³ ; « Seule une véritable démocratisation peut sauver notre pays de son sous-développement. Nos camarades à l'Anhui ont commencé ce mouvement démocratique, nous devons le continuer jusqu'au bout ! »²⁰⁴ ; « Sous un régime totalitaire, notre nation est en danger. Nous ne pouvons la sauver qu'avec la démocratisation »²⁰⁵ ont pour leitmotiv unique la « démocratie », mais, quand Liang demande à deux étudiants qui hurlent, au cours de la manifestation, « qu'est-ce qu'est la démocratie ? », ces derniers manifestent une ignorance quasi totale de la signification du mot²⁰⁶. Ils consultent le dictionnaire chinois qui explique que « la démocratie, c'est une doctrine politique d'après laquelle les citoyens expriment

²⁰¹ *Ibid.*, p.109.

²⁰² Ya Ding, *Les héritiers des sept royaumes*, Paris, Stock, 1988, p.174.

²⁰³ *Ibid.*, p.114.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.98.

²⁰⁵ *Ibid.*, p.99.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.190. Étonnés par cette question, l'un répond : « La démocratie..., c'est la libre expression, la manifestation, quoi » ; et l'autre répond : « la démocratie, c'est ce que nous réclamons, pour... pour une liberté, une liberté politique... ».

librement leurs opinions sous la direction du Parti communiste chinois, qui exerce sa souveraineté sur les affaires d'État... »²⁰⁷. Cette attitude paradoxale, qui caractérise l'état d'esprit de cette troisième manifestation, est expliquée de la manière suivante par Thi Minh-Hoang Ngo : « De leur rencontre avec l'Occident à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les révolutionnaires communistes chinois ont adopté l'idée de démocratie... Mais il ne s'agit pas pour autant de l'acceptation libérale de la démocratie. Il est encore moins question de démocratie parlementaire. Car la rencontre avec l'Occident vient d'une confrontation qui a fait naître l'anti-impérialisme et son corollaire, le nationalisme... Ainsi le PCC intègre dans son idéologie les valeurs occidentales et universelles de démocratie et de droits, mais sans le système politique de l'Occident »²⁰⁸.

3.3. La découverte réelle de l'Occident

Le troisième roman de Ya Ding, *Le jeu de l'eau et du feu* (Flammarion, 1990), raconte l'exil de Liang en France, consécutif au rôle qu'il a joué dans l'organisation de cette manifestation estudiantine, car « il est devenu pour la Chine un criminel que la police poursuit »²⁰⁹. En tant qu'étranger en Occident, comment Liang voit-il ce monde où il vit désormais ? Quelle image de l'Occident s'élabore en lui, dans son regard, suite à son installation en France ?

Ce qui le frappe avant tout, curieusement, est de l'ordre du sentiment, c'est la beauté²¹⁰, et c'est à travers les mots dont la langue française dispose pour l'exprimer que Liang fait l'apprentissage de la beauté. La France, découvre notre personnage, c'est un monde de femmes²¹¹, et de fait ce sont des Françaises qui influencent effectivement son destin. On peut observer à ce propos que les trois parties de ce roman ont pour titre trois prénoms féminins français, « Barbara », « Diane » et « Caroline ». Enfin, la France représente bien évidemment

²⁰⁷ *Ibid.*, p.190.

²⁰⁸ Thi Minh-Hoang Ngo, *Doit-on avoir peur de la Chine ?* La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2013, p.63.

²⁰⁹ Ya Ding, *Le jeu de l'eau et du feu*, Paris, Flammarion, 1990, p.19.

²¹⁰ *Id.*, *Les héritiers des sept royaumes*, Paris, Stock, 1988, p.203. « Au début, l'impression est très bonne. Tout beau, tout nouveau. J'ai trouvé la réponse à une question qui m'obsédait pendant mes études de français : un problème de langue, mais qui signifie aussi beaucoup de choses. J'avais remarqué que les mots français pour exprimer le « beau » était trop nombreux pour nous : beau, joli, élégant, gracieux, magnifique, somptueux, splendide, superbe... Bref, je ne comprenais pas pourquoi vous fabriquiez tant de mots différents pour dire la même chose. D'ailleurs cela pose un énorme problème de traduction, car chez nous on a très peu de mot pour exprimer la beauté. Mais depuis mon arrivée, je commence à distinguer les différentes beautés... ».

²¹¹ *Id.*, *Le jeu de l'eau et du feu*, Paris, Flammarion, 1990, p.203. « Et puis, c'est un monde de femmes. Je veux dire que ce sont les femmes qui sont à la surface. Si on compare votre société à un corps humain, vos femmes sont comme la chair et l'homme l'os. À la première approche, on n'a que des femmes autour de soi, et c'est à travers elles qu'on peut entrer en contact avec les hommes... Tandis qu'en Chine, les hommes sont devant, et les femmes derrière » .

un monde qui n'est pas à lui²¹², et Liang avoue que ce n'est pas un pays accueillant. Il n'est ici qu'un étranger, qui n'a d'autre choix que s'accommoder de cette absence d'accueil.

Contrairement à la fièvre pour la démocratie occidentale qui, dans *Les Héritiers des sept royaumes*, agite Liang, il semble que celui-ci soit parvenu, dans *Le Jeu de l'eau et du feu*, à une vision plus sage, plus raisonnable de l'Occident. On peut en outre noter que Liang fait souvent des comparaisons entre l'Occident et l'Orient, comme celle qui oppose le mysticisme orientale à la science occidentale.

Nous avons tenté d'analyser, en nous appuyant sur la trilogie de Ya Ding, et en utilisant le fil conducteur de l'Occidentalisme, les trois étapes de l'élaboration imaginaire et interprétative de l'Occident en Chine, pendant une période caractéristique, celle qui va de l'époque de Mao à nos jours. Au début de cette élaboration, sous l'ère communiste, l'Occident est perçu comme l'Ennemi, absolument parlant ; puis, il devient modèle de modernité suite à la réforme économique de Deng ; enfin, au crépuscule du siècle dernier, l'image de l'Occident est cette fois-ci basée sur une perception non plus imaginaire mais réelle, et non influencée par les événements socio-politiques de la Chine. Remarquons pour finir que, « dans ce processus, l'Occident comme Autre est construit par l'imagination des Chinois, non pas dans le but de dominer l'Occident, mais dans celui de discipliner et finalement de dominer, chez soi, l'identité du Chinois »²¹³.

Conclusion

Nous avons vu que les auteurs francophones chinois se caractérisent par une certaine originalité qui transparaît dans leurs œuvres, et qui consiste à entrelacer la dimension littéraire et la dimension historique selon trois modalités : la biographie (ou l'autobiographie), l'histoire d'amour ou d'amitié, et le récit de vie. Mais la question se pose à présent de savoir de quelle manière il convient d'évaluer des œuvres historiques contemporaines au sein de la littérature francophone chinoise. Au fondement de cette question se trouve un paradoxe : un roman historique francophone chinois doit-il être empreint d'une époque historique, ou bien doit-il au contraire se détacher de son contexte historique, le dépasser ? Parmi les œuvres

²¹² *Ibid.*, p.203. « Du mauvais ? Il y en a sûrement, mais c'est mon affaire. Vous avez passé des siècles à bâtir la France, tout est fait par vous et pour vous ; moi, je ne suis ici qu'un étranger. Un étranger n'a qu'à accepter. C'est pourquoi depuis que je suis ici, je me dis : puisque je viens vivre dans un monde qui n'est pas à moi et qui n'est pas fait pour moi, je n'ai qu'à l'accepter. Quoi qu'il arrive, cela ne m'étonnerait plus... » .

²¹³ Chen Xiaomei, *op.cit.*, p.3. « In the first, which I term *official Occidentalism*, the Chinese government uses the essentialization of the West as a means for supporting a nationalism that suppresses its own people. In this process, the Western Other is construed by a Chinese imagination, not for the purpose of dominating the West, but in order to discipline, and ultimately to dominate, the Chinese Self at home».

étudiées dans ce chapitre, seul le roman *Le Dit de Tian-yi*, de François Cheng, est encore réédité aujourd'hui ; toutes les autres sont désormais passées à la trappe de l'histoire littéraire contemporaine...

Selon Agnieszka Pantkowska, les rapports entre l'histoire et la littérature peuvent être envisagés selon trois perspectives différentes : l'histoire comme forme littéraire comme telle, dans laquelle c'est l'aspect narratif qui prime, et qui prend la forme du récit ; la littérature considérée uniquement comme une source, réduite au rang d'objet ; la littérature comme moyen de connaissance historique. Poursuivant cette catégorisation, l'auteur évoque trois façons dont dispose la littérature pour communiquer le savoir historique : 1) l'œuvre d'époque (comme celle de Balzac), dans laquelle le souci réaliste de l'écrivain permet à la fiction d'acquérir une véritable dimension documentaire ; 2) le roman historique, c'est-à-dire une œuvre romanesque dont l'intrigue est située dans le passé et dont les personnages sont fictifs ou historiques ; 3) l'œuvre où l'histoire est mise en scène comme ressort narratif au sein d'une fiction romanesque²¹⁴. Au terme de notre étude et relativement aux œuvres qui nous ont servi d'objet d'analyse, nous sommes en mesure de penser que la littérature francophone chinoise peut être considérée avant tout comme une source de connaissance historique, en l'occurrence, celle relative aux rapports contemporains entre la Chine et l'Occident. En effet, il est incontestable que des œuvres littéraires francophones chinoises sont un reflet fidèle et authentique de l'histoire du XX^e siècle, tout comme, à l'inverse et à l'évidence, l'histoire sert de contexte à l'écriture romanesque. Ceci nous conduit à affirmer que, dans une certaine mesure, la littérature est un lieu éminemment privilégié de la mémoire historique, de la commémoration, et les œuvres littéraires des sortes de « monuments » qui, en transposant dans le récit et la narration des faits bruts, deviennent par là même des preuves vivantes du passé.

Mais, justement, quels problèmes, d'ordre technique et esthétique, la transcription de l'histoire dans un roman pose-t-elle ? Nous devons convenir que, dans le récit biographique aussi bien que dans le roman, la narration se cristallise la plupart du temps, si ce n'est toujours, autour de l'itinéraire ou du destin d'un personnage. C'est pourquoi dans nos analyses, nous avons considéré non seulement l'histoire de la production des œuvres francophones chinoises, mais également le vécu et la conscience du personnage principal de l'œuvre.

²¹⁴ Agnieszka Pantkowska, « Autobiographes belges de la fin du XIX^e siècle. Dire l'Histoire pour ne pas dire le je », dans Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les écrivains francophones, interprètes de l'Histoire, entre filiation et dissidence*, Berne, P.I.E. Peter Lang, 2006, p.35.

Chapitre III : Le miroir de la culture

La littérature francophone chinoise peut et doit être considérée non seulement comme un véhicule de la connaissance de l'histoire des relations franco-chinoises, mais aussi comme un reflet général de la culture orientale. Pour traiter de l'interculturalité dans la francophonie chinoise, il nous incombe au préalable de bien saisir ce qui distingue la culture chinoise de la culture française. La culture chinoise, qui s'origine dans celle de l'ancienne ethnie Huaxia (les prédécesseurs des Han), s'enracine dans la pensée du *Yi-King* (« *Le Livre des Mutations* »), à partir de laquelle dérivent les deux autres grandes pensées chinoises natives, le taoïsme et le confucianisme. Quant à la source de la culture française, outre les origines, grecque et judéo-chrétienne, de l'Europe en général, on peut parler d'une mythologie qui raconte imaginairement la formation d'une nation, des Gaulois au gaullisme, ainsi que d'un « mythe français » construit sur les principes fondateurs que sont « la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen »²¹⁵ et la devise « Liberté, Égalité, Fraternité ». Mais comment les deux cultures ont-elles été amenées à entrer en contact ? Dans son ouvrage *La Lumière venant de l'est, les écrivains français et la culture chinoise*, Qian Linsen retrace l'histoire de la réception de la culture chinoise par des écrivains français en distinguant les étapes suivantes :

1) La découverte de la culture chinoise par l'Occident au niveau de la pensée ou de la philosophie débute à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, époque où les missionnaires jésuites qui apportent la culture chrétienne en Chine, en ramènent la culture confucéenne en Europe. C'est dans ce contexte que des écrivains français des deux siècles en question ont accès à la culture chinoise ancienne, qui était particulièrement mystérieuse pour eux.

2) Suite à cette première rencontre, la France entre dans une période d'admiration pour la culture chinoise, que le nom de « chinoiserie » caractérise, et qui a beaucoup influencé les écrivains des Lumières. Le sinophile Voltaire décrit pour la première fois la Chine dans l'histoire de la civilisation mondiale ; Montesquieu, quant à lui, porte un regard négatif sur la Chine en la considérant comme un exemple de régime absolutiste.

3) Chez des poètes français du XIX^e siècle comme Stéphane Mallarmé et Judith Gautier, la Chine, qui représente par excellence l'autre culture, est considérée comme une utopie artistique au sein de laquelle rêves et passions peuvent être transportés.

²¹⁵ Claude-Gilbert Dubois, *Mythologies de l'Occident, Les bases religieuses de la culture occidentale*, Paris, Ellipses, 2013, p.14.

4) Les écrivains français du XX^e siècle établissent, eux, un dialogue « conciliant mais non-conformiste » avec la culture chinoise. Leur connaissance de la Chine comporte, d'une part, une coloration exotique et aventurière (comme chez Pierre Loti et André Malraux), et, d'autre part, une dimension spirituelle de quête d'un remède à la crise de la civilisation occidentale (comme chez Paul Claudel, Saint-John Perse, Victor Segalen et Henri Michaux).

5) Dans les années cinquante, soixante et soixante-dix, une génération d'écrivains français sinophiles (comme Claude Roy, Michel Leiris, André Malraux, Alain Peyrefitte) se rendent en Chine et construisent, à leur retour et sous l'influence du Maoïsme²¹⁶, une sorte d'utopie politique chinoise. À la suite de cette tradition littéraire qui vise à transmettre la culture chinoise en France doivent aussi être considérés les auteurs francophones chinois. Dans ce chapitre, nous essaierons justement de voir comment ces derniers présentent la culture chinoise dans leurs œuvres. Selon l'auteur et le style, nous pouvons diviser les romans francophones chinois qui intègrent le thème de la culture chinoise en trois catégories : le roman sentimental historique de François Cheng ; le roman taoïste fantastique de Ya Ding ; enfin le roman interculturel de Dai Sijie.

1. Le roman sentimental historique de François Cheng : *L'Éternité n'est pas de trop* (2002), *Quand reviennent les âmes errantes* (2012)

Dans la littérature francophone chinoise, on peut recenser de nombreux romans historiques qui se focalisent sur l'Antiquité chinoise, en s'inspirant soit de la littérature classique chinoise (comme *Le Roman de l'homme jaune* (1891) de Tcheng Ki-Tong), soit de la vie d'un personnage historique (comme *L'acrobatie aérienne de Confucius* (2009) de Dai Sijie et *Impératrice* (2003) de Shan Sa). Les deux romans de François Cheng que nous allons étudier correspondent justement à ces deux situations à la fois. La version originale de *L'Éternité n'est pas de trop* provient d'un modeste ouvrage anonyme de la dynastie des Ming intitulé « Récit de l'homme de la montagne », alors que, de son côté, *Quand reviennent les âmes errantes* s'inspire de l'histoire bien connue en Chine « Jing Ke assassine le roi des Qin », qui figure dans le canon historique chinois *Stratagèmes des Royaumes combattants* (战国策, *Zhanguoce*). La biographie du héros Jing Ke est, quant à elle, également enregistrée dans le

²¹⁶ Voir Qian Linsen, *Guang zi dongfang lai (La lumière venant de l'est, les écrivains français et la culture chinoise)*, Guangxi, Ningxia Renmin Chubanshe, 2004.

chapitre « Biographies des assassins » (volume 86) de l'ouvrage *Mémoires historiques* (史记, *Shiji*) de Sima Qian.

Dans *Quand reviennent les âmes errantes*, œuvre relativement récente, François Cheng réécrit l'histoire de Jing Ke, la figure de l'assassin le plus connu de Chine. Le prologue du roman prend soin de rappeler que « les événements évoqués ici ont eu réellement lieu dans la seconde moitié du troisième siècle avant notre ère. Quant à ce qui s'est passé du côté des âmes, cela relève d'un autre ordre, d'une autre histoire... ». François Cheng entreprend donc de présenter, en s'appuyant en quelque sorte sur des faits réels, un drame romanesque sur l'amour et l'amitié qui lient trois personnages, Chun-niang, Jing Ke et Gao Jian-li. Jing Ke et son ami Gao Jian-li sont deux personnages historiques et l'héroïne Chun-niang est une figure fictive née sous la plume de François Cheng.

Quant à l'histoire originale de *L'Éternité n'est pas de trop*, François Cheng nous livre dans l'avant-propos la belle rencontre qu'il a faite, à l'Abbaye de Royaumont, avec le vieux manuscrit « Récit de l'homme de la montagne » (qui est malheureusement introuvable maintenant). De mémoire, François Cheng nous donne quelques informations sur ce récit : « En préface, l'éditeur du manuscrit présentait l'auteur comme l'un des lettrés de la dernière période Ming qui, à l'arrivée des Mandchous, refusèrent de servir le nouveau régime »²¹⁷. Le « Récit de l'homme de la montagne » relate une passion vécue par deux personnages à la fois ordinaires et peu communs. L'auteur tenait lui-même cette histoire d'un témoin qui y avait joué un rôle. Ce dernier d'ailleurs apparaît dans le livre sous le nom de Gan-er »²¹⁸.

En tant que miroir de la culture, les deux œuvres reflètent, d'une part, une dimension proprement historique, qui constitue l'arrière-plan du roman, et, d'autre part, une dimension exclusivement romanesque ou lyrique. *L'Éternité n'est pas de trop* raconte une histoire sous la dynastie des Ming (1368-1644), et *Quand reviennent les âmes errantes* se réfère à la période de la fin des Royaumes combattants. Dans l'avant-propos de *L'Éternité n'est pas de trop*, François Cheng expose ainsi les grandes lignes de la dynastie des Ming :

La dynastie des Ming, en renversant la dynastie précédente, fondée par les Mongols, instaura en Chine un régime fort qui imposait un ordre implacable. Mais au fur et à mesure que le pouvoir se corrompait, le pays, à partir de la seconde moitié de la dynastie – qui correspond au milieu du XVI^e siècle et va jusqu'aux premières décennies du XVII^e siècle –, aspirait au changement. Le contexte historique préparait la société à une lente mutation. À l'intérieur de l'empire, le développement des villes et l'intensification du commerce favorisaient la naissance d'une économie de type « précapitaliste ». Au-dehors, la Chine, qui jusqu'alors ne connaissait les pays étrangers, tels l'Inde et l'Iran, que par la route de la soie, découvrait les pays de l'Asie du Sud,

²¹⁷ François Cheng, *L'Éternité n'est pas de trop*, Paris, Albin Michel, 2002, p.11.

²¹⁸ *Loc. cit.*

grâce à quelques grands voyages maritimes entrepris par l'État. Plus tard, d'incessantes incursions des pirates japonais dans les provinces côtières lui firent comprendre l'importance de ce pays voisin. C'était aussi l'époque où la culture de l'Europe, alors en pleine effervescence, commençait à pénétrer en Chine par le truchement des missionnaires jésuites²¹⁹.

Si l'auteur prend le soin de donner ces précisions, c'est que la connaissance du contexte historique chinois est indispensable à la compréhension de l'histoire d'amour qu'il retranscrit dans son roman. En effet, comme le professeur Gao Xuanyang le remarque dans son article « L'amour et la beauté - dialogue avec François Cheng »²²⁰, la Chine à la fin de la dynastie des Ming se situe à un tournant historique et connaît une profonde mutation. Bien que le régime soit toujours celui de l'autocratie féodale, la société connaît déjà une lente transition vers la modernité. Parmi le milieu populaire et dans le domaine de l'idéologie et de l'esprit, émerge progressivement la pensée de la liberté. Des penseurs comme Huang Zong-xi et Gu Yan-wu n'hésitent pas à critiquer la monarchie absolue. Avec le développement de la pensée de la liberté individuelle, les jeunes ne considèrent plus les préceptes parentaux comme des principes absolus et ils commencent à suivre leurs sentiments personnels en matière de mariage. À cet égard, le couple de *L'Éternité n'est pas de trop*, formé par Dao Sheng et Lan-Ying, est un couple exemplaire : originaires de deux milieux distingués, ils demeurent fidèles toute leur vie l'un à l'autre et à l'amour qui les unit.

La scène centrale de l'assassinat du roi Zheng par Jing Ke, dans *Quand reviennent les âmes errantes*, se déroule en 227 av. J.-C., juste six ans avant l'unification de l'empire de Chine. François Cheng décrit ainsi le contexte historique d'alors :

L'ordre antique a fini par s'effondrer, la longue dynastie des Zhou a rendu l'âme. Voici que la vaste terre de Chine se divise en de multiples royaumes rivaux. À juste titre sont-ils appelés « Royaumes combattants ». En effet, les codes d'honneur n'ayant plus cours, tous les coups sont permis ! Partout règnent la violence, le désordre, l'arbitraire, l'injustice. Le désir du gain ne connaît point de frein ; les forts goulument dévorent les faibles. Là où s'allument les feux de la guerre, pillages et massacres deviennent monnaie courante²²¹.

L'époque des Royaumes combattants est une période séparatiste où des vassaux luttent pour le peuple et le territoire. Malgré l'instabilité et les troubles sociaux qui découlent d'une telle lutte, un phénomène d'expansion culturelle, le *Conflit des Cent écoles de pensée* (百家争鸣), se produit parce que tous les royaumes cherchent à recruter des hommes de talents pour s'enrichir et accroître leur force militaire. Les « Cent écoles de pensée », qui se réfèrent bien entendu au taoïsme et au confucianisme, mais également au « légisme » et au « moïsme »,

²¹⁹ *Ibid.*, p.9.

²²⁰ Cet article est écrit en chinois et retenu dans la version chinoise de *L'Éternité n'est pas de trop*, traduit par Liu Ziqiang, Beijing, Éditions Renmin Wenxue Chubanshe, 2009, p.170.

²²¹ François Cheng, *Quand reviennent les âmes errantes*, Paris, Albin Michel, 2012, p.11.

constituent dès lors les bases de la pensée et de la culture traditionnelles chinoises. Suite à de nombreuses guerres annexionnistes, le roi Zheng du royaume Qin achève la réunification complète des plaines centrales et la mise en place de la première dynastie féodale unifiée de la Chine. François Cheng parle ainsi ce personnage historique :

Le Premier Empereur a unifié les terres chinoises en un vaste empire régi par un ordre implacable, c'est le mérite qu'on lui attribue. À quel prix ? Pour régner sans partage, il a imposé au peuple un régime asphyxiant, impôt sur impôt, corvée sur corvée, cause de souffrances sans nom. Il a déporté des populations entières, sacrifié plusieurs millions de vies pour la construction de palais démesurés et de la Grande Muraille... Ne tolérant aucune plainte, aucune idée divergente, il a exercé des répressions sans merci qui culminaient avec l'autodafé des livres et l'emprisonnement en masse des lettrés, tous enterrés vifs. Une terrible férocité finit par provoquer des révoltes tout aussi dévastatrices²²².

Le premier empereur Qin Shi Huang reste encore aujourd'hui une personnalité politique contestée dans l'histoire chinoise. Sous la plume de François Cheng, il est décrit comme un tyran, par contraste avec l'esprit justicier de Jing Ke. Mais d'un point de vue plus objectif car strictement historique, le premier empire Qin Shi Huang a mis en place pour la première fois dans l'histoire chinoise un État unifié, multi-ethnique et centralisé, et il a établi le modèle du système politique de base qui va durer en Chine pendant plus de deux mille ans (de 221 av. J-C. à 1912). Si le personnage de Jing Ke est considéré comme le plus grand assassin de Chine malgré l'échec de sa mission, c'est parce qu'il voulut assassiner le roi des Qin, c'est-à-dire le Premier Empereur chinois.

Par-delà leur dimension à la fois historique et romanesque, les thèmes principaux des deux romans qui nous occupent sont surtout relatifs aux sentiments humains et en particulier à l'amour et à l'amitié. Dans *l'Éternité n'est pas de trop*, François Cheng reprend le même sujet que l'histoire originale (« Récit de l'homme de la montagne »). Mais pourquoi cet auteur « ayant été témoin d'une époque de bouillonnement sur le plan de la pensée, et de bouleversement qui se traduit par l'effondrement de la dynastie, s'est consacré à un récit de passion amoureuse, sujet apparemment restreint qui ne touche que le cœur de deux individus particuliers »²²³ ? Cette question, François Cheng l'évoque dans l'avant-propos, et il explique :

Je conçois bien que l'auteur, afin de transcender les tourments de son époque, ait eu recours à un sujet pour ainsi dire « intemporel ». Et surtout, je ne manque pas de constater que la véritable passion amoureuse n'est pas seulement affaire du cœur et des sens. Elle relève éminemment de l'esprit, tant il est vrai que la passion la plus haute, la plus sublimée, s'épanouit souvent, certes, dans un contexte de contraintes sociales, mais combien aussi dans un terreau de recherches et

²²² *Ibid.*, p.138.

²²³ *Id.*, *L'Éternité n'est pas de trop*, *op.cit.*, p.12.

d'interrogations spirituelles ; c'est bien le cas de cette période de la fin des Ming. Par l'idéalisation du sentiment humain, ou par un élan proprement mystique, les partenaires s'engagent dans un processus de dépassements continuels²²⁴.

Bien que le thème essentiel de cette œuvre soit la passion amoureuse, on peut élargir l'analyse aux autres perspectives culturelles que François Cheng aborde dans son roman. Il y a, premièrement, la croyance religieuse sous la dynastie des Ming. Trois croyances différentes sont en effet décelables, liées aux personnages : le taoïsme de Dao Sheng, le bouddhisme de Lan-ying et le christianisme de deux étrangers. Sous la dynastie des Ming, le taoïsme est sécularisé et laïcisé, ce dont Dao Sheng fait l'expérience : « Au cours de son existence, il a eu à vivre successivement, et durant de longues années, dans deux monastères taoïstes, sans être pour autant devenu un moine consacré, il n'est donc pas encore parvenu à l'état de wu-qing (détachement total) »²²⁵. En fait, la vie quotidienne du peuple chinois à cette époque est profondément influencée par la croyance en l'immortalité qui est, entre autres, au fondement du taoïsme. Faire face aux grands événements de la vie implique le recours au « Ciel ». Ainsi, en dehors de ses activités de médecin, Dao Sheng a une autre profession : la divination. Parallèlement au taoïsme se trouve le bouddhisme qui, à la fin des Ming, est en plein essor. Comme le décrit François Cheng dans son roman, le temple bouddhiste se situe au centre du bourg et « se trouve en présence d'un homme de haute stature, au front large et au regard pénétrant, apparemment digne de sa réputation de moine vertueux. Le temple, très fréquenté, ne désemplit pas à longueur de journée. On y brûle de l'encens, on y prie, on y vient entendre chanter les litanies »²²⁶. Or l'héroïne Lan-ying est bouddhiste. « Elle est bonne et généreuse, elle pratique la charité. Elle vient souvent au temple faire ses dévotions »²²⁷. De plus, ce roman parle de « la rencontre entre le personnage principal et un religieux étranger, venu de l'Océan de l'Ouest. Vu l'époque, il ne peut s'agir que de l'un des tout premiers jésuites qui ont pénétré en Chine »²²⁸.

Le deuxième aspect culturel que François Cheng expose dans son roman est la médecine traditionnelle chinoise, qui constitue une part essentielle de la culture chinoise. S'appuyant sur la théorie du Yin-Yang et du Wuxing, la médecine traditionnelle chinoise comporte quatre branches inséparables les unes des autres : une pharmacopée naturelle, l'acupuncture et la moxibustion (toutes deux basées sur la théorie des méridiens et des points dits d'« acupuncture »), le massage, et enfin des exercices corporels, le Qi-Gong. C'est à travers le

²²⁴ *Ibid.*, p.13.

²²⁵ *Ibid.*, p.15-16.

²²⁶ *Ibid.*, p.28.

²²⁷ *Ibid.*, p.35.

²²⁸ *Ibid.*, p.13.

personnage de Dao Sheng que François Cheng présente au lecteur occidental cette médecine ancienne. L'auteur décrit, dans le premier chapitre, une scène spectaculaire où Dao Sheng exerce son art médical pour soigner une femme malade : « Après que la malade lui a donné des détails, il examine sa langue, regarde ses yeux en écartant les paupières et tâte son pouls. Il conclut qu'elle est atteinte de la fièvre typhoïde »²²⁹. Grâce aux soins médicaux qu'il dispense, Dao Sheng est autorisé à rendre à nouveau visite à sa bien-aimée Lan-ying. François Cheng décrit ainsi le moment où Dao Sheng tâte le pouls de cette dernière : « Prenant tout son temps, il rassemble enfin son esprit et se met à l'écoute de tous les sons et échos qui lui parviennent par le canal des artères. À l'écoute des signaux qu'émettent les cinq *zang* (organes) et les dix *fu* (viscères) et par lesquels il repère sans faille ce qui circule et ce qui se bouche. À l'écoute du chant des souffles qui, geignant ou criant, traversent sans interruption les méridiens, pénètrent méandres et recoins les plus obscurs, jusqu'au sommet de l'épine dorsale, jusqu'au tréfonds des entrailles, jusqu'aux extrémités de tous les membres... »²³⁰. C'est grâce à ses talents de médecin que Dao Sheng est ensuite invité à soigner deux malades étrangers.

La troisième perspective concerne donc la circulation de la culture occidentale en Orient. À la fin de la dynastie des Ming, l'Occident a déjà connu sa période de « renaissance ». En propageant la religion chrétienne en Chine, des jésuites apportent aussi des sciences qui intéressent beaucoup les intellectuels de l'époque et ne manquent pas de les influencer : l'astronomie, les mathématiques, la cartographie, entre autres. Le dialogue qui s'instaure entre le moine taoïste Dao Sheng et les deux étrangers permet de dégager quelques idées sur la manière dont s'effectue ce mouvement interculturel. Les deux jésuites montrent d'abord à Dao Sheng l'atlas du monde terrestre, qui s'exclame : « Ah, le monde est donc si vaste ! Je croyais que l'Empire était au milieu et qu'il y avait des pays autour. D'après votre carte, ce n'est qu'un petit coin... »²³¹. Les deux étrangers présentent encore un prisme qui réfracte la lumière en des couleurs différenciées, et une horloge qui indique l'heure ; enfin, ils introduisent leurs croyances religieuses : « Nous croyons au Seigneur du Ciel qui a créé ce monde », « croyant en Lui, et en Son Nom, nous sommes à même d'annoncer la Bonne Nouvelle ».

Pour ce qui est, à présent, du roman *Quand reviennent les âmes errantes* et comme le titre même nous l'indique, François Cheng, plutôt qu'à l'image héroïque qui seule est retenue de nos jours, s'intéresse davantage à la psychologie et aux sentiments qu'il attribue à trois

²²⁹ *Ibid.*, p.20.

²³⁰ *Ibid.*, p.65.

²³¹ *Ibid.*, p.129.

personnages. En plaçant l'amour et l'amitié dans le contexte d'une époque de bouleversements politiques, celle des Royaumes combattants, François Cheng ébauche plusieurs réflexions sur le sens de la vie. Il se demande d'abord « pourquoi tant de ferveurs, de douceurs au travers de tant de fureurs, de douleurs ? »²³². La relation entre le malheur de la vie et les sentiments humains est comme la relation entre le Yin et le Yang, qui sont contradictoires mais réciproques. C'est effectivement en raison de la souffrance de la vie et par référence à elle, que les émotions humaines semblent très précieuses : « En dépit du malheur, la vie continue. Des moments de répit, tout de même, sont accordés aux humains. Par-ci, par là sont préservés les trésors du cœur : indéfectible amitié, irréductible amour »²³³. L'auteur s'interroge ensuite et à travers ses trois personnages sur la relation qui existe entre l'amour et l'amitié. Quand ils se rencontrent, dans le premier acte, ils forment un trio harmonieux, au sein duquel François Cheng prend soin de distinguer le lien d'amitié (entre Jing Ke et Gao Jian-li) et celui de l'amour (entre Jing Ke et Chun-niang d'une part, et de l'autre entre Gao Jian-li et Chun-niang) : « Si l'amour enseigne le don total et le total désir d'adoration, l'amitié, elle, initie au dialogue à cœur ouvert dans l'infini respect et à l'infini attachement dans la non-possession. Les deux, vraie amitié et vrai amour, s'épaulent, s'éclairent, se haussent, ennoblissant les êtres aimants dans une commune élévation »²³⁴. Néanmoins, quand Jing Ke accapare amoureuxment Chun-niang à la veille de sa mission criminelle, leur relation à trois est brisée ; Jing Ke se repentit, et Gao Jian-li endure. C'est pour maintenir un fragile et précieux équilibre entre l'amour et l'amitié que François Cheng introduit la notion de l'âme. Ainsi, une troisième réflexion de l'auteur est consacrée à la relation entre celle-ci et le corps. Selon lui, on peut accéder à l'âme de deux façons : en aimant et par la mort. Le corps exultant de Gao Jian-li lui permet de faire l'expérience d'une communication avec celui de Chun-niang : « L'âme ?, affirme-t-il, c'est bien par elle que la vraie beauté d'un corps rayonne, c'est par elle qu'en réalité les corps qui s'aiment communiquent »²³⁵. « Quand son corps vibrant me fait entendre sa basse continue, c'est son âme qui m'accueille, et mon âme y entre de plain-pied, y reste à demeure. Nous connaissons alors ces moments d'échanges et d'extase aussi ardents que durables »²³⁶. Par le biais de l'amour, Gao Jian-li rejoint l'âme de Chun-niang, et par celui de la mort, Gao Jian-li retrouve l'âme de Jing Ke, qui est « perdue parce que tenaillée par le remords, par la honte d'avoir

²³² *Id.*, *Quand reviennent les âmes errantes*, *op.cit.*, p.15.

²³³ *Ibid.*, p.12.

²³⁴ *Ibid.*, p.51.

²³⁵ *Ibid.*, p.122.

²³⁶ *Ibid.*, p.133.

échoué et d'être ainsi la cause de tant d'autres morts. Je ne peux retrouver son âme qu'en subissant le même martyre »²³⁷. Par conséquent, Gao Jian-li, choisit de mourir en martyr comme son ami Jing Ke au lieu de continuer à vivre avec Chun-niang.

Il faut noter que, dans les deux romans que nous étudions, l'image féminine chinoise fait l'objet d'un éloge particulièrement vibrant et subtil de la part de François Cheng. Non seulement la beauté de la femme y est décrite, mais l'auteur idéalise aussi son esprit, sa nature. Dans *l'Éternité n'est pas de trop*, l'héroïne Lan-Ying, issue d'une grande famille qui s'était appauvrie, épouse le Deuxième Seigneur de la grande famille Zhou. Néanmoins, ce Deuxième Seigneur est « un véritable bon à rien, tyrannique par dessus le marché ». Après le mariage, Lan-ying est complètement délaissée par son mari. La première rencontre entre Dao Sheng et Lan-ying se fait à l'occasion de l'anniversaire des soixante-dix ans du Seigneur Lu, auquel Dao Sheng est invité comme jeune violoniste dans l'orchestre. François Cheng décrit ainsi la première impression que Dao Sheng porte sur Lan-ying : « Ce visage lumineux aux contours si purs, cette silhouette toute d'élan et de grâce, et cette chevelure coiffée en chignon que met en valeur le satin rouge de la robe. C'est un don qui vient du ciel ! »²³⁸. L'écriture de la beauté féminine chez François Cheng ne se limite pas à l'apparence, car c'est à l'essence du féminin en tant que tel que l'auteur s'intéresse en réalité : « À présent, pour la première fois, il [Dao Sheng] réfléchit sur l'être de la femme, sur l'essence du féminin. Il a la révélation que le *charme* de la femme, quand celle-ci n'est pas rabaissée par toutes sortes de conditions extérieures, vient de ce qu'elle est la magique transformatrice, virtuellement capable de tout retourner en grâce aérienne, et aucune tentative de l'avilir n'y peut rien. (...) À bien y réfléchir, le corps de la femme incarne le plus ardent miracle de la nature. Ou, plus précisément, c'est la nature qui en elle se résume en miracle »²³⁹. On note ici que l'écriture de François Cheng tend manifestement à sacraliser l'être de la femme. Une notion taoïste est même introduite pour qualifier le féminin : « Il y a un seul mystère, le mystère du Féminin – que les taoïstes identifient au Val originel, à la fécondité sans fond, et ouvrant sur l'infini –, qui fait qu'on endure volontiers, toute une vie »²⁴⁰.

Au contraire de l'image masculine héroïque (Jing Ke et Gao Jian-li) dans *Quand reviennent les âmes errantes*, Dao Sheng, dans *l'Éternité n'est pas de trop*, représente un personnage complexe. Vendu dans son enfance à la troupe théâtrale, il a appris à lire et à jouer du violon avec l'un des anciens de la troupe. À cause d'un regard échangé avec Lan-ying à

²³⁷ *Ibid.*, p.123.

²³⁸ *Id.*, *L'Éternité n'est pas de trop*, *op.cit.*, p.46.

²³⁹ *Ibid.*, p.85-86.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.204.

l'occasion du banquet du seigneur Lu, Dao Sheng est menacé par le Deuxième Seigneur de Zhao et suite à la violence qui s'ensuit, il est envoyé en prison. Condamné au bannissement et aux travaux forcés, il s'évade ensuite au mont Huang, où il est accepté par un Grand Maître taoïste qui lui enseigne la médecine et la divination. Sans se résoudre à devenir moine taoïste, en raison des souvenirs de son existence passée, il mène désormais une vie errante en tant que médecin et devin. Il arpente le pays du nord au sud, et séjourne dans un monastère du mont Gan pendant deux ans et se résout, dans sa cinquante-quatrième année, à revoir Lan-ying. Si Dao-Sheng, sous la dynastie des Ming, incarne le caractère typique de la persévérance, Jing Ke et Gao Jian-li, au temps des Royaumes combattants, représentent quant à eux l'esprit chevaleresque et justicier. Jing Ke est orphelin de mère et grandit avec son père qui servait dans l'administration militaire du royaume Wei. De caractère instable, il s'initie à l'art de l'épée et il devient mercenaire de justice. Gao Jian-li, lui, était le berger du village. Il a « une sympathie sans bornes pour les plus faibles parmi les vivants »²⁴¹. Accompagnant partout un maître de zhou, un instrument à treize cordes, Gao Jian-li mène une vie d'errance et d'endurance pendant douze ans, jusqu'à ce qu'il devienne, à la mort de son maître, lui-même joueur de zhou.

Il convient de noter, d'une part, que François Cheng respecte le document historique en décrivant Jing Ke et Gao Jian-li comme « deux figures hors du commun, que les événements ont transformés en personnages de légende. Leurs actes héroïques et leur sacrifice ont profondément remué le cœur des hommes »²⁴² ; mais, d'autre part, l'auteur modèle de façon personnelle l'esprit de Jing Ke et de Gao Jian-li. D'après lui, ces deux-là sont en effet emportés par le souffle (Jing Ke est emporté par le souffle intègre, Gao Jian-li par le souffle rythmique). La dague est pour le mercenaire Jing Ke ce qu'est le zhou pour le musicien Gao Jian-li.

Nous avons comparé les deux romans historico-lyriques de François Cheng en nous intéressant à leurs sources, leurs contextes historiques, leurs thèmes culturels et leurs personnages. C'est en effet par le biais de ces différentes dimensions que l'auteur choisit de montrer l'originalité, la spécificité de la culture chinoise. C'est surtout par l'emploi d'une écriture personnelle éminemment lyrique que des histoires populaires appartenant au patrimoine de la littérature classique chinoise sont reprises et dévoilées au lecteur. La

²⁴¹ *Id.*, *Quand reviennent les âmes errantes*, *op.cit.*, p.27.

²⁴² *Ibid.*, p.13.

présence de la subjectivité de l'auteur se manifeste donc par le fait qu'une certaine épaisseur sentimentale est conférée aux personnages, ainsi que par des réflexions d'ordre philosophique. On peut donc affirmer que des œuvres littéraires francophones chinoises telles que celles que nous venons d'étudier constituent ce qu'on a proposé d'appeler le miroir de la culture classique chinoise : le moyen par lequel elles sont montrées, révélées au lecteur français. Celui-ci ne fait donc que regarder, et, le cas échéant, admirer, un reflet, le reflet d'une culture qui lui demeure, sans ça, invisible, inaccessible *directement*, dans sa forme brute, pour ainsi dire. Et cette nécessaire médiation de l'écriture est donc de nature interculturelle, car l'effet de miroir ne peut être obtenu que par un écart, une distance (et non une différence) qui rend possible le regard.

2. Le roman taoïste fantastique de Ya Ding : *Le Cercle du Petit Ciel* (1992), *La jeune fille Tong* (1994)

Si nous nous proposons d'étudier ici les deux œuvres francophones chinoises de Ya Ding, *Le Cercle du Petit Ciel* (Denoël, 1992) et *La jeune fille Tong* (Mercure de France, 1994), c'est parce qu'elles reflètent à la fois la culture taoïste propre à la Chine et en même temps se caractérisent par un imaginaire profondément empreint de fantastique.

2.1. La tradition littéraire taoïste

Le taoïsme, en tant que religion (nous conservons ce terme même s'il devrait, pensons-nous, être réservé aux trois religions *révélées*, le judaïsme, le christianisme et l'islam) spécifiquement chinoise, offre des réponses à la grande question métaphysique de l'origine de l'homme, de sa place entre le ciel et la terre et de ses rapports avec eux. On y trouve également un ensemble de croyances, surtout celle, bien entendu, en l'immortalité. La littérature taoïste, qui est influencée par cette pensée métaphysique et ces croyances, constitue ainsi une catégorie particulière de la littérature chinoise : « La "littérature taoïste", comme les autres littératures religieuses, est un concept flou et ambigu. Certains canons taoïstes adoptent la forme littéraire, mais ils sont fondamentalement des documents religieux et peuvent être considérés au sens strict comme des œuvres de la "littérature taoïste" ; d'autres œuvres taoïstes possèdent des valeurs littéraires d'un niveau différent et certaines peuvent être admirées en tant qu'œuvres littéraires ; des moines taoïstes et des adeptes du taoïsme créent de nombreux ouvrages par différents genres de littérature pour répandre le taoïsme et

exprimer leur croyance ; des écrivains laïcs dans toutes les dynasties chinoises créent également beaucoup d'œuvres avec un contenu taoïste. Toutes ces catégories peuvent être incluses dans la littérature taoïste »²⁴³. Selon Sun Changwu, la littérature taoïste a donc, dans l'ensemble, trois sources : des canons taoïstes qui ont une valeur littéraire ; des œuvres littéraires écrites par des moines taoïstes ; des œuvres littéraires produites par des lettrés chinois et dont le contenu s'inspire plus ou moins du taoïsme. Toutefois, il nous semble que la définition de Sun Changwu sur la littérature taoïste est limitée à la littérature traditionnelle chinoise et ignore la littérature contemporaine, qui est loin d'ignorer le sujet du taoïsme ou de s'en inspirer. De fait, nous pouvons observer dans les deux romans de Ya Ding la présence d'une influence littéraire taoïste.

L'origine du roman taoïste pourrait remonter à la légende des immortels de l'époque Pré-Qin (le XXI^e siècle avant J. - C. - 221 av. J. - C.). L'augmentation des activités liées au taoïsme sous la dynastie Han (206 av. J.-C. à 220 ap. J.-C.) incite les maîtres taoïstes à recueillir diverses histoires folkloriques principalement issues des moines ainsi que des légendes relatives aux immortels afin d'établir des modèles idéaux destinés aux croyants (le roman *La jeune fille Tong* de Ya Ding raconte justement certaines légendes d'immortels taoïstes). Sous la dynastie Sui et Tang (581-907), les lettrés chinois commencent à s'engouer pour la création romanesque taoïste. S'appuyant sur des contes folkloriques des immortels, leurs histoires montrent que toutes les couches sociales (mendiants, artisans, commerçants, lettrés, fonctionnaires et riches) peuvent accéder à l'immortalité en maîtrisant un art mystérieux, celui du Tao, et en suivant avec piété les principes du taoïsme. Dans *La jeune fille Tong*, Ya Ding emprunte la figure d'un maître taoïste (le Maître-Avaleur-de-Serpent), élève du Grand-Maître-Avalant-Les-Rochers, mais qui est aussi un vendeur de médicaments et se donne en spectacle dans la rue²⁴⁴. Néanmoins, dans le roman de Ya Ding, le fait qu'un maître taoïste soit obligé de vendre des médicaments pour gagner sa vie n'a point pour dessein de souligner la vulgarisation de la religion taoïste à l'époque ; cette situation sert plutôt à rappeler le conflit existant alors entre le bouddhisme et le taoïsme²⁴⁵.

2.2. La culture taoïste dans le roman de Ya Ding

La culture taoïste est présentée dans le roman de Ya Ding selon trois aspects : 1) arts du Tao ; 2) Qi-Gong ; 3) la doctrine. En ce qui concerne le premier, il convient de distinguer trois

²⁴³ Sun Changwu, *Dix discours sur la littérature taoïste* (Daojiao Wenxue Shijiang), Beijing, Zhonghua book company, 2014, p.4.

²⁴⁴ Ya Ding, *La jeune fille Tong*, Paris, Mercure de France, 1994, p.158.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 161-162.

écoles taoïstes relatives aux arts mystérieux du Tao : 1) l'Art de la Réouverture de l'Œil du Ciel²⁴⁶ ; 2) l'Art de l'absorption de l'Univers²⁴⁷ ; 3) l'Art de l'envoûtement de la femme de jade²⁴⁸. Comment comprendre ces arts du Tao décrits dans le roman de Ya Ding ? Dans une interview, l'auteur parle de son roman comme d'« un polar mêlant érotisme, religion, philosophie »²⁴⁹. Les arts du Tao sont pratiqués de manière érotique mais véhiculent en même temps et nécessairement une pensée taoïste. En réalité, il existe effectivement dans le taoïsme un art de la chambre à coucher. « Les Taoïstes vont contribuer à promouvoir une saine gestion de la vie sexuelle par l'enseignement des pratiques de la chambre à coucher, convaincus que le sexe n'est pas un obstacle pour devenir un immortel, mais, tout au contraire une dimension

²⁴⁶ *Ibid.*, p.84. « La Réouverture de l'Œil du Ciel est l'un des arts mystérieux que nos ancêtres avaient thésaurisés au cours de l'histoire, depuis plus de cinq mille ans. Comme son nom l'indique, il provient d'une conception particulière du monde et de notre corps. Pour la comprendre, il faut tout d'abord passer par les théories de nos anciens : quand on ouvre un livre de médecine traditionnelle, on voit que le corps humain est présenté par des lignes de méridiens et surtout des centaines de points nerveux. Chacun des points porte un nom précis, propre à la fonction des nerfs, à l'endroit où ils se trouvent dans le corps. Avec un peu plus d'attention, on remarque qu'un de ces points, situé en haut et au milieu de notre crâne, porte le nom de « l'Œil du Ciel ». Nos anciens affirment que l'homme, à l'origine, n'avait pas deux yeux, mais un seul œil en haut de notre tête. C'était une sorte d'ouverture plus spirituelle que physique, à travers laquelle l'homme communiquait directement avec le ciel et il percevait alors, sans entremise, le fond des choses. C'est au cours de son évolution ou plutôt de son histoire que l'homme a développé ses deux yeux qui lui permettent de voir les couleurs, les formes et le mouvement, mais qui lui cachent désormais la profondeur derrière les apparences ».

²⁴⁷ *Ibid.*, p.89-90. « Créé par un Tao anonyme de la Montagne Hua, cet art avait été renforcé et complété par la fameuse pratique de PyGou, venu de l'Inde dans le courant du deuxième siècle avant notre ère. Le plus extraordinaire phénomène de ce procédé est que son praticien trouvait le pouvoir d'absorber des essences vitales dans tout ce qui l'entourait sans passer par l'organe habituel : la bouche. Ainsi, on avait constaté que des êtres humains pouvaient rester pendant des mois, voire des années sous la terre ou dans l'eau dans manger ni boire. L'exemple le plus frappant était celui du Maître Ancêtre Ta-Meu qui, lui, était resté durant neuf ans face à un mur. On n'avait jamais compris ces phénomènes bizarres. Ceux qui avaient fait des recherches prétendaient que l'homme, en se mettant dans une certaine position ou en citant des formules particulières, ouvrait des voies mystérieuses dans la liaison de son corps à l'univers. D'autres, plus scientifiques, soutenaient que le praticien de cet art retrouvait l'état d'origine des êtres humains : celui de végétal qui aspire des substances nutritives par les stomates. Cette théorie était pourtant facile à comprendre lorsqu'on imaginait qu'une partie de notre peau pouvait avoir un jour la fonction de l'estomac, ou celle des intestins : si notre corps pouvait puiser des nutriments dans des nourritures qui passaient à l'intérieur, pourquoi ne pourrait-il pas en faire autant parmi les choses qui nous entourent ? »

²⁴⁸ *Ibid.*, p.207. « Il a été fondé, dès le départ, par trois frères lettrés, à l'époque de Han, il y a environ cinq cents ans. La légende raconte que Mao-Yong, le grand lettré, accompagné de ses deux autres frères, était venu habiter dans le district de Ke-Ju, dans le sud-est de la province de Jian-Su, où les femmes étaient connues pour leur beauté. Il s'était distingué par des manières de séduire les jeunes femmes. Ses mots, ses gestes, ses regards avaient, paraît-il, un charme particulier. Alors, il décida de faire des recherches : quels étaient les gestes les plus attirants pour les jeunes femmes ? Les mots et les phrases les plus alléchants pour leur cœur ? Les sons qui entraient plus profondément à l'intérieur ? Il étudiait, expérimentait, résumait et concluait. Durant toute une vie de recherche, il a extrait trente-six formules, plus ou moins fixes, d'envoûter les jeunes femmes. Cela est la base de notre art que nous avons hérité de ses deux frères, décédé quelques années plus tard. Puis, pendant cent ans, on n'a pas vraiment su qui transmettait les formules de base qui se sont perdues dans le peuple. Enfin, plus tard, à l'époque de Tang, le pays connut une grande prospérité. Alors, sur l'ordre du vieux Maître Tao, les trente-six formules de base furent récupérées par Maître Célestes-Zhang qui présidait à l'époque l'école de Branche-du-Sud-de-Tao, dite aussi l'école des Lois-Bien-Fondées-de-Cinq-Tonnerres. Ensuite, plusieurs de ses disciples travaillèrent sur plusieurs générations. Ils distillèrent des formules d'essence, sous forme d'incantation fixe. Aujourd'hui, ce sont ces incantations dont on hérite et qu'on pratique... ».

²⁴⁹ Michel Field rencontre Ya Ding dans l'émission *Le Cercle de minuit*, 08 février 1994, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I00013453>.

essentielle à entretenir pour prolonger au maximum la vie corporelle. Ils affirmeront ainsi que “l’important pour une longue vie, se trouve dans la chambre à coucher”, et que “la cohabitation d’un homme et d’une femme est une grande affaire pour l’humanité, car puisque le yang seul n’engendre pas et que le yin seul ne se transforme pas, l’humanité ne peut s’en passer” »²⁵⁰. Notons que pour éviter l’emploi du mot « sexe » dans son roman, qui le gêne et qu’il ne veut pas utiliser²⁵¹, Ya Ding invente l’expression poétique « tige de mélanité » (pour désigner le sexe masculin bien entendu).

On peut constater, dans *Le Cercle du Petit Ciel*, la présence d’un autre art relatif au Tao : le Qi-gong. Les documents relatifs au Qi-gong sont, dans la Chine ancienne, nombreux car les canons du taoïsme, du bouddhisme, du confucianisme et de la médecine se réfèrent tous d’une manière ou d’une autre à la pratique du Qi-gong. « Le qi gong taoïste repose sur la notion de longévité ; il a pour principe de développer l’énergie vitale. Il met en œuvre des techniques de visualisation liées à la respiration, à la gestuelle et à la concentration ; le qi gong bouddhiste s’appuie à la fois sur la notion de vide, par la pratique méditative, et sur les arts martiaux du célèbre monastère Shaolin, berceau des arts externes ; le qi gong confucianiste est lié à la pensée de Confucius : culture de l’esprit, maîtrise de la pensée et force morale »²⁵². Le Qi-gong, un des six arts médicaux traditionnels chinois²⁵³, est considéré comme un patrimoine extrêmement précieux de la culture traditionnelle chinoise. Le terme « qi gong » signifie littéralement la « maîtrise de l’énergie » (« qi ») ou « travail (« gong ») du souffle ». Cet art énergétique s’est développé sous l’influence du courant philosophique taoïste, puis il a subi l’influence du bouddhisme et du confucianisme. Sa finalité est donc d’harmoniser et de rétablir les énergies vitales par la maîtrise du souffle et de l’énergie²⁵⁴ et afin d’assurer la longévité. Puisque le développement du Qi-gong est étroitement lié, pendant une très longue période historique chinoise, à la religion (notamment le taoïsme et le bouddhisme), sa pratique dépasse le cadre strict du traitement médical et ne se réduit pas à une simple fonction thérapeutique. On n’est donc pas étonné de voir que le Qi-gong procure, dans le roman de Ya Ding, une force surnaturelle qui sert à remonter le temps. L’auteur explique ainsi la relation entre le Qi-gong et le taoïsme : « Depuis toujours notre Vieil Empire est partagé entre trois grands esprits : confucianisme, bouddhisme et taoïsme. Le premier étant pour l’ordre, il se

²⁵⁰ Pierre-Henry de Bruyn, *Le taoïsme, chemin de découverte*, Paris, CNRS Editions, 2009, pp.169-170.

²⁵¹ Michel Field rencontre Ya Ding dans l’émission *Le Cercle de minuit*, 08 février 1994, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I00013453>.

²⁵² Thierry Sobrecases, *Qi gong*, Paris, Hachette bien-être, 2014, p.7.

²⁵³ La médecine traditionnelle chinoise comporte au total cinq branches : zhen 针 (l’acupuncture), jiu 灸 (la cautérisation), yao 药 (l’herbologie), an-qiao 按跷 (le massage), daoyin 导引 (le qi-gong).

²⁵⁴ Voir Thierry Sobrecases, *op.cit.*, p.6.

propage quand le pays est prospère, le deuxième, havre de paix des êtres humains, destiné à survivre aux échecs, est aussi une absorption des douleurs et des souffrances de la vie. Or, le taoïsme est tout le contraire des deux premiers. Il incarne toutes les pensées démoniaques, de désordres. Le Qi-Kong fait partie de cette catégorie... »²⁵⁵. Puisque le Qi-gong, dans le roman de Ya Ding, appartient à la catégorie du taoïsme, il convient de se demander comment l'auteur présente la culture taoïste à travers le Qi-gong. Notons d'abord, en ce sens, que le titre du roman, *le Cercle du Petit Ciel*, n'est autre qu'un terme de Qi-gong taoïste²⁵⁶. Ensuite, Ya Ding fait un lien entre la pratique de Qi-Gong et le Yi-King²⁵⁷ ; enfin, il utilise la théorie du Yin-Yang pour expliquer le Qi-gong²⁵⁸.

En fait, aussi bien les arts du Tao dans *La jeune fille Tong* que le Qi-gong présenté dans *Le Cercle du Petit Ciel* appartiennent à l'Art de l'Alchimie intérieure spécifique au taoïsme. L'Alchimie intérieure (Neidan, 内丹) est un système de croyances et de pratiques essentiellement issu du taoïsme. Ya Ding la présente dans son roman de trois manières : a) La conception du cosmos. L'alchimie intègre en effet le savoir cosmologique et les symboles du Yi-King. b) La conception du corps humain. Dans le taoïsme, les plus anciennes représentations du corps datent du milieu du X^e siècle, elles inaugurent une série de représentations qui, toutes, sont en relation avec les techniques d'alchimie intérieure qui se sont aussi développées vers la fin du IX-Xe siècle²⁵⁹. c) La conception de la pratique. « Ce sont les principes de l'École du Yin-Yang et des Cinq Agents wuxing, aussi traduits par « cinq éléments », qui donnent au taoïsme son substrat théorique et son langage »²⁶⁰.

2.3. Le fantastique et le Wu-xia

Nous avons constaté que les deux romans de Ya Ding *Le Cercle du Petit Ciel* et *La jeune fille Tong* héritaient de la tradition littéraire taoïste et reflétaient la culture de l'Alchimie intérieure propre au taoïsme. Néanmoins, il est impossible de négliger dans ces deux romans contemporains la dimension ou l'aspect imaginaire, qui est étrangère au roman taoïste au sens strict. Dans le but de montrer l'interculturalité présente ces deux œuvres, nous nous référerons à un concept littéraire occidental (le fantastique) et à un concept littéraire chinois (le Wu-xia, 武侠).

²⁵⁵ Ya Ding, *Le cercle du petit ciel*, Paris, Denoël, 1992, p.70.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.101.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.172-177.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.65-67.

²⁵⁹ Catherine Despeux, *Taoïsme et corps humain, le XIUZHEN TU*, Paris, Éditions de la Maisnie, 1994, p.8.

²⁶⁰ Isabelle Robinet, *Histoire du taoïsme, des origines au XIV^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2012, p.14.

Le fantastique est un genre littéraire caractérisé par la présence de phénomènes surnaturels, irrationnels. Dans les œuvres qui relèvent de ce genre, des événements surviennent, des lieux ou des créatures existent qui ne peuvent survenir ou exister selon nos standards rationnels ou nos connaissances scientifiques²⁶¹. Les spécialistes anglo-saxons du fantastique s'accordent à lui reconnaître deux sources principales : les mythologies et les contes²⁶² (le conte populaire et le conte de fées). Or, dans les deux romans qui nous occupent, l'auteur met en évidence la présence de forces et de phénomènes surnaturels : c'est pour remonter le temps que le héros du *Cercle du Petit Ciel* pratique le Qi-gong, et, dans *La jeune fille Tong*, le Maître Tien-Yan peut rouvrir son Œil du Ciel et retrouver son pouvoir d'origine, tandis que le praticien de l'art de l'Absorption peut, lui, prendre la jeunesse des autres. Toutefois, l'auteur essaie de donner à ces phénomènes mystérieux certaines explications d'ordre rationnel. Par exemple, pour expliquer comment pratiquer le Qi-Kong pour remonter le temps, l'auteur affirme : « On prend son propre corps comme un univers en petit, on concentre son esprit sur Dain-Tian, un point des nerfs qui se trouve trois doigts en dessous du nombril, puis on le fait tourner comme un petit soleil autour du corps en descendant vers le bas au-devant, puis en remontant dans le dos. Ainsi, lorsque ce soleil arrive à dépasser la vitesse de la Terre autour du Soleil, on retrouve le passé »²⁶³. En ce qui concerne la pratique de l'art de l'Absorption, Ya Ding distingue trois étapes : « La première, celle de base, consistait à une purification totale de soi-même... La deuxième étape, celle de l'ouverture du corps, n'était qu'un prolongement de la première. Le praticien devait maintenir son corps dans un état végétal, de sorte que tous les pores s'ouvrent, prêts à absorber l'énergie qui se trouvait autour de son corps, tels les stomates des racines d'une plante plongés dans la terre qui puisent l'eau et les nutriments. Enfin venait la troisième étape : le pouvoir d'absorber... »²⁶⁴.

Pour ce qui est à présent du roman chinois Wu-xia, il faut noter que celui-ci se caractérise par la présence de deux aspects principaux qui constituent à la fois le contenu et l'intrigue : l'un est « Xia-yi » (« justice chevaleresque »), et l'autre « Wu-gong » (« arts martiaux »). Le genre Wu-xia est donc utilisé spécifiquement pour la narration d'histoires de personnages qui pratiquent le Wu-gong ou qui sont des chevaliers en quête de justice (les deux aspects se

²⁶¹ Cette définition du fantastique, donnée par les universitaires américaines Marshall B. Thymn, Robert.H Boyer et Kenneth J. Zahorski dans leur ouvrage *Fantasy Literature. A Core Collection and Reference Guide*, R.R. Bowker, 1979, est citée par Jacques Baudou dans son œuvre *La Fantasy*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 4.

²⁶² Jacques Baudou, *La Fantasy*, « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, 2005, p. 9.

²⁶³ *Ibid.*, p.93.

²⁶⁴ Ya Ding, *La jeune fille Tong*, *op.cit.*, p.170.

complètent d'ailleurs mutuellement²⁶⁵). Or Ya Ding fait, dans ses deux récits, effectivement apparaître deux protagonistes principaux qui pratiquent les arts martiaux. Cependant, il ne s'agit pas là des héros chevaliers errants typiques du roman Wu-xia : dans *le Cercle du Petit Ciel*, le personnage pratique le Wu-gong afin d'identifier l'urne funéraire de sa mère, alors que dans *La jeune fille Tong*, le Wu-gong sert à Zé-Lain à se venger de celui qui a volé sa jeunesse.

Bref, Ya Ding emprunte à la fois à ces deux genres littéraires, qui n'ont en commun que le fait d'appartenir eux-mêmes au genre populaire, des éléments qu'il mêle selon les besoins de son imagination et de la réception de son œuvre en France.

Nous venons de voir que la spécificité du roman fantastique taoïste consiste à puiser dans le fonds des légendes taoïstes, dont le caractère imaginaire est particulièrement saillant. La culture chinoise est donc ici représentée sous un jour éminemment exotique, voire même folklorique. Le folklore étant partie intégrante de toute culture, il était normal, naturel, évident, au fond, que des auteurs francophones chinois se réfèrent d'une manière ou d'une autre à celui qui représente le mieux ou le plus leur culture d'origine. Le folklore taoïste constitue ici de toute évidence une véritable source d'inspiration pour ces auteurs et pour leurs œuvres. Il convient de noter par ailleurs que la forme pittoresque ou l'aspect « couleur locale » que prend ainsi le miroir de la culture, a pour corollaire (surtout en ce qui concerne Ya Ding) la volonté de susciter la curiosité du public français (et non sa méditation, ni même sa réflexion, ou autre), au cas où ce public n'en aurait pas ou en aurait peu. Cette superficialité qui est visée chez le lecteur par le roman fantastique taoïste est le pendant du genre populaire auquel il appartient.

3. Le roman interculturel de Dai Sijie : *Le complexe de Di, et Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*

Nous avançons que Dai Sijie propose et expose, dans *Le complexe de Di et Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, deux manières différentes d'aborder l'interculturalité entre l'Orient et l'Occident : la première est comique et relève de ce qu'on peut appeler la déformation voire la caricature culturelle, et il s'agit, quant à la seconde, beaucoup plus sérieuse, de quelque chose qui ressort au mythe.

²⁶⁵ Luo Liqun, *L'histoire du roman Wu-xia chinois*, Shijiazhuang, Huashan Wenyi Chubanshe, 2008, p.37.

3.1 *Le complexe de Di*

Publié en 2003 chez Gallimard, ce deuxième roman de Dai Sijie (qui fait suite à *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*) raconte l'histoire du premier psychanalyste chinois, M. Muo, disciple de Freud qui, de retour en Chine après un séjour en France, se met en quête d'une vierge que le Juge Di lui réclame en échange de la libération d'une femme emprisonnée qu'il a connue et aimée à l'époque de ses études universitaires, et qui s'appelle Volcan de la Vieille Lune. Nous allons donc voir que c'est par le biais de la satire que ce roman aborde la question de l'interculturalité.

3.1.1. L'humour : Muo et Freud

Comment Muo, simple étudiant en littérature classique chinoise, est-il devenu disciple de Freud ? Grâce à la lecture fortuite de *L'interprétation des rêves*, qui « alluma littéralement une flambée de bonheur dans l'esprit de son futur disciple ». Immédiatement fasciné par le père de la psychanalyse, Muo se voit donner le surnom de « Freudmuo » par ses camarades. Grâce à une bourse du gouvernement français, le jeune homme arrive à Paris en 1989 pour y poursuivre ses études, et, durant plus d'une décennie, il se plonge dans le relevé scrupuleux de ses rêves²⁶⁶. Dans un entretien, Dai Sijie explique ainsi la symbolique de son personnage : « Muo est un personnage qui a fait des études, qui les a poursuivies en France et qui s'est intéressé à la psychanalyse. Il symbolise les Chinois de ma génération et ceux de la génération suivante qui voulaient changer la Chine avec certaines théories occidentales »²⁶⁷. Au début des années 2000, Muo retourne en Chine afin de libérer son amour de jeunesse, Volcan de la vieille lune, qui est donc emprisonnée pour avoir vendu à la presse européenne des clichés pris en cachette de tortures pratiquées par des policiers chinois. Pour suborner le Juge Di, qui à l'argent préfère une nuit d'amour avec une vierge, Muo se met en quête d'une jeune fille consentante, et ses tribulations constituent le thème principal de l'intrigue romanesque. C'est à travers cette quête, décrite de manière burlesque, que Dai Sijie procède à des caricatures culturelles. Au cours de celle-ci, Muo trouve successivement trois vierges : la première est l'Embaumeuse, sa voisine, qui est à la fois vierge et veuve parce que son mari homosexuel

²⁶⁶ Dai Sijie, *Le complexe de Di*, Paris, Gallimard, 2003, p.15-16. « Muo passe toutes ses nuits, de 11 heures du soir à 6 heures du matin, à noter des rêves, les siens d'abord, mais aussi ceux des autres ». « Depuis 1989, année de son arrivée à Paris, et durant plus d'une décennie, ces notes rédigées dans un français arraché mot à mot au Larousse l'ont transformé ».

²⁶⁷ Entretien avec Dai Sijie, propos recueillis par Nathalie Jungerman, le 4 septembre 2003, disponible sur <http://www.fondationlaposte.org/florilette/entretiens/entretien-avec-dai-sijie-propos-recueillis-par-nathalie-jungerman/>

s'est défenestré le soir de leurs noces²⁶⁸; la seconde est une petite paysanne qui s'appelle Petit chemin²⁶⁹; la dernière enfin est la fille de l'observateur d'excréments de panda qui n'apparaît qu'à la fin du roman. Le moins qu'on puisse donc dire, avec Dai Sijie, c'est que « la naissance du premier psychanalyste chinois se fit dans la douleur, mais, à l'occasion, elle tournait au comique »²⁷⁰. L'effet comique en question consiste précisément dans l'emploi incongru que fait Muo de la théorie psychanalytique pour dénicher une vierge en Chine. Il se considère en effet comme « Interprète des rêves. Psychanalyste de retour de France. Disciple des Écoles freudienne et lacanienne »²⁷¹. Mais en réalité, sa connaissance de Freud et de la psychanalyse est très superficielle. Parmi les ouvrages dont il ne se sépare jamais, il y a le dictionnaire Larousse, *Dictionnaire de la psychanalyse* de Freud, *Ma vie et la psychanalyse* de Freud, un ouvrage de la collection « Connaissance de l'Inconscient », *Journal psychanalytique d'une petite fille*, *Subversion du sujet et Dialectique du désir* de Lacan, *Le secret de la fleur d'or* (un traité chinois d'alchimie), *Un cas de névrose obsessionnelle avec éjaculations précoces* d'Andreas Embirikos, *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss, et *La vie sexuelle dans la Chine ancienne* de Robert Van Gulik²⁷². L'emploi de ces intertextes n'a d'autre effet que de ridiculiser Muo et sa compréhension toute sommaire, simpliste, futile et puéride de la psychanalyse. En fin de compte, Freud et Lacan ne sont que des prétextes à la découverte du sexe et de la langue française; ils lui permettent également d'avoir l'illusion d'être un intellectuel occidentalisé.

« Cet élément de la narration marque une certaine autodérision, vise à se moquer des Chinois qui ont voulu changer la Chine avec des pensées occidentales »²⁷³. Dans ce roman, un premier effet comique réside donc dans le contraste qui existe entre l'idéalisme d'un pseudo psychanalyste occidentalisé et la réalité sociale chinoise, et qui consiste, pour l'auteur, dans une prise de distance sarcastique avec ses propres pairs. D'ailleurs, quand il s'adresse à ses concitoyens du haut de sa prétendue culture française, Muo est souvent incompris. Les

²⁶⁸ Le jour que l'Embaumeuse est envoyée chez le Juge Di, on l'a informé que le Juge Di est mort après avoir joué trois jours consécutif au mah-jong. Toutefois, dans la pièce d'embaumement, le Juge Di revit tout à coup, ce qui horrifie Muo et l'Embaumeuse, qui s'enfuient chez eux. Dans l'appartement de l'Embaumeuse, Muo fait l'amour avec elle et celle-ci perd sa virginité. Le lendemain de la résurrection du Juge Di, l'Embaumeuse est arrêtée parce qu'elle est suspectée avec Muo d'être le meurtrier de Juge Di.

²⁶⁹ Voir Dai Sijie, *op.cit.*, p.302. Muo l'a rencontrée dans le train pendant son exil. Muo lui a dit « si tu acceptes de nous sauver, mes amies et moi, je t'emmènerai en France ». Petit Chemin accepte. Elle et Muo empruntent une camionnette pour retourner à Chengdu, mais ils ont un accident au cours duquel Petit Chemin se casse la jambe et disparaît.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.24.

²⁷¹ *Ibid.*, p.128.

²⁷² *Ibid.*, p.172.

²⁷³ Entretien avec Dai Sijie, propos recueillis par Nathalie Jungerman, le 4 septembre 2003, disponible sur <http://www.fondationlaposte.org/florilette/entretiens/entretien-avec-dai-sijie-propos-recueillis-par-nathalie-jungerman/>

communications impossibles constituent un autre effet comique propre au roman : quand un homme dans le train demande à Muo un conseil pour apprendre l'anglais, celui-ci trouve le moyen de lui répondre par une anecdote de Voltaire²⁷⁴. Sa longue et pompeuse réponse dégoûte son interlocuteur parce que « comme tous les travailleurs de l'époque révolutionnaire, il déteste les gens qui possèdent des connaissances qu'il n'a pas et qui, de par leur savoir, symbolisent un énorme pouvoir »²⁷⁵. Sophie Croiset analyse l'aspect caricatural du personnage de Muo en déclarant : « Muo apparaît donc comme un protagoniste qui gravite entre deux pôles : le ridicule et la naïveté. Il constitue par là un élément primordial dans la construction de l'ironie humoristique. Retournant en Chine, il pénètre un monde qui par ses traditions, ses règles, ses mœurs, ne le surprennent pas »²⁷⁶. Au lieu d'être un authentique disciple, Muo se pare d'un costume qui n'est pas à sa taille, prend une allure qui ne lui va pas. Un bref passage de son journal intime trahit très bien cette espèce de donquichottisme : « En quoi consiste la différence entre la civilisation occidentale et la mienne ? Qu'a apporté le peuple français à l'histoire mondiale ? Selon moi, ce n'est pas la révolution de 1789, mais un esprit chevaleresque. Voilà ce que j'ai appris aujourd'hui, un geste de chevalier »²⁷⁷.

3.1.2. La satire : le Juge Di et le Juge Ti

Nous pensons avoir montré, à travers le personnage de Muo, la présence d'une première déformation interculturelle décelable dans le roman de Dai Sijie : le prétendu discipline de Freud s'avère un comique donquichottesque. C'est à présent le Juge Di qui va nous permettre d'aborder une deuxième déformation interculturelle. Remarquons tout d'abord le jeu de mots interculturel entre le complexe d'Œdipe et le complexe de Di, qui ne désigne rien d'autre que l'intention, plutôt vile, d'avoir un rapport sexuel avec une femme vierge. Le Juge Di (Di Jiangui), dans le roman de Dai Sijie est décrit, on s'y attendait, comme un fonctionnaire paillard et cupide, qui incarne l'antithèse du Juge Di (Di Renjie), fonctionnaire renommé sous la dynastie des Tang dont la figure historique est reprise dans beaucoup de romans chinois. Dans son mémoire « Rheological study on Di Renjie's image in chinese ancient novel », Wang Dawen résume les caractéristiques du Juge Di telles qu'on les trouve exposées dans la littérature ancienne chinoise : c'est un bon fonctionnaire qui a du talent politique et de l'audace ; les auteurs de la dynastie des Tang en font un héros capable de tout faire ; sous les

²⁷⁴ Dai Sijie, *Le complexe de Di*, *op.cit.*, p.14.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.14.

²⁷⁶ Sophie Croiset, « Ironie et contexte littéraires : une approche du *Complexe de Di* de Dai Sijie », *MOSAÏQUE, revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France-Belgique francophone* – 6, janvier 2011.

²⁷⁷ Dai Sijie, *op.cit.*, p.274.

Ming et les Qing, la figure de Di Renjie est celle, d'une part, d'un sujet fidèle (romans historiques et érotiques), et, d'autre part, d'un juge doué (romans populaires)²⁷⁸. C'est grâce au diplomate et sinologue néerlandais Robert van Gulik, que le Juge Di est connu en Occident dans les années cinquante et soixante en tant que personnage de fiction comparable à celui de Sherlock Holmes. Or Dai Sijie crée dans son roman un jeu de miroir entre le Juge Di et le juge Ti de Robert van Gulik. Quand Muo voit pour la première fois le Juge Di, qui vient de faire son jogging vêtu d'une chemise blanche à rayures bleues, on lui dit : « Tu n'as jamais lu les romans du Hollandais ? (...). Le juge Ti, quel personnage magnifique, quel détective talentueux ! Tu sais ce que c'est, la chemise qu'il porte ? Une robe de juge de la dynastie des Tang »²⁷⁹. Le portrait satirique de Di chez Dai Sijie est donc tracé par contraste avec celui du Juge Ti chez Van Gulik.

C'est également la corruption judiciaire en Chine que, par le biais du personnage du Juge Di, Dai Sijie révèle. Le Juge Di est nommé au tribunal de Chengdu en 1985, alors que le pays connaît une grande réforme économique, et, « comme la plupart des affaires du pays, surtout celles de la justice, se traitent à coups de pots-de-vin, il n'avait pas tardé à fixer son tarif, soit mille dollars pour un délit de droit commun, (...) puis, à mesure que les prix de la vie quotidienne s'étaient enflammés, le sien s'était multiplié, jusqu'à atteindre dix mille dollars au moment où Volcan de la Vieille Lune s'était fait arrêter et était tombée sous son joug »²⁸⁰. Les postes liés à l'activité judiciaire sont alors parmi les plus privilégiés et les plus convoités en Chine. Outre les pots-de-vin versés aux juges, Dai Sijie décrit un autre phénomène de corruption judiciaire : l'avocat de Volcan de la Vieille Lune est désigné par un tribunal qui est officiellement indépendant. En réalité, grâce à des accointances, l'avocat organise, à la veille du procès, un somptueux dîner entre un juge et un assassin présumé pour passer un accord sur la peine du suspect. C'est donc le tableau peu reluisant d'un système judiciaire chinois gangrené que Dai Sijie, au passage pour ainsi dire, esquisse dans son roman.

C'est également celui, plus général, d'une Chine complètement méconnue du public occidental. Yvonne Y. Hsieh définit *Le complexe de Di* de Dai Sijie comme un roman « picaresque, exotique et ethnographique », en précisant que « la Chine qu'évoque Dai Sijie est diamétralement opposée aux images du pays moderne et occidentalisé que retiennent les étrangers qui ne visitent que les endroits touristiques. La Chine présentée ici est largement un pays pauvre, sale et corrompu, qui baigne encore dans la superstition et l'ignorance, malgré la

²⁷⁸ Voir Wang Dawen, « Rheological study on Di Renjie's image in chinese ancient novel », mémoire soutenu en 2015 sous la direction de Lu Xiaopeng, à l'Université des langues étrangères de Pékin.

²⁷⁹ Dai Sijie, *op.cit.*, p.95.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.87.

modernisation effectuée dans certains domaines »²⁸¹. Deux lieux emblématiques décrits par l'auteur constituent le reflet en miniature de la société chinoise : une banlieue et un marché d'esclaves. Le premier permet d'exposer le processus de l'urbanisation, et le second, le phénomène de la prostitution. Celui de la censure n'échappe pas lui non plus à la plume en quelque sorte divulgatrice de Dai Sijie : dans une salle du tribunal, Muo découvre trois genres de publications interdites, des livres politiques sensibles²⁸², des romans érotiques et des boîtes de films chromées²⁸³, des lettres de dénonciations²⁸⁴.

Cette description des coulisses d'une Chine méjugée comporte un aspect également exotique et ethnographique, grâce auquel d'ailleurs l'auteur crée un nouvel effet comique. Il est en effet question d'un bandit Lolos, qui appartient à la minorité ethnique Yi. En feignant d'être Français, Muo échappe d'une attaque dont il aurait pu être victime de la part de ces bandits. Mais, justement, « sont-ils vraiment les bandits féroces que le camionneur prétend qu'ils sont ? Pas sûr. Au moins, une chose est certaine : ils n'attaquent pas les Occidentaux, même les faux qui n'ont ni les yeux bleus, ni les cheveux blonds, ni un grand nez »²⁸⁵. On peut ici remarquer, avec Sophie Croiset, que le fait d'« utiliser des marques exotiques et stéréotypées dans une œuvre littéraire appelle au rire qui passe par le biais d'une sorte de clin d'œil détourné, disant le divertissement du lecteur certes, mais aussi la remise en cause de ces images par l'amplification, les faisant sombrer dans l'absurdité »²⁸⁶.

Le complexe de Di agit donc ici comme un miroir délibérément et grossièrement déformant et constitue par conséquent une œuvre francophone chinoise tout à fait originale. Celle-ci est par ailleurs la preuve (ou simplement un exemple) que le vieux genre littéraire de la satire peut être abordé et utilisé sous l'angle interculturel.

²⁸¹ Yvonne Y. Hsieh, « Roman picaresque, exotique et ethnographique, *Le complexe de Di* de Dai Sijie », *Voix plurielles* volume 1 numéro 2, février 2005.

²⁸² Dai Sijie, *op.cit.*, p.281. « La plupart des témoignages ou analyses sur les événements de la place Tian'anmen, en 1989, mais aussi des documents sur les luttes de pouvoir au sein de la direction du Parti, sur la mort suspecte de Lin Biao, sur la vraie personnalité de Zhou Enlai, des archives sur les famines des années 60, sur les massacres d'intellectuels, sur les camps de rééducation, sur le cannibalisme révolutionnaire... ».

²⁸³ *Ibid.*, p.281. « Un océan de romans érotiques, d'ouvrages licencieux de moines libertins, au milieu de l'œuvre de Sade, d'anciens manuels réédités clandestinement, de recueils de xylogravures pornographiques de la dynastie des Ming, de différents exemplaires du Kama-sutra chinois, de plusieurs dizaines de versions du Jing Ping Mei ».

²⁸⁴ *Ibid.*, p.283. « Les lettres étaient réparties par sujets et glissées dans des chemises de différentes couleurs, qui formaient comme un arc-en-ciel. Le rouge était réservé aux sujets politiques ; le jaune aux affaires d'argent ; le bleu aux relations sexuelles en dehors du mariage ; le violet à l'homosexualité ; l'indigo aux violences sexuelles ; l'orange aux jeux clandestins ; le vert aux vols et cambriolages. La septième armoire recelait des lettres d'auto-dénonciation ».

²⁸⁵ *Ibid.*, p.338.

²⁸⁶ Sophie Croiset, « Ironie et contexte littéraires : une approche du « Complexe de Di » de Dai Sijie », *MOSAÏQUE, revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France-Belgique francophone* – 6, janvier 2011.

3.2. *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*

Le roman *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* (Gallimard, 2007) raconte l'histoire d'une étudiante française en langue chinoise arrivée en Chine en 1978 pour faire ses études de doctorat, et qui s'éprend d'un franco-chinois nommé Tùmchouq, fils du sinologue français Paul d'Ampère. L'intrigue tourne autour d'un rouleau de soie sacré, sur lequel serait écrit un texte dans une langue inconnue. Propriété de plusieurs empereurs, cette relique mutilée est déchirée en deux morceaux par le dernier d'entre eux, Pu Yi : un premier est décrypté par Paul d'Ampère et conservé plus tard au musée national, et le second ne réapparaît qu'à la fin du roman. Comme la quête de la vierge dans *le complexe de Di*, la quête de la relique mutilée dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée* n'est, pensons-nous, qu'un prétexte pour entraîner le lecteur occidental dans une exploration de la culture chinoise.

3.2.1. Un roman archéologique

Dai Sijie imagine un royaume, Tùmchouq, qui a été enseveli sous les sables vers le III^e siècle. Repéré par des fouilles archéologiques, ce royaume imaginaire nous fait penser à la cité antique disparue Loulan, qui fut elle aussi submergée par le désert sur la route de la soie. Cet imaginaire archéologique lié au royaume et à la langue tùmchouq permet à Dai Sijie d'exposer un ensemble de connaissances relatives au patrimoine culturel chinois. Ainsi, c'est principalement pour évoquer, par exemple, le bouddhisme en Chine, que Dai Sijie crée une relique d'un texte mutilé écrit dans un rouleau de soie...

Parallèlement à la construction archéologique de l'histoire du royaume Tùmchouq, l'auteur crée ainsi, à travers la découverte et la transmission de la relique en question, une autre archéologie, culturelle celle-ci, qui permet à l'auteur de présenter au lecteur occidental deux personnages historiques importants, l'empereur Huizong des Song et le dernier empereur Pu Yi des Qing.

3.2.2. Un roman orientaliste

La création du personnage orientaliste Paul d'Ampère fait directement référence à deux personnalités françaises ayant réellement existé, Jean-Jacques Ampère et Paul Pelliot. Ce dernier, sinologue, s'était rendu en Chine au début du XX^e siècle et y avait acheté à bas prix, à un moine taoïste ignorant, nombre de précieux manuscrits religieux bouddhistes : l'allusion au personnage du roman est ici évidente. En ce qui concerne le premier, historien et

philologue, il convient de noter, pour comprendre le choix de Dai Sijie, qu'il s'est consacré à l'étude des origines culturelles et mythologiques de l'Europe occidentale.

3.2.3. Un roman bouddhiste

Au travers de la quête de la partie manquante du texte sacré, Dai Sijie présente pas moins de trois écoles bouddhistes qui correspondent justement à trois pistes de recherche : le bouddhisme chinois, le bouddhisme tibétain, le bouddhisme du « petit véhicule ». En plus de cette présentation à caractère purement historique, Dai Sijie crée de toutes pièces une fable bouddhiste destinée selon nous à conférer à son récit une dimension métaphorique, voire initiatique :

Par une nuit où la lune ne s'est pas levée, un voyageur solitaire progresse dans l'obscurité et franchit un long sentier qui se confond avec la montagne et la montagne avec le ciel, mais au milieu du chemin, dans une courbe, il fait un faux pas. Dans sa chute, il attrape une touffe d'herbe qui retarde momentanément une issue fatale, mais bientôt ses mains sont à tout de force, et comme un condamné à mort à sa dernière heure, il jette un ultime regard vers le bas, où il ne voit que la profondeur des ténèbres insondables...²⁸⁷

« Lâche tes mains », résonne à ses oreilles une voix. « La terre est là, sous tes pieds ». Le voyageur confiant s'exécute et atterrit sain et sauf sur un sentier qui se trouve à moins de trente centimètres sous lui²⁸⁸.

Par une nuit où la lune n'est pas levée est donc un roman lié à l'imaginaire mais il s'agit cette fois-ci d'un imaginaire mythique. La référence à une ancienne civilisation orientale disparue, inventée par l'auteur, permet tout d'abord de transcender la dimension historique et confère du coup à l'interculturalité un aspect inédit, celui d'une recherche des origines ; ce récit (terme que traduit au demeurant le mot grec « mythos ») est ensuite une sorte d'invitation au voyage, à l'exploration archéologique de ce passé mythique ; c'est enfin le prétexte à une sorte d'initiation au bouddhisme. De toute évidence, la quête de la partie manquante du parchemin symbolise de manière interculturelle, pour ainsi dire, celle de tout être humain, quelles que soient ses origines.

Conclusion

Au terme de ce chapitre, une conclusion s'impose à nous, qui concerne, de manière générale, la divulgation d'une culture, sa présentation, ainsi que, d'un autre côté, sa perception, sa réception. Comment en effet une culture se donne-t-elle à voir, à saisir, et

²⁸⁷ Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, Paris, Gallimard, 2007, p.366.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.370.

comment, à quelles conditions, peut-elle être perçue, reçue ? Quel est le rôle de l'interculturalité dans cette divulgation et cette perception ?

Nous pensons, du moins nous espérons, avoir apporté des éléments de réponse à ces questions dans le présent chapitre. L'étude qui y a été faite de certaines œuvres francophones chinoises a effectivement permis de mettre au jour une notion essentielle, celle de médiation, que nous avons retranscrite dans le terme de « miroir ». Car un miroir, c'est bien quelque chose (un moyen) qui sert à voir et à montrer, ce d'une façon particulière : en reflétant. C'est par conséquent une image que le miroir donne à voir, et il est important de souligner le caractère indirect propre à l'image. Par ailleurs, pour que reflet il y ait, il faut un écart, une distance : l'immédiateté est synonyme d'invisibilité et d'aveuglement.

Ce sont donc bien entendu les œuvres de nature interculturelle qui font ici figures de miroir, de médiation, et c'est la culture chinoise qui se reflète en elles et qui devient ainsi visible pour l'Occident. Mais il faut d'abord qu'elle le devienne pour les auteurs de ces œuvres eux-mêmes, il faut d'abord, en l'occurrence, que des Chinois voyagent en France ou s'y exilent, s'y installent provisoirement ou définitivement : cette nécessaire distance géographique rend possible un regard neuf sur leur propre culture. Il faut également que ces Chinois deviennent francophones et adoptent la culture française : cette autre distance, linguistique et culturelle, contribue elle aussi à l'appréhension de leur culture d'origine. C'est à ces conditions que les œuvres par essence interculturelles des auteurs francophones chinois peuvent devenir le reflet de la culture chinoise et que celle-ci peut donc être montrée au public français.

Ce processus de présentation, ou plus exactement de représentation²⁸⁹, peut revêtir plusieurs formes et s'effectuer selon plusieurs modalités ; en d'autres termes, il y a plusieurs effets de miroir possibles, en fonction de la personnalité de chaque auteur et des choix artistiques et esthétiques qui sont les siens. De fait, nous avons vu successivement que le miroir de la culture pouvait avoir une facette historico-lyrique (*L'éternité n'est pas de trop* et *Quand reviennent les âmes errantes*), une facette fantastico-folklorique (*La jeune fille Tong* et *Le Cercle du Petit Ciel*), une facette comique et satirique (*Le complexe de Di*), et, enfin, une facette archéologique-orientalisante (*Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*).

Par ailleurs, pour être vue et perçue par le public français, la culture chinoise doit donc, parallèlement ou simultanément à sa divulgation par le moyen des œuvres francophones

²⁸⁹ Yvan Daniel affirme avoir consacré son livre *Littérature française et culture chinoise* à « la question des représentations de la Chine dans la littérature française ». Voir Yvan Daniel, *Littérature française et culture chinoise*, Paris, Les Indes savantes, p.243.

chinoises, être lue. Il faut donc des lecteurs, des récepteurs en somme, qui manifestent un intérêt pour cette culture, et il faut, le cas échéant, s'il en sont dépourvus, susciter leur curiosité pour la culture chinoise. On a vu que c'était précisément le rôle des romans de Ya Ding ; à un moindre degré, une certaine forme d'exotisme, qui ne peut pas manquer d'exercer un vif attrait sur le lecteur, est également présente dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*.

Nous devons, pour finir, noter qu'une dernière notion nous est apparue revêtir une importance capitale vis-à-vis de la perspective interculturelle qui est la nôtre : la notion de réciprocité. La réciprocité correspond ici à ce qu'on pourrait appeler un effet de miroir inversé, dont la présence est particulièrement nette dans les romans de Dai Sijie : il y a un Chinois occidentalisé dans *Le complexe de Di* et deux Français orientalisés dans *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*. Cette sorte de symétrie est essentielle car sans elle, sans cette communication bilatérale entre la culture orientale et la culture occidentale, la notion d'interculturalité perd, selon nous, tout son sens.

Chapitre IV : De l'interculturel à l'universel : une lecture de Ying Chen

Nous avons identifié deux caractéristiques importantes relatives à l'écriture francophone chinoise, qui sont la transcription de l'histoire (Chapitre II) et la divulgation, la présentation en tant que telle de la culture chinoise (Chapitre III). Or il en existe, apparemment, une troisième, qui consiste en un retrait, une prise de distance de l'écriture par rapport à la prégnance de la culture chinoise. Trois auteurs, notamment, sont représentatifs de cette tendance : François Cheng dans sa poésie, Gao Xingjian dans son théâtre, et Ying Chen dans ses romans. Les parcours de création littéraire de ces trois auteurs montrent que leur écriture a profondément évolué au fil du temps, au sens où, très présente dans leurs premières œuvres, la place de la Chine disparaît ensuite.

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier tout d'abord ce qu'on peut appeler la tentative d'universalisation de l'écriture francophone chinoise au travers de l'œuvre de Ying Chen. Née en 1961 à Shanghai et installée depuis 1989 au Canada, Ying Cheng a déjà publié une dizaine d'œuvres en français, dont dix romans (*La Mémoire de l'eau*, Leméac, 1992 ; *Les Lettres chinoises*, Leméac, 1993 ; *L'Ingratitude*, Leméac, 1995 ; *Immobile*, Actes Sud, 1998 ; *Le Champ dans la mer*, Boréal, 2002 ; *Querelle d'un squelette avec son double*, Boréal, 2003 ; *Le Mangeur*, Boréal, 2006 ; *Un enfant à ma porte*, Boréal, 2009 ; *Espèces*, Boréal, 2010 ; *La rive est loin*, Boréal, 2013), ainsi que deux essais (*Quatre Mille Marches : un rêve chinois*, Boréal, 2004 ; *La lenteur des montagnes*, Boréal, 2014). C'est à partir de son quatrième livre qu'on peut constater un changement dans l'écriture et l'univers romanesque de Ying Chen, qui peut sans conteste être qualifié de tournant, voire de paradoxe. En effet, ses trois premiers romans (*La Mémoire de l'eau* ; *Les Lettres chinoises* ; *L'Ingratitude*), qui peuvent être étiquetés comme relevant de la littérature de l'immigration, diffèrent de ceux de la série constituée par les sept derniers (*Immobile* ; *Le Champ dans la mer* ; *Querelle d'un squelette avec son double* ; *Le Mangeur* ; *Un enfant à ma porte* ; *Espèces* ; *La rive est loin*). « Ayant comme personnage central une femme de nature ambiguë qui raconte ses vicissitudes désencadrées du temps et de l'espace »²⁹⁰, cet ensemble romanesque abandonne la problématique de l'immigration et se préoccupe désormais de « la technicité de l'écriture, de

²⁹⁰ Ying Chen, *Quatre Mille Marches : un rêve chinois*, Paris, Seuil, 2004, p.97.

la condition et du devenir de l'être humain »²⁹¹. Ying Chen explique ainsi l'évolution de son écriture : « Après dix ans de pratique d'écriture, je souhaite retrouver l'état primitif dans lequel j'ai découvert la littérature. Je n'ai aimé la littérature que dans le calme et dans la solitude. Et du coup je crois que j'ai enfin trouvé un style qui me convient. Un style peu descriptif, dépouillé à l'extrême, avec une intensité intérieure. J'espère que cela se rapproche de la poésie et du théâtre »²⁹². Dans ce chapitre, nous allons donc considérer le parcours littéraire de Ying Chen comme témoin d'une expérience du passage de l'interculturel à l'universel.

1. L'écriture migrante de Ying Chen (*La mémoire de l'eau, Les Lettres chinoises et L'Ingratitude*)

Parue pour la première fois en 1986 sous la plume du poète d'origine haïtienne Robert Berrouët-Oriol dans la revue *Viceversa*, l'expression « écritures migrantes » désigne un discours identitaire plurivoque ou des voix métisses dans le champ littéraire. Dès l'origine, cette expression est utilisée par des critiques littéraires au Québec pour caractériser la dynamique multiculturelle dans la littérature québécoise contemporaine. Selon la recherche de Daniel Chartier, « l'écriture migrante représente plutôt dans l'histoire de la littérature québécoise un courant littéraire, qu'il faut distinguer de concepts qui lui sont apparentés : la littérature ethnique, qui renvoie à des éléments biographiques liés à l'appartenance culturelle, sans qu'il y ait pour autant nécessité d'un passage migratoire ; la littérature de l'immigration, un corpus thématique qui traite des problématiques migratoires ; la littérature de l'exil, qui peut prendre, selon les cas, la forme de la biographie, de l'essai ou du récit de voyage ; la littérature de diaspora, œuvres produites par des émigrés dans différents pays, mais qui se rattachent aux rouages de l'institution littéraire du pays d'origine ; la littérature immigrante, corpus socioculturel transnational des écrivains qui ont vécu cette expérience traumatisante, mais souvent fertile de l'immigration et enfin, la littérature migrante, qui se définit par des thèmes liés au déplacement et à l'hybridité et par des formes particulières, souvent teintées d'autobiographie, et qui est reçue comme une série dans la littérature »²⁹³.

Il se trouve que l'auteur qui nous occupe ici, Ying Chen, est une représentante des écrivains émigrés au Québec. Ses premières œuvres de (*La Mémoire de l'eau, Les Lettres*

²⁹¹ Ying Chen, « La poussière des étoiles », *Frontière*, vol.19, n°2, printemps 2007, p.73.

²⁹² Ying Chen, *Quatre Mille Marches*, *op.cit.*, p.99.

²⁹³ Daniel Chartier, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », in Pierre Rajotte (dir.), *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, (80) 2002, Université du Québec à Montréal, p. 305.

chinoises et *L'Ingratitude*) nous permettront donc d'examiner quelques aspects interculturels de l'immigration littéraire au Québec.

1) La mémoire des origines : *La Mémoire de l'eau*

Paru en 1992, le premier roman de Ying Chen, *La Mémoire de l'eau*, est à l'origine son mémoire de maîtrise de création littéraire à l'Université McGill, dirigé par le professeur et écrivain Yvon Rivard, et publié seulement trois ans après son arrivée au Canada. Comme pour la plupart des auteurs francophones chinois, ce premier roman a pour cadre général l'histoire chinoise contemporaine. Dans nombre d'œuvres d'auteurs francophones chinois, généralement écrites au moment de leurs débuts en littérature, on trouve ceci de remarquable que des histoires vraies, survenues en Chine, sont systématiquement utilisées comme source d'inspiration ou matériau d'élaboration (comme, par exemple, dans *Ma mère* de Sheng Cheng, *Le Palanquin des Larmes* de Chow Ching Lie, *La Marche des enfants de Yenan* de Shen Dali, *Le Sorgho rouge* de Ya Ding, *La Couleur du bonheur* de Weiwei, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie, ou bien *Porte de la paix céleste* de Shan Sa). C'est d'ailleurs par ce trait singulier que les auteurs en question se font connaître dans le monde littéraire francophone. Du point de vue de l'originalité, toutefois, *La Mémoire de l'eau* de Ying Chen ne se démarque guère des autres œuvres francophones chinoises. Ce petit roman nous fait en réalité surtout penser au *Palanquin des Larmes* de Chow Ching Lie et à *La Couleur du bonheur* de Weiwei, dans lesquels une longue histoire chinoise (de plusieurs générations) est retracée. Remarquons aussi que la condition de la femme chinoise au début du XX^e siècle est un sujet récurrent dans la littérature francophone chinoise : la coutume des pieds bandés, se marier jeune, consacrer toute la vie à la famille, tout cela constitue le lot ordinaire de la femme chinoise au début du siècle dernier. Dans *La Mémoire de l'eau*, la vie de la grand-mère Lie Fei (née en 1907) est narrée par sa petite-fille. À travers l'histoire de Lie Fei, le lecteur occidental découvre une série de grandes évolutions sociales (deux régimes politiques, deux guerres et une révolution) qui ont marquées le XX^e siècle en Chine. Certes le premier roman de Ying Chen ne raconte pas une histoire liée l'immigration, mais il donne à voir le vécu de « la petite », qui quitte la Chine pour les États-Unis dans les années 1970, et une description de son pays d'origine. Isabelle Payette associe, dans son mémoire de master, *La Mémoire de l'eau* avec l'écriture migrante : « Par le retour qu'il effectue sur les racines délaissées, ce roman explore des thèmes qui permettent de le lier à l'écriture migrante. Toutefois, dès cette première publication, l'auteure démontre sa propension à traiter de la situation de l'immigré à travers l'état de l'entre-deux, dans la mesure où le récit se concentre sur la marginalisation de la

grand-mère dont l'opération traditionnelle visant à arrêter la croissance des pieds a été interrompue. Ces derniers étant devenus trop grands selon les critères de beauté ancestraux et trop petits d'après les critères modernes, elle flotte entre deux époques comme l'immigrant qui a quitté sa terre natale pour une terre d'accueil dans laquelle, selon Chen, il ne réussit jamais à s'ancrer totalement »²⁹⁴. Toujours est-il que c'est à travers l'histoire généalogique que les migrants chinois construisent l'image de la Chine.

2) Roman de jeunesse migrant : *Lettres chinoises*

Écrit en 1993, *Les lettres chinoises* est un roman épistolaire de jeunesse écrit par Ying Chen et composé de cinquante-sept lettres²⁹⁵ courtes échangées, d'une part, entre deux amants, Yuan (un jeune Chinois d'une vingtaine d'années émigré à Montréal), et Sassa (sa fiancée demeurée à Shanghai), et, d'autre part, entre Sassa et une amie proche (Da Li, qui s'est aussi exilée au Québec). Bien qu'il s'agisse dans ce roman d'une histoire amoureuse triangulaire, le thème principal n'est pas l'amour, mais « les répercussions de l'acte migratoire sur les vies des trois personnages »²⁹⁶. Comme Béatrice Bouvier et Anne Prouteau le constatent, « il s'agit au fond d'une conversion du vécu de l'exil en objet épistolaire. Les trois personnages incarnent chacun un rôle destiné à représenter les dualités contradictoires (partir, rester ou revenir) de l'auteure-exilée et de sa quête d'identité »²⁹⁷. La correspondance épistolaire est donc ici le genre qui paraît le mieux incarner et exprimer l'exil, tel qu'il est vécu par Ying Chen.

Le premier sujet interculturel discuté dans *les Lettres chinoises* a trait à l'adaptation de la vie à l'étranger. Yuan et Da Li sont partis à Montréal pour faire leurs études. Au sujet de sa nouvelle vie et son pays d'accueil, Yuan a dit : « Je sens bon maintenant. Je redeviens frais. Je suis content de moi-même. Je commence à aimer un peu cette vie »²⁹⁸; et plus loin : « J'ai encore beaucoup à apprendre. La curiosité, disparue peu à peu avec ma jeunesse, a ressuscité

²⁹⁴ Isabelle Payette, « Études des tensions au sein de la cellule familiale dans l'œuvre de Ying Chen », mémoire sous la direction de Gilles Dupuis et soutenu à l'Université de Montréal, 2014, p.7.

²⁹⁵ Comme le fait la thèse d'Anne Thibault-Berube, nous tenons compte également dans notre travail de la deuxième édition de l'ouvrage (1999) « qui diffère légèrement de la première (1993). La première version contient une plus grande quantité de lettres échangées entre Yuan et son père (7 de l'un et 7 de l'autre avec une de moins de la part de Yuan pour un total de 69 lettres). Cette suppression augmente l'intensité du triangle amoureux, mis en évidence dans la deuxième version ». Anne Thibeault-Berube, *La vision de la Chine et l'expérience personnelle dans l'œuvre de Ying Chen : pour une autopoétique littéraire*, thèse sous la direction de Madame Marie-Lyne Piccinone, soutenue à l'Université Bordeaux 3, 2008, p.55.

²⁹⁶ Yavor Petkov, « Les images de l'identité culturelle dans Les lettres chinoises de Ying Chen », in *Onzième colloque des enseignants non habilités et doctorants de la Faculté de lettres classiques et modernes*, Presses universitaires Světi Kliment Ochridski, 2014, p.222.

²⁹⁷ Béatrice Bouvier, Anne Prouteau, « Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil au féminin », in *Intercambio*, 2 série, n°4, 2011, p. 59.

²⁹⁸ Ying Chen, *Les Lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1993, p.16.

en moi. J'ai l'impression d'avoir rajeuni. Je vis comme un nouveau-né »²⁹⁹. Mais, contrairement à Yuan, Da Li s'adapte mal à l'étranger, comme le résume cette phrase : « L'Amérique du Nord est un champ de bataille pour les jeunes et les forts, et une immense tombe pour les vieux et les malades »³⁰⁰. La deuxième discussion sur l'interculturalité qui apparaît dans l'échange épistolaire a pour objet la différence existant entre les valeurs existant en Chine et celles qui ont cours en Occident. Sous la plume de Ying Chen, Sassa est une fille traditionnelle chinoise, mais qui se montre pleine de contradictions dans son vécu, partagé entre la tradition et la modernité, la Chine et l'Amérique, le chinois et l'étranger. Quand Sassa apprend que son amie Da Li a déclaré son amour à un homme déjà fiancé, elle la critique en ces termes : « Tu n'es plus une vraie Chinoise, mon amie, en livrant ainsi tes sentiments à un homme déjà fiancé... Tu es devenue comme les Occidentaux : ils perdent leurs bonheurs potentiels ou se créent des malheurs futurs à cause de leur impatience »³⁰¹ ; par contre, Sassa admire le courage de Da Li quand elle dit : « J'aime cette américanité qui te rend capable d'aimer quelqu'un que tu pourras perdre à tout moment »³⁰².

Rester ou partir ? C'est la question cruciale au sujet de laquelle Ying Chen médite à plusieurs reprises dans son roman. L'exil est, pour Yuan, tout d'abord une opportunité de renaître. Dès son arrivée à Montréal, il écrit fiévreusement à Sassa : « Je suggérerais donc à tout le monde de s'expatrier. Toi la première, bien sûr »³⁰³. Néanmoins, Sassa se montre réticente et manque d'enthousiasme pour aller vivre à l'étranger. Da Li explique dans sa lettre l'hésitation de Sassa : « Elle préfère rester dans son pays, non pas parce qu'elle est plus patriote que nous, mais parce qu'elle a peur. L'Amérique du Nord est pour elle une immense jungle »³⁰⁴.

L'exil constitue donc un sujet de réflexion importante dans ce roman. Ying Chen montre que ce phénomène est courant non seulement à notre époque, mais aussi dans l'histoire humaine. Sassa écrit ainsi qu'« on vit dans une époque d'exil. Le mal du pays est devenu le mal du siècle »³⁰⁵ et Yuan répond que la migration existe « à chaque époque de l'histoire humaine et chez toutes les autres espèces vivantes »³⁰⁶. Ying Chen évoque aussi les conséquences de l'exil. On constate que Yuan et Sassa ressentent différemment le leur. Pour

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 86.

³⁰² *Ibid.*, p. 87.

³⁰³ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 38.

Yuan, l'exil est plutôt une migration « nécessaire et pas trop douloureuse »³⁰⁷ ; mais Sassa pense qu'« il n'est pas plus facile de quitter son pays que d'y rester »³⁰⁸. Elle explique ainsi sa peur de l'exil : « Je crains de devenir trop visible dans un autre pays. C'est affreux de vivre sous les regards quand on a déjà perdu toute fierté pour sa propre image et pour son pays. »³⁰⁹

3) Récit de filiation : *L'Ingratitude*

Le troisième roman de Ying Chen, *L'Ingratitude*, décrit une femme chinoise de vingt-cinq ans nommée Yan-Zi qui cherche à se suicider pour échapper à l'emprise maternelle. L'auteure expose dans ce roman une relation mère-fille conflictuelle où l'image de la mère chinoise diverge de celle présentée dans la tradition littéraire chinoise, qui se caractérise souvent par la tendresse, la sagesse et l'indépendance. Ce roman de Ying Chen ne se veut pas pour autant une critique de la condition de la femme en Chine ; il se centre plutôt sur la vision que porte Yan-Zi, la narratrice, sur sa mère et sur elle-même.

Le titre *l'Ingratitude* mérite réflexion, parce que le roman, dans sa version chinoise, traduite par Ying Chen elle-même, est intitulé *Au revoir, maman*. Pourquoi l'auteure choisit-elle d'appliquer le mot d'« ingratitude » au protagoniste Yan-Zi ? Dans quelle mesure la fille est-elle considérée comme ingrate ? Observons d'abord que ce terme d'« ingratitude » comporte, spécialement dans une perspective chinoise, lui-même une connotation morale : Yan-Zi est considérée comme l'« ingrate » et non comme la « victime » car le suicide d'une fille représente une trahison envers sa mère. Ying Chen écrit donc : « Ma mort elle-même suffit à prouver qu'elle [ma mère] est innocente et moi plus que jamais ingrate. J'ai franchi une frontière défendue aux jeunes... Mourir jeune, c'est violer les lois divines. C'est plus immoral que de montrer ses jambes. »³¹⁰ Mais, fait par ailleurs remarquer la narratrice : « On ne m'avait pas demandé mon avis avant de me jeter au monde. Alors j'espérais qu'au moins on me laisserait choisir le moment de mon départ »³¹¹. Seulement, ce choix et cet acte sont sévèrement condamnés par la morale chinoise.

On peut noter à cet égard que Ying Chen utilise beaucoup le pronom personnel « ils » pour désigner et généraliser les réactions des Chinois envers le suicide d'une jeune fille : « Ils collent à la vie comme les plumes à l'oiseau sans se rendre compte de l'insignifiance de leur poids. Ils haïssent ceux qui préfèrent débarquer, abandonner une vie qu'ils ne possèdent pas,

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

³¹⁰ Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Leméac, 1995, p.8.

³¹¹ *Ibid.*, p.22.

sauter dans le vide qui, lui au moins, prolonge. Ils les accusent de lâcheté afin de prouver leur propre bravoure. Ils se permettent d'évaluer les morts ...»³¹². Cette courte destinée de Yan-Zi rappelle finalement au lecteur qu'en Chine, de la naissance à la mort, on appartient toujours à l'autre.

La description de la relation mère-fille a ceci de particulier qu'elle mêle l'amour et la haine de la seconde pour la première. Le suicide de Yan-Zi n'est pas autre chose qu'une vengeance envers la tyrannie de sa mère. Dans son compte rendu de *L'Ingratitude*, Geneviève Falaise propose ce résumé : « Par son suicide, Yan-Zi veut en fait signifier qu'elle ne peut accepter l'ingérence maternelle dans sa vie. Pourtant, la mort ne lui apporte pas la libération attendue, mais lui révèle au contraire un amour pour sa mère, qui n'aura pu éclore... »³¹³. Notons également que Ying Chen qualifie la relation entre la narratrice et sa mère comme celle d'« un vieux couple entre lequel tout était devenu mou, attendu, détérioré »³¹⁴. Selon l'auteure, la filiation maternelle est donc comparable à la relation conjugale. Par ailleurs, la relation intense entre mère et fille dans ce roman est aussi conditionnée par la méconnaissance que le père a de la mère. Yan-Zi dit en effet : « Si seulement papa avait pu partager un peu avec moi l'énorme responsabilité de rendre heureuse cette femme qui avait tant fait pour moi et pour lui, j'aurais pu mieux respirer et peut-être vivre plus longtemps... C'était bien lui qui m'avait créée, en quelque sorte, une ennemie »³¹⁵. En raison de l'échec de son mariage, la mère centre en effet tout son intérêt sur sa fille. L'impuissance de la mère à l'égard de son mari la conduit à se montrer possessive envers sa fille. Ying Chen présente une relation familiale typique de la société contemporaine chinoise, sans intimité aucune entre mari et femme. L'autorité parentale n'est exercée sur l'enfant que comme une préoccupation morale du type « Je veux ton bien ». L'enfant grandit dans une ambiance étouffante, ses parents fondant un grand espoir de réussite pour son avenir dans lequel sa propre volonté tient peu de place. Il est donc nullement étonnant que ce roman décrive la relation mère-fille exactement comme celles mère-père et père-fille, caractérisées toutes les trois par la froideur et la rigidité. Quelques exemples significatifs nous permettent d'analyser des métaphores de la relation mère-fille employées par l'auteure. Comme Amélie Coulombe-Boulet le remarque : « Ying Chen construit son écriture sur des métaphores de l'enracinement et de l'exil, où la rupture est

³¹² *Ibid.*, p.15.

³¹³ Geneviève Falaise, « L'ingratitude ou le récit de l'impasse », *Québec français*, n° 152, Les Publications Québec français, 2009, p. 77.

³¹⁴ Ying Chen, *L'Ingratitude*, *op.cit.*, p.10.

³¹⁵ *Ibid.*, p.30.

à la source de l'œuvre et sert de moteur à l'action »³¹⁶. Au début du roman, dans son monologue intérieur, Yan-Zi parle de sa mort : « Je réalise alors la conséquence de mon acte. Je suis en exil maintenant. Le retour est impossible. »³¹⁷ ; la mort de Yan-Zi s'apparente donc à un exil sans retour. Amélie Coulombe-Boulet explique encore cet exil de la façon suivante : « Les tensions qui unissent l'exilée à sa culture et à sa terre natale sont illustrées par la relation trouble entre une mère et sa fille »³¹⁸. La fille se sent incapable de se libérer de sa mère. Le suicide devient la seule solution pour enfin être elle-même. Ying Chen décrit ainsi une conversation entre mère et fille : « Un jour, nous avons eu une conversation mémorable : - J'ai envie d'être moi, maman. – Tu ne peux pas être toi sans être ma fille. – Je suis d'abord moi. – Tu as vécu d'abord dans mon ventre. – Je veux être seulement maintenant. – On n'est jamais seul. On est toujours fille ou fils de quelqu'un... »³¹⁹. La divergence des opinions entre mère et fille se trouve dans la dualité du paradigme de l'identité de soi. Sous la plume de Ying Chen, la relation mère-fille sous-entend une vision interculturelle (soi/autre). L'auteur démontre d'une manière directe qu' « une personne sans parents est misérable comme un peuple sans histoire. Pour qu'on puisse nous évaluer facilement et puis nous traiter avec justesse, il nous fallait faire la preuve de notre appartenance »³²⁰. Dans ce sens, on peut affirmer que le thème de ce roman se situe déjà au-delà de l'écriture de la relation mère-fille : il rappelle plutôt une quête identitaire. Comme Isabelle Payette le constate dans son mémoire, « dans ce roman, la Chine se donne à voir comme la figure de la mère avec qui l'on partage son sang, de qui il semble difficile de se défaire »³²¹. Autrement dit, la relation mère-fille doit être ici interprétée comme une métaphore de la relation de l'exilé avec son pays d'origine.

Dans un essai intitulé *Quatre Mille Marches : un rêve chinois*, Ying Chen parle ainsi de ses trois premiers romans : « Il m'aurait été impossible d'écrire *La Mémoire de l'eau* et *Les Lettres chinoises* sans avoir quitté la Chine, du moins cela n'aurait pas été possible si je n'avais pas vécu une distanciation psychique plutôt que physique par rapport à ma vie antérieure, aussi bien que par rapport à celle que je mène aujourd'hui. Et *L'ingratitude* tente

³¹⁶ Amélie Coulombe-Boulet, « L'abjection dans l'ingratitude de Ying Chen : parcours d'une dévoration identitaire », in Fortin, Cynthia (dir.), *Dossier Voix de femmes de la francophonie*, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2003.coll. Postures, vol. 5, p. 67-74.

³¹⁷ Ying Chen, *L'ingratitude*, op.cit., p.9.

³¹⁸ Amélie Coulombe-Boulet, « L'abjection dans l'ingratitude de Ying Chen : parcours d'une dévoration identitaire », in Fortin, Cynthia (dir.), *Dossier Voix de femmes de la francophonie*, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2003.coll. Postures, vol. 5, p. 67-74.

³¹⁹ Ying Chen, *L'ingratitude*, op.cit., p.134.

³²⁰ *Ibid.*, p.112.

³²¹ Isabelle Payette, « Études des tensions au sein de la cellule familiale dans l'œuvre de Ying Chen », mémoire sous la direction de Gilles Dupuis et soutenu à l'Université de Montréal, 2014, p.77.

justement de traiter de la férocité banale de la filiation et de l'aspect futile des racines. »³²²
L'écriture de Ying Chen est donc, dans les trois premiers romans, imprégnée du contexte chinois ; néanmoins, de *la Mémoire de l'eau* à *l'Ingratitude*, la place de la Chine perd de plus en plus de son importance, jusqu'à s'estomper totalement.

2. Une suite romanesque tournée vers l'universel (*Immobile ; Le Champ dans la mer ; Querelle d'un squelette avec son double ; Le Mangeur ; Un enfant à ma porte ; Espèces ; La rive est loin*).

Nous avons proposé d'aborder l'aspect interculturel présent dans les trois premières œuvres de Ying Chen sous l'angle de l'écriture migrante ; étudions à présent comment Ying Chen s'adonne à une écriture tournée vers l'universel dans une série composée de sept romans, reliés les uns aux autres par le fil conducteur de la relation conjugale entre « je » (la narratrice), et A... (son mari archéologue). Nous entendons démontrer la présence de la dimension universelle dans cette série littéraire selon trois perspectives : l'écriture sur la modernité, l'écriture-femme et l'usage romanesque dans le cadre de la « littérature mondiale ».

2.1. La modernité dans l'œuvre de Ying Chen

« Il n'y a pas de sens unique de la modernité, parce que la modernité est elle-même une quête du sens »³²³, affirme Henri Meschonnic dans son essai consacré à la pensée de la modernité. Bien que cette quête semble s'effectuer dans une multitude de directions et dans des domaines distincts, il est possible, avec Alexis Nouss, de proposer trois définitions synthétiques de la modernité, qui se recoupent dans la mesure où elles s'appliquent à des objets communs : 1) la modernité comme courant culturel, philosophique et/ou esthétique, historique (sécession viennoise, modernisme, dadaïsme, futurisme, post-modernité architecturale...) ; 2) la modernité comme style (*Modern Style* en graphisme ou en dessin de mobilier, vers libre en poésie, collage en arts plastiques, atonalité en musique, etc.) ; 3) la modernité comme instance de réflexion qui se divise pour notre époque en quatre modalités : la modernité rationnelle (celle des Lumières et de la Révolution française), la modernité baudelairienne (herméneutique, lisant le monde comme un message à déchiffrer), la

³²² Ying Chen, *Quatre Mille Marches*, op.cit., p.25.

³²³ Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard 1988, p.47.

modernité messianique et la modernité critique³²⁴. Ce classement nous permet de suggérer que l'idée de modernité dans le roman de Ying Chen résiderait plutôt dans une « modernité baudelairienne », qui « ne vise plus à la désignation quantitative d'une période historique (...) mais à la proclamation qualitative d'une condition »³²⁵, et dans laquelle « le présent n'existe plus par rapport au passé mais en soi »³²⁶.

C'est principalement à travers la notion de subjectivité que nous pouvons tenter d'interpréter la modernité, qualifiée de « baudelairienne » par Alexis Nouss, dans les romans de Ying Chen. Outre que cette notion, de nature avant tout philosophique, appartient de fait à l'époque moderne (les Anciens, les Grecs par exemple, ne connaissent pas de « subjectivité »), elle est liée, dans la pensée de Baudelaire, à la modernité en ce sens que le mot moderne y désigne d'abord et dans la plupart de ses emplois les « sujets modernes »³²⁷. Or, ce qui est remarquable, c'est que, dans son ensemble romanesque, Ying Chen s'efforce régulièrement de répondre à la question philosophique, si ce n'est métaphysique, du sujet et de sa véritable identité : qui suis-«je» ? Le fameux « Je est un autre » de Rimbaud avait ouvert la voie à tout un pan de la production littéraire du XX^e siècle : Joyce éprouve de manière multiple le «je» (nous allons y revenir), et le personnage principal de la nouvelle la plus célèbre de Kafka l'expérimente comme un insecte (notons ici, au passage, l'existence d'un parallèle tout à fait intéressant, du point de vue de la remise en cause de l'identité du sujet, entre la métamorphose kafkaïenne et le « devenir chat » de la narratrice du roman *Espèces*). Il convient par conséquent de se demander en quoi consiste l'originalité de Ying Chen par rapport aux écrivains européens ou africains³²⁸ qui se sont également consacrés à l'écriture de la modernité.

³²⁴ Alexis Nouss, *La modernité*, Paris, Éditeur J.-Grancher, 1991, p.38-39. La modernité messianique est celle qui affronte l'histoire et qui est « porteuse d'espoir, celle d'un certain marxisme, et celle de Walter Benjamin et Ernest Bloch ». La modernité critique se trouve « dans la ligne de l'école de Francfort » ou regroupe les grands courants herméneutiques de l'après-guerre : structuralisme, post-structuralisme, lacanisme, déconstruction, etc.

³²⁵ *Ibid.*, p.57. Dans le chapitre « Baudelaire le moderne ou Baudelaire le maudit », Alexis Nouss cite les termes de Calinescu (in *Five faces of modernity*, Duck University Press) pour éclaircir le conflit de deux modernités entre « la modernité comme phase de l'histoire de la civilisation occidentale » et « la modernité comme concept esthétique ». D'après l'auteur, ce conflit s'est perpétré tout au long du XX^e siècle et explique la confusion du débat autour de la modernité. C'est le texte fondateur de Baudelaire *Le peintre de la vie moderne* (paru dans le *Figaro* en 1863) qui constitue le point de départ de ce débat.

³²⁶ *Ibid.*, p.57.

³²⁷ Henri Meschonnic, *op.cit.*, p.106.

³²⁸ Pour la modernité littéraire en Afrique, voir Pierre Halen, « Modernité du roman africain », *Acta fabula*, vol. 14, n°2, Notes de lecture, Février 2013, URL : <http://www.fabula.org/acta/document7519.php>. et Xavier Garnier, « Modernités littéraires en Afrique : injonction ou évidence ? », *Itinéraires* [En ligne], 2009-3 | 2009, mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 15 septembre 2016. URL : <http://itinéraires.revues.org/487>. Xavier Garnier traite dans son article la modernité littéraire en Afrique selon trois aspects : le rapport à la technologie, le rapport à la tradition et le rapport à l'individualisme moderne.

Constatons d'abord l'existence d'une similitude entre Ying Chen et James Joyce. Au sujet de la difficulté qu'il y a à lire Joyce, Jacques Derrida se demande : « En quoi finalement consiste la compétence, dans le cas de Joyce ? Et que peut être une institution ou une famille joycienne, une internationale joycienne ? Je ne sais pas jusqu'à quel point on peut parler de la modernité de Joyce »³²⁹. Comme l'œuvre de Joyce, l'ensemble romanesque de Ying Chen nous donne une première impression qui relève de l'illisible. Mais pouvons-nous pour autant considérer le langage romanesque de Ying Chen comme assimilable au style joycien ? La critique littéraire laisse entendre que Joyce crée un langage universel, qui est « certes difficile et savant, mais propre à éclairer les lecteurs tenaces sur le mystère de la nature humaine »³³⁰. Si ce langage joycien est universel, pourrions-nous dire que Ying Chen bénéficie de l'héritage culturel de Joyce ?

Dans son roman autobiographique *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916), Joyce décrit les étapes essentielles de l'évolution intérieure du personnage et donne un tableau saisissant du milieu familial et historique³³¹. Centrée sur le contexte familial, l'ensemble romanesque de Ying Chen nous permet aussi de suivre l'évolution spirituelle du personnage principal, la femme de A... . Dans le chef-d'œuvre de Joyce *Ulysse* (1922), « chronique d'une journée à Dublin », nous observons que la ville de Dublin « devient le personnage central de ce roman étonnant, où personnages et événements ont été en grand nombre empruntés à la vie de l'auteur »³³². L'ensemble romanesque de Ying Cheng traite aussi les personnages (le mari archéologue A..., la pâtissière, le secrétaire de A...) et les événements (le tremblement de terre, l'invitation des collègues de A... à la maison, l'enquête de l'inspecteur...) dans le cadre de la ville moderne, où la narratrice, femme de A..., mène une vie routinière et banale, chez elle, auprès de son mari. Dans *Finnegans Wake* (1939), Joyce cherche « une musique verbale tout à fait particulière, dans laquelle les rappels des clichés wagnériens ne sont que des décorations musicales de ce qui s'impose comme une rêverie sur l'histoire irlandaise avec toutes les langues qui se mêlent et libèrent ainsi leurs potentialités poétiques »³³³. Or, dans son roman, Ying Chen se préoccupe elle aussi du rythme, de la musicalité du texte³³⁴. À ce propos, Lacan adresse une suggestion au lecteur : « Lisez des pages de *Finnegans Wake*, sans chercher à comprendre – ça se lit. Ça se lit, mais comme me le faisait remarquer quelqu'un de

³²⁹ Jacques Derrida, *Ulysse Gramophone*, Paris, Galilée, 1987, p.95.

³³⁰ Jacqueline Genet, Claude Fiérobe, *La littérature irlandaise*, Paris, Armand Colin, 1997, p.258.

³³¹ *Ibid.*, p.256

³³² *Loc. cit.*

³³³ Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Paris, Hachette 1993, p.174.

³³⁴ Ying Chen, *Quatre mille marches*, *op.cit.*, 2004, p.99.

mon voisinage, c'est parce qu'on sent présente la jouissance de celui qui a écrit ça »³³⁵. Nous pouvons ainsi conclure à l'existence d'une similitude entre la lecture de *Finnegans Wake* proposée par Lacan et celle du roman de Ying Chen expliquée par l'auteure elle-même, qui déclare : « À mes yeux, *le Champ dans la mer* est un poème sous forme de monologue. Presque chaque phrase a été testée pour une lecture à haute voix »³³⁶.

En dépit des rapprochements et des ressemblances que nous établissons entre Joyce et Ying Chen, nous ne considérons pas que cette dernière appartienne, à proprement parler, à la famille joycienne. En effet, la reproduction d'une œuvre joycienne présente elle-même un paradoxe : « Joyce a misé sur l'université moderne mais il met au défi de se reconstituer après lui »³³⁷. Bref, comme Derrida le dit : « Il ne peut pas y avoir de fondation ni de famille joycienne. Il ne peut pas y avoir de légitimité joycienne »³³⁸, ce qui revient à dire en fin de compte que les auteurs qui entendent parler de modernité dans leurs œuvres déploient chacun leur propre langage.

L'originalité de Ying Chen nous paraît en réalité résider dans la description d'un "je" dépersonnalisé, impersonnel, voire plutôt trans-personnel, description qui constitue selon nous une référence *implicite* à la pensée chinoise, référence d'autant plus importante et remarquable qu'elle intervient dans une série de romans caractérisés par l'effacement de toute référence *explicite* à la Chine. Ce qu'on peut nommer la philosophie du "je" chez Ying Chen donne à voir plusieurs figures de la subjectivité, qui ont pour point commun de la désagréger, la dissocier, la dissoudre, et finalement l'abolir. De manière générale, c'est un sujet défini exclusivement par ses relations sociales et familiales, et réduit à celles-ci, qui apparaît dans les romans de Ying Chen : le "je" de la narratrice est femme de A..., fille, mère, voisine de V., etc. L'acte narratif lui-même peut perturber l'identité du sujet : « Je suis même incapable de raconter l'histoire de mon épouse, sans devenir moi aussi cette femme »³³⁹, déclare le mari A. dans *La Rive est loin*. Le "je" peut également être dissocié, dédoublé, comme dans *Querelle d'un squelette avec son double*, où la narratrice décrit la présence d'une deuxième femme incarnée en elle. Mais ce qui est pour nous le plus significatif, c'est le fait que Ying Chen a écrit « une série de romans figurant la même figure de narratrice-revenante qui croit avoir eu plusieurs vies antérieures »³⁴⁰. L'allusion à la conception orientale cyclique de l'existence

³³⁵ Jacques Lacan, « Joyce le symptôme » (conférence du 16 juin 1975), *Joyce avec Lacan*, dirigé par J. Aubert, Navarin, 1987, p.23-27. Extrait dans Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Hachette, 1993, p.264.

³³⁶ Ying Chen, *Quatre mille marches*, *op.cit.*, p.98.

³³⁷ Jacques Derrida, *op.cit.*, p.98.

³³⁸ *Ibid.*, p.99.

³³⁹ Ying Chen, *La Rive est loin*, Paris, Seuil, 2012, p.82.

³⁴⁰ Andrea Daniela King, *La revenance dans le roman québécois au féminin après 1980*, thèse soutenue à

humaine en général, et peut-être au bouddhisme en particulier³⁴¹, est ici incontestable. Une allusion à la doctrine taoïste est également perceptible dans *Le Mangeur*, où la narratrice parle d' « admettre de tout cœur que si je crois qu'un poisson songe à moi, c'est qu'en réalité je songe à un poisson »³⁴². Comment en effet ne pas se souvenir ici de la fameuse question de Tchouang-Tseu : « Qui suis-je, en réalité ? Un papillon qui rêve qu'il est *Tchoang-tcheou*, ou *Tchoang-tcheou* qui s'imagine qu'il fut papillon ? » Si nous croyons nécessaire de mentionner cette définition orientale-chinoise que Ying Chen donne du « je », c'est parce qu'elle est selon nous une résurgence laïque ou profane, en quelque sorte, moderne en tout cas, du « sur-homme » dont parle le même Tchouang-Tseu, qui, « entièrement absorbé par l'immense giration cosmique, (...) n'a plus de soi propre, (...) n'a plus même un nom propre »³⁴³. Ne plus avoir de soi propre, ne plus avoir de nom propre, n'est-ce pas exactement ce qui caractérise la narratrice des romans de Ying Chen ? Certes, cette double perte n'est plus liée ici à une absorption par « l'immense giration cosmique » ; il n'en reste pas moins que c'est bel et bien de l'abolition de la relation sujet-objet, de la séparation entre « être-sujet » et « monde-objet » qu'il est question dans cette figure de la subjectivité que Ying Chen présente dans ses romans.

En fin de compte, l'originalité de l'auteure consiste ici à traiter une problématique éminemment moderne, celle de la dissolution du sujet, en se référant de manière allusive et implicite à un fonds commun au bouddhisme et au taoïsme, dont il n'est retenu que la dimension proprement philosophique.

2.2.L'écriture-femme

L'ensemble romanesque de Ying Chen constitue un cycle sur la « femme universelle », notion polysémique qui pourrait être expliquée par son œuvre comme regroupant l'écrivaine, la romancière, la narratrice, la condition de femme, la féminité, ainsi que les relations qui les unissent. Afin de clarifier l'ensemble des caractères relatifs au féminin dans l'œuvre de Ying Chen, nous proposons d'adopter le terme d'« écriture-femme », expression esthétique et théorique qui a été formulée par un nombre restreint d'auteurs (Hélène Cixous, Chantal

Queen's University, 2011, p.173.

³⁴¹ Dans *Le Mangeur*, la narratrice parle de « devenir complètement insensible aux souffrances, car il ne s'agit jamais que de souffrances ». Voir Ying Chen, *Le Mangeur*, Paris, Seuil, p.31.

³⁴² *Loc. cit.*

³⁴³ Léon Wieger, « Vers l'idéal », in *Lao-Tzeu, Lie-Tzeu, Tchoang-Tzeu, Les pères du système taoïste*, Paris, Les belles lettres, 1950, p.209.

Chawaf, Jeanne Hyvrard, Luce Irigaray ou encore Michèle Montrelay³⁴⁴). Dans son œuvre *L'écriture-femme*, Béatrice Didier a analysé des textes de femmes écrivains appartenant à des époques différentes (des romancières classiques, comme Mme de Staël ou George Sand, aux romancières du début du XX^e siècle, comme Virginia Woolf). Elle évoque dans le « Préambule » que le dessein initial de son livre est d'étudier « le phénomène de l'écriture féminine dans sa généralité, opérer une analyse du déclenchement de ce mécanisme et donner en même temps une thématique de l'œuvre féminine »³⁴⁵. Cet objectif nous permet de proposer deux possibilités d'analyse de l'écriture-femme chez Ying Chen. La première consiste simplement à comparer Ying Chen avec d'autres femmes écrivains ; la seconde à rechercher cette thématique dans l'œuvre de Ying Chen. Prenons un exemple pour chaque orientation : 1) comparer Ying Chen avec Virginia Woolf ; 2) attribuer une thématique à son roman *Immuable*.

1^{er} exemple :

Ying Chen et Virginia Woolf sont toutes deux à la fois romancières et essayistes. Nous pouvons également noter la présence de similitudes entre les langages romanesques des deux écrivaines, caractérisés par une écriture moderne qui exprime un courant de conscience à la frontière de la prose et de la poésie. Dans son article « les femmes et le roman », Woolf évoque les difficultés qu'une femme écrivain doit surmonter avant de pouvoir écrire exactement comme elle le désire³⁴⁶. La première est d'ordre technique et peut se résumer à trouver « une phrase ordinaire, usuelle, qui porte facilement et naturellement le lecteur d'un bout à l'autre du livre », car « la phrase faite par les hommes est trop lâche, trop lourde, trop pompeuse pour une femme ». Ensuite, elle doit être sincère avec elle-même (décrire sa souffrance, explorer le domaine des femmes) et avoir le courage de changer des valeurs du roman établies par l'homme qui sont des tentatives de traiter des objets différents (humains, naturels, divins...) en les mettant en rapport les uns avec les autres. Enfin, puisque le quotidien d'une femme est, socialement ou culturellement parlant, banal, trivial, terne (« La vie d'une femme a un caractère anonyme qui est décevant, déconcertant à l'extrême »³⁴⁷), elle se doit d'écrire ce qu'elle ressent et surtout de révéler, d'exposer la vérité sur cette vie.

Or nous pouvons à l'évidence retrouver chez Ying Chen des échos de la critique littéraire de Woolf. Dans son ensemble romanesque, l'auteure décrit le parcours d'une femme anonyme

³⁴⁴ Delphine Naudier, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines* 2001/4 (no 44), p. 57-73.

³⁴⁵ Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p.5.

³⁴⁶ Voir Virginia Woolf, « les femmes et le roman », *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1962, pp.81-90.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.88.

dont la seule identité repérable, au sein des sept romans, est d'être « la femme de A... ». À travers le personnage dépersonnalisé de la femme de A..., Ying Chen s'interroge sur la condition ambiguë de la femme moderne, caractérisée par un tiraillement entre son statut subordonné et son désir d'être indépendante. L'intérêt que porte la romancière à cette question est présent également chez Woolf, qui souligne que « la romancière sera moins préoccupée des faits et elle ne se contentera plus de rendre compte avec une étonnante acuité des menus détails qu'elle observe. Au-delà des relations personnelles et des rapports sociaux et politiques, elle se posera les vastes problèmes que le poète essaie de résoudre : notre destinée, le sens de la vie »³⁴⁸.

2^e exemple :

Immobile raconte la double vie d'une femme anonyme, une vie en tant que jeune épouse avec son mari de maintenant, l'archéologue A..., et une autre vie en tant que chanteuse d'opéra avec son amant d'autrefois, le serviteur S.. La narration alterne ainsi entre la vie présente de l'ère moderne et la vie antérieure de l'époque héroïque de la protagoniste. Néanmoins, la réincarnation n'est pas le thème principal de ce roman, qui consiste plutôt, à travers les divagations d'une femme moderne, à remettre en cause la condition humaine contemporaine.

Essayons d'éclaircir quelques interrogations suscitées par le personnage principal, car de fait, à travers cette figure problématique, Ying Chen aborde un nombre non négligeable de problèmes philosophiques. Dans le roman, l'héroïne, qui est aussi narratrice, déclare : « Ce que je désire plus aujourd'hui est d'être vivante, rien que cela »³⁴⁹. En fait, cette femme sent qu'elle vit comme un fantôme, « capable de tout réduire en fumée ». Pour elle, le temps « n'avait pas de valeur tant qu'il demeurait figé dans l'espace, isolé du passé et du futur »³⁵⁰. La première question que Ying Chen pose à travers l'héroïne concerne le sens de la vie ou de l'existence : qu'est-ce que vivre ? Pourquoi vit-on ? L'héroïne déclare également : « Mon arrivée dans ce monde a une cause sinon un but, et tout ce que je vis doit faire partie d'une destinée »³⁵¹. Le but en question, qui est aussi la raison de la réincarnation, n'est autre pour elle que la recherche de son amant S. Elle dit en effet : « j'étais revenue dans ce monde avec

³⁴⁸ *Ibid.*, p.89.

³⁴⁹ Ying Chen, *Immobile*, Arles, Actes Sud, 1998, p.17.

³⁵⁰ *Ibid.*, p.128.

³⁵¹ *Ibid.*, p.111.

un but. J'avais des dettes à payer, une mort à consoler, une conscience à décharger, et peut-être aussi un amour à rendre : je cherchais S. »³⁵².

Le deuxième sujet dont Ying Chen traite dans *Immuable* est celui de la mémoire. Dans le roman, en effet, l'héroïne est en permanence plongée dans son passé, elle est quasiment incapable de s'en dégager. Il en résulte un conflit sans réconciliation possible avec son mari A... et caractérisé par des désaccords principalement « dus à [des] tentatives pour [se] normaliser et remodeler [sa] mémoire »³⁵³. Le mari tente de remédier à cette situation en proposant à sa femme « d'oublier ce qu'il faut oublier et de retenir ce qu'il faut retenir. C'est comme ça qu'on vit de nos jours, simplement »³⁵⁴. Mais, plus il s'efforce en quelque sorte de l'aider, plus elle lui échappe. Ce dont elle souffre est bel et bien, de l'avis même des médecins, une maladie, qui « n'est autre chose qu'une déformation de la mémoire »³⁵⁵. C'est donc à travers le regard et le vécu du personnage du mari que Ying Chen nous montre l'envahissement pathologique de la mémoire que subit sa femme : « Il ressent de plus en plus un certain manque chez moi, une déplorable tendance à la négligence, à la fuite, une incompréhension de choses pourtant communes, un retard culturel sinon mental. (...) Il craint que la force de ma mémoire ne soit susceptible d'entraîner la déchéance du corps et de l'esprit »³⁵⁶.

Ying Chen évoque aussi dans ce roman le thème de la modernisation. Après des efforts pour guérir, l'héroïne avoue : « Sur la voie de la modernisation, j'ai en vain progressé »³⁵⁷. Cette modernisation, Ying Chen l'associe à une sorte de néant qui serait l'essence même de la vie. Le mari dit en effet : « L'ennui est un sentiment éminemment moderne... Il nous appartient à nous, qui avons la chance de vivre dans ce temps où nous pouvons tout avoir, au point que nous ne désirons plus rien »³⁵⁸. Aussi, le seul moyen de s'adapter à la vie moderne, pour l'héroïne, consiste à adopter une posture neutre, impersonnelle, désincarnée : « Je me contente du vide. J'essaie de regarder sans voir, d'écouter sans comprendre, de toucher sans rien sentir, de dormir sans rêver, d'être avec lui (son mari A.) sans m'émouvoir »³⁵⁹. Mais cette posture conduit en réalité à une impasse existentielle, qui symbolise en fin de compte la

³⁵² *Ibid.*, p.34.

³⁵³ *Ibid.*, p.81.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.83.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.113.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.13.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.115.

³⁵⁸ *Ibid.*, p.61.

³⁵⁹ *Ibid.*, p.16.

condition humaine moderne : « Fatiguée de cette nouvelle vie mais incapable de retourner en arrière, je ne sais pas où aller »³⁶⁰.

Ying Chen décrit donc dans *Immobile* l'existence exacerbée d'une femme incapable de vivre ici et maintenant, et pour qui la recherche du sens de la vie et la rupture avec la mémoire du passé constituent deux traumatismes. En fait, la problématique de l'adaptation à la vie moderne est celle-là même que rencontre Ying Chen, et la solution qu'elle propose, en tant que romancière, consiste donc, après être passée par l'écriture migrante, en un processus d'universalisation.

Par-delà les deux analyses qui viennent d'être présentées, nous pouvons explorer une autre dimension de l'écriture-femme chez Ying Chen : le portrait de la narratrice-héroïne, « la femme de A... », ou bien la relation entre Ying Chen et la narratrice. Il nous semble ici que l'expression « narration féminine » est plus appropriée que le terme « écriture-femme » pour exprimer la singularité de la série romanesque qui nous occupe, car l'idée de narration féminine peut inclure à la fois une réflexion sur la relation romancière-narratrice et sur la narration esthétique féminine de Ying Chen. Au fond, la narratrice « n'est qu'une projection. Juste une forme. Un fantôme recherchant le véritable anéantissement »³⁶¹. Rosalind Silvester utilise l'expression « entre les/des mondes »³⁶² pour caractériser la position de la narratrice qui, chez Ying Chen, « habite le passé autant que le présent, étant de ce monde mais d'un autre monde ». C'est en ce sens, du moins croyons-nous, et puisque la narratrice « n'appartient à aucune époque ou pays spécifique », que l'on peut se risquer à parler d'universalisation à son sujet dans les dernières œuvres de Ying Cheng.

2.3. Une voie vers la « littérature mondiale » ?

Quelle est la place de Ying Chen dans la littérature mondiale ? Répondre à cette question implique qu'on se demande tout d'abord ce qu'est, au juste, la littérature mondiale, car force est de constater que l'utilisation de cette expression est loin d'aller de soi. Définir en effet une

³⁶⁰ *Ibid.*, p.14.

³⁶¹ Xavier Houssin, « Un enfant à ma porte de Ying Chen : mystère de la maternité », *le Monde des livres*, 14 mai 2009.
http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/05/14/un-enfant-a-ma-porte-de-ying-chen_1192935_3260.html

³⁶² L'expression « between worlds », qui est issue de Amy Ling, *Between Worlds. Women Writers of Chinese Ancestry*, (New York, Peramon Press, 1990) et désigne les individus navigant entre au moins deux cultures, est empruntée par Rosalind Silvester pour démontrer une certaine ambiguïté spatiale présentée chez la narratrice de Ying Chen. Rosalind Silvester, « De l'individuel à l'universel : *Un enfant à ma porte* de Ying Chen », in Rosalind Silvester, et Guillaume Thouroude (dir.), *Traits chinois/lignes francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012, p.160.

telle littérature n'est pas une mince affaire, à en croire Anthony Mangeon, puisque, selon lui, il est impossible de la réduire à une seule des nombreuses définitions qu'on peut lui donner ou qui lui ont été données. Quatre angles d'analyse de cette notion peuvent néanmoins être dégagés : « philologique », « marxiste », « didactique », et « méthodologique »³⁶³. Il nous semble que c'est ce dernier point de vue, le point de vue méthodologique, qui est le plus pertinent, du moins le plus adapté, en ce qui concerne la tentative épineuse d'assigner une place à Ying Chen dans la littérature mondiale. En effet, celui-ci se caractérise essentiellement par la dimension critique, et c'est en toute logique en adoptant la perspective de la critique littéraire internationale que nous pouvons tenter de résoudre notre problème. Or, dans *La République mondiale des lettres*, Pascale Casanova écrit :

L'espace littéraire mondial (...) s'incarne dans les écrivains eux-mêmes : ils sont et font l'histoire littéraire. Aussi la critique littéraire internationale a-t-elle pour ambition de permettre une interprétation spécifiquement littéraire et néanmoins historique des textes, c'est-à-dire de dissoudre l'antinomie réputée indépassable entre la critique interne, qui ne trouve que dans les textes eux-mêmes le principe de leur signification, et la critique externe, qui décrit les conditions historiques de production des textes, mais est toujours dénoncée par les littéraires comme incapable de rendre compte de leur littéarité et de leur singularité. Il s'agira donc de parvenir à situer les écrivains (et leurs œuvres) dans cet immense espace qui est en quelque sorte une histoire spatialisée³⁶⁴.

Ainsi, proposer une critique littéraire internationale de l'œuvre de Ying Chen doit nous conduire à nous interroger sur la signification intrinsèque de ses œuvres et sur le contexte historique de leur production. En ce qui concerne ce dernier, il est clair qu'entreprendre une telle étude dépasserait le cadre du présent chapitre ; pour ce qui est en revanche de la « critique interne », nous avons déjà, du moins croyons-nous, indiqué des pistes et proposé des « interprétations spécifiquement littéraires ». Or, deux d'entre elles sont particulièrement significatives eu égard à la notion de littérature mondiale, qu'il faudrait assimiler du coup à celle de littérature universelle, bien que cette deuxième expression soit tout aussi problématique que la première, si ce n'est plus, du point de vue de la définition ou des définitions qu'il convient de lui donner. Si cependant on retient la plus élémentaire d'entre elles, selon laquelle une littérature universelle ou mondiale serait constituée des grandes œuvres des différentes traditions nationales, force est de reconnaître que, du point de vue du langage romanesque, celles de Ying Chen ne manifestent aucune originalité particulière, et ne peuvent donc en aucun cas mériter le qualificatif de « grandes ». D'ailleurs, on peut même se

³⁶³ Voir Anthony Mangeon, « Goethe version 3.0 », recension sur Jérôme David, *Spectres de Goethe, les métamorphoses de la littérature mondiale*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2012. http://www.nonfiction.fr/article-6465-goethe_version_30.htm

³⁶⁴ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.21.

demander : Ying Chen serait-elle lue si elle n'était pas d'abord et toujours reçue avant tout comme auteure francophone chinoise ? Nous serions même tentée de formuler l'hypothèse suivante : si les romans de Ying Chen étaient édités sous un nom d'auteur français ou anglais, ils passeraient quasiment inaperçus et ne susciteraient, dans le monde académique, assurément aucun intérêt particulier... Autrement dit, si Ying Chen est considérée comme une auteure originale, c'est, selon nous, principalement voire uniquement parce qu'elle est classée parmi les écrivains francophones chinois. De ce constat ressort un étrange paradoxe : une auteure francophone chinoise qui tente de faire disparaître de son œuvre son identité chinoise d'origine n'a d'existence dans le monde de la littérature qu'en tant qu'elle est reconnue par le lecteur comme une auteure chinoise d'expression française (et c'est à dessein que nous disons « dans le monde de la littérature », et non « dans la littérature mondiale »)...

Il n'en reste pas moins que Ying Chen, en effaçant toute référence culturelle chinoise explicite dans son dernier cycle romanesque, veut échapper à une grille de lecture culturaliste (lire des représentations de l'histoire et de la culture chinoises dans son œuvre) pour viser à des représentations d'une condition humaine universelle. Mais force est d'avouer qu'une telle démarche est extrêmement problématique. En effet, suffit-il de supprimer toute référence à une culture pour nécessairement atteindre une dimension universelle ?

La disparition complète de toute référence à la culture chinoise dans les sept derniers romans de Ying Chen peut et doit être interprétée comme une volonté de transcender les limites du particularisme culturel (sans pour autant verser dans le multiculturalisme). Très précisément, il s'agit de sortir du domaine culturel en tant que tel et d'explorer celui de l'écriture romanesque afin de répondre à des interrogations de fond sur la littérature et sur la condition humaine en général. Or, cette démarche, dont on a vu, en la comparant à d'autres écrivains du XX^e siècle, qu'elle relevait de la modernité, pose néanmoins problème dans le cas de Ying Chen, car celle-ci est auteure francophone chinoise. Ne serait-ce pas ce statut d'écrivain interculturel que Ying Chen souhaite abolir ? Le peut-elle ? Suffit-il de viser l'universalité pour l'atteindre ? Et quand bien même elle serait atteinte, cette prétendue universalité ne se réduit-elle pas au fond à la condition humaine en Occident ?

Les interrogations de fond sur la littérature auxquelles nous avons fait allusion amènent naturellement Ying Chen à s'interroger sur l'auteur, l'écrivain comme tel. Et cette question prend la forme, dans son écriture, d'une sorte de dépersonnalisation : le "je" n'est plus un autre, il est au-dessus de l'autre, au-dessus de la notion de sujet ou de subjectivité en tant que telle. Tchouang-Tseu et le taoïsme parlaient du « sur-homme » et de l'« homme transcendant » (至人无己, zhi-ren-wu-ji) ; nous pourrions, en ce sens, nous risquer à parler

ici d'un « sur-je » (qui n'a rien à voir bien sûr avec le surmoi freudien), ou d'un « je » transcendantal, que la philosophie occidentale connaît très bien (Descartes, Kant, Husserl...). Or, la particularité de ce « je », qui n'est plus, par définition, individuel, c'est, effectivement, d'être universel. Mais nous devons distinguer ici deux types d'universalité. La première, qui est de toute évidence celle qui est visée par la pensée taoïste (et, dans une moindre mesure, par certains philosophes occidentaux) se situe très précisément au-delà de la condition humaine, elle constitue une sortie définitive de la condition humaine en tant que telle (ce que le bouddhisme appelle « Nirvâna », et le taoïsme « Nibban », 涅槃 en chinois). La seconde n'est au contraire qu'une généralisation de la condition humaine, qu'une extension de celle-ci à l'humanité tout entière, voire aux formes non humaines (comme dans *Espèces*) mais toujours *incarnées*. Or il nous paraît évident que c'est cette seconde « universalité » qui est présente dans les derniers romans de Ying Chen, romans qui, du coup, peuvent être dits appartenir à une littérature « générale » plutôt que mondiale.

La prudence qui nous a fait mettre le titre de cette dernière sous-partie à la forme interrogative est en fin de compte justifiée : nous nous sommes retrouvée, à l'évidence, dans une impasse. La démarche de Ying Chen nous est apparue comme à la fois illusoire et contradictoire. Illusoire parce que ce n'est pas parce qu'on vise l'universalité qu'on l'atteint vraiment, loin s'en faut ; contradictoire parce que le geste qui consiste, pour atteindre l'universalité, à supprimer toute référence culturelle chinoise, ce geste est culturel de part en part, il appartient à la modernité occidentale, et il inscrit de fait Ying Chen dans un espace littéraire bien défini, qui n'est pas, au demeurant, mondial. Et, en définitive, c'est à ce geste même que Ying Chen doit son identité et sa reconnaissance d'auteur francophone chinoise.

Nous sommes donc ici dans l'obligation de conclure que le passage de l'interculturalité à l'universalité est tout sauf évident, et il conviendrait même de parler, à son sujet, d'échec. Considérer l'universalité comme une critique de l'interculturalité aboutit finalement à une impasse, et l'effacement de la culture chinoise, quel que soit au fond sa finalité, n'a d'autre effet que son retour en force. D'ailleurs, la Chine, ou l'Orient, avaient-ils complètement et totalement disparus des romans de Ying Chen ? N'avons-nous pas repéré une référence implicite, latente en quelque sorte, à la philosophie bouddhiste et taoïste ? Il est en tout cas très significatif d'observer, dans le dernier livre de Ying Chen, *La lenteur des montagnes*, paru en 2014, de nouveau la présence d'une référence explicite à la culture chinoise. Ce roman fait en effet partie des « œuvres littéraires qui ont voulu cerner (...) la difficulté de la situation de l'immigrant, qui doit embrasser une nouvelle culture sans jamais parvenir à

oublier tout à fait celle dont il est issu »³⁶⁵. Ce retour à l'interculturalité est pour nous la preuve flagrante que Ying Chen a pour ainsi dire renoncé à la désincarnation culturelle, et qu'elle peut continuer à incarner, à sa manière, l'espace littéraire mondial.

³⁶⁵ Voir la quatrième page de couverture, Ying Chen, *La lenteur des montagnes*, Montréal, Boréal, 2014.

Conclusion à la première partie

Nous sommes en mesure, au terme de cette première grande étape de notre recherche, d'affirmer que l'écriture francophone chinoise comporte trois dimensions importantes : historique ou historiographique, culturelle et, dans une certaine mesure, universelle. Loin d'être indépendantes, ces trois composantes peuvent se rencontrer chez un même auteur. Ainsi, dans leurs œuvres, François Cheng, Tcheng Ki-Tong et Ya Ding mêlent l'écriture de l'histoire et la présentation de la culture ; Ying Chen a tenté de passer de l'écriture historique à l'écriture universelle. Nous avons également constaté la présence d'un développement linéaire entre ces trois composantes : l'écriture sur l'histoire reflète notamment le conflit entre la Chine et l'Occident, la présentation de la culture prend acte de leur communication et de leur compréhension mutuelles, et l'écriture de l'universalité vise à dissiper la dualité ou l'opposition qui existe entre eux.

Nous sommes en outre parvenue à mettre en lumière l'existence de quatre positionnements stratégiques qui caractérisent les auteurs francophones chinois que nous avons étudiés, et qui reflètent ou expriment la relation particulière qu'ils entretiennent avec l'interculturalité. Une première posture qui peut être qualifiée de pédagogique, consiste à instruire le public français en rectifiant l'image et l'idée qu'il se fait de la culture chinoise, en en prenant pour ainsi dire la défense. Une deuxième posture d'auteur, plus ou moins proche de la première et qui en constitue une variante, consiste principalement à révéler l'histoire chinoise, à s'en ériger le témoin, de manière neutre et en quelque sorte objective, à la manière d'un observateur-rapporteur. Attirer la curiosité du lecteur, susciter en lui le goût pour une autre culture, une culture autre, lointaine, orientale, exotique, telle est la troisième stratégie que nous avons décelée. Enfin, une dernière attitude posturale, assez particulière et opposée aux trois premières, réside dans une sorte d'oubli délibéré de la culture chinoise, dans la volonté de s'ériger en auteur dénué de toute identité culturelle, en écrivain en tant que tel.

Il nous est apparu qu'aucune de ces postures n'était propre à un auteur, et que certains d'entre eux adoptaient en même temps plusieurs de ces stratégies d'écriture (la deuxième et la troisième, par exemple, en ce qui concerne François Cheng et Ya Ding), qu'ils mêlaient dans des proportions variables.

Les postures d'auteur que nous avons étudiées relèvent toutes les quatre du domaine de l'interculturalité et sont uniquement relatives à la création littéraire. Or, certains auteurs

francophones chinois nous invitent et nous incitent à élargir la notion de posture de celle d'écrivain à celle d'artiste et ainsi à considérer un positionnement double, à la fois interculturel *et* intermédiatique. Ces auteurs ont en effet ceci de particulier qu'ils ont adopté un second moyen d'expression ou de création : ils sont à la fois écrivain *et* cinéaste, écrivain *et* peintre (ou bien encore, pour l'une d'entre eux, à l'origine d'un roman *et* d'un film). Il nous incombe par conséquent d'entreprendre l'étude et l'analyse de ces auteurs et de leurs œuvres afin de bien comprendre ce nouveau type de posture artistique, d'en dégager les caractéristiques principales.

Partie II : L'intermédialité

Introduction à la deuxième partie

Dans son article « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », Rémy Besson présente quatre acceptions différentes de l'intermédialité à partir des trois définitions du terme média³⁶⁶:

- 1) Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut se donner comme objet d'étudier ce qui se joue entre les différents médias qui constituent cette forme singulière. Le point de vue est alors synchronique. La notion clef à travailler est ici celle de **coprésence**.
- 2) Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut également tenter de saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures. Le point de vue est alors diachronique. La notion clef à travailler est ici celle de **transfert**.
- 3) Si un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie, l'intermédialité peut se donner comme objet de comprendre ces dynamiques de distinctions entre médias. La notion clef est alors celle d'**émergence**.
- 4) Si un média correspond à une mise en relation inscrite dans un **milieu**, les choses se compliquent (encore un peu) puisque ce sont des relations entre des productions culturelles qui créent elles-mêmes du lien qu'il s'agit d'analyser comme constitutives du vivre ensemble.

Par définition, le média est d'emblée associé à la culture. De plus, les quatre perspectives (coprésence, transfert, émergence et milieu) au sein de l'étude de l'intermédialité peuvent aussi s'appliquer à l'étude de l'interculturalité. Par exemple, la coprésence peut qualifier la relation synchronique entre des médias ainsi qu'entre des cultures ; le transfert peut aussi bien désigner la relation diachronique entre des cultures qu'entre des médias ; l'émergence, enfin, est comparable à une hybridation des médias et des cultures ; et le milieu correspond à une communauté des médias et des cultures.

Si nous prenons quelques auteurs francophones chinois comme exemples, on peut éclaircir une étroite corrélation entre interculturalité et intermédialité. Au sein de la francophonie chinoise, il y a tout d'abord coprésence de médias différents (peinture, cinéma, littérature) et de cultures différentes (la culture chinoise et la culture française) ; ensuite, les pratiques artistiques ou les écritures littéraires pour certains auteurs francophones chinois manifestent certains transferts – d'un média à l'autre ou d'une culture à l'autre. Par exemple,

³⁶⁶ Pour consulter cet article, voir Rémy Besson, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, 2014, <hal-01012325v1>. Sur le site: <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v1>. L'auteur y identifie trois référents distincts du terme média: 1) Un média est une production culturelle singulière (celle-ci peut alors être considérée ou non comme étant une oeuvre d'art). 2) Un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie. 3) Un média correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu.

la peinture de Shan Sa a connu un transfert de la peinture traditionnelle chinoise à la peinture à l'huile abstraite occidentale, et l'écriture théâtrale de Gao Xingjian a connu un transfert de la langue chinoise à la langue française ; troisièmement, l'étude sur des auteurs francophones chinois nous permet encore de réfléchir à l'émergence d'une nouvelle culture franco-chinoise et de nouveaux genres médiatiques (le cinéma franco-chinois et le ciné-poème de Gao Xingjian) ; enfin, les auteurs francophones chinois composent un milieu littéraire particulier qui les distinguent tout à la fois des auteurs français et des auteurs chinois.

Dans cette partie sur l'intermédialité, nous allons traiter respectivement de quatre pratiques artistiques différentes qui constituent quatre cas d'intermédialité dans la francophonie chinoise, et qui correspondent justement aux quatre modèles de transformations intermédiaires mentionnés par Frank Wagner dans son article³⁶⁷ : 1) la transposition diégétique dans le cas du *Palanquin des larmes* (de la narration romanesque de Chow Ching-Li à la narration cinématographique de Jacques Dorfmann) ; 2) la transposition sémantique pour le roman-film *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* ; 3) la transposition thématique pour Gao Xingjian dont le théâtre et la peinture portent sur des thématiques de la modernité ; 4) la transposition pragmatique pour Shan Sa qui se transforme d'écrivain en peintre en conservant sa sensibilité sur la couleur et la poétique.

³⁶⁷ Frank Wagner, « Plasticité du récit : De la transmodalisation à l'intermédialité » [En ligne], URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2016.html> mis en ligne le 30 mai 2016.

Section A : De l'écrit à l'écran

Comment travailler sur la relation entre la littérature et le cinéma dans le cadre de la francophonie chinoise ? Christian Metz évoque dans son livre, *Essais sur la signification au cinéma*, quatre façons d'aborder les études de cinéma : la critique de cinéma, l'histoire du cinéma, la théorie du cinéma et la filmologie ; nous tenterons donc de prendre en compte ces quatre aspects de l'étude cinématographique dans notre analyse de l'adaptation et de la réécriture filmique du roman francophone chinois. La critique de nos deux films francophones chinois se référera notamment aux articles de périodiques et aux revues de presse fournies par la Cinémathèque française à Paris ; dans le cas du roman-film *Le Palanquin des larmes*, nous considérerons l'histoire des échanges cinématographiques entre la France et la Chine ; en ce qui concerne *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, nous emprunterons la théorie du langage cinématographique de Bazin ; enfin, pour ce qui est de la filmologie, qui se concentre sur une réflexion interdisciplinaire sur le cinéma, nous introduirons dans notre analyse la vision des études culturelles et de l'intertextualité.

Dans la première partie, nous avons présenté un ensemble de textes littéraires francophones chinois. Or, parmi les nombreuses œuvres de la littérature francophone chinoise, nous constatons que seuls deux romans ont été adaptés au cinéma, *Le Palanquin des larmes* de Chow Ching Lie, adapté par Jacques Dorfmann et *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie, porté à l'écran par l'auteur lui-même. Dans cette section, nous allons analyser ces deux adaptations filmiques, et ce en fonction de trois axes : le rôle de l'auteur dans le processus de l'intermédialité écrit-écran, la comparaison entre le roman et son adaptation filmique et enfin la singularité et la valeur de nos deux œuvres littéraires et filmiques.

Chapitre V : L'adaptation cinématographique du roman francophone chinois *Le Palanquin des larmes* de Chow Ching Lie (film de Jacques Dorfmann)

Publié en 1975, *Le Palanquin des larmes* raconte l'histoire de Chow Ching Lie, une pianiste francophone chinoise, de son enfance jusqu'à son départ pour la France. Écrit par Georges Walter selon les propos recueillis auprès de Chow Ching Lie, ce récit biographique est donc adapté au cinéma, en 1987, par le réalisateur français Jacques Dorfmann. Il s'agit de la première adaptation cinématographique d'un roman francophone chinois. En prenant donc ces œuvres comme objet d'analyse intermédiatique, nous nous interrogerons sur les interactions entre le vécu de Chow Ching Lie, son œuvre autobiographique et le film qui retrace sa vie.

1. Chow Ching Lie dans le roman et dans le film

Née en 1936 à Shanghai et installée en France depuis 1964, Chow Ching Lie est actuellement l'auteur de quatre livres d'expression française : *Le Palanquin des larmes* (1975), *Le Concerto du fleuve jaune* (1979), *Dans la main de Bouddha* (2001), et *Il n'y a pas d'impasse sous le ciel* (2004). Néanmoins, notre analyse ne portera pas sur l'écriture de Chow Ching Lie en tant que telle, mais sur son vécu. Deux principales raisons nous ont poussé à choisir cette approche. La première est que les quatre livres concernent tous la vie de Chow Ching Lie, et la seconde est liée au fait remarquable que les deux récits *Le Palanquin des larmes* et *Dans la main de Bouddha* ne sont pas de la plume de Chow Ching Lie elle-même, mais ont été écrits par deux écrivains français qui ont recueilli ses propos. Il nous faut donc dans un premier temps tenter d'éclaircir la relation qui existe entre Chow Ching Lie et ses œuvres autobiographiques. Pourquoi et en quel sens l'expérience de vie de Chow Ching Lie mérite-t-elle de faire l'objet d'un livre ? Et comment ce livre parvient-il à devenir un best-seller en France ? Pourquoi Jacques Dorfmann choisit-il d'adapter *Le Palanquin des larmes* plutôt que d'autres romans francophones chinois ? Quelle est la signification ou la singularité de l'adaptation cinématographique de ce livre ?

De l'écrit à l'écran, *Le Palanquin des larmes* met en lumière deux aspects de l'interculturalité : ce témoignage biographique est écrit par un Français, l'auteure chinoise

n'ayant qu'un rôle d'informatrice, et c'est un réalisateur, lui aussi français, qui adapte ce récit. Mais comment Chow Ching Lie participe-t-elle à la réalisation de sa biographie et du film sur sa vie ? Dans son dernier livre, Chow Ching Lie explique : « lorsque je commençai à retracer l'histoire de ma vie, Georges Walter m'accueillit et m'aida à triompher des difficultés de la langue française tout en respectant mon style »³⁶⁸, et, par ailleurs, elle dévoile le processus qui a présidé à l'élaboration de *Dans la main de Bouddha* : « je m'entoure de dictionnaires et je louvoie tant bien que mal entre le chinois, l'anglais et le français, aidée par mon petit-fils Alexandre qui, lui, y perd son latin. Après trois ans d'efforts solitaires, je retrouve au hasard d'un concert mon amie journaliste, Isabelle Garnier »³⁶⁹ qui a accepté de « le reprendre, le construire, le corriger, le réécrire... »³⁷⁰. Bien qu'en ce qui concerne le deuxième livre de Chow Ching Lie, *Concerto du Fleuve Jaune*, le nom de la personne qui l'a écrit ne soit pas mentionné (alors que ce fut le cas pour ses premier et troisième livres), nous pouvons supposer que cet ouvrage n'a pas été écrit directement par elle. En effet, Chow Ching Lie indique, dans son dernier livre *Il n'y pas d'impasse sous le ciel* : « Aujourd'hui, mon ambition est de parvenir à achever un ouvrage par moi-même, sans qu'il soit revu et transformé par quelqu'un d'autre. C'est pour moi une tâche ardue, mais j'y travaille assidûment, même si je sais que je n'y parviendrai que lors d'une de mes prochaines réincarnations »³⁷¹.

En fait, hormis l'imprécision relative au véritable auteur, une polémique subsiste également dans l'œuvre de Chow Ching Lie quant à l'authenticité de son histoire. Le récit *Le Palanquin des larmes* (Robert Laffont, 1975) et sa suite *Le Concerto du fleuve* (Robert Laffont, 1979) ont été traduits en chinois par Han Hulin (韩沪麟) respectivement en 1987 et en 1990 et publiés aux Éditions Octobre littéraire de Pékin (北京十月文艺出版社). À leur parution, les belles-familles de Chow Ching Lie estiment que leurs portraits tracés dans les deux romans ne sont nullement conformes à la réalité et engagent un procès devant la Cour en Chine en accusant l'auteur Chow Ching Lie, le traducteur Han Hulin et l'édition Octobre littéraire de Pékin de diffamation. Après huit ans de poursuites, la Cour populaire de deuxième instance de Nanjing énonce une sentence à caractère international³⁷², le 25 janvier 1999. Chow Ching Lie, le traducteur Han Hulin et l'Édition Octobre littéraire de Pékin

³⁶⁸ Chow Ching Lie, *Il n'y pas d'impasse sous le ciel*, Paris, Les éditions fischbacher, 2004, p.52.

³⁶⁹ Chow Ching Lie, *Dans la main de Bouddha*, récit recueilli par Isabelle Garnier, Paris, Presses de la Renaissance, 2001, p.264.

³⁷⁰ *Loc. cit.*

³⁷¹ Chow Ching Lie, *Il n'y pas d'impasse sous le ciel*, *op.cit.*, p.52.

³⁷² Dans ce procès, l'auteur Chow Ching Lie, mentionnée comme accusée par la cour et les accusateurs, a déjà la nationalité française; parmi les accusateurs de la belle-famille de Chow, l'un a la nationalité américaine, l'autre la nationalité brésilienne. Dans cette situation particulière, la cour chinoise se prononce sur l'atteinte que porte à la réputation de trois citoyens respectivement américain, brésilien et chinois, deux romans français.

perdent ce procès, et c'est naturellement Chow Ching Lie qui doit en assumer la plus large part de responsabilité. L'enquête du juge établit notamment que c'est à l'âge de 19 ans et non de 13 ans que Chow Ching Lie s'est mariée avec Liu Youhuang, comme l'atteste le certificat de mariage daté du 2 mars 1949. M. Yu Yufu (余毓甫, archétype de Yuan dans le roman et celui de King dans le film) est appelé aussi à témoigner devant la cour. Selon lui, dans la vie réelle, Chow Ching Lie est satisfaite de son mariage avec son mari et sa belle-famille Liu³⁷³. Nul doute que le verdict prononcé par le tribunal soit une sorte de pied de nez dirigé vers tous les lecteurs qui ont été émus par l'histoire de la vie de Chow Ching Lie. En France, on ignore l'authenticité de cette histoire chinoise ; en Chine, on ignore que ce récit est écrit par un Français d'après les propos recueillis auprès de Chow Ching Lie. Dans son livre *Il n'y pas d'impasse sous le ciel*, Chow Ching Lie évoque ce procès : « En 1986, mon premier livre, *Le Palanquin des larmes*, fut édité en Chine à 40 000 exemplaires et connut un vif succès. Pour se venger, mon beau-frère m'intenta un autre procès. Il me réclamait un million de yuans pour avoir cité dans le livre le nom de mon mari. Grâce à ses relations, il gagne ce procès. *Le Palanquin des larmes* et mon deuxième livre, *Le Concerto du fleuve jaune*, furent interdits de réédition. Je fus en outre condamnée à payer une amende considérable pour les 40 000 exemplaires déjà vendus. Or, en Chine, je ne percevais pas de droits d'auteur »³⁷⁴.

Au-delà de la question de l'authenticité de l'histoire de Chow Ching Lie, une autre ambiguïté relative à l'œuvre *Le Palanquin des larmes* subsiste, quant à la catégorie littéraire à laquelle elle appartient. S'agit-il d'une biographie ou d'un roman ? Georges Walter dit à la fin du livre : « L'idée ne m'est jamais venue de romancer quoi que ce fût, je ne me serais jamais permis d'appuyer sur un trait, encore moins de broder. Pour quoi faire ? Toute addition à la vérité n'est-elle pas une soustraction ? Le récit de Julie se suffit à lui-même. Elle n'aurait, au reste, accepté aucune fantaisie »³⁷⁵. Mais dans la postface de la version chinoise du *Palanquin des larmes*, Chow Ching Lie précise que ce livre est un roman biographique dont l'objectif est de faire mieux connaître son pays natal aux lecteurs français qui sont attirés par le mystère de la Chine³⁷⁶. Selon Philippe Lejeune, « ce qui distingue l'autobiographie du roman, ce n'est pas une impossible exactitude historique, mais seulement le projet, sincère, de ressaisir et de

³⁷³ Pour le développement et les détails de ce procès, voir l'article de Liu Kehong, « Procès du siècle dans la famille riche et influente », *La loi et la vie*, n.6, 1999. China Academic Journal Electronic Publishing House. (L'article est disponible en ligne [http : //www.cnki.net](http://www.cnki.net))

³⁷⁴ Chow Ching Lie, *Il n'y pas d'impasse sous le ciel*, op.cit., p.120.

³⁷⁵ Georges Walter, « Dix ans après », dans Chow Ching Lie, *Le Palanquin des larmes*, Paris, Robert Laffont, 1975, p.441.

³⁷⁶ Chow Ching Lie, « Postface », dans Chow Ching Lie, Hua-Jiao-Lei (*Le Palanquin des larmes*), Beijing, Shiyue Wenyi Chubanshe, p.302.

comprendre sa propre vie. C'est l'existence d'un tel projet qui importe, et non une sincérité à la limite impossible »³⁷⁷. Dans ce sens, on peut affirmer que *Le Palanquin des larmes* est plutôt un roman qu'une biographie parce que l'intention de Chow Ching Lie est de présenter une image réelle de la Chine et non une réflexion sur le déroulement et le sens de sa vie. Nous pouvons remarquer en outre que l'inspiration de ce livre centré sur la destinée d'une jeune fille est mélodramatique. Isabelle Garnier évoque ainsi la vie de Chow Ching Lie : « Sa chance est d'avoir reçu une éducation occidentale et d'avoir, très tôt, révélé un réel talent de pianiste. Son malheur est d'avoir été belle, aimée par le fils aîné d'une famille richissime et mariée contre son gré à treize ans »³⁷⁸. Il en résulte que ce récit prend l'allure d'un paradoxe : il prétend en effet nous initier aux turbulences historiques de la Chine, mais celles-ci demeurent largement en arrière-plan, pour une histoire somme toute banale : la destinée d'une jeune fille mariée contre son gré, un récit qui se veut un roman d'apprentissage et un document ethnographique. Pourtant la valeur historique et documentaire du récit reste secondaire, contestable et a même été contestée. Ce qui demeure en définitive est une certaine subjectivité ; or cette subjectivité de l'histoire et l'idée de la construction d'une personnalité originale, artistique sont précisément ce qui favorise sa réception et même son succès en Occident.

Dix ans après la parution du *Palanquin des larmes*, Jacques Dorfmann décide de porter le livre à l'écran. Né en 1945 à Toulouse, fils du grand producteur Robert Dorfmann, Jacques Dorfmann devient, à vingt ans, le producteur du film *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville. En vingt ans, il produit pas moins de quarante longs métrages et associe son nom aux metteurs en scène les plus doués de sa génération : Jean-Luc Godard, Jean Yanne, Jean-Pierre Mocky, Jacques Rouffio, Alain Jessua et Jean-Jacques Annaud. Quand il remplit sa mission de président d'Unifrance Films³⁷⁹ de 1983 à 1986, il décide de réaliser lui-même *Le Palanquin des larmes*. Grâce au Canada et à Antenne 2, ce film dispose d'un budget astronomique de trente millions de francs. Pour Jacques Dorfmann, l'intérêt de cette biographie est de montrer en arrière-plan l'évolution et même la révolution de tout un pays, de 1945 à 1960, et il se propose de montrer comment la révolution chinoise change le sort de cette femme³⁸⁰. Visant un marché international, Dorfmann tourne une fresque réaliste sur la Chine durant la période de la Guerre froide – époque largement méconnue en Occident – au

³⁷⁷ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998, p.19.

³⁷⁸ Isabelle Garnier, « introduction », in Chow Ching Lie, *Dans la main de Bouddha*, op.cit.

³⁷⁹ Unifrance Films est organisme officiel chargé de diffuser le cinéma français à l'étranger.

³⁸⁰ Voir J.-P.G., « Les films qu'on peut ne pas voir Le palanquin des larmes », *Canard Enchaîné*, 16 novembre 1988.

lieu d'un film politique suscitant la polémique³⁸¹. Cette histoire chinoise est coproduite par les studios de Shanghai, avec des acteurs chinois, des techniciens pour la plupart chinois, des figurants chinois. En fait, le tournage d'un film étranger en Chine est une innovation à cette époque, comme le rappelle Chow Ching Lie :

Le tournage d'un film, quel qu'il soit, est toujours une aventure, mais celle-ci est particulièrement périlleuse. Car le réalisateur, Jacques Dorfmann, veut absolument le tourner en Chine !

C'est une grande première. Depuis le départ des « experts » soviétiques, nulle caméra occidentale n'est officiellement entrée dans le pays pour une coproduction. Quant à notre « septième art », il a été étouffé par la propagande puis par la Révolution culturelle. Pendant des années, les films ont repris indéfiniment l'histoire du bon prolétaire triomphant du méchant capitaliste, avec, parfois, la rencontre aussi pudique qu'édifiante d'une camarade « travailleuse d'élite » en guise de happy end. Le scénario du *Palanquin des larmes* semble d'une hardiesse folle, presque indécente, dans la Chine qui commence seulement à admettre qu'un garçon et une fille se tiennent par la main en public.

La réalisation aussi est, techniquement parlant, une gageure. Les équipements des studios de Shanghai, où l'on ne tourne pas plus de seize films par an, n'ont rien à voir avec ceux de Hollywood³⁸².

Après deux ans et demi de négociations, Jacques Dorfmann réussit enfin à signer un accord avec le gouvernement chinois et les studios de Shanghai pour donner le premier tour de manivelle de son film. Jacques Dorfmann fait un film en Chine avec une équipe et des comédiens chinois et non un film occidental ayant la Chine pour décor. Le casting comporte 80% d'acteurs chinois alors que Bernardo Bertolucci est arrivé avec « une armée de cent quatre-vingts techniciens transalpins et des conteneurs de macaronis »³⁸³. L'Express déclare que « Dorfmann n'est pas Bertolucci », et que « la matière narrative du film est pauvrement traitée. L'intrigue mal construite »³⁸⁴. Si un bon film biographique doit créer une image réelle et stéréoscopique du personnage conformément à l'histoire, il manque dans le film de Jacques Dorfmann la représentation psychologique du personnage, qui est en revanche beaucoup utilisée dans le film de Bertolucci. Bien que Jacques Dorfmann reprenne au récit ses grandes caractéristiques (linéarité, narration à la première personne, logique des actions et syntaxe des personnages), son adaptation cinématographique de l'œuvre autobiographique de Chow Ching Lie ne reflète pas la véritable vie de l'auteur. Chow Ching Lie elle-même critique ce film : « La réalisation du film me met dans des états successifs d'excitations et d'abattement.

³⁸¹ Voir Pierre Montaigne, « Jacques Dorfmann prépare *le palanquin des larmes* », *le Figaro*, 9 novembre 1985.

³⁸² Chow Ching Lie, *Dans la main de Bouddha*, *op.cit.*, p. 183-184.

³⁸³ Voir Danièle Heymann, « *Le Palanquin des larmes* de Jacques Dorfmann, La Dame de Shanghai », *le Monde*, le 18 novembre 1988.

³⁸⁴ Voir A.F., « *Le Palanquin des larmes* de Jacques Dorfmann », *L'Express*, 18 novembre 1988.

Il n'est pas donné à tout le monde de voir sa propre vie se dérouler sous ses yeux en "presque vrai". Quel curieux sentiment d'irréalité ! »³⁸⁵

2. Adaptation interculturelle : entre le récit et le film

Le roman et le film mettent en œuvre deux systèmes de langage différents. Contrairement à la narration du roman, qui est purement linéaire, celle du film, en raison de son caractère également spatial (lié bien entendu à l'image photographique), lui donne une sorte d'épaisseur physique. L'histoire du film est plus présentée qu'elle n'est véritablement racontée. Par rapport au film, l'énonciation du roman perd en immédiateté et en voix narrative, car le métalangage du roman est remplacé par la mise en scène du film. Ainsi, la transposition de la narration linéaire du roman dans la présentation spatiale et vocale du film constitue un grand défi pour le réalisateur dans son travail d'adaptation. Dans cette partie, nous allons analyser comment le réalisateur Jacques Dorfmann adapte le récit de Chow Ching Lie.

1) La comparaison structurelle entre le roman et le film

Chapitres du film	Correspondance des chapitres du roman
Chapitre 1 : Paris	Ellipse
Chapitre 2 : Shanghai	<ul style="list-style-type: none"> - Shanghai occupée - Les japonais détruisent l'école de mon père - Wei Hi se rend à Tchong King
Chapitre 3 : Août 1945	<ul style="list-style-type: none"> - Le Japon capitule, une autre guerre continue - La voyante aux cheveux blancs - J'aimerai toujours la pluie
Chapitre 4 : Le piano	<ul style="list-style-type: none"> - Wei Hi devient agent de change - Je découvre l'enchantement de la musique - Mon père m'achète mon premier piano
Chapitre 5 : Anniversaire	<ul style="list-style-type: none"> - Qu'est-ce qu'un révolutionnaire clandestin ? - Je défends sauvagement l'honneur de mon père
Chapitre 6 : Projet du mariage	<ul style="list-style-type: none"> - Le goûter du Pavillon Vert - La singulière famille Liu - On me trouve une « belle-famille » - La saison des crabes - Premier conflit dans ma famille - Mon foyer bouleversé à cause de moi

³⁸⁵ Chow Ching Lie, *Dans la main de Bouddha*, op.cit., p. 185.

Chapitre 7 : Fiançailles	<ul style="list-style-type: none"> - Mes cauchemars et ma soumission - Seule avec Liu Yu Wang - L'amour et la pitié - Je suis prise au piège - Le bon trousseau des femmes de Ning Po - Une table couverte de bijoux - Je n'ai pas été vendue à bon marché - Ma dernière nuit à la maison
Chapitre 8 : L'armée populaire	<ul style="list-style-type: none"> - Où l'on entend parler de l'Armée Populaire de Libération - Chute de Shanghai - Je vois les soldats de l'Armée rouge - Homme nouveau et nouvelle femme - La longue cérémonie du Pavillon de la Fleur d'Abricotier - Ma première nuit de femme mariée - Le fantôme de la deuxième nuit - Tristes révélations de Liu Yu Wang
Chapitre 9 : La vie domestique	<ul style="list-style-type: none"> - La remise des serviettes - L'obligation d'être enceinte - Sordide jalousie de ma belle-mère - La Chine entière libérée : à Shanghai l'ancien et le nouveau côte à côte - Mon beau-père Liu Pin San arrêté - Fuite de mes beaux-parents à Hong Kong
Chapitre 10 : L'enfant	<ul style="list-style-type: none"> - Naissance de mon fils en l'année du Tigre. - Vœu tragique de Liu Yu Wang - La cérémonie de la Terre et de l'Eau - Dernier voyage de mon mari
Chapitre 11 : Départ	<ul style="list-style-type: none"> - Je deviens ingénieur des âmes
Chapitre 12 : Retrouvailles	Ellipse

Remarquons tout d'abord que, tandis que le roman est divisé en dix-huit chapitres, le film de Jacques Dorfmann n'en comporte que douze, auxquels s'ajoute, au tout début, une prolepse. Du roman au film, il y a donc, bien sûr, un voire plusieurs choix. Dans le premier, le récit de la vie de Chow Ching Lie est chronologique, allant de sa naissance jusqu'à son départ pour Paris en 1965. À la fin de ce livre, Georges Walter écrit un chapitre intitulé « Dix ans après », dans lequel il évoque le concert sur la scène du théâtre des Champs-Élysées à Paris donné par Chow Ching Lie. Par contre, dans le film, Jacques Dorfmann utilise dans un premier temps une prolepse, qui permet de montrer notre pianiste virtuose donner un concert triomphal à Paris. L'histoire de la vie de Chow Ching Lie dans le film, contrairement au roman, ne s'étend, dans sa petite enfance, que de la période allant du moment où les Japonais ont détruit l'école de son père jusqu'à son départ de la Chine continentale, en effaçant ses

deux ans de vie à Hongkong. Si Jacques Dorfmann décide de supprimer la période hongkongaise, c'est, nous semble-t-il, parce qu'il fait le choix des sentiments affectueux entre un père et sa fille comme axe principal de son film. Les personnages des beaux-frères et belles-sœurs avec lesquels Chow Ching Lie habite à Hongkong pendant deux ans sont également supprimés. Dans le roman, quelques personnages de sa belle-famille sont présentés sous un aspect négatif, péjoratif, et maltraitent Chow Ching Lie et ses enfants. Bien que la relation entre le narrateur et sa belle-famille occupe une part importante dans le roman par rapport à l'ensemble du récit, le réalisateur abandonne ce conflit dramatique.

2) Les personnages dans le roman et ceux portés à l'écran

Dans le film, le rôle de Chow Ching Lie est joué par trois actrices. Globalement, le personnage de l'enfant Chow Ching Lie (du segment 5 au segment 29) est conforme à son homologue dans le roman. Elle est proche de son père, porte un pantalon à la maison et un uniforme européen à l'école. L'adolescente Chow Ching Lie est jouée par une actrice, alors étudiante à l'Université de Fudan (du segment 30 au segment 79) qui interprète le personnage de l'âge de treize à vingt-six ans, de la séquence du mariage à la séquence de son départ pour Hong Kong. Bien que l'apparence de cette actrice corresponde globalement à la description faite dans le roman, son interprétation des sentiments intimes de Ching Lie est un peu terne, l'actrice n'ayant de fait aucune expérience. Celle qui interprète Chow Ching Lie à l'âge adulte est une actrice professionnelle, mais elle n'apparaît que dans peu de scènes, au début et la fin du film (segment 1, 3, 4, 80, 81). Ce rôle est en fait inventé et n'a pas d'équivalent dans le roman ; mais son ajout est nécessaire pour introduire toute l'histoire et faire défiler la vie de notre héroïne.

Dans le roman, le père Wei Hi, caractérisé par son éducation à l'occidentale³⁸⁶, devient un homme d'affaires à Shanghai. Son rôle est joué par Jiang Wen, qui est un acteur professionnel de talent. Dans le film, Wei Hi ne s'habille qu'à l'européenne, comme dans le roman. La carrière de fondateur de l'école, d'agent de change et de responsable de société d'import-export menée par son père dans le film est identique à celle décrite dans le roman. Jiang Wen incarne bien le personnage du père affectueux, du fils docile et du mari distrait à l'égard de sa femme ; néanmoins, l'évolution des sentiments manifestés par le personnage joué par Jiang Wen dans certaines séquences du film nous semble étonnante, comme par

³⁸⁶ Son père Chow Wei Hi, fils du colporteur, du petit épicier, est un garçon intelligent et doué. Il fait ses études à l'Université américaine Hon Kiang, la plus importante de Shanghai.

exemple son attitude envers le mariage de sa fille et son refus de lui rendre visite à Paris pendant des décennies.

La Mère Tsong Haï n'a pas de rôle principal dans le film, mais elle est une figure importante pour comprendre la relation qui existe entre deux protagonistes, sa fille Ching Lie et son mari Wei Hi. Dans le roman, il s'agit d'une vraie paysanne chinoise, bouddhiste fervente. Bien que quelques images du film reflètent le caractère de ce personnage, par exemple quand elle prie Bouddha au moment du départ de son mari pour Chong Qing, ou bien quand elle fait le ménage en sortant le seau d'excréments le matin, l'image de Tsong Haï à l'écran n'est pas spécialement marquante par rapport à celle du roman. Sa condition de vie misérable est ignorée dans le film ; de même est supprimée la situation de conflit existant entre Tsong Haï et sa belle-mère. En revanche, le contraste existant entre le statut social entre Tsong Haï et celui de Madame Liu est maintenu.

Dans le roman, le grand-père Chow Tsou Hon, qui impose le mariage à sa petite fille, était un portefaix de Canton. Dans le film, Tsou Hon devient un vieillard de petite taille, vigoureux et au caractère tyrannique, toujours vêtu d'une robe traditionnelle. Sa ville de naissance³⁸⁷ a été changée, alors que sa description dans le roman donne clairement au lecteur quelques impressions sur la Chine pauvre et arriérée d'alors. La ville natale de Tsou Hon est, dans le film, Chong Qing, capitale du Kuomintang, qui offre un beau paysage comme cadre. En fait, dans le roman, c'est Hiao, ami de Wei Hi qui habite à Chong Qing, qui donne à celui-ci de l'argent pour reconstruire son école. Mais le personnage de Hiao disparaît dans le film et c'est Tsou Hon, le propre père de Wei Hi, qui lui donne cet argent, ce afin de conserver l'épisode important où Wei Hi franchit la ligne de blocage. Ce changement permet, dans une certaine mesure, d'embellir l'image de la Chine en évitant d'introduire la pratique de l'achat des filles typique de la ville natale de Tsou Hon.

Chow Ching Son, frère aîné de Ching Lie, est un révolutionnaire clandestin avec de puissantes convictions communistes. À l'âge de vingt ans, plongé dans l'étude des textes de Mao, de Marx et de Lénine, il est mobilisé pour transmettre et expliquer la doctrine au peuple en tant que cadre du Parti communiste. Dans le roman ainsi que dans le film, Ching Son est un personnage qui s'engage dans la révolution. Son expérience est sans aucun doute un miroir de la grande transformation sociale que connaît alors la Chine. En même temps, il est le seul

³⁸⁷ Voir Chow Ching Lie, *Le palanquin des larmes*, *op.cit.*, p.14. Tsou Hon est né à Tchao-tcheou, « bourgade de la partie méridionale du Kouang-tong à une centaine de kilomètres de Canton. Tchao-tcheou représente sans doute ce qu'il y avait plus misérable et de plus arriéré en Chine, d'où le caractère et la réputation de ses habitants pour qui dépenser un sou était aussi douloureux qu'ailleurs en dépenser dix. Économistes jusqu'à l'avarice, avares jusqu'à l'absence de tout sentiment humain, ils s'étaient fait une spécialité de la vente de leurs enfants. On venait de loin pour acheter ici des fillettes, car il y en avait toujours de disponibles ».

protecteur de Ching Lie en tant que rebelle au patriarcat traditionnel. Il est le symbole-type du personnage progressiste. Par conséquent, toutes ses apparitions dans le film sont liées aux grands événements historiques ou au développement du Parti communiste. Quand il était petit, c'est Ching Son qui emmène Ching Lie assister à la capitulation des soldats japonais face à la Chine, en 1945. Quand il a grandi, c'est aussi Ching Son qui amène Ching Lie voir l'arrivée de l'armée populaire chinoise dans la ville de Shanghai. Il condamne la conduite de son père qui « vend » sa fille et fait du théâtre pour expliquer au public les idées nouvelles de la doctrine Mao. Nul doute que le personnage de Ching Son permet aux spectateurs de se faire une solide idée de la politique chinoise.

Quant à Liu Yu Wang, selon la description faite dans le roman, la première impression que Chow Ching Lie a de son fiancé est celle d'un jeune homme de vingt-six, vingt-sept ans, vêtu d'un costume à boutons et d'un pantalon large, à l'air malingre, au visage d'un jaune cireux doté d'une paire de lunettes³⁸⁸. Or dans le film, Yu Wang est chauve et sans lunettes. Courbant le dos, il tousse fréquemment, ce qui rappelle sa mauvaise santé. Devant Ching Lie, il a l'air obéissant et timide. Le film étant, comme nous l'avons dit, centré sur la relation entre le père et sa fille, le mariage de Ching Lie constitue naturellement un thème très important³⁸⁹. Dans cette perspective, le réalisateur met en scène de nombreuses séquences du roman, comme celles qui relatent leur premier rendez-vous au théâtre, les coutumes des fiançailles, la cérémonie de leur mariage et la nuit de noces.

La belle-mère, Madame Liu, est, dans le roman, une femme forte et sévère. Son mari, Liu Pin San³⁹⁰, un des dix hommes les plus fortunés de Chine, se considère comme un patriote³⁹¹. Mais après son arrestation à l'hôtel Park³⁹², il part pour Hong Kong avec sa femme, en 1950. Dans le film, le nom de la famille Liu est remplacé par celui de Chen. La présentation des membres de la famille est simplifiée. Le conflit entre Ching Lie et les autres membres de la

³⁸⁸ *Ibid.*, p.148.

³⁸⁹ En réalité, comme l'indique le titre *Le palanquin des larmes*, le roman est centré sur le mariage difficile de Ching Lie. Contrairement au film, il n'y pas de conflit théâtral entre père et fille dans le roman.

³⁹⁰ Voir Chow Ching Lie, *Le palanquin des larmes, op.cit.*, p.151. « Liu est un homme d'affaires important et célèbre : l'un des dix hommes les plus riches de toute la Chine. Il possède des terrains à Shanghai, à Hang-tchou, à Ning Po sa ville natale; il possède également des banques et des usines. »

³⁹¹ Liu Pin San a aidé la famille d'un homme important du Parti à subsister pendant des années, alors que cet homme participe à la Longue Marche. Il a risqué la vie pour protéger la famille d'un communiste lors que les autorités nationalistes sont au pouvoir.

³⁹² En 1950, le nouveau gouvernement cherche à convaincre les capitalistes d'acheter l'Emprunt national dont l'État va rembourser le capital par annuités, en y ajoutant des intérêts, dans le but d'associer les bourgeois nationaux à la construction du pays. Mais cet Emprunt n'a qu'un succès médiocre. Le gouvernement décide de s'adresser directement à ceux qui détiennent les capitaux, en commençant par les fortunes les plus importantes. C'est pourquoi Liu Pin San est convoqué et enfermé à l'hôtel Park pendant deux jours pour le convaincre de souscrire 100 000 dollars à l'Emprunt national. On le libère après qu'il se soit engagé à trouver 100 000 dollars dans les plus brefs délais.

famille Chen (notamment ses belles-sœurs et les femmes de ses beaux-frères) disparaît alors que celui existant entre Ching Lie et Madame Chen est accentué. Ainsi, le film invente que Madame Chen interdit à Ching Lie de jouer du piano et exige d'elle qu'elle s'agenouille. Concernant Monsieur Chen, qui représente le milieu des grands capitalistes, son image est modifiée dans le film. Alors que, dans le roman, Monsieur Chen quitte la Chine par crainte des représailles sous le régime communiste. Dans le film, il prend la parole lors d'une réunion publique où le nouveau gouvernement demande aux fortunés de contribuer à la reconstruction de la nouvelle Chine. On peut donc noter que le film cherche ainsi à atténuer la sévérité du gouvernement communiste à l'égard des capitalistes chinois.

Oncle King est un personnage important dans le film car c'est lui qui présente Ching Lie à la famille Chen, et c'est également lui qui fonde une firme avec Wei Hi. En réalité, ce rôle est un mélange de plusieurs personnages du roman. On y retrouve des éléments du personnage Hiao³⁹³, un ami d'enfance de Wei Hi qui l'avait reçu à bras ouverts à Chong Qing et lui avait donné de l'or pour aider sa famille dans les années de guerre à Shanghai après la destruction de l'école de Wei Hi. Le personnage de l'Oncle King est inspiré aussi par celui de M. Yuan, ami de Hiao, qui présente la Famille Liu à la famille de Chow et harcèle Wei Hi afin de lui arracher son consentement pour le mariage entre sa fille et Yu Wang ; Vieux King³⁹⁴ est le gendre d'un des frères de M. Liu.

Notons par ailleurs que plusieurs personnages sont également ajoutés dans le film réalisé par Jacques Dorfmann. Par exemple, le Professeur Zhang à l'école de Wei Hi, qui est un membre secret du Parti communiste et recherché par les Japonais, n'existe pas dans le roman ; l'aveugle français, accordeur de piano à l'école internationale, est également un personnage imaginaire ajouté dans le film, de même que le directeur de l'école internationale, auquel Wei Hi fait appel pour reconstruire son école ; il y a enfin deux jeunes soldates chinoises de l'Armée populaire de Libération de Chine qui apparaissent uniquement dans le film. Nous pensons que ces modifications permettent au spectateur de mieux comprendre le changement

³⁹³ Hiao avait quitté Shanghai pendant la guerre sino-japonaise et s'était installé à Tchong-King où il a rapidement prospéré. À cette époque, c'est Wei Hi qui avait payé son voyage et celui de toute sa famille. Après le départ des Japonais, il s'installe à Shanghai avec ses femmes (il a deux épouses) et ses enfants et ils habitent ensemble avec la famille de Wei Hi dans un même bâtiment. À l'arrivée de l'Armée Populaire de Libération, il quitte Shanghai et s'installent à Hong Kong avec ses familles parce qu'il compte un peu trop de relations compromettantes parmi les fidèles de Tchang Kaï-chek.

³⁹⁴ Voir Chow Ching Lie, *Le Palanquin des larmes*, *op.cit.*, p.224. Cette parenté permet de Vieux King d'obtenir un poste à la banque centrale de M. Liu. Depuis ce jour, Vieux King se vante d'être le gendre du « patron ». D'après l'auteur, c'est un personnage insupportable et dangereux qui persécute sa belle-famille dans les premiers temps de la nouvelle administration communiste.

de l'environnement de la société de Shanghai, de l'époque de la concession étrangère à la libération de la ville après la guerre civile.

3) La présentation des grands événements historiques dans le roman et dans le film

Puisque le film de Jacques Dorfmann se présente comme une œuvre de témoignage, à portée historique et sociologique, le réalisateur tente d'offrir au spectateur occidental un panorama complet de la Chine à travers le vécu de Chow Ching Lie. Dans le livre biographique ainsi que dans son film homonyme, l'histoire, avec ses guerres, ses mutations sociales, ses révolutions, même fleuries, ne sert que toile de fond et n'empêche pas Jacques Dorfmann de donner à notre héroïne un regard différent sur les événements historiques.

Le contexte historique est présenté dans l'incipit du film avec des sous-titres : « Pendant la Deuxième Guerre mondiale, l'armée impériale japonaise occupe une grande partie de la Chine. Le reste du pays se divise en deux camps : les nationalistes du généralissime Tchang Kai-Chek et l'armée rouge de Mao Tsé-Toung, provisoirement unis contre l'occupant. Après la capitulation du Japon, la guerre civile reprend et se termine quatre ans plus tard par la victoire de l'Armée Populaire de Libération et la proclamation, le 1^{er} Octobre 1949, de la République Populaire de Chine. Dans Shanghai occupée, partagée entre la ville occidentale et la ville chinoise, ce film raconte au rythme des convulsions de la Chine une histoire vraie, celle de Chow Ching Lie. Chow Ching Lie vit aujourd'hui en France. »

Jacques Dorfmann met en scène la capitulation du Japon lors de la Seconde Guerre mondiale à travers le regard d'une petite fille de six ans : « Au mois d'août 1945, les États-Unis avaient bombardé Hiroshima. Mon frère m'entraîna voir un incroyable spectacle. Je ne comprenais pas ce qui se passait, ni ce que faisaient les soldats japonais. L'empereur du Japon avait ordonné à ses sujets d'accepter la défaite ». Pour montrer au spectateur occidental la guerre civile chinoise, qui est un événement historique essentiel, Jacques Dorfmann renforce le portrait du rôle du frère, qui est un membre secret du Parti communiste. La narration de l'héroïne montre bien que son sort individuel est intimement associé à celui du pays : « J'étais fâchée contre mon frère, il devenait trop secret. Il partait avec ses amis et refusait de me dire ce qu'ils faisaient. J'ignorais que mon père était au bord de la faillite et que le pays était déchiré par les convulsions qui précédèrent la libération ».

L'héroïne apporte aussi son témoignage sur la libération de la ville de Shanghai : « Je comprenais enfin ce que mon frère et ses amis préparaient. Ce pour quoi ils luttaient depuis des mois était enfin arrivé. L'Armée Populaire de Libération investit la ville et Shanghai allait tomber presque sans combat ». Mais ce grand événement historique encourageant apparaît

comme illusoire aux yeux de notre héroïne : « Dans toute la ville, il y eut une explosion de fêtes pour célébrer la nouvelle république. Tandis que moi, j'allais plonger dans l'asservissement séculaire de la femme chinoise. »

Excepté les informations relatives au contexte historique données par un narrateur, en voix off et à la première personne, le film utilise des séquences d'images pour évoquer les grands événements historiques. Le langage de l'image diffère du langage littéraire, en ce qu'il n'est pas linéaire et temporel (même si dans un film les images se succèdent les unes aux autres, l'impression de continuité est justement illusoire et c'est là le propre du cinéma) mais plutôt spatial (il a pour origine la photographie) ; le travail et le talent du réalisateur consistent par conséquent à rendre visuel le langage littéraire. Prenons un exemple typique de cette transposition, dans le chapitre qui se déroule à Shanghai, on voit un camion rempli d'étrangers dans un quartier de la concession où passent les soldats japonais. La petite Chow Ching Lie demande à son père en montrant le camion : « Ils vont où, ces gens ? ». Son père lui répond : « Ils retournent dans leur pays. » Derrière eux, sur le pont, on voit une passante japonaise en kimono et une femme chinoise se courber de manière discrète et respectueuse pour saluer un soldat japonais. Or, dans le roman, l'auteur présente ainsi la prise de Shanghai : « les soldats japonais occupaient la ville : en passant devant eux, il fallait baisser la tête dans une attitude de soumission, sinon ils vous frappaient »³⁹⁵. Regardons à présent le chapitre « août 1945 » : le réalisateur met en scène les soldats de l'armée japonaise s'agenouillant dans la rue pour capituler avec armes et bagages devant les citoyens chinois. Le chef japonais, en tête de troupe, s'égorge avec son sabre, devant les Chinois qui entourent et contemplent la scène à genoux. À elle seule cette image résume et interprète le moment de la libération de la ville de Shanghai, dont elle est la transposition en langage cinématographique. Cette même scène n'existe pas dans le roman. La transposition de l'écrit à l'image, que nous venons d'évoquer, se caractérise donc principalement par une modification de la notion de temps : l'image étant par essence évocatrice, allusive, allégorique, métaphorique voire même symbolique, elle permet de condenser, de synthétiser en quelque sorte, et de donner à voir et à comprendre ce qu'un écrivain dit en plusieurs pages ; ainsi un film de deux heures peut-il retranscrire quelque quatre cents pages d'un roman...

³⁹⁵ *Ibid.*, p.38.

4) Coutumes et rites

Parmi les nombreux rites et coutumes chinois décrits dans le roman (les funérailles, la composition du trousseau, le repas du palanquin fleuri, la cérémonie de mariage, la salutation avec le vin, la brimade de la nouvelle chambre, la cérémonie de la Terre et de l'Eau...), le réalisateur choisit de montrer à l'écran principalement la cérémonie de mariage et la vénération du Bouddha, ce afin, semble-t-il, de donner un cachet exotique au film.

Si le film porte exactement le même titre que le roman, le réalisateur attache une importance spéciale à la cérémonie de mariage, considérée comme une coutume imposée, contraire ici à la volonté de Chow Ching Lie. Selon le roman, les coutumes et les rites du mariage comportent plusieurs étapes. Tout d'abord a lieu la présentation de la belle-famille, ensuite la conclusion des fiançailles, puis la détermination de la date de mariage suivie par les préparatifs du trousseau de la mariée et la réception du trousseau de la belle-famille. Vient ensuite le repas du palanquin fleuri, suivi de la longue cérémonie du mariage proprement dit, caractérisée par une salutation avec le vin. Tout ce cérémonial se finit par la brimade dans la nouvelle chambre. Dans le film, les passages relatifs au repas du palanquin fleuri, à la salutation avec le vin et à la brimade dans la nouvelle chambre sont supprimés ; néanmoins, le réalisateur introduit quelques images nouvelles : par exemple, quand la nouvelle mariée Ching Lie est en route vers le lieu de la cérémonie de mariage, sa voiture est entourée par les soldats de l'Armée de la libération. Le réalisateur crée ainsi un contraste d'ambiance entre l'intérieur et l'extérieur de la voiture : à l'intérieur du véhicule, Ching Lie montre sa tristesse d'être obligée de se marier contre son gré, tandis qu'à l'extérieur, on fête la libération de Shanghai et l'entrée dans un monde nouveau où la liberté d'aimer et de se marier sera protégée par la loi. Pendant la cérémonie de mariage, Ching Lie, pour manifester son antipathie envers l'Oncle King, qui s'est entremis dans son mariage, refuse l'enveloppe rouge qu'il lui tend et qui contient l'argent donné en cadeau aux fiancés. Les toux incessantes de Yu Wang semblent présager le veuvage qui suivra le mariage de Chow Ching Lie. Afin d'exalter l'ambiance festive irréaliste du mariage, le réalisateur fait le choix de montrer de nombreux plans de spectacle de Pingtan (une forme d'art populaire dans le sud de la Chine).

Le film comporte au total quatre scènes relatives au Bouddhisme : celle où Tsong Hai prie Bouddha pour que Wei Hi soit sain et sauf quand il franchit la ligne de blocage ; celle où la petite Ching Lie rend visite à une voyante bouddhiste pour demander la date de retour de son père (cette voyante a l'air d'une bonzesse et bat avec une baguette le poisson de bois) ; celle où Yu Wang tombe malade et où Madame Chen invite les saints hommes pour

convaincre Ching Lie d'accepter le mariage ; celle enfin où, après la naissance de Paul, Ching Lie et Yu Wang vont dans un temple pour prier Bouddha.

Or ces quatre scènes sont modifiées par rapport au roman. Il est par exemple écrit dans le roman, en ce qui concerne la première scène : « chaque jour, nous [les enfants] faisons tous, avec Tsong Hai, des prières ardentes pour le retour de Wei Hi »³⁹⁶ ; pour ce qui est de la deuxième, la voyante du roman est une dame aux cheveux blancs, en prières, entourée de statues de Bouddha ; la troisième scène sur les saints hommes est inventée, car, dans le roman, c'est pour la guérison de Madame Liu que la date du mariage est avancée ; enfin, la quatrième scène présente beaucoup plus simplement que dans le roman la cérémonie de la Terre et de l'Eau, solennelle et importante pour les bouddhistes. Selon le roman, le rite de la Terre et de l'Eau n'est accessible qu'aux gens aisés. Les grandes prières sont organisées dans un temple où sont réunis un grand nombre des moines ; la durée de la cérémonie est d'une semaine et chaque jour comporte un moment important.

Néanmoins, il convient de remarquer que les passages sur les coutumes et les rites bouddhistes dans le roman sont plus abondants que dans le film. En effet, de nombreuses descriptions de pratiques bouddhistes sont présentes : la fille et la mère se conforment aux prescriptions alimentaires, se rendent au temple lors des fêtes. Par ailleurs, Tson Hai donne à ses filles une éducation bouddhiste rigoureuse et se fâche lorsqu'elle apprend qu'elles ont été baptisées. Notons enfin que les pratiques rituelles qui entourent la mort sont également largement décrites dans le roman.

5) Le symbole du piano

Dans le film, le piano, est sans doute l'élément du roman le plus mis en exergue et l'accessoire le plus important. On peut déduire de la comparaison entre le roman et le film deux représentations différentes (filmique et littéraire) du piano. Par rapport à la narration chronologique du roman, le film révèle, dès le début, la profession de l'héroïne à l'aide d'une prolepse – une pianiste chinoise donne un concert à Paris avec un orchestre occidental devant des spectateurs occidentaux. Pour éveiller la curiosité au public, Jacques Dorfmann montre donc dans un premier temps, pour fixer les esprits en quelque sorte, qu'il s'agit de l'histoire d'une pianiste chinoise.

Avant que la petite Ching Lie ne voie pour la première fois un piano, une voyante lui prédit que sa destinée sera liée à cet instrument. Dans le film, on voit la voyante dire à la

³⁹⁶ *Ibid.*, p.50.

petite Ching Lie : « Ce sont tes parents qui te séquestreront dans cette cage. Mais ici, je vois quelque chose d'heureux pour toi, qui te protégera. Ça s'ouvre. À l'intérieur, c'est plein de métal. Mais qu'est-ce que c'est ? Je n'en sais rien. » Dans le roman, la voyante articule presque les mêmes mots : « Un jour, tu seras une personne très connue. Cela est écrit dans les astres du ciel. Il faut que tu apprennes un art où l'on se sert de quelque chose qui contient beaucoup de métal »³⁹⁷.

Si le réalisateur conserve presque intégralement les propos de la voyante et la présente comme une bouddhiste fervente, de même qu'il fait une adaptation assez fidèle pour souligner la place importante du piano, il va encore plus loin en créant un nouveau personnage au moment où Chow Ching Lie découvre le piano dans son école. Ce personnage est un aveugle, étranger et gentil, qui n'existe pas dans le roman. À travers un dialogue simple entre la petite fille chinoise et cet aveugle modeste, le réalisateur crée une image douce et émouvante qui contraste fortement avec l'environnement guerrier qui règne à l'extérieur de l'école.

(Quelqu'un de loin : Voilà une petite fille qui fait du bruit ...)

Monsieur : Ce n'est pas la peine de te cacher. Je ne te vois pas.

Ching Lie : Jouez encore, s.v.p.

Monsieur : je ne suis pas pianiste, je suis seulement l'accordeur.

Ching Lie : C'est quoi ?

Monsieur : Quand on doit donner un concert, comme ce soir dans cette salle, c'est moi qui prépare le piano.

Ching Lie : C'est quoi le piano ?

Monsieur (en jouant une mélodie) : Ça, c'est un piano.

Ching Lie : Et qu'est-ce que c'est, un concert ?

Monsieur : C'est une chose magique, prodigieuse.

Ching Lie : c'est comme les tours des magiciens ?

Monsieur : un peu dans ce genre-là. Tu veux en voir un ? Alors viens ce soir et regarde.

Cette scène est entièrement inventée par le réalisateur, car le roman se contente de présenter un concert de piano exécuté par des jeunes filles chinoises. Aux yeux de la petite Ching Lie, le piano est « une sorte de meuble dont la nature, le nom et l'usage [lui] sont totalement inconnus »³⁹⁸. Elle est émue par le son et la mélodie de l'instrument : « Mon être s'éveilla, je me sentis plongée dans la vérité de la vie, et je compris, ce jour-là, que la musique nous mettait en contact avec notre âme »³⁹⁹. Ceci nous permet de souligner une des différences qui existent entre le langage filmique et celui du roman tandis que le premier cherche à créer une atmosphère par le biais de l'image et du dialogue, le second utilise des descriptions de sentiments pour susciter l'écho chez le lecteur.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.52.

³⁹⁸ *Ibid.*, p.68.

³⁹⁹ *Ibid.*, p.69.

La scène du concours de piano dans laquelle Ching Lie remporte le deuxième prix est également mentionnée dans le roman. Mais l'attitude de Tsong Hai à l'égard du piano, dans le roman, s'oppose à celle qu'elle manifeste dans le film. Dans le roman, Tsong Hai accepte mal que le piano soit l'occupation principale de Ching Lie, qui refuse d'apprendre à coudre et cuisiner ; dans le film, quand Ching Lie demande à sa mère pourquoi son piano n'est pas livré dans sa nouvelle résidence après son mariage, Tsong Hai dit à sa fille : « À présent, tu fais partie de la famille Chen ». Ses propos insinuent que Ching Lie devrait abandonner le piano et essayer de devenir une bonne bru.

Un des moments culminants du film est celui où Chow Ching Lie brise avec une barre de fer le couvercle du clavier du piano fermé à clé par sa belle-mère qui lui interdit de jouer de cet instrument. Mais cette scène n'existe pas dans le roman, où, en revanche, c'est la grand-mère maternelle qui est mécontente de voir Ching Lie commencer à jouer du piano (car elle considère que c'est un instrument qui coûte trop cher). Dans le film, après le départ de Yu Wang pour Hong Kong, Ching Lie reste à Shanghai et continue à jouer du piano chez elle (segment 77) et à l'école (segment 78). Étant donné que le contexte social du nouveau régime n'est pas montré dans le film, le piano perd la représentation symbolique du statut social⁴⁰⁰ qu'il a dans le roman.

6) Dialogues

Jacques Dorfmann confie : « j'aurais aimé réaliser un film quasiment muet ; j'étais obsédé, sur le plateau, par l'idée de supprimer des dialogues ; je crois que mon film comporte environ 40% de dialogues en moins qu'un film normal »⁴⁰¹. Les dialogues, qui favorisent le développement de la narration filmique, sont un moyen important pour permettre aux personnages d'exprimer leurs idées et leurs émotions. Dans la partie relative aux grands événements historiques, nous avons déjà évoqué les voix hors-champ de notre narratrice adulte, Ching Lie, qui présentent généralement au spectateur le contexte historique. Néanmoins, selon le contenu, les dialogues entre les personnages ont plusieurs fonctions :

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.345. « Depuis le nouveau pouvoir, le Conservatoire comprenait une école secondaire où le candidat artiste pouvait compléter sa culture et se présenter au baccalauréat. De plus, le piano y jouait un rôle prioritaire. D'une façon générale, l'État attachait une grande importance révolutionnaire à la formation des intellectuels et des artistes, qu'on appelait les ingénieurs des âmes ».

⁴⁰¹ Voir A. Ferenczi, « L'autre vallée des larmes, le Palanquin des larmes de Jacques Dorfmann », *Le quotidien de Paris*, le 17 novembre 1988.

a) Promouvoir le développement de l'intrigue. Les dialogues permettent en effet au spectateur de comprendre l'histoire des personnages, comme, par exemple celui entre Wei Hi et sa mère suite au refus de son père de l'aider à reconstruire son école :

Mère : Il faut que tu essaies de le comprendre. Il [père de Wei Hi] a beaucoup travaillé pour avoir de l'argent. Il avait rêvé que tu continuerais l'affaire.

Wei Hi : Oui, je sais, je sais. Pourquoi le rêve auquel je tiens, personne ne le comprend ? Je ne veux pas passer ma vie dans le commerce.

Mère : Dans la vie, deux choses sont importantes : la famille et la fortune.

Wei Hi était déterminé à reconstruire son école, mais le dialogue avec sa mère le fait réfléchir à son avenir ; c'est aussi une préfiguration de l'évolution de son parcours professionnel après son retour à Shanghai.

b) Exprimer les émotions des personnages. Prenons comme exemple le dialogue où Ching Lie, lors d'un dîner avec sa famille, parle de sa décision de quitter la Chine :

Père : Tu ne pourras plus jamais revenir. Ils te mettront en cage.

Chow : non, personne ne me mettra en cage. C'est terminé. Mais tu as raison. Je ne reviendrai pas.

Mère : Quoi ?

Chow : Je reviendrai pour qui ? Je n'ai personne ici.

Mère : Et ta famille ?

Chow : Quelle famille ? Celle qui m'a achetée ou celle qui m'a vendue ?

Grand-père : Tu es une ingratitude ! Tu ne seras plus qu'une exilée.

Chow : Je pourrai me débrouiller seule.

Père : Tu crois encore que tout va arriver par magie ? Tu te trompes.

Chow : Je m'arrangerai pour que mon rêve se réalise.

Père : Avec qui le partageras-tu ? Tu n'acceptes déjà plus personne dans ton rêve.

Père : Tu aurais dû penser à ça depuis longtemps.

Ce dialogue a la particularité d'exprimer la force des émotions ressenties par Ching Lie et sa famille, condamnée par elle pour l'avoir vendue et montre sa détermination à poursuivre son rêve. Mais aux yeux de Wei Hi, Ching Lie est capricieuse et idéaliste ; il est surtout déçu et regrette que sa fille préférée l'accuse.

c) Présenter le caractère du personnage, comme, par exemple, dans le dialogue entre Ching Lie et sa belle-mère que l'on trouve dans le chapitre consacré à la vie domestique :

Belle-mère : Derrière les portes closes, vous pouvez être mari et femme. Mais dès qu'elles sont ouvertes, vous êtes maître et servante. La cuisine, ça s'apprend.

Ching Lie : Je veux mon piano.

Belle-mère : Maintenant, tu es mariée. Et dans une famille puissante. Ça t'occupera plus que tu ne crois.

Ching Lie : J'avais votre promesse.

Belle-mère : Des promesses, des promesses. Ce ne sont que de minces roseaux qui doivent se plier au vent des obligations familiales.

Et toi, ne te conduis pas avec ta femme comme un nigaud. (Vers son fils)

Ce dialogue montre le caractère sévère, la jalousie de la belle-mère envers Ching Lie, et témoigne également du caractère entêté et intrépide de cette dernière.

d) Offrir plus d'informations dans le film, ce que le dialogue lors de la rencontre publique à laquelle participe M. Chen montre bien :

Quelqu'un : Camarades, le gouvernement populaire chinois m'a délégué et je salue en son nom ceux qui sont ici. Vous, messieurs, représentez la crème d'un très grand milieu d'affaires et des citoyens démocratiques les plus patriotiques de notre ville. Depuis la libération, vous avez renforcé et géré les décrets et respecté les lois du nouveau gouvernement. Tel fut le poids de votre contribution à la reconstruction de notre nation. Néanmoins, il est de mon devoir de vous informer qu'il existe encore certains mercenaires, des individus sans scrupules qui se sont livrés aux compromissions, aux spéculations et aux trafics. Le gouvernement est décidé à appréhender et à punir sans pitié tous ceux qui se sont livrés à de telles activités. Le parti communiste vous demande de vous mobiliser pour nous aider à résoudre tous les problèmes qui se posent à nous. M. Chen, voulez-vous dire quelques mots ?

M. Chen : J'approuve la nouvelle politique du plus profond de mon cœur et je m'engage à suivre à la lettre les conseils et les directives des représentants du gouvernement de mes amis et honorables collègues.

Ce dialogue donne la raison pour laquelle M. Chen part pour Hong Kong avec sa famille. Il fournit par ailleurs de nombreuses informations sur le contexte historique : le nouveau régime prend le contrôle de la ville de Shanghai dans laquelle règne le plus grand désordre à cause de la guerre sino-japonaise et de la guerre civile. Le Parti communiste cherche à mobiliser les grands capitalistes pour reconstruire le pays d'après-guerre ; mais, bien que capitaliste patriote, M. Chen ne soutient que modérément la politique du nouveau gouvernement dont vis-à-vis duquel il éprouve une certaine méfiance.

7) Ellipses et modifications

Le fait que la narration filmique soit limitée dans le temps (à deux heures en l'occurrence) contraint le réalisateur à simplifier ou à supprimer ce qui se rapporte aux personnages secondaires en insistant en revanche sur les images des protagonistes principaux. Comment Jacques Dorfmann choisit-il des éléments significatifs et les ordonne-t-il en un film à partir du roman ? Selon quelle logique, quels critères ? Dans le langage cinématographique, les ellipses consistent à supprimer tous les temps faibles ou inutiles de l'action. Par la dissimulation d'un instant décisif de l'action, les ellipses peuvent orienter voire conditionner l'intérêt du

spectateur. La censure sociale est peut-être une autre raison à la présence des ellipses, leur contenu pouvant en effet refléter des tabous sociaux.

Ainsi, on constate tout d'abord, que ne sont pas évoqués la vie misérable du grand-père ni le mariage des parents qui pourraient révéler l'environnement social de la naissance de Ching Lie. La maîtresse de Wei Hi, son amoureux Louis Po et l'ex-amie de Yu Wang n'apparaissent pas non plus. La tragédie vécue par l'oncle Wei Hing et la famille de Hiao disparaissent aussi. Enfin, les personnages des belles-sœurs Liu Yu Ying et Liu Yu Chuen sont également supprimés.

Dans le film, toute l'histoire de Ching Lie se passe à Shanghai. Néanmoins, selon le roman, l'héroïne était partie à Hong Kong à trois reprises ; ces séjours hongkongais sont supprimés. Son premier départ pour Hong Kong a lieu à la fin du mois de mai 1950. Comme elle est enceinte et subit les brimades de sa belle-sœur, elle se rend à Hong Kong où son frère Ching Son est allé se faire soigner. Ching Lie y reste pendant deux mois et retourne ensuite à Shanghai avec son mari. Son deuxième départ pour Hong Kong a lieu en 1954. Cette fois, elle emmène son fils Paul pour rendre visite à ses beaux-parents qui sont impatients de voir leur petit-fils. Elle y reste pendant quatre mois et sa belle-mère lui témoigne une grande affection. Son troisième départ pour Hong Kong a lieu le 1^{er} octobre 1962. Chow Ching Lie rejoint son mari mourant avec sa fille. Mais au poste-frontière de Shen Zhen, elle apprend par sa deuxième belle-sœur que Yu Wang est déjà mort. Veuve à vingt-six ans, elle ne voit pas d'autre possibilité que celle de rester à Hong Kong avec sa belle-famille. Après deux ans de veuvage pénible dans cette ville, elle part seule pour Paris⁴⁰² avec l'aide de son amie Barbara Fei.

Bien que le film tente d'établir un parallèle entre la biographie de Chow Ching Lie et les grandes péripéties historiques et socio-politiques que connaît la Chine à cette époque, certains événements importants sont toutefois ignorés dans le film, notamment ceux qui concernent la période qui suit la libération de la Chine. Trois ans après, l'apparence de la ville Shanghai a complètement changé : c'est la chasse aux fléaux du pays, notamment la mendicité. Avec son fils, Ching Lie séjourne chez ses beaux-parents à Hong Kong pendant quatre mois. De retour à Shanghai, elle donne naissance à une fille et devient professeur au Conservatoire. C'est la période la plus heureuse de sa vie. Ensuite, lors de la violente campagne « anti-droitiste », Ching Son est condamné à travailler la terre dans des conditions particulièrement dures et Wei Hi devient domestique dans son école où il est désormais préposé aux travaux du ménage.

⁴⁰² Chow Ching Lie est acceptée comme élève par l'Académie Marguerite Long à Paris.

Ching Lie et Yu Wang vivent ensuite les trois années noires (1959-1962) lors desquelles toute la Chine est au bord du désastre. Enfin, commence la construction du socialisme sur les bancs de l'école. Le fils de Ching Lie, Paul, passe la plus grande partie de la journée avec des enfants en majorité d'origine modeste.

Bien que la chronologie du roman soit très proche de celle du film, on se doit de noter quelques modifications relatives aux intrigues. Par exemple, dans le roman, l'école de Wei Hi est rasée par les bombes d'un avion japonais⁴⁰³, alors que dans le film, son école est détruite par les grenades à main des soldats. Cette modification permet d'indiquer le statut social du personnage qui est ajouté, le professeur Zhang, et de représenter la cruauté du soldat japonais. Dans le film, Wei Hi doit franchir les lignes japonaises pour emprunter de l'argent à son père afin de rebâtir son école ; dans le roman, c'est son ami de Chongqing qui lui fournit l'argent en question. Le réalisateur conserve la scène du franchissement par Wei Hi des lignes de blocus pour montrer la situation particulière de la Chine sous domination japonaise, pendant la Seconde Guerre mondiale.

3. Critique culturelle et réception de l'œuvre

Nous avons tenté d'analyser l'adaptation cinématographique du *Palanquin des larmes* selon les perspectives relatives à l'auteur et au texte (romanesque et filmique). Il nous faut prendre en compte également et à présent un troisième angle propre à cette adaptation interculturelle : le contexte social.

Nous pouvons observer que l'adaptation cinématographique de ce roman francophone chinois est influencée par la télévision. Le film du *Palanquin des larmes* de Jacques Dorfmann est financé par Antenne 2. Dans les années 80, la télévision connaît une croissance explosive en France. Au moment de la sortie du *Palanquin des larmes*, en 1987, la France dispose déjà de deux chaînes publiques (Antenne 2 et FR3) et de plusieurs chaînes privées, notamment Canal +, dont la vocation première est de diffuser des films récents. Comme René Prédal le dit dans son ouvrage *Le cinéma français depuis 1945*, « l'ambition culturelle affichée par les chaînes publiques essaye de se démarquer des méthodes commerciales du privé, mais il ne faut pas oublier que FR3 tire près de 20% de ses revenus de la publicité et A2

⁴⁰³ Voir Chow Ching Lie, *Le palanquin des larmes*, *op.cit.*, p.41. « Dans les jardins de l'école de Wei Hi il y avait de grandes pelouse où poussait une herbe abondante. Elle servait de pâture à des chevaux. D'un de ces petits avions japonais qui survolaient constamment la ville pour l'observer, le pilote aperçut l'école, pensa probablement que là où il y avait des chevaux il y avait des soldats. Sans chercher à en savoir plus, il fit un tour, et revint lâcher son chargement de bombes. Tout le bâtiment fut rasé en quelques minutes ».

près de 70% ! »⁴⁰⁴ La télévision a sans aucun doute un budget conséquent et elle peut co-produire beaucoup de films français ; néanmoins, la qualité artistique n'est pas le but recherché. *Le Palanquin des larmes* de Jacques Dorfmann est un exemple de cet état de choses. Bien que ce film se dise, dans sa promotion, « une fresque magnifique et bouleversante, 3 ans de préparation, 4 mois de tournage, 20 000 figurants, 150 décors différents : une aventure monumentale, 50 ans de l'histoire de la Chine racontés à travers le destin d'une femme », il ne reçoit pas beaucoup de critiques positives lors de sa sortie.

En réalité, l'adaptation cinématographique du *Palanquin des larmes* reflète le retour d'une politique culturelle au cinéma dans les années quatre-vingt. Jean-Marc Vernier évoque dans son article « L'État français à la recherche d'une "politique culturelle" du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire »⁴⁰⁵ l'histoire de l'intervention de l'État dans l'industrie cinématographique française. D'après lui, la nomination de Jack Lang au ministère de la Culture en 1981 signifie que la politique du cinéma est à nouveau fortement investie d'une dimension culturelle. Pour défendre le cinéma français contre de grosses productions hollywoodiennes, le nouveau ministre renforce les mécanismes de soutien⁴⁰⁶, y compris la directive "Télévisions sans frontières" adoptée par la CEE en 1989. Dans le domaine du « cinéma d'auteur », on note ainsi, après sa suppression par François Léotard, le rétablissement des aides directes à des projets de haut niveau artistique, dont 15 millions pour des créateurs étrangers. Par ailleurs, les coproductions avec les pays de l'est et la Chine⁴⁰⁷ se diversifient de plus en plus. Dans les faits, ce film a donc bénéficié de la politique culturelle de soutien étatique à l'industrie cinématographique française, lancée par Jack Lang pour résister aux grosses productions hollywoodiennes. En tant que coproduction franco-chinoise, le film *Le palanquin des larmes*, sorti en 1987, rejoint par ailleurs l'émergence de la grande production cinématographique de la cinquième génération de cinéastes chinois dont les films commencent à apparaître sur la scène mondiale en remportant des prix, et participe également au combat culturel contre l'hégémonie américaine.

L'adaptation cinématographique d'un roman francophone chinois témoigne aussi des

⁴⁰⁴ René Prédal, *Le cinéma français depuis 1945*, Paris, Éditions Nathan, 1991, p. 389.

⁴⁰⁵ Jean-Marc Vernier est rédacteur en chef de *Quaderni* - CREDAP - Université Paris I. Cet article a été publié dans la revue *Quaderni* n°54 - Printemps 2004 intitulé "Cinéma français et Etat : un modèle en question", Paris.

⁴⁰⁶ La loi de finances pour 1984 élargit le compte de soutien géré par le CNC en instaurant deux sections: la section I, intitulée "Soutien financier de l'industrie cinématographique" et la section II, intitulée "Soutien financier de l'industrie des programmes audiovisuels". À cela, s'ajoute un nouveau mécanisme d'incitation fiscale, opérationnel en 1986, pour favoriser l'investissement de l'épargne dans la production à travers des Sociétés de Financement de l'Industrie Cinématographique et Audiovisuelle (Sofica). D'autres attributions d'aides de moindre ampleur seront également effectuées au cours des années 80, comme celles faites aux salles de cinéma en difficulté.

⁴⁰⁷ René Prédal, *op.cit.*, p. 388.

interactions existant dans le domaine cinématographique entre la Chine et la France. Dans les années 60 et 70, de nombreux cinéastes français sont influencés par la doctrine de Mao Tsé-Toung. En 1967, Jean-Luc Godard tourne *La Chinoise*, qui raconte la vie d'un groupe de jeunes maoïstes au moment où le mouvement de Mai 68 émerge en France. Influencé par l'existentialisme de Sartre et le Marxisme, Jean-Luc Godard diffuse dans son film sa pensée politique, celle de la haine de la bourgeoisie et de la guerre. En 1972, il collabore avec Jean-Pierre Gorin pour réaliser *Tout va bien*, film qui expose la pensée marxiste et la lutte des classes. En 1974, Jean Yanne écrit et réalise *Les Chinois à Paris*, une comédie politique ironique, dans laquelle il présente de façon humoristique Mai 68, ce qui permet à la jeune génération influencée par le maoïsme de porter un regard nouveau sur ce mouvement. À la sortie du film *Le Palanquin des larmes*, on reproche à Jacques Dorfmann une inspiration trop marquée par l'idéologie de Mao Tsé-Toung⁴⁰⁸. De fait, en tant que film franco-chinois, *Le Palanquin des larmes* s'inscrit dans la lignée des coproductions franco-chinoises engagées, qui débute avec *Le Cerf-volant au bout du monde* (1958) de Roger Pigaut dans les années 50, et se prolonge avec l'affirmation de la doctrine de Mao dans *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard dans les années 60, puis avec la Chine imaginée dans *Les Chinois à Paris* (1974) de Jean Yanne dans les années 70.

Du point de vue de l'histoire cinématographique chinoise, le film *Le Palanquin des larmes* représente, dans une certaine mesure, un nouveau genre filmique chinois continental qui se différencie du cinéma hongkongais de l'époque. À la suite de la guerre sino-japonaise (1937-1945) et de la guerre civile (1945-1949), les capitaux et les talents de la Chine continentale affluent à Hong Kong, ce qui contribue largement au développement de l'industrie cinématographique hongkongaise. Le centre du film chinois se déplace donc de Shanghai à Hongkong et le film hongkongais commence à s'exporter dans le Sud-Est asiatique. Au même moment se développent, en Occident, les quartiers chinois où vient vivre un grand nombre de ressortissants en exil. En 1963, les autorités hongkongaises décrètent que tous les films doivent être sous-titrés en anglais, ce à des fins de surveillance politique. Néanmoins, cette politique coloniale amène une conséquence positive inattendue : les sous-titres anglais favorisent en effet la percée du film hongkongais sur le marché occidental.

Dans les années soixante-dix, grâce à sa maîtrise des arts martiaux et à son charisme personnel à l'écran, Bruce Lee déclenche un véritable engouement du public pour les films de Kungfu. Le stéréotype de l'image du Chinois aux yeux des étrangers s'en trouve

⁴⁰⁸ Voir J.-P.G., « Les films qu'on peut ne pas voir *Le Palanquin des larmes* », *Canard Enchaîné*, 16 novembre 1988.

complètement changé : désormais, la majorité des Chinois qui apparaissent dans les films occidentaux sont souvent présentés comme maîtres d'arts martiaux (au point que certains Occidentaux s'imaginent que tous les Chinois pratiquent les arts martiaux dans la vie réelle, à l'instar de Bruce Lee). Ce dernier permet au cinéma hongkongais d'avoir accès au marché international, jusqu'à Hollywood.

En même temps, un groupe de réalisateurs, scénaristes et producteurs professionnels qui ont grandi dans la culture sino-britannique de Hong Kong viennent grossir peu à peu les rangs de cette production cinématographique pour former bientôt « la nouvelle vague hongkongaise ». Sous l'influence de l'idéologie occidentale, les cinéastes de « la nouvelle vague hongkongaise » coopèrent avec les professionnels issus du cinéma traditionnel en créant de nombreux genres filmiques nouveaux. Avec la réussite de l'entrée du cinéma hongkongais sur le marché commercial dans les années 70 et 80, l'industrie du film hongkongais devient la première image de l'industrie du cinéma chinois dans le monde cinématographique.

Vue sous l'angle du marché cinématographique chinois, l'adaptation filmique d'un roman francophone chinois reflète la politique d'ouverture de la culture en Chine. En raison de trente ans de fermeture de la Chine au monde occidental, le cinéma chinois est demeuré quasiment absent de l'histoire du cinéma mondial. C'est seulement durant les années 80 que le film chinois fait son entrée sur la scène internationale. La stratégie de l'internationalisation du film chinois dans le contexte post-colonial se divise en trois étapes. La première (de la fin des années 80 au début des années 90) est la période du cinéma folk, où la cinquième génération de cinéastes chinois apparaît sur la scène mondiale à l'occasion du prix du Festival International du film. La deuxième étape (du milieu à la fin des années 1990) est la période du film indépendant où la nouvelle génération de réalisateurs chinois attire l'attention du monde sur le Festival International du film par le soi-disant « film underground » qui traite souvent de sujets tabous en Chine. Enfin la troisième et dernière étape (à partir de 2000) est une période de coproduction internationale où la cinquième et la sixième génération de cinéastes chinois commencent à profiter de financements internationaux pour entrer sur le marché cinématographique mondial.

La production du film *Le Palanquin des larmes* en Chine rejoint la période cinématographique chinoise qui va de la quatrième à la cinquième génération de cinéastes. La quatrième génération de cinéastes chinois désigne plus précisément ceux qui sont diplômés de l'Académie cinématographique de Pékin dans les années 60, juste avant la Révolution culturelle. Parmi eux, on trouve Zhang Nuanxi (diplômée en 1962) qui deviendra

co-réalisatrice du film de Jacques Dorfmann *Le palanquin des larmes*. Cette quatrième génération est la première à étudier systématiquement les théories du cinéma à l'université. Malgré la diversité des sujets et des styles abordés et utilisés dans leurs films, les cinéastes qui la composent se préoccupent prioritairement de l'avenir du pays, du sort de la nation et des conditions d'existence des masses. Leurs films racontent, de manière lyrique, l'histoire, la révolution et le processus de la modernisation de la Chine.

Dans les années 80, la réforme économique de Deng Xiaoping permet au marché cinématographique chinois de s'ouvrir sur l'extérieur. Les cinéastes de « la cinquième génération », diplômés de l'Institut du cinéma de Pékin dans les années 80, utilisent une musique plus personnelle, plus intime, et des images plus provocantes, afin de développer un langage cinématographique typique de la culture nationale chinoise. Par ailleurs, comme pour le film *Le Palanquin des larmes*, la Chine autorise des cinéastes occidentaux à venir filmer en Chine : Camille de Casabianca réalise ainsi son *Pékin central* (1986), Steven Spielberg les scènes d'extérieurs de son *Empire du Soleil* (1987), et Bernardo Bertolucci achève son *Dernier Empereur* (1987) dans la cité interdite. Après la Révolution culturelle, sous l'impulsion de la politique de l'émancipation idéologique et de la réforme d'ouverture proposée par Deng Xiaoping, la production cinématographique chinoise passe d'une économie planifiée à une économie de marché, et le marché cinématographique chinois commence à devenir florissant. Puisque le film chinois s'est éloigné du réalisme au moment de la Révolution culturelle, un seul but de permettre au public chinois de retrouver des émotions et des sentiments dans les films, une nouvelle génération de cinéastes chinois commence à se préoccuper du sort des personnes et à réfléchir aux valeurs de l'humain. Leurs œuvres reflètent la réalité sociale et représentent l'esprit du temps.

Hormis les cinéastes chinois qui ont participé au tournage du film *Le Palanquin des larmes*, l'auteur Chow Ching Lie contribue aussi à la production de ce film. Elle parle ainsi de son rôle dans le tournage : « Naturellement, il m'est impossible de suivre la totalité du tournage, qui dure presque trois ans. Mais à chaque voyage je m'arrange pour assister à telle ou telle scène, au hasard du planning, parfois sollicitée comme expert par la production, parfois suivie d'un membre de ma famille, et parfois accompagnée de photographes ou de reporters occidentaux qui "couvrent" cet événement extraordinaire »⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ Chow Ching Lie, *Dans la main de Bouddha*, op.cit., p. 185.

En fin de compte, bien que Chow Ching Lie prenne part, d'une certaine manière, à la transposition d'un récit en un film, force est de constater, au terme de notre analyse, que l'intermédialité reste ici dans une impasse. En effet, sa célébrité, Chow Ching Lie la doit avant tout à ses talents de musicienne et à sa carrière de pianiste. Or, à aucun moment nous n'avons pu établir, ni même constater, un lien quelconque entre la musique, comme art, et l'écriture de Chow Ching Lie, qui n'a donc de toute évidence pas été influencée par sa pratique musicale. Cette pratique, ainsi que son amour du piano, sont traités comme de simples thèmes, sans perspective intermédiatique entre musique et littérature. De même pour le film, adapté par un réalisateur français : même s'il est tourné en Chine avec des acteurs chinois, l'intermédialité n'en est pas pour autant existante.

Mais cette impasse de l'intermédialité à laquelle nous sommes contraint de conclure, n'est-elle pas tout simplement due ici au fait que Chow Ching Lie n'est pas véritablement l'auteur de ses écrits ? Comment en effet la musique pourrait-elle influencer son écriture si celle-ci requiert (ou a requis), pour advenir, l'existence d'une personne extérieure à la relation duale entre l'artiste et son art, l'existence d'une tierce personne, pour ainsi dire ? Ne doit-on pas du coup postuler que l'intermédialité implique, comme condition de possibilité, que l'auteur de deux pratiques artistiques différentes soit une seule et même personne ? Ce postulat, nécessaire à nos yeux, est-il cependant suffisant ? Ne faut-il pas également que les deux pratiques en question aient une base commune qui rende possible une influence réciproque entre elles et entre les œuvres ? Nous allons voir à présent que le cas de Dai Sijie réunit ces deux conditions.

Chapitre VI : La réécriture filmique du roman francophone chinois *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie

Dans le cas de l'œuvre *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie, on peut sans hésitation parler de pratique intermédiaire, dans la mesure où, tout d'abord, c'est l'auteur lui-même qui porte son roman au cinéma. Le chapitre précédent a été consacré à l'analyse de l'« adaptation » filmique du récit autobiographique de Chow Ching Lie. À présent, il s'agit pour nous d'étudier la « réécriture » filmique de Dai Sijie en nous appuyant sur son roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. Pourquoi délaisser le terme d'« adaptation » au profit de celui de « réécriture » ? Pour Mireille Calle-Gruber et Jean-Jacques Hamm, il s'agit moins « d'interroger une “adaptation” à l'écran que d'explorer l'invention d'une écriture et d'une diégèse proprement cinématographiques, quoique provenant des textes. Considérer, en somme, moins la fidélité à un objet [ou à un média] que l'instauration d'une écriture de la différence»⁴¹⁰. D'après ces auteurs, une réécriture est une deuxième écriture, une écriture nouvelle, spécifique, qui s'est affranchie de la nécessité de simplement retranscrire, de traduire, en quelque sorte, un récit préexistant dont elle serait, au final, dérivée. Le lien de dépendance, de subordination du film au roman est ici, semble-t-il, remis en question, ce qui implique que la réécriture est un art à part entière, une technique qui comporte ses propres règles, dictées par « le déterminisme technologique qui culmine avec la transécriture »⁴¹¹. Pour nous, cependant, il convient d'insister sur plusieurs points. D'abord, dans le cas de l'adaptation, il est davantage question d'interculturalité, étant donné que, dans le cadre de notre recherche, l'auteur d'un livre et celui d'un film sont deux personnes différentes et appartiennent à deux cultures différentes. En revanche et en ce qui concerne la réécriture, il n'y a qu'un seul et même auteur qui s'adonne à deux pratiques différentes, l'écriture littéraire, et la réalisation filmique. Il est donc normal ici de parler surtout d'intermédialité.

Remarquons ensuite que ce sont généralement voire uniquement des romans dont la célébrité est avérée qui sont adaptés au cinéma ; *le Palanquin des larmes* ne déroge pas à cette règle. Les motivations d'ordre commercial voire financier d'une telle entreprise sont

⁴¹⁰ Mireille Calle-Grube et Jean-Jacques Hamm, "Écrit/Écran", *Cinemas* volume 4 n°1, Presses Universitaires de Montréal, 1993, p.7. Cité par Alexie Tcheuyap, dans *De l'écrit à l'écran, Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p.7.

⁴¹¹ Alexie Tcheuyap, *op.cit.*, p.6.

évidentes : il s'agit en effet, le roman et son titre ayant alors une fonction en quelque sorte « publicitaire », de toucher un public le plus nombreux et le plus large possible. Il n'est d'ailleurs pas anodin de noter, à cet égard, que les moyens engagés pour réaliser une adaptation sont souvent colossaux (comme c'est le cas pour *le Palanquin des larmes*).

Or toutes ces préoccupations sont foncièrement étrangères à Dai Sijie lorsqu'il réalise *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. Bien que son roman soit presque aussi célèbre que celui de Chow Ching Lie, le film est réalisé et produit à l'aide d'un piètre financement. Surtout, ce qui importe principalement, aux yeux de l'auteur, la seule chose qui motive réellement sa démarche, c'est l'essence et l'originalité de son roman, qu'il cherche à montrer grâce aux moyens techniques propres à la réalisation cinématographique. Il convient de rappeler ici que Dai Sijie a été formé à l'IDHEC : il connaît donc très bien le langage de l'image et ses potentialités, qu'il entend utiliser pour exprimer ce qu'il avait déjà exprimé en se servant du langage littéraire. Autrement dit, dans le cas de la réécriture qui nous occupe ici, il est important de noter que les moyens techniques cinématographiques influencent, façonnent en quelque sorte son écriture du film. Or, la même remarque ne peut absolument pas être faite dans le cas d'une simple adaptation.

Enfin, il faut rappeler que l'adaptation du *Palanquin des larmes* visait sans nul doute à présenter au public français une image de la Chine contemporaine, pays alors lointain, fermé, inconnu ou méconnu, de sorte que nous pourrions presque à cet égard parler d'aspect « documentaire », en tout cas de fonction de « témoignage » propre à l'adaptation de Dorfmann. Or, on peut constater une intention inverse dans le film de Dai Sijie, qui s'attache à montrer l'influence de la littérature française sur des Chinois.

Dans un premier temps, nous allons évoquer le parcours intermédiaire de notre auteur ; nous analyserons ensuite précisément comment l'auteur crée, invente une nouvelle œuvre de type cinématographique ; pour terminer, nous étudierons la singularité, la spécificité de cette œuvre.

1. Dai Sijie : romancier et cinéaste

Né en 1954 à Putian dans la province chinoise du Fujian, dans une famille de médecins, Dai Sijie, comme de nombreux Chinois issus des classes moyennes et supérieures, est envoyé, de 1971 à 1974, pendant la Révolution culturelle, dans un village situé dans les montagnes de la province du Sichuan pour y être rééduqué en partageant le travail des paysans. Après trois ans de rééducation, Dai Sijie est autorisé à rentrer chez lui et il retourne au lycée. À la fin de

la Révolution culturelle, en 1976, Dai Sijie part étudier l'histoire de l'art chinois à l'Université de Pékin. Après avoir passé un concours, il devient boursier d'État et s'installe en France en 1984 pour faire des études de cinéma à l'Institut Des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC, devenu la Fémis en 1988).

En 1989, Dai Sijie réalise en France son premier long-métrage, *Chine, ma douleur*, qui lui permet de remporter le prix Jean-Vigo. Tourné dans les Pyrénées, ce film raconte l'histoire d'un garçon de treize ans qui apprend « à surmonter la dureté de la vie quotidienne grâce à l'amitié d'un pickpocket et à la sagesse d'un moine taoïste sourd muet »⁴¹². À travers le regard de ce personnage, Dai Sijie montre plusieurs scènes de la Révolution culturelle particulièrement tragiques. Si on considère qu'un bon film est une fusion parfaite entre la vie réelle et l'art, ce premier long-métrage de Dai Sijie semble manquer un peu d'esthétique visuelle, l'image filmique étant plutôt celle d'un documentaire, dénué donc d'une composition et d'une recherche proprement artistiques. Malgré cela, ce film, sélectionné pour la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes, fait connaître Dai Sijie pour la première fois à un assez large public et reçoit une mention spéciale au Festival de Locarno. En 1994, Dai Sijie co-réalise avec Nadine Perront son deuxième long-métrage, *Le mangeur de lune*. Ce film raconte la rencontre dans un train entre Marcel (personnage qui se prend pour un épouvantail) et un clown russe d'origine africaine. Malheureusement, bien qu'étant une comédie, ce film ne rencontre pas de succès auprès du public, mais obtient quand même le Prix spécial du Jury au festival de Prague. En 1998, Dai Sijie tourne son troisième long-métrage, *Tang le onzième*. Réalisé au Vietnam, ce film raconte l'histoire tragique d'un jeune villageois du sud de la Chine, orphelin de mère et renié par son père et son village.

Ses trois premiers films n'ayant pas obtenu de réel succès, Dai Sijie s'interroge sur son avenir et sur sa capacité à s'intégrer réellement en France après y avoir vécu tant d'années. Aussi décide-t-il de s'essayer à écrire directement en français. Après avoir été refusé par plusieurs éditeurs, son premier roman, intitulé *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, est publié en 2000 chez Gallimard, avec un premier tirage à 4 000 exemplaires. Le 21 janvier 2000, Bernard Pivot affirme dans son émission *Bouillon de culture* que « si ce livre ne devient pas un best-seller, alors cette émission ne sert à rien ». Le lendemain, après avoir entendu parler du livre dans cette émission, la productrice Lise Fayolle en achète les droits. En quelques jours, le premier tirage du livre est épuisé et ce roman connaît ainsi très vite un immense succès. Vingt-quatre traductions sont faites à l'étranger et plus de 200 000 exemplaires sont

⁴¹² Marie-Noël Tranchant, « La villageoise et la littérature », *Le Figaro*, 10/08/2001.

vendus en France, si bien que, conformément à la prédiction de Bernard Pivot, ce roman devient un *bestseller* français en 2000 et reçoit de nombreux prix littéraires. En 2002, après plusieurs mois de négociations avec la censure chinoise, Dai Sijie obtient enfin l'autorisation de Pékin de tourner son adaptation cinématographique en Chine ; mais les autorités refusent toute coproduction chinoise, « ce qui réduit les chances de le voir un jour distribué en Chine »⁴¹³. Comme le roman dont il est la transcription cinématographique, ce film remporte un grand succès et entre dans la sélection officielle du festival de Cannes de 2002. Néanmoins, le gouvernement chinois n'autorisera pas la sortie de ce film dans lequel « l'image de la Chine maoïste [est] trop négative ; le chef du village [est] ridiculisé et les romans de Balzac [semblent] pouvoir changer la vie des Chinois »⁴¹⁴.

Balzac et la Petite Tailleuse chinoise, a ceci de particulier qu'il contient des intertextes filmiques venant des autres films de Dai Sijie (*Chine, ma douleur* (1989), *Le mangeur de lune* (1994), et *Tang le onzième* (1998)). Comme le souligne une critique parue dans le journal *Le Monde*, « partagé entre le récit autobiographique (*Chine ma douleur*, *Tang le Onzième*) et la tentation poétique (*Le Mangeur de lune*), Dai Sijie a enfin trouvé, avec ce quatrième film (*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*), une sorte d'équilibre »⁴¹⁵.

En 2003, Dai Sijie publie son deuxième roman en France, *Le complexe de Di*, et remporte la même année le Prix Fémina. Ce roman raconte l'histoire burlesque de Muo, un jeune Chinois qui vit en France depuis plusieurs années, mais revient en Chine pour libérer sa fiancée et tenter d'appliquer à ses concitoyens la psychanalyse freudienne qu'il a découverte en Occident. Si « Dai Sijie a régulièrement porté sur son pays natal et les événements politiques qui s'y déroulent, un regard à la fois pudique et nostalgique »⁴¹⁶, il choisit dans son cinquième long-métrage *Les filles du botaniste*, sorti en 2005, de traiter le sujet de l'homosexualité entre deux jeunes filles chez un botaniste de renom en Chine, dans les années 1980. De 2007 à 2009, Dai Sijie publie successivement trois romans : *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, publié chez Gallimard en 2007 ; *L'acrobatie aérienne de Confucius*, chez Flammarion en 2009, et *Trois vies chinoises* chez Flammarion en 2011. On peut remarquer que de plus en plus souvent, son œuvre met en scène des personnages qui vivent la confrontation culturelle entre la Chine et l'Occident. Si ses premières œuvres romanesques et cinématographiques traitaient beaucoup de la Chine à l'époque de la Révolution culturelle,

⁴¹³ Pierre Haski, « Balzac dans le Hunan », *Libération* 18/2001, p.2.

⁴¹⁴ Voir D.B. « Dai Sijie : la boucle est bouclée », *Le Figaro*, 09/10/2002.

⁴¹⁵ *Le Monde/Aden*, 09/10/2002.

⁴¹⁶ X.L. « Balzac et la Petite Tailleuse chinoise », *Le Nouvel Observation*, 10/10/2002.

après le succès de *Balzac et la Petite Tailleur chinoise*, il est manifeste que Dai Sijie affirme peu à peu un style qui lui est propre et personnel.

Nous proposons de formuler l'hypothèse selon laquelle c'est le parcours interculturel et intermédiatique de Dai Sijie qui nous permet de questionner la singularité de sa double identité de romancier-cinéaste par rapport aux autres auteurs francophones chinois. Dans son livre *Entre littérature et cinéma : les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Jean Cléder affirme que « les relations entre littérature et cinéma peuvent également donner lieu à des rencontres : certaines collaborations entre écrivains et cinéastes marquent l'histoire du cinéma d'une empreinte »⁴¹⁷. En effet, et par exemple, le film *Hiroshima mon amour* (1959) est marqué par une collaboration entre la romancière Marguerite Duras et le réalisateur Alain Resnais. Il est vrai en outre que les romanciers ont souvent collaboré avec le cinéma en qualité de scénaristes ou même de réalisateurs. On peut penser notamment à Jean Cocteau (1889-1963), Jean Giono (1895-1970), Claude Simon (1913-2005), Marguerite Duras (1914-1996), Alain Robbe-Grillet (1922-2008), Ousmane Sembène (1923-2007), Alexandre Astruc (1923-), Gérard Mordillat (1949-)... Si « des écrivains passent eux-mêmes derrière la caméra pour tenter d'adapter à l'écran des textes d'abord écrits pour être lus »⁴¹⁸, la notion de romancier-cinéaste (ou cinéaste-romancier), que nous allons étudier ici, est indissociable de celle de cinéma d'auteur, où le film est tourné en général par une même personne, à la fois réalisatrice et scénariste, et qui choisit son équipe, ses acteurs, ses décors et la musique, ce en fonction de critères esthétiques et moraux personnels. Considérons, afin d'expliquer la notion de cinéma d'auteur, le cas d'Alain Robbe-Grillet et celui de Marguerite Duras.

Avec des romans publiés dans les années 50 aux éditions de Minuit comme *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), *Dans le labyrinthe* (1959), Alain Robbe-Grillet est considéré comme le chef de file du nouveau roman, qui débute presque en même temps que la Nouvelle Vague. Après le succès de son scénario pour le film *L'Année dernière à Marienbad*, réalisé par Alain Resnais en 1961, il commence à réaliser ses propres films : *L'Immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1966), *L'Homme qui ment* (1968), *L'Eden et après* (1971), *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *Le Jeu avec le feu* (1974)... Dans ses romans, qui se situent entre réel et imaginaire, les histoires sont imprévisibles et les personnages ambigus. Alain Robbe-Grillet concentre uniquement son écriture sur la description subjective et la sensation visuelle. Comme dans ses films, qui s'intéressent au

⁴¹⁷ Jean Cléder, *entre littérature et cinéma : les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012, p.7.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.75.

synchronisme audiovisuel et au mélange de la fiction avec le réel, il crée souvent un narrateur omniprésent, observateur des personnages et des actions du film.

En 1959, Marguerite Duras écrit le scénario du film *Hiroshima mon amour*, qui la fait connaître du monde entier. Puis en 1962, elle écrit, pour Henri Colpi, celui du film *Une aussi longue absence*. En 1966, elle tourne son premier film, *La Musica*, avec Paul Seban. À partir de 1969, Duras commence à réaliser de manière indépendante une série de films : *Détruire, dit-elle* (1969), *Jaune le soleil* (1971), *Nathalie Granger* (1972), *La femme du Gang* (1974), *India Song* (1975), *Des journées entières dans les arbres* (1976), *Le Camion* (1977)... Ses films, comme ses romans, ont pour thèmes principaux et récurrents l'amour et l'exotisme. Duras considère que le tournage d'un film relève d'une création personnelle similaire à l'écriture littéraire. On remarque par ailleurs que, dépourvus d'émotions et de traits de caractères particuliers, les personnages de ses films sont neutres et impersonnels, n'existant que par la volonté du cinéaste.

La notion d'auteur, si on la considère comme étant une conception typiquement française, est transposée au réalisateur dans les années 50 par la Nouvelle Vague⁴¹⁹. Les cinéastes de ce mouvement entendent ôter aux œuvres cinématographiques leur caractère mercantile, et cherchent ainsi une voie différente de celle du cinéma hollywoodien. « C'est entre 1980 et 1985 que la notion d'auteur de film, souvent dévaluée ou abusive, l'emporte définitivement sur celles d'école ou de genre »⁴²⁰. Si par conséquent le cinéma d'auteur se développe beaucoup en France, c'est peut-être pour faire face à la concurrence des films américains sur le marché national, et relancer l'exportation de la production française.

2. Réécriture intertermédiatique : entre le texte et l'image

Notre analyse de sémiologie comparée du texte et de l'image, qui s'appuie sur *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, entend s'inspirer notamment de Roland Barthes et de Christian Metz. Dans son essai *S/Z*, Roland Barthes découpe la nouvelle de Balzac intitulée *Sarrasine* en 561 unités de lecture (lexies) et propose cinq codes de lecture : les « proaïrétismes », les « sèmes », les « codes culturels », les « herméneutismes » et les « codes symboles ». Comme

⁴¹⁹ L'expression Nouvelle Vague, appliquée au cinéma pour la première fois par le critique Pierre Billard, désigne simultanément trois perspectives : d'abord l'arrivée massive de nouveaux réalisateurs à la fin des années 1950 (plus de 200 entre 1959 et 1963), ensuite, parmi ces jeunes réalisateurs, le passage à la réalisation de jeunes critiques issus de la rédaction des *Cahiers du cinéma*, fondé en 1951 par André Bazin (1918–1958) ; enfin Nouvelle Vague désigne l'émergence de nouveaux langages cinématographiques représentatifs d'une modernité qui va balayer tout le cinéma mondial à cette époque.

⁴²⁰ Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 87.

Roland Barthes dont l'analyse sémiotique fonde la science du texte sur l'étude d'un court récit, Christian Metz développe la sémiologie dans les études cinématographiques à partir d'un film. Dans son livre *Essais sur la signification au cinéma* (Éditions Klincksieck, 1971), il propose ainsi, en s'appuyant sur *Adieu Philippe*, de Jacques Rozier (1963), huit types syntagmatiques permettant d'analyser le langage cinématographique. Dans cette partie, nous emprunterons donc à la fois à la sémiologie du texte littéraire et à la sémiologie du cinéma, ce dans le but de tenter d'expliquer cette « écriture de la différence » dont parlent Mireille Calle-Grube et Jean-Jacques Hamm (et éventuellement de confirmer la pertinence de cette expression). Nous proposerons ainsi un découpage du film *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* en 80 séquences qui nous permettra de faire une comparaison sémiologique entre les passages du roman et les séquences du film selon trois axes : 1) les effacements (les passages existant dans le roman mais n'apparaissant pas dans le film) ; 2) les additions (les passages n'existant pas dans le roman mais créés dans le film) ; 3) les transpositions (les passages existant à la fois dans le roman et dans le film mais présentés différemment).

2.1. Les effacements

On peut tout d'abord remarquer que la réécriture filmique de Dai Sijie utilise généralement des éléments, des matériaux présents dans le roman. Cependant, il existe des éléments, littéraires, par définition, dont la traduction en langage filmique pose problème, est difficile voire impossible, étant donné leur nature. Identifions donc quatre thématiques propres au roman qui ne sont pas traitées dans le film.

1) La politique. Par rapport au roman, le film de Dai Sijie limite la présentation du contexte politique à l'époque de la Révolution culturelle, et l'auteur spéculé ainsi sur les raisons qui poussèrent Mao à la lancer :

La vraie raison qui poussa Mao Zedong à prendre cette décision restait obscure : voulait-il en finir avec les Gardes rouges qui commençaient à échapper à son contrôle ? Ou était-ce la fantaisie d'un grand rêveur révolutionnaire, désireux de créer une nouvelle génération ? Personne ne sut jamais répondre à cette question. À l'époque, Luo et moi en discutâmes souvent en cachette, tels deux conspirateurs. Notre conclusion fut la suivante : Mao haïssait les intellectuels⁴²¹.

2) La superstition. Le film de Dai Sijie supprime les personnages des sorcières : dans le roman, la Petite Tailleuse demande à quatre sorcières de guérir le paludisme de Luo. Les quatre vieilles femmes sont invitées également par la mère de Binoclard à participer au

⁴²¹ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, p.14.

banquet du départ de son fils. Dans le film, les sorcières et leurs scènes de magie disparaissent complètement.

3) La violence et l'érotisme. Dai Sijie décrit deux rêves que fait Ma : l'un est un cauchemar dans lequel il voit la Petite Tailleuse tomber d'une falaise, l'autre est un fantasme érotique qu'il ressent pour la Petite Tailleuse. Ces scènes sanglantes et sexuelles n'existent pas dans le film.

4) La religion. À la fin du roman, apparaît, agonisant, le pasteur de la ville. Celui-ci est absent du film. Dépouillé de ses fonctions religieuses depuis vingt ans, ce pasteur est devenu nettoyeur de rue et subit les insultes des Gardes rouges pendant la Révolution culturelle. Atteint d'un cancer, il fait sa dernière prière en latin au lieu de réciter une phrase du président Mao. Ce personnage dramatique permet au narrateur Ma d'exprimer son attitude reconnaissante pour la religion qui reste encore un sujet tabou à cette époque-là⁴²².

Nous pensons que ces quatre thématiques ne sont pas prises en compte dans la réécriture filmique de Dai Sijie parce que le cinéma est sans conteste le seul art où la liberté d'expression est en quelque sorte bridée par une autorisation administrative préalable, le visa d'exploitation, à laquelle est associée un système de classification. C'est à l'évidence cette contrainte qui a poussé Dai Sijie à, pour ainsi dire, s'auto-censurer par avance, au stade même de la réécriture, en biffant des scènes qui auraient été interdites par les autorités.

2.2. Les additions

Dai Sijie crée des séquences filmiques dont le contenu en tant que tel n'existe pas dans le roman, bien que le ou les thèmes adjacents y soient présents. Comment interpréter ces additions ? Selon nous, il s'agit tout simplement de mises en exergue d'éléments thématiques du roman, parmi lesquels l'amour, l'influence de la littérature étrangère. Il convient de remarquer que la plus importante de ces séquences constitue l'épilogue du film : nous verrons en quoi, étant donné son contenu, cet épilogue a été rendu possible, en quelque sorte, par les particularités, propriétés du langage filmique.

1) Le thème de l'amour

Dans les séquences 7, 8 et 9, Dai Sijie met en scène la première rencontre entre Luo et la Petite Tailleuse. Dans la séquence 7, Luo demande à un villageois où se trouve la source chaude des Trois Ciseaux, endroit paradisiaque où se baignent les jeunes filles du coin.

⁴²² *Ibid.*, p.217. « Nous jurâmes que, si un jour nous étions riches et que les religions n'étaient plus interdites, nous reviendrions faire ériger sur sa tombe un monument en relief et en couleurs, sur lequel serait gravé un homme aux cheveux argentés couronnés d'épines, comme Jésus, mais pas les bras en croix. Ses mains, au lieu d'avoir les paumes clouées, tiendraient le long manche d'un balai ».

Notons qu'il s'agit là d'une séquence de transition créée pour faire entrer en scène la Petite Tailleuse ; si la scène de baignade de la séquence 8 n'existe pas dans le roman, c'est peut-être parce que cette pratique du bain dans une source n'a pas toujours été dans les mœurs chinoises ; cet ajout semble donc plutôt répondre au goût esthétique occidental : en Occident, en effet, la baignade et la nudité sont régulièrement traitées dans les tableaux du XIXe et XXe siècle. Dans la séquence 9, Luo, coincé au fond d'un puits, lève les yeux vers la Petite Tailleuse qui se penche du haut du puits. Le réalisateur en profite pour tracer de la Petite Tailleuse un portrait souriant et malicieux.

Il est manifeste que Dai Sijie met particulièrement en valeur, dans le film, la relation amoureuse entre Luo et la Petite Tailleuse. Alors que celle-ci, selon le roman, n'est pas analphabète, elle écrit, dans la séquence 53, une lettre à Luo selon laquelle c'est son père qui lui a appris à lire et à écrire. La séquence filmique montre que c'est Luo qui apprend à la Petite Tailleuse à écrire les mots « je t'aime » par lesquels il lui exprime son amour. La scène dans laquelle la Petite Tailleuse dit adieu à Luo (séquence 59), n'est pas présente dans le roman. Ce passage du film montre, d'une part, que Luo est très épris de la jeune fille et ne veut pas se séparer d'elle ; d'autre part, il laisse présager que la Petite Tailleuse est enceinte, car elle lui dit : « Après, tu sauras pourquoi. J'ai des ennuis ». Le réalisateur choisit délibérément un jour de pluie (séquence 64) pour créer une atmosphère triste et exprimer le désespoir de la Petite Tailleuse, l'avortement étant interdit sans certificat de mariage. Dans cette séquence, Ma et la Petite Tailleuse sont présentés de dos. La Petite Tailleuse dit : « De tous les côtés, je suis fichue », et Ma lui répond : « Dis pas ça. Laisse-moi réfléchir ». Leur discussion sur les solutions possibles et envisageables pour pratiquer un avortement, présente dans le roman, est donc éludée dans le film.

De plus, Dai Sijie développe considérablement, dans le film, l'amour caché qu'éprouve Ma pour la Petite Tailleuse. Dans la séquence 58, quand Ma aspire le sang empoisonné de son amoureuse, et il tremble parce qu'il n'a jamais touché son corps. Cette scène, ajoutée par le réalisateur, a pour but de montrer l'amour secret de Ma pour la Petite Tailleuse. Dans la séquence 67, la Petite Tailleuse, très affaiblie après l'opération, est portée par Ma sur une chaise à dos, alors que dans le roman, elle apparaît, au contraire, très soulagée après la même intervention et refuse de se reposer. Le réalisateur ajoute également dans le film une scène dans laquelle Luo vend son violon à un médecin pour 25 yuan afin d'en donner 20 à la Petite Tailleuse pour lui permettre de faire des achats en ville. Ce passage émouvant, qui n'existe pas dans le roman, témoigne de l'amour pur et généreux de Ma envers la Petite Tailleuse.

2) Référence à la littérature étrangère

Nous pouvons remarquer ensuite que Dai Sijie invente certaines séquences filmiques destinées à montrer l'influence de la littérature étrangère sur les trois protagonistes.

Dans la séquence 21, l'image des trois jeunes allongés sur le gazon sous un arbre et regardant le ciel est une description imaginaire et romantique du réalisateur. Leur dialogue reflète leur curiosité du monde occidental et leur soif d'avoir la liberté de développer leurs connaissances. Quand la Petite Tailleuse demande à Luo et à Ma de lui raconter un film étranger, Ma répond : « D'accord. De quel pays ? La France ? L'Espagne ? Le Canada ? ... Je plaisante. Comment je connaîtrais des histoires de pays capitalistes ? J'en sais seulement de pays socialistes, Corée, U.R.S.S., Albanie... » ; Luo, quant à lui, dit : « Dans les années 60, il y avait plein de livres. Mais à l'époque, je ne savais pas encore lire. Quand j'ai su, c'était la Révolution. On avait brûlé tous les livres ». On peut ainsi remarquer que Luo et Ma expriment les aspirations de la génération des jeunes rééduqués qui convoitent le savoir de l'étranger, qui leur apparaît comme un moyen de s'échapper de la montagne coupée de la civilisation.

Dans la séquence 27, après un cambriolage réussi, les trois jeunes trouvent un endroit secret baptisé « la grotte aux livres » pour y cacher les livres dérobés. Cet endroit devient un lieu de mémoire : à la fin du film, l'adulte Ma retourne à la montagne et filme la grotte aux livres qui rappelle à Luo les moments où il lisait à la Petite Tailleuse des romans étrangers.

Dans la séquence 40, Luo lit à la Petite Tailleuse ce passage, extrait de *Scènes de la vie parisienne* de Balzac : « En ceci, peut-être, consiste toute la différence qui sépare l'homme naturel de l'homme civilisé. Le sauvage n'a que des sentiments, l'homme civilisé a des sentiments et des idées [...] Aussi, chez les sauvages, le cerveau reçoit-il pour ainsi dire peu d'empreintes ». Il va de soi qu'il s'agit là d'un extrait soigneusement choisi par le scénariste. À travers la pensée de Balzac, Luo apprend à la Petite Tailleuse à distinguer l'homme naturel de l'homme civilisé : pour devenir une fille civilisée, il faut avoir des sentiments et des idées. Il convient de noter que cet intertexte permet au réalisateur de mieux montrer comment Luo, au moyen de la littérature étrangère, transforme la personnalité de la Petite Tailleuse.

3) L'épilogue du film

De la séquence 69 à la séquence 76, le réalisateur imagine que des retrouvailles ont lieu entre Luo et Ma après une vingtaine d'années, sans faire apparaître la Petite Tailleuse, qui, comme dans le roman, a définitivement quitté le village (ce départ constituant d'ailleurs la fin du livre). Comme le dit très bien Pierre Baski, dans cet épilogue « l'auteur [...] ajoute le regard décalé de Ma vingt ans plus tard, alors que la construction des Trois Gorges, sur le

fleuve Yangtse, menace d’engloutir sous les eaux le village de sa rééducation, image symbolique d’une époque révolue »⁴²³. Luo est devenu dentiste et Ma violoniste en France. Un jour, Ma apprend grâce à un reportage télévisé que la région des Trois Gorges va être inondée pour les besoins de la construction d’un barrage hydraulique. Il décide de retourner en Chine pour revoir le lieu de son adolescence et le filmer. Il rejoint ensuite à Shanghai son ami Luo, marié et père de famille. Ils visionnent alors ensemble la vidéo qui montre la grotte des livres, le réveil, le chef qui a bien vieilli, le vieux meunier... L’image revient subitement au temps présent dans la séquence 80. Luo raconte à Ma qu’il a recherché la Petite Tailleuse pendant toutes ces dernières années ; quant à Ma, il avoue enfin son amour pour elle. Tandis que, dans le roman, l’histoire s’arrête au moment du départ de la Petite Tailleuse, dans le film, Dai Sijie rajoute donc une vingtaine d’années à ce départ. Comment expliquer un tel ajout si ce n’est par les potentialités de nature expressive inhérentes au langage cinématographique ? Remarquons d’abord que cet épilogue n’a pas manqué de susciter certaines critiques, les unes positives⁴²⁴, les autres plutôt négatives⁴²⁵. Quoi qu’il en soit, nous choisissons quant à nous de noter, donc, qu’au-delà des aspects pour ainsi dire lyriques de cet épilogue, celui-ci constitue un cas intéressant des possibilités qu’offre le langage filmique : lui seul en effet est apte à opérer, quasiment d’une image à l’autre, et par conséquent en un laps de temps minime, le passage à une temporalité différente, future en l’occurrence, sans que la compréhension de la narration ne soit altérée.

2.3. Les transpositions

Nous allons voir ici quels sont les éléments littéraires dont la nature permet une utilisation filmique directe, mais sous la condition qu’ils soient présentés, qu’ils apparaissent sous un angle nouveau. En quoi consiste cette nouvelle présentation, spécifique au langage cinématographique, et qui en fait ressortir la ou les qualités intrinsèques ? Nous pouvons aborder ces éléments et les passages auxquels ils correspondent en fonction de quatre critères :

⁴²³ Pierre Baski, « Balzac dans le Hunan », *Libération* 18/2001.

⁴²⁴ Le Monde/Aden, 09/10/2002. « La fin du film, qui nous ramène brutalement à nos jours, donne en outre une autre dimension, inattendue, et plus profonde à cette belle histoire d’amour et de révolte : on y prend toute la mesure du poids du temps, qui en passant a englouti à la fois les lieux, les êtres chers, les souvenirs et même les rêves. »

⁴²⁵ Danièle Heymann, « Le petit miracle de Dai Sijie », *Marianne* 07/10/2002. « La dernière partie – vingt ans après – est moins convaincante, malgré une belle scène où l’on voit nos héros regarder à la télévision leur village d’autrefois disparaître sous les eaux d’un grand barrage... Dai Sijie n’avait sans doute pas besoin de libérer ces flots symboliques, il nous avait déjà démontré que ses souvenirs ne pouvaient se noyer dans l’oubli, qu’ils étaient bien là, à la fois intacts et réinventés, magnifiés par l’émouvante et vigoureuse fraîcheur des premières amours, et le visage à tout jamais exquis de la petite tailleuse chinoise ».

la réécriture technique ; les effets comiques et dramatiques ; les métaphores de l'image filmique ; et, enfin, les obstacles de la réécriture filmique.

1) La réécriture technique

Dans la séquence 1, alors que le roman décrit le contexte de la rééducation de la Chine par les mots⁴²⁶, le film montre, sur fond de musique, l'image de la montagne et indique ainsi le lieu de rééducation de nos deux héros. Un chant rappelle au spectateur que cette histoire se déroule pendant la Révolution culturelle : « C'est nous les Gardes rouges du Président Mao qui descendons des steppes vers la place Tian-An-Men. Nos drapeaux rouges forment comme une mer de feu. Nos chants révolutionnaires résonnent jusqu'aux cieux. Notre Grand Timonier, le Président Mao, nous conduit en avant. Cher Président Mao, soleil rouge de notre cœur. Les peuples des steppes vous dédient leur amour. En avant conduisez-nous toujours ».

Dans le roman, selon un rituel journalier, le chef appelle ses villageois à partir aux champs dès l'heure du réveil déterminée par deux rééduqués ; par contre, dans la séance filmique 4, le langage cinématographique ne permettant de mettre en scène qu'une seule action à la fois, le réalisateur doit ajouter une narration hors-champ : « depuis toujours les montagnards réglaient leurs activités sur le soleil. Cette coutume fut remise en cause par l'arrivée de notre petit réveil ».

Notons que dans un film, l'image et le son peuvent permettre deux types de narration différents. La séquence 5 montre Luo et Ma travailler avec les villageois en portant des seaux d'excréments ; en parallèle, on entend la narration de la légende de la montagne du Phénix du Ciel. Le seul Occidental qui pénétra dans cette région fut un missionnaire français, le Père Michel, en 1940. Dans ses carnets de voyage, il écrit : « Après deux mois de route, j'atteignis le district de Tianquan et les monts du Phénix d'où on extrait du cuivre pour battre monnaie. Selon les Annales chinoises, en 100 ap. J.-C., un empereur de la dynastie Han offrit cette montagne à son amant, un chef eunuque du palais. C'est la première référence officielle à l'homosexualité en Chine ». Cette narration, qui lie la montagne chinoise à un missionnaire français peut, d'une part, susciter l'intérêt du spectateur français, et, de l'autre, ajouter un trait d'humour à la dure vie de rééducation d'un intellectuel chinois.

⁴²⁶ Voir Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, *op.cit.*, p.13. « Deux mots sur rééducation : dans la Chine rouge, à la fin de l'année 68, le Grand Timonier de la Révolution, le président Mao, lança un jour une campagne qui allait changer profondément le pays : les universités furent fermées, et les jeunes intellectuels, c'est-à-dire les lycéens qui avaient fini leurs études secondaires, furent envoyés à la campagne pour être rééduqués par les paysans pauvres ».

On peut entendre, dans la séquence 47, en parallèle la voix hors-champ de Ma : « Monte-Cristo nous tint éveillés neuf nuits d'affilée. Le vieux tailleur avait une résistance étonnante. La nuit il m'écoutait, le jour il travaillait. Inspirées par Dumas, quelques fantaisies apparurent sur les vêtements qu'il faisait. De petits détails à la française vinrent soudain orner les atours de nos paysannes, surtout des éléments marins... Cette année-là, un vent de Méditerranée souffla sur notre montagne. Vareuses à col marin, pantalons de matelot à pattes larges... Dumas aurait été surpris du résultat. Il avait aussi décrit d'autres vêtements, plus raffinés : les corsages brodés de fleurs de lys, les robes à guipures de Mercedes... Nous en gardions le jaloux secret pour notre Petite Tailleuse ». Cette voix hors-champ a ici une fonction qui n'est pas narrative, croyons-nous, mais explicative ; elle fait connaître ce que l'image ne montre pas nécessairement. Aussi peut-on affirmer que les voix hors-champ ne sont pas nécessairement ni systématiquement l'équivalent de la narration linéaire du roman.

Dans la séquence 56, la scène représentant Luo et la Petite Tailleuse faisant l'amour dans l'eau est accompagnée, hors-champ, par le chant du vieux meunier. La narration du vieux meunier dans le roman telle qu'elle est réutilisée dans le film permet au réalisateur d'ajouter à l'image une musique de fond et de conserver la même vision et le même narrateur dans ce passage.

Le film présente (séquence 79) une scène qui dans le roman exprime le point de vue subjectif de Ma ; or, l'utilisation de la caméra a pour effet de passer à un point de vue neutre, totalement objectif : « Je ne pouvais en croire mes propres yeux : la scène se figea en une image fixe... j'aurais voulu assister à une scène violente, avec des cris, des accusations, des explications, des pleurs, des insultes, mais rien. Le silence... »⁴²⁷. Luo passe sa main sur les cheveux de la Tailleuse en lui demandant pourquoi elle les a coupés ; il remarque par ailleurs qu'elle a mis des chaussures de tennis blanches ; enfin, il lui dit, avec des yeux rouges : « Je t'aime tellement, et toi, tu parlais sans un mot ». Bien que Ma, en tant que narrateur dans le roman, raconte toute l'histoire entre Balzac et la Tailleuse, il semble que Dai Sijie tente de donner dans le film une dimension également importante à Luo. À preuve, les nombreux gros plans qui sont faits de lui et dont le but est selon nous de creuser sa psychologie, tout en préservant la narration de Ma présente dans le roman.

⁴²⁷ *Ibid.*, p.227.

2) Les effets comiques et dramatiques

Le premier effet comique qui mérite d'être relevé se situe au début du film, dans la séquence 2 : le réalisateur invente et ajoute un fragment au sujet d'un livre de cuisine qui renforce l'effet ironique de la scène (ce livre est tenu à l'envers par le chef du village qui ne sait pas lire) et fait en même temps allusion au risque de dissimuler des romans étrangers (le livre de cuisine est finalement brûlé en tant que produit capitaliste comme le sont aussi les romans occidentaux).

On peut ensuite voir (séquence 50) la Petite Tailleuse allumer une cigarette pour le chef, afin que celui-ci se calme. Dans cette intervention anodine, les trois jeunes montrent leur coopération. Quand Ma foule du pied le pédalier de la machine, il fait semblant de jouer du violon sur un mode narcissique. En effet, dans le roman, si Ma ralentit le pédalier de la machine, c'est pour se venger des menaces d'inculpation. Comme l'auteur l'écrit : « Je n'avais jamais vu aussi sadique que moi. Je vous l'assure. Un sadique débridé »⁴²⁸. Par rapport au roman, le film prend ici plutôt un effet comique.

C'est dans la séquence 65 que nous pouvons relever un effet dramatique propre à la mise en scène et à l'écriture filmiques. En effet, celle-ci supprime des détails de la rencontre qui a lieu entre le médecin et Ma. Quand le médecin reconnaît le style du traducteur dans le texte copié sur la veste en peau de mouton, Ma éclate en sanglots. Il est peut-être difficile pour le spectateur occidental de comprendre pourquoi Ma pleure à ce moment-là. Dans le roman, le narrateur explique : « Ces larmes, je crois, n'étaient pas pour la Petite Tailleuse, ni pour ma mission accomplie, mais pour le traducteur de Balzac, que je ne connaissais pas. N'est-ce pas le plus grand hommage, la plus grande grâce qu'un intellectuel puisse recevoir en ce monde ? »⁴²⁹. Par ailleurs, si dans le film, Dai Sijie crée de toutes pièces le passage où le médecin lit un extrait de la traduction du roman de Balzac, c'est de toute évidence pour montrer sa sympathie pour l'expérience amère de l'intellectuel lors de la Révolution culturelle et son admiration pour le travail de Fu Lei.

L'avortement subi par la Petite Tailleuse (séquence 66) a lieu dans la maison de Luo en raison des risques encourus par le médecin qui pratique une telle opération, interdite par la loi dans son hôpital. Au cours de cette intervention, Ma joue du violon tout en en montant la garde. L'effet dramatique consiste ici dans la création d'un plan qui montre le chef du village passer devant la maison (alors que dans le roman, la Petite Tailleuse, déguisée en femme de

⁴²⁸ *Ibid.*, p.167

⁴²⁹ *Ibid.*, p.215.

trente ans, subit l'avortement dans la salle d'opération de l'hôpital, tandis que Ma reste assis dans le couloir durant trois heures).

3) Les métaphores de l'image filmique

Nous pensons que, par nature, le langage cinématographique, étant donné qu'il est basé sur l'image, manifeste une potentialité poétique plus riche que celle du langage romanesque. Nous allons donc ici analyser quelques images filmiques, dans lesquelles Dai Sijie exploite les dimensions esthétiques propres au langage filmique.

Dans la séquence 3 du film, comme dans le roman, la maison est montrée sur pilotis, perdue au fin fond de la montagne. La caméra fait alors un gros plan sur elle, ce qui a pour effet de donner à la montagne, en arrière-plan, une beauté lyrique. L'habitation est en mauvais état et Ma dit à Luo : « Dire que c'est dans ce trou perdu qu'on va peut-être passer notre vie... Quand j'y pense, ça me fait froid dans le dos ». Les yeux de Luo sont pleins de larmes. Si Ma et Luo y expriment leur étonnement et leur appréhension sur leur changement des conditions de vie qui les attend, le roman se contente de faire une description objective de leur habitation.

Dans la séquence 10, Luo, à la fois timide et excité, tourne le dos à Petite Tailleuse et dit à son ami Ma qu'il la trouve charmante. Pour montrer la subtilité des relations amoureuses qui existent entre Luo, Ma et la Petite Tailleuse, le réalisateur choisit de ne jamais les faire apparaître sur un même plan, crée deux dialogues en parallèle, l'un entre Luo et la Petite Tailleuse, et l'autre entre celle-ci et Ma.

Le réalisateur ajoute dans le film (séquence 14) un objet symbolique, des maquettes d'avion fabriquées par la Petite Tailleuse et qui plaisent beaucoup à Ma. Ces maquettes d'avion renvoient au monde technique et donc urbain, et témoignent ainsi une fois de plus de l'attrance que la Petite Tailleuse éprouve pour la ville. Comme elle le dit à Luo et à Ma : « C'est bien, d'être de la ville. Vous connaissez plein de choses » ; « souvent, quand je vais couper du bois, je vois passer des avions, et je me demande à quoi ressemble le monde en dehors d'ici ».

Le personnage du directeur du Comité, créé par le réalisateur, est détesté par la Petite Tailleuse (séquence 14). Celui-ci encourage tous les rééduqués issus de familles réactionnaires à pendre Binoclard en guise d'exemple et les incite à retourner en ville. Il s'agit là nous semble-t-il d'une annonce imagée du départ de Binoclard. Une autre image est utilisée, pour annoncer cette fois l'envoi de Luo et Ma en ville pour regarder un film et pour le raconter aux villageois. Il s'agit d'un plan où un homme dit au chef du village pendant une

réunion : « J'ai un parent projectionniste à la ville. Tous les mois, il passe un film révolutionnaire ».

Le réalisateur invente, dans la séquence 18, la scène d'une femme qui vend ses produits agricoles. Bien que Luo et Ma n'aient pas l'intention d'acheter quoi que ce soit, ils s'intéressent au prix. Dans le petit restaurant, on ne voit pas à l'écran le visage du serveur. La caméra montre toujours Luo et Ma de face. Les deux scènes montrent bien l'état de grande excitation des deux rééduqués quand ils retournent en ville. Cette excitation contraste avec la peur qu'ils ressentent à l'idée de mourir dans la montagne et de ne jamais pouvoir retourner en ville.

4) Les obstacles de la réécriture filmique

Nous avons déjà noté, spécialement au sujet de l'épilogue de notre film, qu'il existait des possibilités d'expression propres au langage cinématographique, à sa nature, à ses techniques. Il convient à présent de remarquer que ce même langage comporte également des limites, qui lui sont inhérentes et qui ne peuvent être perçues que par comparaison avec le roman, qui devient ainsi, en quelque sorte, un repère critique, un critère d'évaluation. Le film agit ici, pourrions-nous dire, comme un atténuateur, un réducteur, et cela est dû au fait qu'il s'agit du langage de l'image, et que l'image délaisse en quelque sorte ce qui se trouve hors de son cadre, voire n'attire l'attention que sur ce qui est situé en son centre, ce sur quoi la mise au point est faite. Cette réduction doit également être considérée par rapport au langage romanesque et surtout au pouvoir évocateur des mots, aux émotions qu'ils véhiculent : toute une richesse spécifiquement littéraire qui ne peut être prise en compte (ou seulement de manière très limitée) par et dans le langage filmique. Nous pouvons relever trois cas particulièrement significatifs de cet effet de réduction, d'atténuation. Le premier concerne le profond désespoir de Luo face à sa condition actuelle de rééduqué. Ce désespoir, Luo le manifeste, dans le roman, en éclatant en sanglot, un sanglot « qui n'était ni un sanglot d'émotion, ni le gémissement de douleur d'un blessé, mais des pleurs effrénés versés à chaudes larmes dans l'obscurité totale. Répercutés par les parois, ces pleurs se transformaient en un long écho qui remontait du fond de la galerie, se fondait, se condensait, et finissait par faire partie de l'obscurité totale et profonde »⁴³⁰. Or, la séquence filmique correspondante (séquence 6) opère un effet réducteur évident en montrant l'image de Luo en larmes après avoir simplement renversé un panier et essuyé la colère du chef du village. Le second

⁴³⁰ *Ibid.*, p.44.

exemple est relatif à la réaction de Ma, qui apprend que la Petite Tailleuse est enceinte : le réalisateur (séquence 63), à ce moment-là, ne fait aucun plan sur son visage, limitant ainsi la réaction de Ma telle qu'elle est décrite dans le roman⁴³¹. Enfin, le roman raconte que « la courtoisie et le respect dus à la femme, révélés par les romans de Balzac, (...) transformèrent [Ma] en lavandière qui faisait la lessive à la main dans le ruisseau, même en ce début d'hiver »⁴³². Or, la séquence du film (60-61) se contente de montrer Ma en train de laver du linge pour la Petite Tailleuse sans préciser l'origine de cet empressement (lecture de Balzac).

3. Critique littéraire et intertextualité

Dai Sijie affirme lui-même que le thème principal de *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* est une histoire littéraire plutôt qu'un récit de vie, celui d'un rééduqué⁴³³. Cette sorte d'aveu nous permet de comprendre l'utilisation qui est faite par l'auteur de nombreux intertextes de la littérature occidentale pour montrer comment la pensée occidentale présente dans des livres étrangers peut influencer la vie d'un village chinois arriéré durant la révolution culturelle. L'étude de l'intertextualité dans le roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* et dans son adaptation cinématographique sera l'angle selon lequel nous allons analyser l'interculturalité et l'intermédialité dans plusieurs de leurs dimensions (les effets de lecture, les relations internationales à travers la littérature, la musique et le cinéma dans le roman, le romanesque et le filmique).

1) Les effets de lecture

Nous pouvons citer quelques intertextes présents dans le roman – *Ursule Mirouët* ; *Jean-Christophe* ; *Le Comte de Monte-Cristo* ; *Cousin Pons* ; *Madame Bovary* – dans le but d'évoquer les effets de la lecture de la littérature occidentale sur ce roman d'apprentissage francophone.

⁴³¹ *Ibid.*, p.199. « J'aurais voulu la prendre dans mes bras pour la consoler, je souffrais de la voir souffrir [...] j'étais prêt à mourir célibataire si cela avait pu atténuer son angoisse [...] la peur me saisit, et je sentis un tremblement parcourir mes jambes. »

⁴³² *Ibid.*, p.188.

⁴³³ Voir Pierre Haski, « Dai Sijie, rééduqué sans rancune. L'auteur, qui vit en France parle d'expérience », *Libération* 18/2001. Dai Sijie se défend d'avoir voulu faire un film sur la Révolution culturelle : « Beaucoup de gens ont déjà parlé de cette expérience. Certains accusateurs, d'autres nostalgiques. Je me contente d'utiliser cette période pour raconter une histoire de littérature. Le thème principal n'est pas la vie d'un rééduqué mais comment un livre peut changer la vie d'une personne, comment la culture débarque dans un endroit où tout le monde est illettré. La révolution culturelle est la toile de fond, pas l'objet ».

Brusquement, comme intrus, ce petit livre [*Ursule Mirouët*] me parlait de l'éveil du désir, des élans, des pulsions, de l'amour, de toutes choses sur lesquelles le monde était, pour moi, jusqu'alors demeuré muet⁴³⁴.

Mais Jean-Christophe, avec son individualisme acharné, sans aucune mesquinerie, fut pour moi une révélation salutaire. Sans lui, je ne serais jamais parvenu à comprendre la splendeur et l'ampleur de l'individualisme⁴³⁵.

Inévitablement, quelques fantaisies, discrètes et spontanées, dues à l'influence du romancier français [Alexandre Dumas], commencèrent à apparaître dans les nouveaux vêtements des villageois, surtout des éléments marins⁴³⁶.

Après deux chapitres du *Cousin Pons*, je participai volontiers aux travaux ménagers... Bientôt, la courtoisie et le respect dus à la femme, révélés par les romans de Balzac, me transformèrent en lavandière...⁴³⁷

Deux mois plus tôt environ, Luo m'avait dit qu'elle s'était confectionné un soutien-gorge d'après un dessin qu'elle avait trouvé dans *Madame Bovary*... Sa nouvelle obsession, m'avait dit Luo, c'est de ressembler à une fille de la ville⁴³⁸.

Quelle est la signification et l'importance de ces passages et de ces livres dans le parcours des personnages ? On remarque tout d'abord que le petit livre *Ursule Mirouët* de Balzac éveille des désirs chez Ma, lui apprend ce qu'est l'amour ; le roman *Jean-Christophe* de Romain Rolland lui fait comprendre la signification et le pouvoir de l'individualisme ; le roman *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas inspire le tailleur dans sa création de vêtements ; *Le Cousin Pons* de Balzac apprend à Ma la courtoisie et le respect de la femme ; enfin *Madame Bovary* de Flaubert procure à la Petite Tailleuse le désir de devenir une fille de la ville. On peut donc dire que dans ce roman, l'intertextualité correspond à la quête personnelle et identitaire des personnages. En effet, suite à la première période de lecture, effectuée pour le plaisir, « le livre prend alors toute son importance dans un travail de reconstruction identitaire »⁴³⁹. L'interprétation du texte dépend aussi du contexte social, politique et culturel⁴⁴⁰. Dans ce roman de Dai Sijie, les romans occidentaux du XIX^e siècle sont perçus par les personnages comme des livres humanistes qui soulignent l'importance de la réalisation de l'individu et s'opposent à la divinisation de Mao.

⁴³⁴ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op.cit., p.72.

⁴³⁵ *Ibid.*, p.118.

⁴³⁶ *Ibid.*, p.158.

⁴³⁷ *Ibid.*, p.188.

⁴³⁸ *Ibid.*, p.221.

⁴³⁹ Gérard Mauger, Claude F.Poliak, Bernard Pudal, *Histoire de lecteurs*, Paris, Nathan, 1999, p.85.

⁴⁴⁰ Voir Chantal Horellou-Lafarge, Monique Segré, *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, 2007, p.107. « Le contexte social et politique dans lequel se trouve le lecteur face à un roman spécifique n'est pas sans effet sur son interprétation ».

2) Les relations internationales à travers la littérature

Parmi les intertextes, on trouve surtout de grands auteurs français, anglais et russes du XIX^e siècle. Pourquoi les deux rééduqués du roman de Dai Sijie préfèrent-ils les romans d'écrivains de pays capitalistes à ceux de pays socialistes ? Le héros Ma l'explique :

Mais, à présent, ces films au réalisme prolétarien agressif, qui avaient jadis fait mon éducation culturelle, me paraissaient si éloignés des désirs humains, de la vraie souffrance, surtout de la vie, que je ne voyais pas l'intérêt de me donner la peine de les raconter à une heure aussi tardive⁴⁴¹.

Pendant la Révolution culturelle, la Chine connaît une vie culturelle très pauvre. Dans ce désert culturel, les rééduqués ont très peu de divertissements, excepté quelques opéras modernes révolutionnaires. Ainsi, regarder un film devient une grande fête pour eux. À ce moment-là, deux films sont populaires parmi les rééduqués. L'un est *Waves of the Danube*, un film roumain, l'autre *La petite marchande de fleurs*, un film nord-coréen que Dai Sijie évoque à plusieurs reprises dans son roman et dans son film, et qui est entré dans la mémoire collective de tous les Chinois qui ont vécu la Révolution culturelle, tellement son style est différent de celui de la production cinématographique chinoise de l'époque qui ne diffuse que les idées révolutionnaires. Dai Sijie développe la scène où Luo et Ma racontent ce film dans le but évident d'évoquer l'histoire et le ressenti propres à sa génération. En effet, la réflexion sur les intertextes littéraires s'intègre dans le combat politique. La difficulté d'accès à la littérature étrangère pendant la Révolution culturelle chinoise est rendue tangible dans ce roman. Comme Dai Sijie le dit :

Pendant plusieurs années, au rayon « littérature occidentale » de toutes les librairies, il n'y eut que les *Œuvres complètes* du dirigeant communiste albanais Enver Hoxha, sur les couvertures dorées desquelles on voyait le portrait d'un vieil homme avec une cravate de couleurs criardes, avec des cheveux gris impeccablement peignés, qui rivait sur vous, sous ses paupières plissées, un œil gauche et un œil droit plus petit que le gauche, marron et doté d'un iris rose pâle⁴⁴².

Suite à sa création en 1949, la nouvelle Chine populaire rejoint le camp des pays socialistes dirigés par l'URSS dans le contexte de la Guerre froide. Après la mort de Staline en 1953, le nouveau dirigeant de l'URSS, Nikita Khrouchtchev, engage une politique de déstalinisation. Il critique publiquement son prédécesseur ainsi que les méfaits, sur le plan social, du culte de la personnalité, ce qui provoque alors le mécontentement des pays socialistes. Après la rupture de la relation sino-soviétique en 1960, la Chine lance une politique diplomatique indépendante et conclut, en 1961, une alliance officielle avec l'Albanie

⁴⁴¹ Dai Sijie, *op.cit.*, p.154.

⁴⁴² *Ibid.*, p.66.

qui est aussi en rupture avec l'URSS depuis 1956. Après la mort de Staline, Enver Hoxha se tourne vers Mao. L'Albanie et la Chine entretiennent une amitié forte entre 1961 et 1972⁴⁴³ et les Chinois ont ainsi accès aux œuvres d'Enver Hoxha pendant la Révolution culturelle. Sachant que pendant toute cette période, tous les livres considérés comme anti-révolutionnaires étaient brûlés, personne n'est étonné de voir que les rééduqués n'avaient aucun moyen d'avoir accès aux informations venant de l'Occident. Dans le film, Dai Sijie met en scène cette fermeture de la Chine à la culture occidentale :

Tailleuse : Vous me racontez une histoire ? Un film étranger.

Ma : D'accord. De quel pays ? La France ? L'Espagne ? Le Canada ?

Tailleuse : Tu en connais ?

Ma : Je plaisante. Comment je connaîtrais des histoires de pays capitalistes ? J'en sais seulement de pays socialistes. Corée, U.R.S.S., Albanie...

Luo : Dans les années 60, il y avait plein de livres. Mais à l'époque, je ne savais pas encore lire. Quand j'ai su, c'était la Révolution. On avait brûlé tous les livres. (Séquence 21)

Bien que la recherche sur la littérature occidentale et sa traduction soient interrompues pendant la Révolution culturelle, des traductions antérieures, datées de la première moitié du vingtième siècle circulent de manière clandestine parmi des rééduqués. Ainsi dans leur valise, Luo et Ma conservent de nombreux livres étrangers : « À leur tête, se tenait notre vieil ami Balzac, avec cinq ou six romans, suivi de Victor Hugo, Stendhal, Dumas, Flaubert, Baudelaire, Romain Rolland, Rousseau, Tolstoï, Gogol, Dostoïevski, ainsi que quelques Anglais : Dickens, Kipling, Emily Brontë... »⁴⁴⁴. En fait, pendant longtemps, la littérature française a occupé une place importante dans la traduction des œuvres étrangère en Chine. Dans les années 30 et 40, les romans français du XIX^e siècle, qui critiquent la réalité sociale du capitalisme, encouragent le peuple chinois, qui vit encore dans un pays semi-féodal et semi-colonial, à se débarrasser de l'influence des pays capitalistes et à établir un état indépendant. C'est la raison pour laquelle les traductions de romans français sont très nombreuses en Chine dans la première moitié du XX^e siècle. Par exemple, dans son film, Dai Sijie intègre un extrait du roman *Jean-Christophe* cité par le médecin chinois :

Ma : Docteur, je vous en prie, aidez-nous. Je vous en supplie. Je vous donnerai un roman français. Je mens pas, pour le roman. J'ai copié un passage sur ma veste.

Dr : « Mon pauvre Christophe, tu ne peux pas savoir les délices d'être libre. Sentir que tous les esprits sont libres autour de soi, oui, même les crétins, c'est une volupté inexprimable ; il semble que l'âme nage dans l'air infini. Elle ne pourrait plus vivre ailleurs. » C'est une traduction de Fu Lei. Je reconnais son style. Il est maintenant un ennemi du peuple, comme ton père. Pourquoi tu

⁴⁴³ C'est en 1972, au moment où le Président Richard Nixon se rend en Chine, annonçant la normalisation des relations sino-américaines que Enver Hoxha mène les points de vues divergents avec la Chine.

⁴⁴⁴ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op.cit., p.125.

pleures ? Pardon ! Je devrais pas. C'est à cause de ton père ? parce que j'ai dit qu'il était un ennemi du peuple ?

Ma : Je sais pas.

Dr : C'est à cause de Fu Lei, le traducteur de Balzac ? Je voulais pas le critiquer, je t'assure. Il écrit si bien. (séquence 65)

Ce passage, que le docteur lit dans le film, est une parole d'Olivier, ami de Christophe⁴⁴⁵. Il s'agit d'un éloge de la liberté, qui fait référence au grand traducteur Fu Lei qui, pour elle, pour la liberté, s'est suicidé. *Jean-Christophe* est un roman de Romain Rolland (1866-1944) publié en dix volumes de 1904 à 1902 dans la revue bimensuelle française *Les Cahier de la quinzaine*. Son premier volume est traduit en chinois en 1937 aux éditions Commercial Press (商务印书馆) par Fu Lei, qui publie ensuite en 1941 sa traduction des volumes 2, 3 et 4 aux éditions Pingming (平明出版社). Si ce roman est introduit en Chine, c'est parce qu'à travers les expériences du héros, il fait l'éloge de l'humanitarisme et de l'héroïsme. Le héros, Jean Christophe, qui cherche toute sa vie, avec enthousiasme, la vérité et la lumière, a motivé les jeunes intellectuels chinois qui vivaient à l'époque dans un pays déchiré par la guerre sino-japonaise.

À côté de *Jean-Christophe*, *Le Comte de Monte-Cristo* constitue également un intertexte important dans le roman et dans le film. Ma raconte l'histoire du *Comte de Monte-Cristo* au tailleur pendant neuf nuits entières. Inspiré de ce roman, le tailleur ajoute des éléments marins aux nouveaux vêtements qu'il confectionne pour les villageois. Il est évident que le caractère de ce roman, perçu comme exotique par le tailleur, le fascine. Dans le film, le réalisateur évoque également la scène où Ma raconte l'histoire du *Comte de Monte-Cristo* au tailleur :

Tailleur : Il paraît que vous savez plein d'histoires. Racontez-m'en une.

Ma : Celle-ci commence à Marseille. Nous sommes en 1815.

Tailleur : C'est où, Marseille ?

Ma : Très très loin. C'est un port français.

Tailleur : Pourquoi aller si loin ? Tu n'as rien de plus proche ? Une histoire de fantômes ou de brigands chinois.

Ma : Mon histoire se passe à Marseille. Si ça ne vous plaît pas, bonsoir !

Luo : Continuez si vous voulez, moi je dors. Bravo ! Tu l'as appâté. Il va mordre.

Tailleur : Ça raconte quoi, ton histoire ?

Ma : C'est l'histoire d'un marin français, le capitaine Edmond Dantes, plus tard, comte de Monte-Cristo.

Narrateur : Parfum, bois précieux, beauté, palais, ces quatre idéogrammes traduisent le nom de ce lieu enchanteur.

Tailleur : Champs-Élysées. Quel joli nom !

Ma : C'est la plus belle avenue de Paris, et le comte de Monte-Cristo y habite un vrai palais d'empereur. (séquence 46)

⁴⁴⁵ Voir *Jean-Christophe*, volume VII. P. « N'importe ! dit Olivier. Tu ne peux savoir, mon pauvre Christophe, les délices d'être libre. Ils valent bien qu'on les paye de risques, de souffrances, et même de la mort. Être libre, sentir que tous les esprits sont libres autour de soi, – oui, même les gredins : c'est une volupté inexprimable ; il semble que l'âme nage dans l'air infini. Elle ne pourrait plus vivre ailleurs ».

En tant que modèle du roman populaire français, *Le Comte de Monte-Cristo*, achevé par Dumas en 1884 (avec la collaboration d'Auguste Maquet), raconte une histoire de vengeance dans le contexte de la Restauration Bourbon jusqu'au règne de Louis-Philippe 1^{er} (précisément 1815-1838), lors duquel la France connaît une grande agitation sociale (les libéraux de la bourgeoisie s'opposent aux royalistes de l'aristocratie). Selon la recherche de Li Bo⁴⁴⁶, la première traduction chinoise du roman *Le Comte de Monte-Cristo* remonterait à 1906, publiée par l'Édition Commercial Press. Parmi les dix versions chinoises parues avant les années 60, la plus populaire est la version de Jiang Xuemo (蒋学模), une traduction de la version anglaise parue en 1934 chez Everyman's Library et éditée en 1946 par Wenzhai (文摘出版社, Shanghai).

À cette époque, Balzac est l'un des auteurs étrangers dont les œuvres sont le plus traduites en Chine. Parmi les nombreux traducteurs de Balzac, comme Mu Mutian (穆木天), Gao Mingkai (高明凯), Fu Lei (傅雷), Chen Zhanyuan (陈占元), Li Jianwu (李健吾), etc., Fu Lei (1908-1966) demeure le plus connu. Au début de la Révolution culturelle, les Gardes rouges, suite à une perquisition, l'accusent à tort de trahison. Après avoir subi diverses humiliations, Fu Lei choisit de se pendre à son domicile. Son destin tragique est rappelé dans le roman ainsi que dans le film. Le médecin reconnaît le style de Fu Lei après avoir lu un passage de sa traduction. Il s'exclame : « le pauvre, un ennemi de peuple », ce qui fait pleurer Ma. Aujourd'hui, le prix de traduction le plus prestigieux en Chine porte le nom de Fu Lei en hommage à la contribution qu'il a apportée à la traduction de la littérature française. Par les intertextes utilisés, on peut affirmer que Dai Sijie rend, lui aussi et à sa manière, une sorte d'hommage à ce grand traducteur chinois.

3) La musique et le cinéma dans le roman

La présence de la musique et du cinéma dans le roman de Dai Sijie, si elle est plutôt réduite, a, du moins pensons-nous, une fonction à la fois intertextuelle et interculturelle. On peut en effet affirmer que la sonate de Mozart jouée par Ma, ainsi que le film coréen que va voir Luo en ville et qu'il raconte ensuite aux villageois, sont à considérer sur le même plan que et jouent en quelque sorte le même rôle que les romans de Balzac ou de Flaubert. Outre, pour ce qui est de la musique, qu'à l'instar de celles des écrivains étrangers, « toutes les œuvres de Mozart, ou de n'importe quel musicien occidental, étaient interdites dans notre

⁴⁴⁶ Li Bo, « une archéologie de la traduction chinoise du roman *Le Comte de Monte-Cristo* », in *Wenxue Lunheng* (文学论衡) n° 24, le juin 2014.

pays [la Chine] »⁴⁴⁷, c'est surtout la réception qui en est faite par les villageois qui est importante : « Les visages des paysans, si durs tout à l'heure, se ramollirent de minute en minute sous la joie limpide de Mozart, comme le sol desséché sous la pluie, puis, dans la lumière dansante de la lampe à pétrole, ils perdirent peu à peu leurs contours »⁴⁴⁸. Idem en ce qui concerne l'audition du récit du film coréen, qui captive un public « heureux, excité, [qui] n'en revenait pas »⁴⁴⁹. Certes les villageois chinois, sous la plume de Dai Sijie, sont quelque peu caricaturés ; ils apparaissent ridicules et ignorants. Pour eux, le violon est un objet duquel émane « une odeur de civilisation », et la plupart « ne savaient pas ce qu'était le cinéma ». Aussi peut-on en déduire que la musique et le cinéma jouent dans une certaine mesure le même rôle que la littérature, celui de permettre aux villageois de s'instruire et de se libérer de l'ignorance dans laquelle leur vie rurale les maintient.

4) Le romanesque et le filmique

Une comparaison entre le roman et le film, nous invite à remarquer que certains intertextes littéraires cités dans le roman disparaissent dans le film. Par exemple, Dai Sijie supprime dans le film une intrigue importante du roman : après le départ de la Petite Tailleuse chinoise, Luo brûle tous les livres étrangers :

Trois autres allumettes allumèrent simultanément les bûchers du *Cousin Pons*, du *Colonel Chabert* et d'*Eugénie Grandet*. La cinquième rattrapa Quasi-modò qui, avec ses anfractuosités osseuses, fuyait sur les pavés de Notre-Dame de Paris, Esmeralda sur son dos. La sixième tomba sur *Madame Bovary*⁴⁵⁰.

Dans ce passage, on trouve les intertextes ignorés par le film comme *Colonel Chabert*, *Eugénie Grandet* et *Notre-Dame de Paris*. Quand Luo met le feu aux livres occidentaux, Dai Sijie imagine que les héroïnes, dans les romans, souffrent aussi de l'incendie :

La pauvre fille française fut réveillée de son rêve de somnambule par cet incendie, elle voulut se sauver, mais il était trop tard. Quand elle retrouva son cousin bien-aimé, elle était déjà engloutie dans les flammes avec les fétichistes de l'argent, ses prétendants, et son million d'héritage, tous changés en fumée⁴⁵¹.

Mais la flamme fit soudain une halte de lucidité à l'intérieur de sa propre folie, et ne voulut pas commencer par la page où Emma, dans une chambre d'hôtel de Rouen, fumant au lit, son jeune amant blotti contre elle, murmurait : « tu me quitteras ... » Cette allumette, furieuse mais sélective,

⁴⁴⁷ Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, op.cit., p.12.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p.13.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.31.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.219.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.219.

choisit d'attaquer la fin du livre, à la scène où elle croyait, juste avant de entendre un aveugle chanter : souvent la fraîcheur d'un beau jour. Fait rêver fillette à l'amour⁴⁵².

Dans le premier passage, « la pauvre fille française » est la Vicomtesse de Beauséant du roman *Le Père Goriot* ; dans le second, c'est Madame Bovary qui est engloutie par le feu. Ces deux extraits littéraires, dans le roman, ne peuvent être filmés. Roland Barthes a donné une définition du filmique : « le filmique, c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée. Le filmique commence seulement là où cessent le langage et le métalangage articulé »⁴⁵³. Par analogie, on pourrait dire que c'est le romanesque dans les deux passages qui ne peut pas être filmé. Ainsi des descriptions visuelles dans le roman de Dai Sijie ne peuvent qu'être remplacées par des citations sonores textuelles.

Conclusion

Nous nous sommes proposée de formuler l'hypothèse selon laquelle c'est le parcours interculturel et intermédiateur de Dai Sijie qui nous permet de questionner la singularité de sa double identité romancier-cinéaste par rapport aux autres auteurs francophones chinois. Nous avons par ailleurs qualifié d'« écriture de la différence » la démarche par essence intermédiaire de Dai Sijie. Celle-ci, contrairement à ce qui se passe dans le cas d'une simple adaptation d'un roman au cinéma, consiste à réécrire une œuvre nouvelle, originale, qui ne peut désormais plus se réduire à une banale transposition du livre.

Tout d'abord, en ce qui concerne le caractère intermédiateur de l'œuvre de Dai Sijie, ou, plus précisément, la légitimité et la pertinence de l'analyse intermédiaire de celle-ci, il convient de noter que c'est la notion de narration qui est, selon nous, le dénominateur commun, dont l'importance est capitale. En effet, pour qu'une pratique artistique intermédiaire soit possible, il faut que les différents supports ou médias choisis par l'artiste aient, au-delà justement de leur différence, une base commune, une unité qui les rendent en quelque sorte comparables ; il faut qu'ils appartiennent à un même registre qui rend possible leur influence réciproque, leur interdépendance. De fait, et de manière générale, deux choses sont déclarées différentes et le sont réellement si et seulement si elles font partie d'un même domaine, d'un même ordre. Nous pensons donc que c'est, dans le cas qui nous occupe, la notion de narration qui constitue cette unité requise par la pratique intermédiaire, qui s'appuie nécessairement sur elle, et que c'est par conséquent la narration qui, ici, fonde, rend possible, légitime et

⁴⁵² *Ibid.*, p.219.

⁴⁵³ Roland Barthes : « Le troisième sens ; Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus ; essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p.58.

pertinente la notion même d'intermédialité. Conter, raconter, exposer, retracer une histoire, un réalisateur peut aussi bien le faire qu'un romancier car le langage cinématographique, dans ses différentes dimensions (mouvement des images, dialogue, voix off, etc.) le permet tout autant, mais à sa manière, que le langage littéraire. L'essence de la narration étant selon nous la linéarité, la temporalité, on remarque que le septième art, malgré la « spatialité » de l'image photographique qui est à son origine, retrouve cette essence narrative par le mouvement des images, par leur continuité, leur successivité. Ainsi, c'est à ce niveau, au niveau même de l'essence narrative, que se fonde la pratique intermédiaire de Dai Sijie et c'est donc elle qui rend possible à la fois cette pratique et légitime l'analyse que nous en avons faite. Du coup, il convient de préciser, si du moins nous tenons à conserver l'expression d' « écriture de la différence » pour parler de réécriture dans l'œuvre de Dai Sijie, que la différence dont il est question n'a de sens que par rapport à une communauté d'essence, une unité à la source de laquelle ses œuvres intermédiatiques puisent.

Enfin, Dai Sijie se distingue des autres auteurs francophones chinois en ceci que c'est le seul qui est à la fois romancier et cinéaste. Cette singularité, qui peut aisément s'interpréter comme étant une posture d'auteur, peut en fin de compte aussi s'expliquer, du moins croyons-nous, non pas par un choix subjectif et arbitraire de l'artiste, mais par la logique interne, la cohérence propre à la notion d'intermédialité : il fallait que Dai Sijie utilise des arts ou des supports artistiques qui ne soient pas étrangers l'un à l'autre et qui aient une nature commune. En est-il de même pour les autres auteurs dont la pratique est, en apparence, elle aussi intermédiaire ?

Section B : Entre littérature et peinture

De même que nous avons abordé les études cinématographiques selon quatre axes, de même pouvons-nous proposer quatre perspectives, la critique d'art, l'histoire de l'art, la théorie de l'art et l'esthétique picturale, pour tenter d'élucider et d'analyser le lien intermédiatique qui existe entre la littérature et la peinture dans l'œuvre de deux écrivains-peintres francophones chinois, Gao Xingjian et Shan Sa. Par ailleurs, des références à l'histoire générale de la peinture traditionnelle chinoise et de la peinture occidentale nous permettront de réfléchir au style pictural de nos artistes et de le situer dans l'ensemble de l'histoire de la peinture. Enfin, notons qu'à l'instar de Vassily Kandinsky, Gao Xingjian a écrit des articles théoriques et critiques destinés entre autres à expliquer ses tableaux abstraits, et qui pourront ainsi en faciliter notre compréhension. Enfin, s'agissant de peinture abstraite, une lecture d'ordre purement esthétique sera faite des œuvres des deux artistes en question.

Procédons dès à présent à l'étude des parcours à la fois interculturels et intermédiatiques de Gao Xingjian et de Shan Sa afin de tenter d'établir une communication entre leur œuvre écrite et leur œuvre picturale.

Chapitre VII : Gao Xingjian, dramaturge et peintre

Nous avons choisi de consacrer ce chapitre à Gao Xingjian, romancier, dramaturge, metteur en scène et peintre. Né en 1940, Gao Xingjian est un auteur qui produit son œuvre dans deux langues. Vu que notre recherche porte sur les auteurs chinois d'expression française, notre analyse de l'écriture de Gao Xingjian se bornera aux cinq pièces de théâtre qu'il a écrites directement en français : *Au bord de la vie* (1991), *Le somnambule* (1995), *Quatre quatuors pour un week-end* (1998), *Le Quêteur de la mort* (2004), et *Ballade nocturne* (2010). Gao Xingjian est un des précurseurs du théâtre expérimental en Chine dans les années 80. Sa pièce *L'arrêt de l'autobus*, inspirée d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett et écrite en 1983, est considérée comme la première production de théâtre de l'absurde en Chine. Nous allons donc, une première partie, évoquer le contexte théâtral de Gao Xingjian, qui est passé du statut de précurseur du théâtre parlé en Chine à celui d'héritier du théâtre de l'absurde en France, ce en comparaison avec le contexte de sa création picturale dont le style peut s'interpréter comme une synthèse entre la forme de la peinture traditionnelle chinoise et le fond de la peinture abstraite occidentale. Dans une deuxième partie, on essaiera d'analyser ses cinq pièces d'expression française du point de vue de la thématique, de la structure dramatique, des personnages, du langage (ou du dialogue), et de la mise en scène ; on s'attachera ensuite à expliquer les tableaux de Gao Xingjian du point de vue également de la thématique, ainsi que de l'espace et de la « fausse perspective », de l'ombre et de la lumière, du figuratif et de l'abstrait, du réel et de l'imagination, tout cela au sein de la picturalité des œuvres de Gao Xingjian. Dans son essai *De la création*, Gao Xingjian expose sa philosophie de la création littéraire et picturale, dont on s'inspirera, dans une troisième et dernière partie, pour établir des relations d'intermédialité entre les deux supports, théâtre et peinture, utilisés par Gao Xingjian.

1. Contexte interculturel de la création théâtrale et picturale de Gao Xingjian

Le théâtre chinois, comme la peinture chinoise, se scinde en genre traditionnel (le théâtre chanté) et en genre d'importation (théâtre parlé). « Conceptuellement parlant, le théâtre parlé est en quelque sorte le synonyme du théâtre contemporain en Chine depuis que le théâtre

chanté trouve son équivalence dans l'opéra tel qu'il est considéré en Occident »⁴⁵⁴. En plusieurs milliers d'années de développement, le théâtre chanté traditionnel chinois s'est progressivement enrichi de nombreuses formes marquées par différentes dynasties et différentes régions chinoises, dont l'Opéra de Pékin, né sous la dynastie des Qing, et qui est considéré comme le théâtre national de la Chine. Néanmoins, « le début du théâtre parlé ou huaju 话剧, façonné sur le théâtre occidental et distinct du théâtre chinois traditionnel ou xiju 戏曲 du fait que la parole et les dialogues l'emportent sur la musique, le chant et la danse, est traditionnellement daté en 1907 »⁴⁵⁵, l'année de la création du groupe Chunyang 春阳, la première compagnie de théâtre parlé en Chine. À la veille du mouvement du 4 Mai 1919, la revue révolutionnaire *Nouvelle Jeunesse* consacre en juin 1918 un numéro spécial mensuel pour présenter les pièces de Henrik Ibsen, et Hushi, un des initiateurs importants du mouvement de la nouvelle culture, y publie son article « Ibsen-isme ». Henrik Ibsen est non seulement le fondateur du théâtre réaliste dans le monde entier, mais il est aussi considéré comme le père du théâtre parlé moderne chinois. Les pièces de théâtre réalistes de Ibsen, qui correspondent aux idées progressistes du mouvement de la nouvelle culture chinoise d'alors, influencent une génération de jeunes dramaturges chinois, comme Guo Moruo, Tian Han, Cao Yu... Au milieu des années 1930, Cao Yu achève sa trilogie du théâtre – *L'Orage*, *Le Soleil levant*, et *Rase campagne* – qui fait entrer le théâtre parlé chinois dans son âge d'or. Pendant la période guerrière, de 1937 à 1949, les dramaturges chinois, d'une part, s'inspirent des sujets historiques pour répandre des idées nationalistes et ils créent, d'autre part, de nombreuses pièces de théâtre qui décrivent la réalité de la société. Dans les années 50 et 60, toutes les compagnies de théâtre sont nationalisées et le théâtre parlé est inévitablement idéologisé pour louer la nouvelle Chine et son orientation socialiste. Pendant longtemps, le théâtre parlé se limite par conséquent à un modèle réaliste et idéologiste.

⁴⁵⁴ Yanping Huang, « Confluence de l'art : le théâtre traditionnel chinois dans le cinéma d'art martiaux », in *Théâtre contemporain orient*, ouvrage collectif sous la direction de Brigitte Gauthier, Paris, L'Entretemps, 2012, p.124.

⁴⁵⁵ Barbara Leonesi, « Le renouveau du théâtre chinois contemporain : L'humour de Guo Shixing entre modernité et tradition », in *Théâtre contemporain orient*, ouvrage collectif sous la direction de Brigitte Gauthier, L'entretemps, 2012, p.136. Dans son article, Barbara Leonesi explique 1907 comme l'année de la naissance du théâtre parlé que « traditionnellement on considère que la première pièce de théâtre parlé chinois la mise en scène de Heiniu yu tian lu (黑奴吁天录), L'esclave noir invoque le ciel), version théâtrale du roman *La Case de l'oncle Tom de Harrier Beecher Stowe*, présenté à Tokyo avant, et ensuite à Shanghai en 1907 par la groupe de la société Chunliu 春柳, un groupe de jeunes étudiants chinois au Japon. Comme la traduction chinoise parue en 1901 sous ce même titre, cette mise en scène se chargeait d'un fort message social et politique : il s'agissait d'inciter le peuple chinois à renverser la dynastie mandchoue. On souligne que la transposition du roman était déjà plutôt une adaptation qu'une traduction : son célèbre traducteur, Lin Shu 林纾 (1852-1924), qui traduisit nombre de chefs-d'œuvre occidentaux entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, ne connaissait aucune langue étrangère, et utilisait des « lecteurs » qui lui racontaient l'intrigue des romans».

Jusqu'aux années 80, avec la fin de la révolution culturelle, la réforme de l'ouverture de la Chine vers l'extérieur permet à de nombreux genres de théâtres occidentaux modernes, y compris celui de l'absurde, de s'introduire en Chine. Mais en même temps, la généralisation de la télévision pose un grand défi au théâtre parlé chinois qui connaît tout à coup une grande crise, vu que les spectateurs sont attirés par de nouveaux médias et que les comédiens se mettent à travailler pour le petit écran. Seule une poignée d'écrivains et d'artistes passionnés demeure, et réfléchit à l'avenir et à la rénovation du théâtre parlé chinois. Ayant une bonne connaissance des auteurs de l'absurde, comme Beckett et Ionesco, ainsi que de la théorie théâtrale de Brecht, Gao Xingjian se lance à ce moment-là dans la création d'un nouveau genre de théâtre contemporain chinois qui a la particularité d'être apolitique et anti-idéologique. Plusieurs expressions sont attachées à ce mouvement : « théâtre expérimental », « théâtre d'avant-garde » ou bien « théâtre d'exploration ».

Dans sa thèse *L'appropriation par la Chine du théâtre occidental, Un autre sens de l'Occident*, Zhang Ning évoque la place historique du théâtre expérimental dans l'ensemble du développement théâtral en Chine en soulignant trois acquis : 1) il aboutit à mettre fin largement au réalisme officiel dans la pratique théâtrale, malgré des limites subsistant au niveau scénique ; 2) ses expériences théâtrales permettent de répandre certaines conceptions du théâtre moderniste occidental auprès du public chinois ; et 3) sa pratique "occidentaliste" permet de pluraliser non seulement la conception de la scène mais aussi l'ensemble de la fonction théâtrale⁴⁵⁶.

L'expression de « théâtre de l'absurde » fut proposée pour la première fois par Martin Esslin dans les années 60. Dans son livre *Théâtre de l'absurde*, écrit sur la base des pièces de Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, et leurs prosélytes, Martin Esslin fait en quelque sorte une synthèse entre la tradition et la signification de l'« Absurde » au sens théâtral. En ce qui concerne son origine, Martin Esslin est d'accord avec ce qu'on a souvent dit, à savoir que « le Théâtre de l'Absurde se sert d'idées exprimées depuis les années 20 dans la littérature ésotérique (Joyce, Surréalisme, Kafka) ou, dès la première décennie de ce siècle, en peinture (cubisme, peinture abstraite) »⁴⁵⁷. D'après lui, les différentes pièces du théâtre de l'Absurde sont une réponse aux questions suivantes : « Que ressent cet individu confronté à la condition humaine ? Quel est son état d'esprit fondamental en face du monde ?

⁴⁵⁶ Zhang Ning, *L'appropriation par la Chine du théâtre occidental, Un autre sens de l'Occident*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.120.

⁴⁵⁷ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1977, p.12.

Que ressent-il, étant ce qu'il est ? »⁴⁵⁸ En 1983, Gao Xingjian écrit sa pièce *L'Arrêt de l'autobus*, qui, inspirée d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett, est considérée comme la première production de théâtre absurde en Chine, et qui propulse l'auteur du statut d'innovateur du théâtre parlé en Chine (ou chinois) à celui d'héritier du théâtre de l'absurde en France.

Parallèlement à cette tentative pionnière relative au théâtre expérimental en Chine dans les années 80, Gao Xingjian s'adonne à la pratique de la peinture expérimentale au lavis. L'invitation qui lui est faite, en 1987, de la part d'une galerie allemande, à s'installer et à travailler en Allemagne, est l'occasion pour le public européen de commencer à découvrir ses œuvres. Dans son œuvre *Histoire de l'art chinois au XX^e siècle*, Lü Peng donne cette définition de la peinture expérimentale au lavis chinois : « La peinture expérimentale au lavis vaut par la manière dont les artistes et les peintres ont su diversement utiliser le lavis pour libérer les matériaux et les outils de la peinture et de la calligraphie dites "traditionnelles" et s'adresser de façon libre et complètement nouvelle à la société contemporaine »⁴⁵⁹. En effet, l'influence de la modernité occidentale sur la peinture traditionnelle chinoise au travers de techniques nouvelles (comme la photographie) peut remonter à l'« école de Shanghai »⁴⁶⁰, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. En général, la peinture traditionnelle chinoise se compose de trois rubriques thématiques : « arbres et rochers », « fleurs et oiseaux », « paysages et hommes ». Elle met à la disposition du peintre deux matériaux principaux, la soie et le papier de riz, qui devient progressivement le support dominant avec le développement de la peinture des lettrés sous la dynastie des Song, en raison de son prix moins cher, de sa durabilité et de sa capacité absorbante. À l'opposé de la peinture des professionnels de la cour royale qui se caractérise par un style réaliste et fin, la peinture des lettrés est associée à un style libre et interprétatif qui exprime un état d'esprit personnel. Au sens restrictif, la peinture des lettrés, basée sur l'emploi du pinceau, de l'encre, de l'eau et du papier de riz, représente l'essentiel de la peinture traditionnelle chinoise. Or, à partir du 4 mai

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.384.

⁴⁵⁹ Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XX^e siècle*, Paris, Somogy éditions d'art, 2013, p.590.

⁴⁶⁰ Voir *L'école de Shanghai (1840-1920) peintures et calligraphies du musée de Shanghai*, ouvrage publié sous la direction d'Éric Lefebvre, Paris, Musée Cernuschi, 2013, p.7. « En 1840, après la guerre de l'opium qui marque l'ouverture de Shanghai, la ville devient progressivement une capitale commerciale d'envergure internationale, ainsi que l'un des principaux centres culturels de Chine. S'y rassemblant alors nombre de peintres et de calligraphes remarquables, provenant de toutes les provinces du pays. Vivant de leur art, ils emploient les instruments traditionnels de la peinture chinoise que sont le pinceau et l'encre, et cherchent à répondre aux goûts des hommes raffinés comme à ceux des gens du commun. Leur peinture spontanée et audacieuse, nourrie de leurs connaissances dans le domaine de l'épigraphie et intégrant des éléments essentiels de l'art occidental, donne naissance à un mouvement artistique dont l'impact sera profond dans l'histoire de la peinture chinoise, l'école de Shanghai ».

1919, la peinture occidentale afflue en Chine et introduit ses propres techniques, comme la perspective, les changements de lumière ou de couleurs des sujets, et la peinture chinoise se voit du coup reléguée à un processus de vulgarisation des masses. Elle se tourne dès lors vers le pragmatisme, qui abolit la fonction de loisir typique de la peinture des lettrés. La guerre civile pousse de nombreux artistes à s'installer à Taiwan, parmi lesquels Zhang Daqian (1899-1983), un des plus grands artistes chinois modernes, et Liu Guosong (1932-), qui est à l'origine, dans les années 50, de la modernisation de la peinture chinoise, et qui est considéré comme le père du lavis chinois moderne. Pendant ce temps, suite à l'établissement de la Chine socialiste, en Chine continentale, la peinture se tourne vers un style réaliste marqué par l'idéologie et le sens didactique. À la fin de la révolution culturelle, des artistes chinois entament une réflexion sur la relation entre la peinture et la réalité sociale, en même temps qu'ils contestent le réalisme académique introduit de l'Occident avec le mouvement du 4 mai 1919. Ils sont attirés cette fois-ci par diverses écoles occidentales modernistes, en particulier celles qui prônent l'abstraction. En 1979, engagé comme interprète pour des écrivains chinois à Paris, Gao Xingjian se rend pour la première fois en France et en Italie, où il visite de nombreux musées. Devant des chefs-d'œuvre à l'huile qui lui semblent difficiles à dépasser, Gao Xingjian trouve en revanche que les grands maîtres occidentaux, même si certains, comme Pablo Picasso, l'utilisent dans leurs œuvres, ignorent complètement l'encre et ses multiples potentialités. Ainsi, à son retour en Chine, Gao Xingjian abandonne la création picturale à l'huile qu'il a pratiquée pendant l'enfance, et décide de se remettre une fois pour toutes à la peinture chinoise à l'encre. La création picturale au lavis expérimental chinois de Gao Xingjian démarre presque en même temps que sa création théâtrale expérimentale, dans les années 80, alors que la Chine est marquée par sa réouverture à l'Occident. « Peintre confirmé Gao l'est depuis longtemps, il avait une bonne trentaine d'expositions individuelles à son actif avant le Nobel et au moins autant d'autres après »⁴⁶¹.

Né à Ganzhou en 1940, Gao Xingjian a reçu une solide formation en langue française à l'Institut des langues étrangères de Pékin, d'où il sort diplômé en 1962. Envoyé en camp de rééducation dans la province du Anhui pendant la révolution culturelle, il retourne à Pékin en 1975 pour reprendre son travail de traducteur pour le Parti. Gao Xingjian travaille ensuite en tant que dramaturge à partir de 1980 au Théâtre d'Art populaire de Pékin. En 1982, il publie, en collaboration avec Liu Huiyuan (刘会远), sa première pièce, *Le Signal absolu*, dans le

⁴⁶¹ Juan Ramirez Codina, « Une approche de Gao au mépris des paradoxes », in Gao Xingjian, *Après le déluge*, Éditions El Cobre, 2008.

magazine bimestriel littéraire *Octobre* (numéro 5), qui est mise en scène la même année au Théâtre d'Art populaire de Pékin. Cette pièce de théâtre, qui décrit la psychologie de différents personnages autour d'un crime, a connu un grand retentissement dans tout le pays et elle est considérée comme la première pièce expérimentale chinoise. L'année suivante, Gao Xingjian publie dans le magazine littéraire *la Récolte* sa deuxième pièce, *L'Arrêt de bus*, qui révèle l'état d'esprit de la génération sacrifiée par la Révolution culturelle. Au contraire la pièce *Le Signal absolu*, qui est jouée une centaine de fois au Théâtre populaire de Pékin et connaît un grand succès, la pièce *L'Arrêt de bus* est interdite immédiatement après sa première représentation publique. Mise en scène au Théâtre d'Art populaire de Pékin en 1985, sa troisième pièce, *L'Homme sauvage*, qui traite de la relation entre la nature et l'homme, suscite différentes réactions de la part du public chinois, qui, tout en dénonçant le contenu incompréhensible de cette pièce, le conforte dans sa recherche sur le théâtre expérimental. Toujours en 1985, la maison d'édition des Masses publie un recueil de huit pièces de théâtre de Gao Xingjian : *Le Signal absolu*, *L'Arrêt de bus*, *Quatre Scènes indépendantes (Imitateur, Abri de la pluie, Le Chemin est difficile, Le Col Kabala)*, *Le Monologue* et *L'Homme sauvage*, recueil accompagné d'une postface importante, *Mon avis sur le théâtre*, écrite par l'auteur lui-même. Bien que ce livre soit la preuve de la grande contribution de Gao Xingjian au théâtre parlé chinois, les représentations de ses pièces au Théâtre d'Art populaire de Pékin ont été très tôt interdites et il a préféré alors quitter la capitale pour effectuer un immense voyage vers les provinces du sud et du sud-ouest⁴⁶². En 1986, Gao Xingjian publie dans le magazine *Octobre* une nouvelle pièce, *L'autre rive*, qui est interdite de mise en scène lors d'une répétition. Malgré la censure qui sévit en Chine continentale, Gao Xingjian a déjà attiré l'attention des pays occidentaux : la France, l'Allemagne, le Royaume Uni, l'Autriche et le Danemark l'invitent en 1985 pour effectuer une visite amicale et présenter son œuvre théâtrale et picturale. Pendant ce séjour de huit mois en Europe, Gao Xingjian organise, à la Maison de la culture à Berlin, la première exposition de ses tableaux à l'encre à l'étranger, où il reçoit un succès aussi important qu'inattendu. Gao Xingjian s'installe définitivement en France en 1988 et poursuit son œuvre théâtrale et picturale, qui vise alors à la création d'une nouvelle forme d'expression individuelle.

Dans l'ensemble, le parcours de la création de Gao Xingjian a donc connu trois périodes : la première, qui s'étend de 1982 (date de sa première publication théâtrale) à 1987 (celle de

⁴⁶² Noël Dutrait, Préface pour *La montagne de l'Âme*, La Tour-d'Aigues, Editions de l'Aube, 1996, p.6.

son départ pour l'Europe), est celle du pionnier de l'avant-garde dramatique en Chine ; la deuxième (1988 à 2000) est celle de l'exil en France, marquée par une création féconde et universelle (il achève deux romans, plusieurs pièces de théâtre en français et en chinois ainsi que de nombreux tableaux à l'encre) ; et, à partir de 2000, la troisième période est celle du Nobel, qui se caractérise par sa participation à la recherche académique et par l'élargissement de sa création au cinéma.

En tant qu'auteur francophone chinois, Gao Xingjian n'écrit, nous l'avons dit, que cinq pièces de théâtres directement en français : *Au Bord de la vie* (1993), *Le Somnambule* (1995), *Quatre Quatuors pour un week-end* (1998), *Le Quêteur de la mort* (2004), et *Ballade nocturne* (2012), qui constituent une part infime de son œuvre abondante en langue chinoise⁴⁶³. On constate que la production de Gao Xingjian recouvre cinq genres : le théâtre⁴⁶⁴ ; le roman et la nouvelle⁴⁶⁵ ; l'essai (ou l'article) critique littéraire⁴⁶⁶ (dont deux en

⁴⁶³ Pour la bibliographie de Gao Xingjian en chinois, voir Dutrait Noël, « Gao Xingjian : une œuvre riche et foisonnante (Bibliographie d'un Nobel) », In : *Perspectives chinoises*. W63, 2001, pp. 66-70.

⁴⁶⁴ Selon la chronologie de la publication, on peut compter 20 pièces : *Le Signal absolu*, Pékin, *Shiyue*, n° 5, 1982. *Arrêt d'autobus*, Pékin, *Shiyue*, n° 3, 1983. Pièces choisies modernes, Nanjing, *Zhongshan*, n° 4, 1984. (Contient *L'Imitateur*, *S'abriter de la pluie*, *Marche difficile*, *La Passe des monts Habala*). *Monologue*, Pékin, *Xinjuben*, n° 1, 1985. *L'Homme sauvage*, Pékin, *Shiyue*, n° 2, 1985. *L'Autre Rive*, Pékin, *Shiyue*, n° 5, 1986. *La Fuite*, traduit par Michèle Guyot, Carnières (Belgique), éditions Lansman, 1992. *Chronique du "Shanghaijing"*, Hong Kong, Tiandi tushu youxian gongsi, 1993. *Dialoguer-interloquer*, traduit par Annie Curien, Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire, 1993. *Au bord de la vie*, Carnières (Belgique), éditions Lansman, 1995. *La Cité des morts*, *Entre la vie et la mort*, in Six pièces de théâtre de Gao Xingjian, Taipei, Dijiao chubanshe, 1996. (Contient encore quatre pièces cités : *L'Autre Rive*, *Chronique du "Shanghaijing"*, *La Fuite*, *Dialoguer-interloquer*). *Quatre quatuors pour un week-end*, Carnières (Belgique), éditions Lansman, 1998. *La Neige au mois d'août*, Taipei, éditions Lianjing, 2000. *Le Quêteur de la mort*, Seuil, 2004. *Ballade nocturne*, Éditions Éoliennes, 2012.

⁴⁶⁵ On peut compter actuellement quatre romans et une dizaine de nouvelles de Gao Xingjian dont deux romans *La Montagne de l'Ame* et *Le Livre d'un homme seul* achevés en France passent pour ses deux chef-d'œuvres. Selon la chronologie de la publication, ils sont : *Etoiles dans la nuit glacée* (roman), Guangzhou, *Huacheng*, n° 3, 1979. *Une colombe nommée Lèvres Rouges*, (roman), Shanghai, *Shouhuo*, n° 3, 1981. *Ami*, (nouvelle), Henan, *Mangyuan*, n° 2, 1981. *Pluie, neige et autres* (nouvelle), Pékin, *Chou xiaoya* n° 7, 1981. *Sur la route*, (nouvelle), Pékin, *Renmin wenxue*, n° 9, 1982. *Sur la mer*, (nouvelle), Pékin, *Chou xiaoya*, n° 9, 1982. *Vingt-cinq ans plus tard*, (nouvelle), Shanghai, *Wenhui Yuekan*, n° 11, 1982. *La Couronne de fleurs*, (nouvelle), Shanghai, *Wenhui yuekan*, n° 5, 1983. *Le Temple*, (nouvelle), Dalian, *HaiYan*, n° 8, 1983. *Mère*, (nouvelle), Pékin, *Shiyue*, n° 4, 1983. *De ce côté du fleuve*, (nouvelle), Nanjing, *Zhongshan*, n° 6, 1983. *Le Cordonnier et sa fille*, (nouvelle), Chengdu, *Qingnian zuojia*, n° 3, 1983. *Insultes* (nouvelle), Chengdu, *Qingnian zuojia*, n° 7, 1985. *Dans un parc*, (nouvelle), *Nanfang wenxue*, n° 4, 1985. *Un accident*, (nouvelle), *Fujian wenxue*, n° 5, 1985. *Sans titre* (nouvelle), *Xiaoshuo zhoubao*, n° 1, 1985. *Une carme à pêche pour mon grand-père* (nouvelle), Pékin, *Renmin wenxue*, n° 9, 1986. *La Montagne de l'Ame* (roman), Taipei, éditions Lianjing, 1990. *Instantanés* (nouvelle), Taipei, *Zhongshi wanbao*, supplément, n° 74, 1er septembre 1991. *Le Livre d'un homme seul*, (roman), Taipei, éditions Lianjing, 1999.

⁴⁶⁶ Les écrits théoriques littéraires que Gao Xingjian a publiés en Chine continental dans les années 80 concernent principalement sur sa recherche sur la littérature occidentale et sa réflexion sur la réformation de la littérature chinoise. Entre autres : « Les souffrances de la littérature moderne française », Wuhan, *Waiguo wenxue yanjiu*, n° 1, 1980. « Le poète moderne populaire français Prévert et le recueil « *Paroles* » », Canton, *Huacheng*, n° 5, 1980. *Premier essai sur l'art du roman moderne*, Canton, Éditions Huacheng, 1981. « Au sujet du point de vue sur le roman et les techniques romanesques », Nanjing, *Zhongshan*, n° 6, 1982. « Au sujet des relations du roman moderne avec les lecteurs », Chengdu, *Qingnian zuojia*, n° 3, 1983. « Au sujet du lyrisme froid et de l'anti-lyrisme », Henan, *Wenrue zhishi*, n° 3, 1983. « Simplicité et pureté », Shanghai, *Wenxuebao*, 19 mai 1983. « Discussion sur mes conceptions théâtrales », Shanghai, *Xijujie*, n° 1, 1983. « Au sujet de

français : *Le Témoignage de la littérature* (Seuil, 2004) et *De la création* (Seuil, 2013), qui recueillent une dizaine de textes théoriques écrits de 1991 à 2011) ; enfin le genre pictural, composé de nombreux tableaux au lavis expérimental recueillis dans quelques catalogues de peinture (*Pour une autre esthétique*, Flammarion, 2001. *Gao Xingjian : Le Goût de l'encre*, Hazan, 2002. *L'Errance de l'oiseau*, Seuil, 2003. *Gao Xingjian : Peintre de l'âme*, Seuil, 2013) ; et, enfin, trois ciné-poèmes (*Après le déluge* 2003, *La Silhouette sinon l'ombre* 2008, *Le Deuil et la beauté* 2012).

C'est en 1985 que Gao Xingjian organise pour la première fois une exposition personnelle en Chine et en Europe. Pourtant, en dépit d'une trentaine d'expositions déjà consacrées à Gao Xingjian dans le monde entier avant son obtention du prix Nobel en 2000, la présentation des œuvres picturales de Gao Xingjian se limite pendant longtemps au thème formaliste de la potentialité de l'expression à l'encre. Au fur et à mesure que les œuvres littéraires de Gao Xingjian sont, dans les années 2000, reconnues par le monde académique, la présentation de ses œuvres picturales dans différentes expositions permet parallèlement de faire découvrir le langage pictural de l'auteur. Ces expositions ont dans l'ensemble connu quatre périodes :

1) Exploration de l'encre (1985- 2002) : Gao Xingjian cherche à montrer l'effet de la lumière et de la profondeur créées par l'encre chinoise. Plusieurs livres d'art publiés pendant cette période sont concentrés sur l'usage de l'encre : *Le Goût de l'encre*, Éditions Voix ; Richard Meier, France, 1996 ; *L'Encre et la lumière*, Éditions Voix Richard Meier, France, 1998 ; *L'Esquisse de l'encre de Chine*, Éditions Voix Richard Meier, France, 2000 ; *Gao Xingjian, Le Goût de l'encre*, Michel Draguet, Hazan, Paris, 2002. Une grande expérience de la pratique picturale à l'encre lui permet de résumer, en deux articles, sa propre théorie sur l'art : « Réflexions sur la peinture » (1995), « Pour une autre esthétique » (1999).

2) Expérience de fuite (2003-2005) : en 2003, à l'occasion de l'Année Gao à Marseille, le Centre de la Vieille Charité organise une exposition sur Gao Xingjian intitulée « Errance de l'oiseau ». Davantage marquée par l'identité d'un auteur exilé que par le mode artistique

l'expérimentation théâtrale à plusieurs voix », Pékin, *Xiju dianyingbao*, n° 25, 1983. « Au sujet des procédés du théâtre moderne », série d'articles publiés successivement dans les numéros 1 à 6 de la revue de Canton *Suibi*, 1983. « Mon point de vue sur le théâtre », Pékin, *Xiju luncong*, n° 4, 1984. « L'homme sauvage et moi », Pékin, *Xiju dianyingbao*, n° 19, 1985. « Moi et Brecht », Pékin, *Qingyi*, supplément de 1985. « Quel théâtre veut-on », Pékin, *Wenyi yanjiu*, n° 4 1986. « Commentaires sur le "théâtre de la pauvreté" de Grotowski », Pékin, *Xijubao*, n° 7, 1986. « Au sujet de la nécessité ou non de réformer l'opéra traditionnel », Pékin, *Xiqu yanjiu*, n° 21, 1986. *Recherches pour un théâtre moderne*, Pékin, Zhongguo xiju chubanshe, 1988. « Le modernisme arrivé tardivement et la littérature chinoise actuelle », Pékin, *Wenxue pinglun*, n° 3, 1988.

d'expression à l'encre, cette exposition propose un nouvel horizon relatif au langage pictural de Gao Xingjian. Comme Salvatore Lombardo le dit, « La peinture n'est propos que de rupture pour un Gao Xingjian parvenu enfin aux confins de l'angoisse et s'apprêtant au nouveau voyage. L'errance de l'oiseau ouvre l'espace pour une Vita nova échappant à toujours aux modèles historiques »⁴⁶⁷. La même année, Gao Xingjian réalise un tableau, *Mouvement intérieur* (2003, 79,5x81cm), dans lequel un homme se blottit dans un coin ignoré. Nul doute, selon nous, que ce tableau reflète le mouvement intérieur de l'auteur lui-même qui fait face à son expérience de réfugié. Son poème *Errance de l'oiseau* semble le dit également : « Même si à l'agonie, lui, a déjà préparé son refuge, là où il attend calmement que sa vie s'en aille »⁴⁶⁸. Aussi, le titre du catalogue d'art intitulé « Expérience », qui a été publié en 2005 lors d'une exposition au musée d'art de Singapour⁴⁶⁹, fait-il naturellement et directement allusion aux épreuves que nous venons d'évoquer.

3) Crise de l'esprit (2006- 2009) : dans son tableau réalisé en 2006, *La fin du monde* (2006, 240x350cm), Gao Xingjian exprime sa préoccupation en ce qui concerne la crise spirituelle de l'homme. Dès lors, il transfère son intérêt pour l'expression de sa propre expérience à celle de l'environnement universel de la vie humaine. Trois catalogues d'art consacrés à ce thème paraissent pendant cette période : *Gao Xingjian, La Fin du monde*, Éditions Kerber, Allemagne, 2007 ; *Gao Xingjian, Après le déluge*, Museo Würth, La Rioja, Espagne, 2008 ; *Gao Xingjian, Après le déluge*, Würth Portugal et Sintra Museu de Arte Moderna, Portugal, 2009. En 2007, Gao Xingjian publie un nouvel article sur l'art, *De l'esthétique de l'artiste*, dans lequel il tente de trouver un sens à la pratique artistique dans un monde où l'art est déclaré mort.

4) État de l'Âme (2010-) : à la lecture de quelques catalogues d'art parus pendant cette période - *Gao Xingjian, L'Intérêt d'un instant*, Bastien Art, Bruxelles, Belgique, 2010 ; *Gao Xingjian, Vision intérieure*, Bastien Art, Bruxelles, Belgique, 2011 ; *Gao Xingjian, Peintre de l'âme*, Daniel Bergez, Seuil, 2013 – on peut constater que Gao Xingjian se consacre ici à l'expression de ses sentiments intérieurs relativement à l'instant présent, expression qui semble constituer sa propre solution à la crise spirituelle mondiale.

⁴⁶⁷ Salvatore Lombardo, « À l'infutur du verbe aimer, De l'insolitude et de l'absence érigées au rang des arts premiers », in *Errance de l'Oiseau*, Paris, Seuil, 2003.

⁴⁶⁸ Gao Xingjian, « Errance de l'oiseau », in Gao Xingjian, *Errance de l'oiseau*, op.cit.

⁴⁶⁹ Gao Xingjian, *Expérience*, Singapore Art Museum, Singapour, 2005.

2. Théâtralité et picturalité

2.1. Théâtralité

La théâtralité dans l'œuvre de Gao Xingjian peut se définir comme étant un jeu public des acteurs sans la moindre dissimulation dans l'espace théâtral⁴⁷⁰. Le théâtre est un art qui se situe dans un espace spécifique, la scène. Aussi l'auteur fait-il, à la fin de chaque pièce, des suggestions personnelles relatives au jeu théâtral lui-même. Il convient de noter également que l'intrigue est totalement déconstruite, que les personnages perdent toute personnalité et que le conflit entre les personnages disparaît. Il ne reste qu'un texte. Sa narration théâtrale s'appuie uniquement sur la parole et sur le travail de l'acteur, qui seul permet au texte d'atteindre le vécu de l'homme. L'auteur dramatique peut exprimer sa vision de la société, de son temps et de sa vie à travers des personnages. Son but, « c'est de rendre visibles sur scène le cœur, les sentiments et la pensée, autrement dit toute cette expérience psychologique que, normalement, nous ne voyons pas, afin que les mouvements de la conscience eux-mêmes puissent faire leur apparition au théâtre »⁴⁷¹.

Il faut remarquer par ailleurs que, dans ses textes dramatiques - *Au Bord de la vie* (1993), *Le Somnambule* (1995), *Quatre Quatuors pour un week-end* (1998), *Le Quêteur de la mort* (2004), et *Ballade nocturne* (2012) -, Gao Xingjian proscrit le jeu linguistique et la rhétorique de la littérature pure, qui ne peuvent pas être mis en scène. Prenant pour paradigme le jeu de l'acteur, l'auteur invente des formes théâtrales qui lui sont exclusivement destinées.

1) Thématique

« En se préoccupant des réalités essentielles de la condition humaine, des quelques problèmes fondamentaux de la vie et de la mort, de l'isolement et de la communication, le Théâtre de l'Absurde, même s'il peut paraître grotesque, frivole et irrévérencieux, représente un retour à la fonction religieuse originelle du théâtre – la confrontation de l'homme avec le monde des mythes et de la réalité religieuse »⁴⁷². En accord avec cette remarque, les cinq pièces d'expression française de Gao Xingjian appartiennent, du point de vue thématique, incontestablement au théâtre de l'absurde, dont les sujets concernent la condition de la vie, l'état de l'humanité, de l'individu et de la collectivité, le soi et l'autre, l'existence, le néant...

⁴⁷⁰ Gao Xingjian, « Le potentiel du théâtre », in Gao Xingjian, *De la création*, Paris, Seuil, 2013, p.65

⁴⁷¹ *Ibid.*, p.87

⁴⁷² Martin Esslin, *op.cit.*, p.380.

La pièce *Au Bord de la vie* décrit les sentiments d'une femme moderne dans les années 80. Gao Xingjian explore dans cette pièce la conscience féministe, et s'interroge sur le sens général de la vie. Aucune intrigue, aucune histoire dans cette pièce ; simplement des émotions et des pensées, celles du personnage. Abandonnant le conflit, le point culminant et le suspense d'une histoire, typiques du théâtre traditionnel, l'auteur se concentre sur la complexité psychologique du personnage, pour en rendre sur scène la « théâtralité ».

La pièce *Somnambule* évoque les difficultés de l'existence d'un individu face au labyrinthe de la vie. Commenant par un voyage en train dans l'espace réel, cette pièce se termine également par ce même voyage, mais qui bascule dans l'espace du rêve, dans lequel le « Somnambule » tue les personnages qui ont évolué depuis la réalité. Cette pièce est « densément chargée de meurtres et de séductions, tout en se moquant de ces appas superflus »⁴⁷³. L'auteur précise que cette pièce consiste à montrer que l'on ne peut venir à bout du mal, parce que le mal ne vient pas nécessairement ni uniquement des autres et parce que c'est le moi, la subjectivité, qui est peut-être bien l'enfer. L'intérêt et l'originalité de cette pièce ne résident donc pas dans la description ou dans l'analyse psychologique du mal, mais dans une attitude et une réflexion sur le moi, en tant qu'il pourrait être la source du mal. Si cette pièce a pour sujet le cauchemar, l'auteur le décrit de manière kafkaïenne comme « un portrait assez général de la détresse existentielle de l'homme moderne »⁴⁷⁴.

Quatre Quatuors pour un week-end se déroule pendant un week-end que deux couples passent ensemble dans une vieille ferme à la campagne. Les dialogues relèvent du « non-sens » afin de révéler les moments futiles d'une vie insipide et anxieuse. Abandonnant la logique successive des événements et l'ordre temporel, l'auteur propose néanmoins une thématique : « Développer de nouvelles formes théâtrales comme objectif de création. La caractéristique de la pièce réside dans le fait que toute saveur chinoise a disparu et qu'elle est devenue une œuvre synthétique théâtrale et musicale »⁴⁷⁵.

Dans *Le Quêteur de la mort*, le Parleur A, qui est enfermé dans un musée d'art moderne par négligence, critique l'absence de valeurs dans l'art contemporain. Au moment où il déclare la mort de l'art, le Parleur B fait son apparition. Plutôt une projection de la pensée du Parleur A qu'un personnage concret, le Parleur B entre dans un débat profond sur la mort avec

⁴⁷³ Henry Zhao, « Postmodernité et zen dans les pièces récentes de Gao Xingjian », in Noël Dutrait (dir.), *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

⁴⁷⁴ Gao Xingjian, *De la création*, op.cit., p.80.

⁴⁷⁵ Iizuka Yutori, « Gao Xingjian au Japon », in Noël Dutrait (dir.), *L'Écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, op.cit., p.141.

le Parleur A. L'auteur emprunte la voix du Parleur A pour établir avec des procédés ironiques « une métaphore entre le déplacement du point de vue sur l'art et celui de l'existence »⁴⁷⁶.

Comme *Au Bord de la vie*, la pièce *Ballade nocturne* a pour thème « une vision féministe sur le monde », logiquement présentée dans un monologue de femme. L'auteur précise que cette pièce n'est « pas féministe, pas politique ni sociale, pas militante de l'égalité homme-femme, mais une pensée philosophique féministe qui fait écho à la pensée masculine et présente une autre vision de notre univers »⁴⁷⁷.

2) Structure

La structure théâtrale de Gao Xingjian consiste souvent dans un monologue, quand elle ne s'inspire pas directement de la structure musicale. *Au Bord de la vie* est d'un bout à l'autre un long monologue, dans lequel le protagoniste s'interroge sur les relations entre la femme et l'homme. Dans une section de ce monologue, « Elle » raconte ses relations avec l'homme, son enfance, sa famille, sa mère, et puis elle analyse elle-même, étape par étape, la relation entre la vie et la mort, l'homme et le monde. Dans *Le Quêteur de la mort*, « même si les paroles prennent quelquefois la forme d'un dialogue, il s'agit toujours, en fait, d'un monologue, mais discontinu, entrecoupé et ainsi vivifié »⁴⁷⁸.

Dans *Quatre Quatuors pour un week-end*, l'intrigue est entièrement remplacée par l'évocation des sentiments, et la narration s'entrelace avec la poésie. Pour écrire cette pièce, il est significatif que l'auteur ait écouté pas moins de quatre-vingts quatuors, de Haydn et Mozart jusqu'à Chostakovitch et Messiaen. L'écriture théâtrale est ainsi modelée, organisée par la forme musicale. La structure de la pièce, directement issue de la composition musicale, et la musique de la langue, l'emportent naturellement sur le contenu du discours et permettent d'aboutir à une théâtralité totale ; le texte est alors similaire à une partition musicale. Avec la musicalité de la langue, « notre auteur semble avoir trouvé une issue à sa position difficile face à la tragédie de l'homme moderne, et la pièce se termine par un numéro de chant et de danse célébrant la solitude et l'absence de sens de l'existence »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Sy Ren Quah, « fluite et dé-placement dans les pièces de théâtres de Gao Xingjian », in Noël Dutrait (dir.), *L'Écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, op.cit., p. 242.

⁴⁷⁷ Gao Xingjian, *Ballade nocturne*, Bastia, Éolienne, 2012.

⁴⁷⁸ Gao Xingjian, *Le Quêteur de la mort*, suivi de *L'Autre Rive* et de *La Neige en août*, Paris, Seuil, 2004, p.8.

⁴⁷⁹ Gibert C.F.Fong, « Un esprit libre à la marge : l'art et la vision de Gao Xingjian », dans *L'Écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, sous la direction de Noël Dutrait, Seuil, 2006, p.215.

3) Personnages

Les personnages des pièces de Gao Xingjian appartiennent tous au monde moderne et ils ont tous en commun de chercher un sens à leur vie.

La pièce *Au Bord de la vie* commence par la réalité de la vie quotidienne d'une femme qui ressent une absence d'amour pour son mari et une incapacité de communiquer avec lui, au point que ses plaintes aboutissent à la disparition de ce dernier. Mais elle n'a jamais pensé que leur relation se terminerait ainsi, ni « jamais (...) imaginé qu'elle tuerait son homme, son préféré, son amour, son mal, ce salopard, cette ordure, son possédé... »⁴⁸⁰. Ainsi la femme s'auto-analyse-t-elle sans fin parce qu'elle pense que la dégradation de cette relation conjugale doit lui être imputée. On peut dire ici que la disparition du mari pousse sa femme à rechercher une identité, son identité. Au début, elle s'enferme chez soi et se regarde dans un miroir ; néanmoins « elle déteste tout et se dégoûte elle-même »⁴⁸¹ ; elle décide ensuite de quitter sa chambre et de sortir dans la rue ; toutefois « elle s'aperçoit alors qu'en ce monde immense, le seul être solitaire, c'est elle-même »⁴⁸² ; et elle tente finalement d'échapper à la souffrance en se remémorant son enfance, les souvenirs de son père, de sa mère, de son adolescence et de la période où elle était jeune femme. Plongée dans tous ses souvenirs, « elle ne sait plus si elle rêve ou si c'est la réalité ... »⁴⁸³ ; elle poursuit donc cette quête éperdue d'elle-même. Plus tard, elle constate que la souffrance provient des yeux d'un homme, auquel elle n'arrive pas à échapper parce qu'elle s'aperçoit que ces yeux sont les siens ; enfin, elle demande secours à la religion. Une solution semble effectivement venir du bouddhisme : « Sens est peut-être non-sens... Elle imagine que si elle se laissait aller, tout s'étendrait bientôt... »⁴⁸⁴. Pour cette femme, la recherche de soi est en fait un parcours, celui de la définition de soi par rapport à l'espace, au temps, à autrui et, en fin de compte, à la conscience. D'après nous, Gao Xingjian montre admirablement dans cette pièce qu'il y a deux façons différentes d'analyser la souffrance humaine et d'y réagir : celle de l'Occident, qui consiste à se regarder soi-même de l'extérieur, et celle de l'Orient, qui se rapproche davantage d'une contemplation introspective.

Dans *Le Somnambule*, tous les personnages sont des personnes qui vivent en marge de la société, comme la prostituée et le sans-abri. Le personnage éponyme du somnambule est une figure débarrassée de tous les soucis quotidiens ; il n'a pas de but précis, ni d'angoisse. La

⁴⁸⁰ Gao Xingjian, *Théâtre 1*, Belgique, Lansman, 2000, p.67.

⁴⁸¹ *Loc. cit.*

⁴⁸² *Ibid.*, p.70.

⁴⁸³ *Loc. cit.*

⁴⁸⁴ *Loc. cit.*

tranquillité est la seule chose à laquelle il aspire, ainsi qu'à jouir de la solitude. Bien qu'il n'ait pas de vraies relations sociales, il ne peut s'empêcher de céder au péché. Dans la réalité, le voyageur-somnambule se sent perdu ; dans le rêve, il se sent entraîné dans un crime. Bien qu'on trouve dans cette pièce une association subtile de la vie réelle et du rêve, ce cauchemar, présenté comme « une situation de détresse et d'impuissance totales » fait, en fin de compte, référence à la réalité. « Dans la vie, l'homme peut marcher droit, il est capable de bonté, mais plus il se débat sous le poids des malheurs, de la menace et de l'accusation, plus inextricablement il s'enfonce. »⁴⁸⁵

Quatre Quatuors pour un week-end met en scène quatre personnes qui entretiennent des liens amicaux : Bernard, un vieux peintre et sa compagne Anne, « quadragénaire et déjà lasse de la vie » ; leur invité et ami Daniel, écrivain dans la force de l'âge mais qui ne sait plus quoi écrire, et sa petite amie Cécile, jeune fille coquette de vingt ans. Anne et Bernard ont chacun une expérience du divorce qui les poussent à ne plus vouloir se marier. Cécile et Daniel se sont rencontrés à un buffet de gare en attendant le train. Aux yeux de Bernard, Anne est « ambitieuse mais ne travaille pas » ; comme aux yeux de Daniel, « de temps en temps, Cécile fait ses études mais elle ne sait pas ce qu'elle veut faire ». Tandis que Cécile éprouve de la curiosité et parfois de l'admiration pour la peinture de Bernard qui la trouve, quant à lui, adorable, Anne et Daniel, de leur côté, ont en commun d'apprécier l'écriture. L'auteur décrit donc ici quatre personnages qui représentent quatre narrations et chacune d'elles erre entre deux relations amoureuses.

Dans *Le Quêteur de la mort*, le parleur A et le parleur B interprètent deux dimensions d'un même personnage, un vieil homme nerveux et blagueur. Après un long manifeste sur la mort de l'art de la part du Parleur A, qui est coincé dans un musée d'art contemporain, le Parleur B blâme le Parleur A et lui attribue la faute d'avoir raté le train de son propre destin. Ce vieil homme se plonge ensuite dans l'auto-observation. D'après lui, personne ne peut le sauver de l'angoisse de la mort, et il faut bien réfléchir avant de manquer sa vie parce que « la vie pour chacun n'existe qu'une fois ». Avant de mourir, ce vieil homme s'adresse ainsi un long discours articulé autour de la vieillesse et de la solitude.

Ballade nocturne est une pièce dans laquelle l'auteur décrit une femme sensible dont les hommes rêvent en permanence mais qu'ils n'arrivent jamais à saisir. Cette femme, qui considère la relation homme-femme comme une dure bataille, se demande « qui sera le vainqueur et qui sera conquis » dans ce duel à mort. Elle est en outre persuadée que ce monde

⁴⁸⁵ Gao Xingjian, *De la création*, op.cit., p.80.

n'a aucun sens, que l'homme fabrique une utopie pour séduire la femme, et que la femme se perd facilement dans toutes ces illusions inventées. Elle parvient en fait à vivre en pleine conscience et s'enferme dans la solitude pour fuir de cette manipulation de l'esprit.

4) Le langage

D'après Gao Xingjian, le langage propre au texte dramatique est une langue vivante qui peut captiver le public par son phrasé et ses transitions de tons nets et expressifs. Au théâtre, le comédien a la liberté de traiter le texte avec sa voix et sa langue personnelles : « il peut s'agir d'une parole très basse, chuchotée, d'un dialogue normal, d'un discours fleuri, de hurlements, de déclamations, et même de chant »⁴⁸⁶. Dans *Au bord de la vie*, le monologue d'une femme est en permanence effectué à la troisième personne, « Elle ». Tous les personnages de la pièce *Le Somnambule* parlent à la deuxième personne, « tu », et ceux de *Quatre Quatuors pour un week-end* utilisent seulement trois sujets grammaticaux : « je », « tu » et « il ». Dans *Le Quêteur de la mort*, deux comédiens, Parleur A et Parleur B, s'adressent l'un à l'autre à la deuxième personne, « tu ». La comédienne qui joue *Ballade nocturne* utilise les pronoms personnels « je », « tu », « elle » et « vous ». Ces différents pronoms personnels correspondent ainsi à différents « points de vue » d'un même individu et sur lui, comme le dit Gao Xingjian lui-même : « en changeant les personnes, on obtiendra l'ensemble des angles de perception d'un même sujet »⁴⁸⁷.

Dans *Au Bord de la vie*, Gao Xingjian fait parler la comédienne d'elle-même à la troisième personne pour établir une communication entre elle et le spectateur. Avec l'expression « elle dit que », la comédienne parle à la troisième personne en se nommant « elle » pour que le public la distingue du personnage. En gardant toujours un ton dramatique, la comédienne emporte le public dans l'imaginaire dramatique du monde.

Dans *Le Somnambule*, l'usage de la deuxième personne « tu » permet de distinguer la propre personnalité du comédien de celle du rôle qu'il interprète. On peut affirmer que l'effet dramatique vient ici non seulement des conflits entre les personnages, mais aussi du conflit qui existe à l'intérieur du personnage entre le rôle et le comédien.

La variation des pronoms personnels qui caractérise *Quatre Quatuors pour un week-end* est plus complexe. « Il y a quatre personnages et chacun d'eux prend, tour à tour et dans différentes parties de la pièce, un autre sujet grammatical : « je », « tu », « il ». On voit ainsi se dessiner toute la complexité relationnelle à l'intérieur de chacun des personnages : lorsque

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p.127.

⁴⁸⁷ Gao Xingjian, *Le Témoignage de la littérature*, Paris, Seuil, 2004, p.57.

« je » se met en jeu, il s'agit de la représentation habituelle du rôle ; lorsque « tu » entre en scène, accompagné d'un autre personnage, il désigne celui-ci ; s'il se retrouve seul, « tu » devient alors une projection du moi se livrant à un soliloque introspectif. Ce même personnage peut encore parler en tant que « il », servant d'instance d'observation du moi et de description de ses états d'âme. Chaque personnage possède donc trois angles de vue qui, comme dans un prisme, reflètent toute une gamme de contrastes »⁴⁸⁸. Dans *Le Somnambule*, la parole du personnage éponyme prend la forme d'un témoignage et d'une froide observation de la société moderne. Parlant toujours à la deuxième personne, le « Somnambule », qui tente de rechercher une projection du sens du moi, observe le monde et s'observe lui-même avec un regard distancié des autres et de soi. Ce procédé, qu'il nomme « l'observation froide », permet ainsi à Gao Xingjian de distinguer sa pièce, qui « ne comporte pas le moindre élément d'arrière-plan chinois », d'une œuvre d'un auteur occidental. Il explique que cette observation froide vient de la tradition culturelle chinoise. Tandis que les écrivains occidentaux sont davantage enclins à recourir à l'analyse psychologique et à l'expérience, lui ne fait qu'adopter une attitude complètement neutre d'observateur, qui s'inspire du « non-agir » de la philosophie de Lao-Tseu et de Tchoang-Tseu, ainsi que de la mise en retrait du monde préconisée par le bouddhisme. Pour arriver à une réelle correspondance entre le jeu et la forme dramatique, Gao Xingjian prône justement le retour à l'acteur et au théâtre omnipotents, et propose ainsi une nouvelle interprétation qui se situe au-delà de la religion et de la morale, sans pour autant altérer la pensée originale des traditions historiques et religieuses du taoïsme et du bouddhisme.

De l'habituelle et classique intrigue, il ne reste, dans *Le Quêteur de la mort*, qu'une succession de paroles, comme un courant de conscience. En portant le même costume noir, les deux comédiens, le Parleur A et le Parleur B, jouent, nous l'avons dit, le même personnage : « L'un représente le protagoniste, l'autre sa pensée dotée d'une voix ». Ainsi, l'alternance des répliques entre le Parleur A et le Parleur B est, formellement, un dialogue, mais en réalité, il s'agit toujours bel et bien d'un monologue qui est présenté de deux manières différentes. Gao Xingjian qualifie lui-même ce jeu de deux comédiens de « dialogue factice » : « cette espèce de dialogue factice traversant le jeu de deux acteurs se mue en une forme scénique toute nouvelle, avec une forte accentuation du conflit dramatique grâce à laquelle la pensée devient le mouvement. Ce qui, à l'origine, n'est qu'une pensée, prend la forme, sur scène, d'un combat à la vie et à la mort »⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ Gao Xingjian, *De la création*, op.cit., p.77.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 75.

Dans *Ballade nocturne*, Gao Xingjian explique ainsi l'usage de différentes personnes pour un même sujet : « Elle, Tu et Je forment ensemble l'image d'une femme. Lorsque la comédienne joue Elle, elle garde le ton de la narration. Quand elle dit Nous, il vaut mieux recourir à un jeu bien marqué, parfois burlesque. S'il s'agit de Vous, on s'adresse plutôt à un public masculin, la comédienne devrait jouer son rôle Elle avec un ton tantôt provocant, tantôt rigolard »⁴⁹⁰.

5) La mise en scène

Selon Martin Esslin, « l'action dans une pièce du Théâtre de l'Absurde n'a pas pour intention la narration d'une histoire, mais elle communique un ensemble d'images poétiques »⁴⁹¹. Si la pièce fondatrice de Samuel Beckett est considérée comme un « anti-théâtre » dans lequel les sentiments du ou des personnages n'apparaissent pas, Gao Xingjian cherche pour sa part une théâtralité originale qui met l'accent sur la présence d'un public dans le théâtre et qui ne vise pas à la fabrication de l'illusion. Pour lui en effet, le théâtre n'est pas seulement un beau manuscrit à lire, mais plutôt un travail de comédien : l'art du jeu de l'acteur constitue l'essentiel d'une pièce. Il convient d'insister sur ce point, qui est d'une importance capitale. Aussi, avons-nous déjà noté, tous les textes théâtraux de Gao Xingjian sont-ils suivis de « quelques suggestions de l'auteur pour la mise en scène », ce qui est presque inédit dans l'histoire de l'écriture dramatique. On pourrait dire ici que l'auteur et le metteur en scène ne doivent plus être considérés comme deux individus distincts, séparés, isolés, mais que le second est en quelque sorte déjà présent dans le premier quand celui-ci écrit.

Dans *Au Bord de la vie*, l'auteur déclare rechercher « une expression moderne de jeu des comédiens qui s'inspirera de la forme traditionnelle de l'opéra chinois »⁴⁹². Cette indication est très significative et très révélatrice pour ce qui nous occupe. Bien qu'il s'agisse du monologue d'une femme d'un bout à l'autre de la pièce, l'auteur ajoute deux personnages muets dont le « rôle » est de souligner la théâtralité en tant que telle, d'en rendre en quelque sorte visible l'essence : « Tout au long de la pièce, on aperçoit un homme traversant la scène sans dire un mot, ne faisant que suivre les transformations internes de l'héroïne. Il fait le clown au début, se change en démon avec le temps pour n'être, à la fin, qu'un vieux bossu. Il est comme un écho solitaire de cette femme, une figure masculine en perpétuelle mutation qui

⁴⁹⁰ Gao Xingjian, *Ballade Nocturne*, *op.cit.*, p. 4.

⁴⁹¹ Martin Esslin, *op.cit.*, p.380.

⁴⁹² Gao Xingjian, *Théâtre I*, *op.cit.*, p.60.

n'a plus rien à voir avec les personnages du théâtre traditionnel »⁴⁹³ ; « De temps en temps apparaît sur scène une danseuse, qui reste muette, elle aussi. Parfois c'est une fillette, ou une femme à l'agonie, parfois une démonsse ou une nonne, à un moment elle devient même un tas de vêtements : une autre projection intérieure de l'héroïne »⁴⁹⁴.

Le Somnambule donne à voir simultanément deux scènes, l'une dans un compartiment de train, l'autre dans un cauchemar. Pour « théâtraliser » une atmosphère de cauchemar, l'auteur suppose que « la mise en scène peut recourir à une certaine forme de mystère et de magie par l'exploitation de procédés de prestidigitation qui seront utilisés dans le cadre d'une recherche d'effets dramatiques servant le propos. Le décor tout entier peut d'ailleurs être pensé en ce sens, de même que les éclairages, sans souci du raisonnable »⁴⁹⁵. Ainsi, dans cette pièce, Gao Xingjian attache une grande importance aux objets qui sont « porteurs de sens » et doivent « vivre tout comme les personnages du texte ». L'auteur précise en outre à la fin du texte que ces objets (chaussure, boîtes en carton, valise, chauve-souris, têtes coupées, porte...) « devront être particulièrement porteurs de sensibilité et se distinguer nettement du décor ».

D'après Gao Xingjian, « les accessoires et la disposition de la scène ne doivent pas servir seulement de décoration ; si l'on parvient à les faire réagir au jeu de l'acteur, ces objets inanimés peuvent devenir au contraire partie intégrante et indispensable de la pièce, chargés de sens de d'expressivité, en la dotant d'un paysage particulier, d'une vision intérieure »⁴⁹⁶.

Dans *Quatre Quatuors pour un week-end*, l'auteur suggère que « dans le cas où un même événement fait l'objet de scènes différentes, la mise en scène devra changer selon le point de vue du personnage qui relate l'événement »⁴⁹⁷. Dans cette pièce, Gao Xingjian accorde une grande liberté aux comédiens, à qui il revient d'interpréter la théâtralité par des paroles sous différentes formes de narration. « Si le comédien distingue nettement les trois personnes du même personnage qu'il interprète, il devrait lui être assez facile de définir les différentes attitudes à adopter dans son rôle et envers les autres personnages selon le cas »⁴⁹⁸.

Dans *Le Quêteur de la mort*, l'auteur va jusqu'à démultiplier les possibilités spatiales relatives à la mise en scène : « la pièce peut être jouée aussi bien dans un théâtre que dans un musée. Dans ce dernier cas, les spectateurs suivront un itinéraire, guidés par les deux parleurs »⁴⁹⁹.

⁴⁹³ Gao Xingjian, *De la création*, op.cit., p. 74.

⁴⁹⁴ *Loc. cit.*

⁴⁹⁵ Gao Xingjian, *Théâtre I*, op.cit., p.141.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.81.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.209.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.209.

⁴⁹⁹ Gao Xingjian, *Le Quêteur de la mort*, op.cit., p.8.

Remarquons toujours dans le même sens que l'unique comédienne de *Ballade nocturne* est accompagnée par deux danseuses, l'une mélancolique et l'autre dynamique, qui reflètent les mouvements intérieurs du personnage « Elle », avec, à leur côté sur scène, un musicien qui se contente de jouer de son instrument. En fonction des différents moments du monologue qui constitue cette pièce, monologue découpé en une succession de petits poèmes, la danseuse mélancolique et la danseuse dynamique dansent tantôt séparément en solo, tantôt ensemble en duo, et tantôt en trio avec la comédienne. « La narration, la danse, et la musique (...) forment une sorte de voyage intérieur et projettent sur [la scène] les reflets de l'âme en perpétuel changement »⁵⁰⁰. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de narration mais de poésie, le « trio » artistique dont parle Gao Xingjian n'en remplit pas moins sa fonction de « monstration » de ce qui est caché. Le recours, en particulier, à la danse (art par définition « spatial ») et à la musique (art par essence temporel), rendu possible par et dans l'espace scénique, permet bien évidemment d'ajouter des dimensions que le texte seul, l'écriture seule ne peut porter. En d'autres termes, la musique et la danse constitue un mode de déploiement du texte, son exposition, son prolongement scénique.

Nous sommes amenée, au terme de ces considérations, à conclure que, selon nous, le but, l'originalité et la spécificité du théâtre de Gao Xingjian, ainsi que de sa pensée, consistent, pourrions-nous dire, à rendre visible l'invisible. La scène théâtrale devient un lieu d'apparition totale, elle agit comme un révélateur absolu. Tout, c'est-à-dire ce qui est classiquement conçu comme l'intériorité d'un personnage, dans ses multiples méandres, doit être montré et vu. On aboutit ainsi à la suppression de la dimension de « profondeur » (avec son inévitable connotation psychologique), voire à l'abolition de la notion de « sujet » lui-même, qui se retrouve éclaté, éparpillé en ses multiples et prétendues parties, juxtaposées les unes aux autres, et dont l'unité ne peut venir que de l'extérieur, du regard du spectateur. En ce sens, on est autorisée à parler ici non pas de représentation, mais de présentation théâtrale.

Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que Gao Xingjian adopte une attitude, une posture artistique que l'on peut qualifier d'intellectuelle, et qui n'est pas sans rappeler, à notre sens, un des aspects de la peinture de Pablo Picasso, dont le procédé consiste à montrer, par exemple, les six faces d'un cube sur un seul et unique plan, alors qu'un œil « incarné » ne peut en voir que trois au maximum. Cette allusion à certaines œuvres d'un grand peintre nous invite à examiner celle de Gao Xingjian lui-même.

⁵⁰⁰ Gao Xingjian, *De la création*, op.cit., p. 85.

2.2. La pictorialité

Le principal objet et motif de la peinture de Gao Xingjian, c'est la pictorialité. Ayant une conscience aiguë de la limite bi-dimensionnelle inhérente à la peinture (art qui, par définition, s'inscrit dans l'espace), la méthode que notre artiste élabore consiste à exploiter toutes les potentialités de l'art pictural tout en conservant une perspective esthétique. Cela implique nécessairement de rendre abstraite l'image mais sans pour autant la faire disparaître. L'encre sur le papier est répandue selon les règles d'une auto-limitation dans l'abstraction et dans la figuration. Retournant délibérément à la nature, à l'être humain, aux sentiments de l'homme⁵⁰¹, sa peinture finit par acquérir, comme nous le verrons, une dimension également spirituelle.

1) Thèmes

En général, la peinture traditionnelle chinoise peut être classée en trois rubriques thématiques : montagne et eau, fleurs et oiseaux, personnages. De son côté, la peinture occidentale a connu dans son histoire une succession de thèmes comme la religion, le portrait, la nature morte, la scène de genre, le paysage, etc. Du point de vue thématique, la peinture de Gao Xingjian, qui traite des « images intérieures », se distingue nettement de la peinture traditionnelle chinoise ainsi que de la peinture occidentale réaliste. Ses thèmes picturaux se répartissent en général dans les trois catégories suivantes :

A) Homme universel⁵⁰². Les figures que Gao Xingjian peint dans ses tableaux correspondent beaucoup aux descriptions de ceux des personnages de ses pièces de théâtre qui sont associés à la rudesse de la condition humaine. Ses premières œuvres d'art portent en majorité sur la figure unique de la femme comme dans *Étude n° 1*, (1964, 32 x 22 cm), *Étude n° 2*, (1964, 20,5 x 31,5 cm), *Mère et Fils* (1977, 64x49,5cm), *Le Nu n° 1* (1978,49 x 39 cm),

⁵⁰¹ Gao Xingjian, « Esthétique de l'artiste », in Gao Xingjian, *De la création, op.cit.*, p.134. « La création artistique consiste précisément à recueillir son sentiment esthétique dans une forme artistique ».

⁵⁰² De nombreux tableaux ont pour thème l'Homme universel : *L'Ivresse* (1994,64,5 x 48,5 cm), *L'Évasion* (1996, 91,5x80,5cm), *En elle* (1997, 46x48,5 cm), *Les Rêveuses*, 1998 (74,5x73 cm), *Une perspective* (2001, 130x118cm), *Mouvement intérieur* (2003, 79,5x81cm), *Le Désir* (2004, 96,5x143cm), *L'ombre du pêcheur* (2005, 56,5x45cm), *Aux tréfonds* (2005, 144x169cm), *La Marche* (2005, 74,5x97cm), *La fin du monde* (2006, 240x350cm), *Les messagers* (2006, 72x72cm), *Face au jeu*, (2006, 127x249cm), *Perspective* (2007, 162x130cm), *Sans perspective* (2007, 162x130cm), *La pensée sombre* (2008, 116x89cm), *Auto-observation* (2008, 73x60cm), *L'Angoisse* (2008, 59,3x131cm), *La Traversée* (2008, 116x89cm), *La Destinée* (2008, 240x220cm), *La Quête* (2008, 92x73cm), *Rêve* (2008, 73x92cm), *L'Homme seul*, (2009, 73x60cm), *La Conception du monde* (2009, 240x300cm), *Soleil et homme* (2010, 80x80cm), *La Quêteur* (2010, 240x350cm), *Quêteur de la mort* (2011, 126x78cm), *Femme flottante* (2011, 65x54cm), *Rêveur en plein jour* (2011, 81x65cm), *Trois marcheurs* (2011, 73x92cm).

Le Nu n° 2 (1978, 57,5 x 48 cm). On constate ensuite dans des œuvres comme *Étude* (1990, 21,7x15,7cm) ou *Esquisse* (1990, 25,7x18,5cm) l'apparition de personnes de plus en plus floues au point que leur représentation se réduit à un trait simple qui contraste avec le fond monochrome. En outre, afin pensons-nous d'exprimer la relation entre l'homme et le monde, Gao Xingjian peint un contexte ou un paysage qui s'ajoute au(x) personnage(s). En réalité, notons que la figure de l'homme dans la peinture de Gao Xingjian transcende la race, la nation, le sexe et la classe sociale jusqu'à l'impossibilité de détecter une identité particulière.

B) Gao Xingjian consacre par ailleurs et également beaucoup de tableaux aux phénomènes atmosphériques⁵⁰³ (qui ne sont pas sans nous rappeler ceux de Joseph Turner (1775-1851), grand peintre s'il en est des événements climatiques).

C) État d'esprit⁵⁰⁴. Influencé par la peinture zen et l'abstraction lyrique occidentale, Gao Xingjian réalise de nombreuses images inexplicables qui ne font que traduire un état d'esprit à l'instant présent.

2) Profondeur spatiale : l'espace et la « fausse perspective »

Combinant la peinture avec la science, des artistes de la Renaissance introduisirent la science de la vision dans leur composition picturale. La « perspective » fut ainsi employée comme une technique essentielle à la représentation artistique dans la peinture occidentale classique. La méthode de la perspective permet à l'artiste de créer l'illusion d'un espace pictural à trois dimensions afin que le spectateur perçoive l'existence réelle des objets représentés dans le tableau.

Quant à la perspective dans la peinture traditionnelle chinoise, la tradition distingue « trois lointains, ou trois distances : 1. Shen-yuan « distance profonde » : le spectateur est censé être sur une hauteur d'où il a une vue plongeante et panoramique sur le paysage ; 2. Kao-yuan « distance élevée » : le spectateur, se trouve à un niveau relativement bas et regarde vers le haut ; l'horizon dominant est par conséquent peu élevé, et le regard du spectateur suit

⁵⁰³ Par exemple, *Sous la pluie* (1982, 69x70cm), *The Winter Fog* (1985, 26.60x30.10 inches), *Brume* (1987, 62x83cm), *Après l'orage* (1989, 94,9x178,4cm), *La Neige* (1989, 76x136 cm), *Under the Rain* (1990, 53.90x60.20 inches), *La neige* (1991, 83,3x151,4cm), *Sous la neige* (1992, 124x248cm), *Sous la neige* (1992, 44x51,5 cm), *Le Vent* (1994, 73,5x70 cm), *La Brume* (1999, 69,5x70cm), *Sous la pluie* (1999, 55,5x47,5cm), *L'Idée de la neige* (2000, 96x101 cm), *Sous la pluie* (2000, 55,5x47,5 cm), *La Pluie du beau jour* (2004, 144,5x139,5cm), *Avant l'Orage* (2004, 110,5x103,5cm), *Le Vent*, (2005, 64,5x62cm), *L'œil de Typhon* (2006, 39,5x35cm), *La Pluie passagère* (2006, 56x59cm), *Le Typhon* (2006, 56x59cm), *Après la pluie* (2006, 97,5x97cm), *Effet de neige* (2007, 240x225cm), *Après la neige* (2011, 40,5x34cm), *Neige et vent* (2011, 61x60cm).

⁵⁰⁴ Entre autres : *L'Esquisse de l'esprit* (1979, 66,5x90cm), *Montagne de l'âme* (1980, 51x42cm), *Sacrifice* (1981, 80x67,5cm), *La Légende*, (1982, 60 x 55,5 cm), *Dieu de feu* (1982, 49x43,5cm), *Inner Visions I* (1983, 18.50x16.95 inches), *L'Hallucination* (1983, 66,5x74,5 cm), *Mythe* (1983, 67x62cm), *Émotion* (1985, 26.65x34.95 inches), *Légende préhistorique* (1986, 66x100,9cm), *Anxiousness* (1986, 33.10x59.65 inches).

l'étagement des hauteurs rendu par différentes rangées de montagnes superposées, chaque rangée constituant un horizon en soi ; 3. Ping-yuan « distance plate » : d'une position proche, la vue du spectateur s'étend en toute liberté à l'infini »⁵⁰⁵. On peut ainsi affirmer que la perspective, dans la peinture traditionnelle chinoise, a pour but de permettre au spectateur d'appréhender un paysage à partir de trois points de vue différents.

Gao Xingjian connaît aussi bien l'histoire et la tradition de la peinture chinoise que celles de la peinture occidentale. Selon lui, nous l'avons dit, la limite du langage pictural réside dans son espace à deux dimensions. Dans la peinture traditionnelle, force est de constater que l'Orient et l'Occident adoptent deux démarches différentes : le premier admet la surface plane en peignant directement sur cette surface à deux dimensions alors que le second crée, grâce à la perspective, une troisième dimension pour peindre dans un espace réel. Néanmoins, comme Gao Xingjian le remarque, il convient de préciser que « dans la peinture moderne, l'Orient et l'Occident ont inversé leur démarche et pris une direction opposée. Depuis Cézanne, les peintres occidentaux s'acharnent à revenir à la surface plane en peinture tandis que les peintres orientaux recherchent la profondeur sur une surface plane »⁵⁰⁶. Suite à l'introduction par les Européens du courant du réalisme occidental en Asie, l'utilisation de la perspective a bien sûr été considérée comme un critère de progrès artistique dans la peinture moderne orientale. Cependant, Gao Xingjian remarque à juste titre que les techniques picturales occidentales, comme l'analyse géométrique en trois dimensions, le point de vue et le point de fuite, ont fait disparaître tout goût pour la peinture. Aussi entend-il trouver et proposer dans sa propre peinture une solution personnelle destinée à créer une nouvelle « perspective » : « Il ne s'agit pas de la perspective de la Renaissance ni de celle de la géométrie d'Euclide, ni de la décomposition cubiste de l'espace, ni de la géométrie plate ou déconstructiviste. Il est question d'une profondeur basée sur le regard visuel, d'une profondeur conçue comme une vision, comme un rêve impossible, car une image devrait valoir la peine d'être regardée à l'infini. Il s'agit d'une profondeur indéfinie qui peut être comparée au zoom d'un appareil photo »⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ François Cheng, *Vide et plein, op.cit.*, p.111.

⁵⁰⁶ Gao Xingjian, « Réflexions sur la peinture (1995) », traduit du chinois par Noël Dutrait, in Michel Draguet, *Gao Xingjian : Le goût de l'encre*, Paris, Editions Hazan, 2002.

⁵⁰⁷ Cristina Carrillo de Albornoz, « Chinese abstraction in Paris, an interview with Gao Xingjian », in Curtis L. Carter, *Gao Xingjian, Ink paintings 1983-1993*, Marquette University, Milwaukee, 2003, p.18. Traduit de l'anglais : « It is not the perspective of the Renaissance nor the geometric perspective of Euclid, nor is it akin to the Cubist decomposition of space or to flat or deconstructivist geometry. I refer to a depth based in the visuel gaze, to a depth like a vision, like an impossible dream, for a picture should be worth the trouble of being looked at to infinity. It is an indefinite depth ; it can be compared to the zoom of camera ».

On peut énumérer de nombreux tableaux de Gao Xingjian qui traitent de l'espace, de l'intérieur et de l'extérieur : *L'Intérieur et l'Extérieur* (1991, 81,5 x 96 cm), *Dehors* (1993, 26x36cm), *Devant et derrière la porte* (1996, 124,5 x 87,5 cm), *Intérieur et Extérieur* (1999, 54,5 x 42 cm), *Vers l'intérieur* (1999, 142 x 99 cm), *Jeu de l'espace* (1999, 233x125cm), *Derrière la porte* (2000, 108 x 92 cm), *Vers l'extérieur* (2001, 142x123,5cm). Dans son article « Réflexion sur la peinture », Gao Xingjian explique sa conception de la profondeur spatiale : « comme je suis tout de même Chinois, je suis habitué à l'expression en deux dimensions de la peinture chinoise traditionnelle et je suis très attiré par la profondeur de la peinture occidentale [...] Je suis parti de l'expression chinoise traditionnelle en pensant atteindre la profondeur spatiale. Ce n'est absolument pas une profondeur venue de l'observation de la réalité, mais une profondeur visualisée de manière intérieure. Une sorte de perspective semble exister, mais elle ne correspond pas du tout à la perspective avec un ou plusieurs points de fuite »⁵⁰⁸. Gao Xingjian propose par la suite l'expression « fausse perspective » pour qualifier la profondeur spatiale dans son image picturale qui abandonne la perspective rigoureuse ou classique. Il convient donc de remarquer que l'espace fictif créé par l'artiste dans sa peinture n'a pas pour but de permettre au spectateur de sentir visuellement la présence réelle de l'objet, comme c'est le cas dans une peinture réaliste figurative ; il s'agit plutôt de refléter l'état subjectif de l'artiste ou d'évoquer celui du spectateur.

3) Le noir et le blanc : l'ombre et la lumière

Avec la naissance de l'impressionnisme dans la seconde moitié du XIX^e siècle, qui marque le début de la peinture occidentale moderne, les peintres impressionnistes entreprennent de rechercher et de présenter dans leurs tableaux la relation qui existe entre la lumière et la couleur. Peignant en plein air, ils s'efforcent notamment de présenter de manière précise et objective leur expérience visuelle individuelle du monde. S'appuyant à la fois sur la couleur de la lumière et sur la couleur ambiante, ils tentent de saisir et de peindre le moment instantané qu'ils rendent par l'usage de couleurs riches.

Étant essentiellement le fruit de l'état intérieur et spirituel de l'artiste, la peinture traditionnelle chinoise n'insiste ni sur la perspective, ni sur les changements de lumière ou de couleur des sujets. Aux antipodes de l'image polychrome de la peinture occidentale moderne, l'image, dans la peinture traditionnelle chinoise des lettrés, est seulement réalisée par le biais de l'aspect monochrome de l'encre. Néanmoins, mélangé à l'eau, le noir de l'encre peut

⁵⁰⁸ Gao Xingjian, « Réflexions sur la peinture (1995) », traduit du chinois par Noël Dutrait, in Michel Draguet, *Gao Xingjian : Le goût de l'encre, op.cit.*, 2002.

présenter plusieurs nuances. La tradition, rappelle François Cheng, en distingue cinq : « chia 焦 [noir brûlée], nung 浓 [concentrée], chung 重 [foncée], tan 淡 [diluée], ch'ing 清 [claire] ; ou six nuances formant trois couples contrastifs : kan-shih 干湿 [sèche-mouillée], tan-nung 淡浓 [diluée-concentrée], pai-hei 白黑 [blanche-noir] »⁵⁰⁹.

Tandis que la peinture impressionniste parvient à rendre l'effet de la lumière par l'usage des couleurs, la peinture de Gao Xingjian s'applique, elle, à créer l'effet de l'ombre par l'utilisation subtile de l'encre. De même que l'apparition de la photographie constitue la mort de la peinture classique (qui est basée sur le principe de l'imitation de la nature et pousse par la suite les peintres modernes à se tourner vers des recherches sur le changement de la lumière), de même existe-t-il un lien entre l'inspiration de Gao Xingjian au sujet de l'ombre et sa pratique photographique :

L'ombre fait rêver. Elle évoque des visions. Enfant, j'aimais regarder les ombres au plafond, sur les murs. Chaque ombre est chargée de mystère et d'aventure. Par la suite, j'ai réalisé beaucoup de photographies à partir d'ombres. C'est un plus grand défi pour le photographe de capter les ombres que de saisir les objets. L'ombre a toujours été un mystère pour le peintre. Le photographe peut en offrir une nouvelle approche, plus sensible et plus ambiguë. Je travaille actuellement à photographier des ombres. Je cherche à les rendre présentes, à leur donner une qualité identique aux encres : la substance de l'ombre rejoint celle de l'encre. L'ombre fait disparaître les détails. Pourtant, elle reste inépuisable. On peut l'achever. On ne peut aller au bout de l'ombre. C'est sans doute pourquoi elle m'attire avec une telle force. Pour moi, il faut se détacher de l'objet au bénéfice de l'ombre. L'objet devenu inutile, passer à l'ombre. Ceci impose une révision fondamentale de l'acte de peindre. Un autre langage se déploie à partir des visions libérées de l'objet, mais pas nécessairement de la représentation. Alors qu'en Chine on n'a vu que la ligne, je veux trouver l'ombre pour penser la peinture à partir de sa négativité. Un trait noir et un peu de magie permettent de révéler l'ombre au-delà de ce que la photographie pourrait traduire du réel ⁵¹⁰.

On peut ainsi citer beaucoup de tableaux consacrés à l'ombre et à la lumière : *L'Ombre* (1991, 54x43 cm), *Les Ombres n° 2* (1991, 56,5x44,5 cm), *Les Ombres*, (1991, 59x59,5 cm), *Lumière et Reflet* (1997, 46x45 cm), *L'ombre* (1998, 25,5x30cm), *L'ombre* (1998, 21,4x17,5cm), *Courant de lumière* (1998, 124x136cm), *Luminosité et Ombre* (1999, 63x78 cm), *Substance de lumière* (2001, 145x112cm), *L'écroulement de lumière* (2005, 145,5x159cm), *L'Ombre de la bougie* (2006, 43x39,5cm), *La Danse des ombres* (2006, 48x45cm). Dans la peinture de Gao Xingjian, il faut remarquer que ce sont les espaces blancs qui sont à l'origine d'effets de lumière, alors que les noirs le sont de l'ombre : « En utilisant la lumière comme moyen, j'évite une possible réduction brute de ma peinture en noir et blanc. La lumière, quant à elle, travaille les tonalités de l'image. Dans mes encres, le blanc n'est

⁵⁰⁹ François Cheng, *Vide et plein*, op.cit., p.111.

⁵¹⁰ Michel Dragnet, *Gao Xingjian : Le goût de l'encre*, Paris, Editions Hazan, 2002, p.13.

jamais un espace vide ni un trou noir, car la lumière leur donne de la substance. Mon travail comporte une palette de plus de 30 tonalités grises, noires et blanches »⁵¹¹.

Puisque le noir de l'encre et le blanc du papier ne sont pas aptes à refléter ni la nuance des couleurs, ni la distinction entre des tons froids et des tons chauds, l'artiste ne peut prendre en compte le contraste entre la lumière et l'ombre que dans le lavis d'encre. De manière apparemment paradoxale, le fait que son langage pictural se limite à l'usage de l'encre noire permet à Gao Xingjian de découvrir une nouvelle modalité de la vision. En faisant se rencontrer deux tracés d'encre, Gao Xingjian produit l'effet d'un halo de lumière au sein d'images. Puisque l'encre de Chine absorbe totalement la lumière, Gao Xingjian choisit de mélanger celle-ci à l'eau pour « obtenir diverses tonalités du clair au foncé ». Grâce à l'encre qui permet de créer le passage du blanc au noir, l'artiste met au jour diverses nuances de teinte, de sorte que « la gradation des teintes et les effets de lumière engendrent des contrastes et confèrent une sorte de profondeur au tableau ». Nous pouvons ainsi conclure que le mélange d'eau et d'encre est non seulement un procédé plastique mais correspond aussi et surtout à un moyen inédit de capter un état de l'âme, tel que l'entend la théorie picturale traditionnelle chinoise. Les contours apparaissent par des ombres, et, en même temps, la perspective disparaît dans les ombres. Les ombres dans la peinture de Gao Xingjian deviennent des formes en tant que telles et à part entière, et constituent de ce fait l'objet ou le thème central de l'œuvre. L'artiste a la liberté de transformer les arbres et les rochers en ombres, ou celle d'effacer les fleuves et les muer en sources de lumière fluides ou en reflets⁵¹². Les ombres servent ainsi à établir des relations spatiales impossibles à discerner autrement.

4) Formes ambiguës : entre la figuration et l'abstraction

Née au début du XX^e siècle en Occident, la peinture abstraite, qui est à l'opposé de la peinture figurative, constitue un des styles artistiques les plus typiques de la peinture occidentale contemporaine. Si la peinture figurative dépend de l'analyse rationnelle de la nature par l'artiste, la peinture abstraite semble quant à elle provenir d'une sorte d'intuition émotionnelle de l'artiste. Dans la peinture abstraite, l'artiste abandonne délibérément les formes concrètes de la nature et utilise des éléments visuels comme le point, la ligne, le plan, la couleur, pour composer des formes picturales. En général, la peinture abstraite se divise en

⁵¹¹ Cristina Carrillo de Albornoz, « Chinese abstraction in Paris, an interview with Gao Xingjian », in Curtis L. Carter, *Gao Xingjian, op.cit.*, p.18. Traduit de l'anglais : « By using light as a medium I avoid a possible crude reduction of my painting to black and white. Light, for its part, works the tones of the picture. In my inks, the white is never empty space nor the black a hole, because light gives them substance. My work has a palette of over 30 grey, black and white tonalities ».

⁵¹² Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », *op.cit.*, p.218

deux courants : l'un, représenté par Wassily Kandinsky, est celui de l'abstraction lyrique, et l'autre, représenté par Piet Mondrian, celui de l'abstraction géométrique. L'abstraction lyrique, qui se caractérise par un style qu'on peut qualifier d'émotionnel, insiste sur l'irrégularité de la composition des couleurs, des points, des lignes et des plans ; quant à l'abstraction géométrique, elle s'attache à souligner une composition régulière où la répétition des symboles est marquée par une structure solennelle et simple. En bref, quel que soit le genre, on peut affirmer que la peinture abstraite cherche toujours à atteindre la limite de l'expression du langage pictural formaliste.

Pour Gao Xingjian, « dans l'abstraction, on doit abstraire en gardant l'image »⁵¹³. De fait, les images qu'il peint dans ses tableaux se situent entre l'abstraction et la figuration. Cela signifie que certains peuvent voir, dans les peintures de Gao Xingjian, de la figuration, et d'autres de l'abstraction. En effet, ses tableaux « évoquent l'ambiguïté des formes afin d'aller vers un regard introspectif. Paysages, phénomènes naturels ou sensations s'insinuent telles des formes subtiles, deviennent des impressions proches de l'abstraction et évoquent des images qui nous enveloppent et nous invitent à la réflexion »⁵¹⁴. Lorsqu'il peint des paysages (ou la nature) et des figures, Gao Xingjian le fait de manière *équivoque*, en laissant l'imagination du spectateur choisir et arrêter *une* signification (par exemple, dans *Le portrait* (1995, 71,5x74cm), on peut très bien, si l'on veut, entrevoir un visage de femme...). Il explique ainsi son processus de création : « Je suis parti au hasard et un visage s'est imposé. Cela aurait pu être un paysage ou autre chose. Quelques traits suffisent à évoquer ce qui devra s'imposer comme une nécessité. Je pars au hasard et le dessin lui-même me crie ce qu'il entend devenir. Alors le pinceau suit sa propre voie, il se déploie en totale amnésie »⁵¹⁵. Ce propos ressemble beaucoup à ce que le peintre de la dynastie des Ming Dong Qichang (董其昌) dit : « À peine le Pinceau touche-t-il le papier que déjà les figures en relief apparaissent ! »⁵¹⁶ (issu de *L'Intention de la peinture*, « 画旨 »). En fait, à l'opposé de la peinture occidentale, qui opère une distinction entre la figuration rationnelle et l'abstraction émotionnelle, la peinture traditionnelle chinoise cherche toujours à créer une image qui se situe entre la vraisemblance et l'invraisemblance. Au sein de la peinture occidentale, la peinture figurative est basée sur la norme établie à l'époque de la Grèce antique selon laquelle l'art imite la nature. Même les dieux, dans la peinture occidentale ancienne, sont représentés

⁵¹³ *Ibid.*, p.232.

⁵¹⁴ Montse Badia, « Quand les mots échouent », in *Gao Xingjian, Après le déluge, op.cit.*

⁵¹⁵ Michel Draguet, *op.cit.*, p.69.

⁵¹⁶ François Cheng, *Vide et plein, op.cit.*, p.85.

selon l'apparence humaine. Avec le développement de la technique picturale, cette imitation de la nature ne se contente plus de l'imitation pure et simple de la forme comme telle mais cherche à représenter l'activité mentale de la figure par la posture et le regard. La peinture classique, qui se conforme aux trois piliers scientifiques (la perspective, l'ombrage et l'anatomie), et la peinture impressionniste, qui respecte la règle scientifique des variations de la lumière, respectent toutes les deux le principe de l'imitation de la nature. La peinture abstraite, elle, en revanche, se détache totalement de la nature. Ni figurative, ni abstraite, la peinture de Gao Xingjian est marquée par *l'ambiguïté* : « Le mélange et l'union de la figuration et de l'abstraction offrent à la peinture une nouvelle orientation car, entre la représentation figurative traditionnelle et l'expression abstraite moderne, il existe un univers obscur de sentiments qui s'ouvre à l'intérieur de l'homme, un monde que les arts plastiques n'ont pas encore exploré dans toute son étendue »⁵¹⁷. Gao Xingjian avait raison de rappeler qu'il était Chinois, car quoi de plus conforme à l'esprit chinois que de choisir, en toute chose, la voie du milieu, du juste milieu...

5) État de l'âme : réel et imagination

Les points précédents permettent d'affirmer que Gao Xingjian tente d'expliquer sa démarche artistique par le système du langage pictural occidental : la perspective dans la peinture classique, la lumière et l'ombre venant de la peinture moderne impressionniste, l'abstraction et la figuration issues de la peinture abstraite contemporaine. En outre, il incorpore, pour ainsi dire, dans sa peinture, la pensée artistique traditionnelle chinoise. La peinture chinoise ancienne a « suivi une évolution qui va d'une conception de plus en plus spirituelle »⁵¹⁸. Et cette spiritualité est « essentiellement inspirée du taoïsme et enrichie par la suite de la philosophie Ch'an (Zen) »⁵¹⁹. Or il est indéniable que la peinture de Gao Xingjian est aussi influencée par le Zen :

Le zen est mon soutien car c'est un mode de vie dans lequel il n'y a pas d'obsessions, dans lequel le « je » est oublié. C'est un moyen de création pour l'artiste, inexplicable, au-delà des mots. Le vide dans l'art ne signifie pas l'absence de tout ; c'est plutôt un esprit qui illumine les œuvres d'art en révélant un état intérieur que l'artiste ressent. L'esprit zen est très bénéfique pour les artistes car il libère la créativité cachée de l'individu. Il y a toutes sortes de préjugés. Cependant, ma peinture ne cherche pas à donner une forme à la philosophie, mais à trouver son propre chemin, dans d'autres travaux, pour réussir à ressentir le grand vide intérieur que chacun au monde possède en soi⁵²⁰.

⁵¹⁷ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », *op.cit.*, p.226.

⁵¹⁸ François Cheng, *Vide et plein*, *op.cit.*, p.69

⁵¹⁹ *Loc. cit.*

⁵²⁰ Cristina Carrillo de Albornoz, « Chinese abstraction in Paris, an interview with Gao Xingjian », in Curtis L.

En tant que courant principal du bouddhisme en Chine, le Zen, qui consiste à pratiquer la méditation sans objet pour parvenir à un état d'éveil spirituel, a beaucoup influencé la peinture traditionnelle chinoise. L'essentiel de la peinture Zen ne réside pas dans la forme, mais dans la vérité que l'image picturale masque ou dissimule. Ce que Gao Xingjian qualifie, au sujet de sa peinture, comme n'ayant « ni mot ni signe », se soumet justement à cette doctrine de la peinture Zen. Pour les artistes chinois, peindre, c'est méditer. La peinture, forme de méditation, consiste, comme la méditation, dans la recherche d'un état de conscience en tant que tel. Aussi n'est-il pas étonnant que la peinture Zen n'insiste ni sur la couleur émotionnelle, ni sur la forme rationnelle. Pour présenter cet aspect inexplicable de l'esthétique Zen dans la peinture traditionnelle chinoise, François Cheng utilise, de son côté, la notion de « vide » (voir François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, 1991), alors que François Jullien choisit, quant à lui, le mot « fadeur » (voir François Jullien, *Éloge de la fadeur, à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Éditions Philippe Picquier, 1991). Pour Gao Xingjian, le Zen va de pair avec la liberté de l'artiste : « On trouve dans les peintures zen toutes sortes d'images et de figures en ellipse. Le vide se trouve à l'intérieur de ces images, mais aussi à l'extérieur, c'est à la fois une délivrance et un état d'esprit. L'homme est limité par un temps et un espace donné, s'il veut chercher à s'en libérer, le zen peut constituer une inspiration pour l'artiste qui vit dans le monde réel »⁵²¹.

Au terme de cette analyse consacrée à l'œuvre picturale de Gao Xingjian, nous pouvons conclure que celle-ci se caractérise par trois principaux éléments : une influence de la modernité, un emprunt à la tradition chinoise et une dimension spirituelle (elle aussi « empruntée », si l'on peut dire, à la Chine). Nous devrions à présent être en mesure de considérer à la fois les œuvres littéraires de Gao Xingjian et ses œuvres picturales sous l'angle de l'intermédialité.

Carter, *Gao Xingjian, op.cit.*, p.19. Traduit de l'anglais : « Zen is my support because it is a way of life in which no obsessions exist, in which the « I » is forgotten. It is a way of creation for the artist, inexplicable, beyond words. Emptiness in art does not mean the absence of everything ; it is rather a spirit that illuminates the works of art revealing an inner state that the artist feels. The Zen spirit is very beneficial to artists because it frees the individual's hidden creativity. It lets go all kinds of prejudices. However, my painting does not seek to give form to philosophy but to find its own way, in other words to succeed in feeling the great inner void that everyone in the world possesses »

⁵²¹ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », *op.cit.*, p.215.

3. De la création intermédiatique

3.1. Union entre des tableaux et des livres

Comme Montse Badia le remarque justement, les peintures de Gao Xingjian « constituent une partie essentielle de sa vie et elles coexistent depuis toujours avec son écriture. Dès le commencement de sa carrière d'écrivain c'est avec ses peintures qu'il illustre les couvertures de ses livres »⁵²². Par exemple, le dessin n°8 (encre de Chine et crayon, 1996-1998, 22x16cm) pour *Gao Xingjian, théâtre I* (Lansman 2000), *L'éclipse* (1999, 183x368cm) pour *Gao Xingjian, Chroniques du Classique des mers et des monts : Tragédie divine en trois actes* (Seuil, 2012), *La mémoire perdue* (2009, 240x225cm) pour *Gao Xingjian, De la création* (Seuil, 2013)... Mais, justement, n'est-il pas légitime de se demander à nouveau, comme nous l'avons déjà fait à plusieurs reprises : intermédialité, cela signifie-t-il une simple coexistence entre les œuvres littéraires et les œuvres picturales d'un même auteur, qui seraient juxtaposées en quelque sorte les unes aux autres de manière purement extérieure ? Ne faut-il pas au contraire, pour que la notion d'intermédialité prenne tout son sens, tenter de mettre en lumière une influence réciproque, un lien d'interdépendance, à supposer bien sûr que ce lien et cette influence existent réellement ?

On peut d'abord remarquer en ce sens que quelques tableaux de Gao Xingjian portent les mêmes titres que ses œuvres littéraires. Par exemple, *Le Somnambule* (1997, 22,9x14,9 cm), *La montagne de l'âme* (2000, 64,2x46cm), *La neige en août* (2002, 55x57cm), *La fuite* (2006, 200x300cm), et *Quête de la mort* (2011, 126x78 cm). Mais cela signifie-t-il qu'un lien intermédial soit réellement présent entre ces œuvres ? À première vue, son œuvre picturale semble éloignée de ses textes littéraires. D'après Gao Xingjian lui-même, l'écriture appartient à la langue, tandis que la peinture appartient à l'image qui, par définition, transcende l'écriture. Il semble y avoir une différence de nature entre les deux genres qui les empêche de communiquer entre eux, les rendant presque antinomiques, exclusifs l'un de l'autre. Gao Xingjian reconnaît que, pour lui, peindre équivaut à chasser des mots et des concepts. Écrire et peindre sont deux activités séparées et qui alternent dans son processus créatif :

En général, quand je suis fatigué d'écrire, je peins et quand je suis fatigué de peindre, j'écris. La peinture fait appel à la vision des choses et à la force physique ; l'écriture, aux capacités intellectuelles ; les deux se régulent mutuellement. La peinture me permet de faire immédiatement apparaître devant mes propres visions intérieures, petit monde personnel totalement achevé qui ne comporte aucune place pour le doute et qui souvent m'étonne moi-même. C'est un acte de

⁵²² Montse Badia, « Quand les mots échouent », in Gao Xingjian, *Après le déluge*, op.cit.

création pure. Souvent, je ne sais pas du tout ce que je vais peindre et le plaisir que m'apporte cette découverte ne peut être remplacé par l'écriture⁵²³.

Certes, comme Michel Draguet le remarque : « Passant de la peinture à la littérature et de la littérature à la peinture, Gao a expérimenté sa propre voie vers une modernité qui, méthodiquement, s'est dégagée de toute doctrine »⁵²⁴ ; mais il n'en reste pas moins que le « passage » en question est, du moins nous semble-t-il, résistant à la perspective intermédiaire...

3.2. « La littérature et l'art sont à l'origine des sœurs jumelles »⁵²⁵

Il est vrai que l'histoire de la littérature et l'histoire de l'art se déroulent parallèlement et simultanément. À l'époque de l'Antiquité classique, la littérature et ses différents genres (l'épopée, le mythe, la fable, le théâtre, la poésie) et l'art (notamment la sculpture et l'architecture) constituent deux piliers importants de la civilisation gréco-romaine ; au Moyen-Âge, la littérature médiévale (hymnes, œuvres théologiques, romans de chevalerie) et l'art (peinture murale, relief) sont influencés par la civilisation chrétienne ; à l'époque de la Renaissance, la littérature (le poème de Dante, les romans de François Rabelais et Miguel de Cervantes, le théâtre de Shakespeare) et l'art (la peinture à l'huile classique) se réclament de l'Humanisme ; au XVII^e siècle, la littérature (le théâtre de Corneille, Racine et Molière) et l'art (Nicolas Poussin) sont marqués par le classicisme ; au siècle des Lumières, la littérature (romans philosophiques) et l'art (le néoclassicisme de Jaques-Louis David et Ingres par exemple) sont empreints de rationalisme ; au XIX^e siècle, d'une part, la littérature et l'art ont connu le romantisme et le réalisme, et, d'autre part, le naturalisme en littérature et l'impressionnisme en peinture ont en commun d'avoir recours à une méthode scientifique ; jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, sous l'influence du modernisme, l'art est étroitement associé à la littérature. Gao Xingjian le dit très bien :

L'art moderne ne chasse pas totalement le caractère littéraire, il va même jusqu'à introduire dans la peinture les faits politiques. Picasso en a fait le thème de ses œuvres en utilisant l'absurde et l'altération des formes pour proclamer la destruction de la beauté, mais en même temps il donne à voir qu'il regrette cette destruction. L'expressionnisme de Klee conserve aussi une couleur sensible. Dans le surréalisme de Dali ou de Magritte, le rêve et les associations d'idées inconscientes conservent un caractère littéraire très fort, qui ne provient néanmoins plus du tout de l'intrigue⁵²⁶.

⁵²³ Dutrait Noël, Xingjian Gao. La voix puissante d'un écrivain en exil [Entretien avec l'écrivain Gao Xingjian], in *Perspectives chinoises*. W49, 1998. pp. 60-63.

⁵²⁴ Michel Draguet, *op.cit.*, p.23.

⁵²⁵ Gao Xingjian, « Pour une autre esthétique », *op.cit.*, p.227.

⁵²⁶ *Loc. cit.*

Il convient de noter que Gao Xingjian utilise ici le classement des périodes de l'histoire chinoise pour qualifier l'histoire de l'art occidental. Dans cette citation, la notion d'« art moderne » ne désigne pas l'art occidental à l'époque moderne européenne (de la fin du Moyen-Âge à la Révolution de 1789), mais renvoie en effet à l'art occidental à l'époque moderne chinoise (de la Révolution de 1911 à l'établissement de République populaire de Chine en 1949). Ainsi, la notion ou l'appellation d'art contemporain chez Gao Xingjian désigne l'art en général après la Seconde Guerre mondiale. Gao Xingjian a remarqué que l'art de notre époque (à partir de la seconde moitié du siècle dernier), qui est basé sur « la méthodologie scientifique » et « la rationalité instrumentale », a déjà perdu son caractère littéraire, comme les installations de ready-made qui transforment « l'art en non-art ». Il écrit : « L'art contemporain a totalement éliminé les aspects littéraires et poétiques ainsi que la dimension humaine de l'art, mais il a fait entrer dans l'art le langage porteur de concepts, comme un matériau plastique qui ne transmet absolument pas les sentiments personnels de l'artiste »⁵²⁷. Aussi Gao Xingjian annonce-t-il dans son art un retour au littéraire, car pour lui, la littérature n'est autre qu'un équivalent de l'humain ou du point de vue humain. Et, en fin de compte, seule la recherche et l'élaboration d'une esthétique poétique permet de conserver et de préserver, au sein même de sa peinture, un caractère littéraire.

3.3. En tant qu'écrivain et artiste

Parmi les auteurs francophones chinois, Gao Xingjian est sans aucun doute un cas à part, puisqu'il est réfugié en France. Par ailleurs, il n'hésite pas à déclarer publiquement qu'il est un citoyen du monde et que la Chine s'est considérablement éloignée de lui dans l'espace ainsi que dans le temps. Dans son discours prononcé à Stockholm devant l'Académie suédoise pour la réception du prix Nobel en 2000, il a affirmé solennellement : « En considérant mon expérience de l'écriture, je peux dire que le fondement de la littérature, c'est la reconnaissance de sa propre valeur par l'homme, le moment de l'écriture étant déjà celui de l'affirmation de l'homme. La littérature naît d'abord des besoins de satisfaction personnelle de l'écrivain, l'œuvre n'a un écho dans la société qu'une fois achevée, et d'ailleurs la nature de cet écho ne dépend pas de la volonté de l'auteur »⁵²⁸.

⁵²⁷ *Ibid.*, p.228.

⁵²⁸ Gao Xingjian, « La raison d'être de la littérature », in Gao Xingjian, *Le témoignage de la littérature*, op.cit., p.114.

En dénonçant une littérature de nos jours corrompue par l'idéologie socialiste d'une part, et, de l'autre, par le marché de la société de consommation, Gao Xingjian affirme être à la recherche d'une « littérature froide ». Dans son article *La littérature froide*, il écrit en effet : « La littérature, en tant qu'activité humaine, ne peut faire l'économie de deux actes : lire et écrire, qui sont deux gestes librement consentis »⁵²⁹. D'après Gao, la politique est tout sauf capable d'appréhender la vérité de l'existence humaine ; seule la littérature le peut. Il pense que l'œuvre des écrivains réalistes du XIX^e siècle, qui dessine un portrait exact des hommes et de la société, dépasse la politique et l'idéologie. En fait, Gao Xingjian considère la littérature comme une activité de nature purement spirituelle et complètement désintéressée par rapport au public et aux médias. Ainsi, pour créer une « littérature froide », l'auteur doit accepter la solitude et ses affres. C'est pourquoi Gao Xingjian pense que, au fond, la création littéraire désintéressée est un luxe : « Un écrivain qui ne se préoccupe pas des chiffres de ventes, ne suit pas les modes, ne se soucie pas des goûts du public, ne pourra pas vivre de son écriture. Il faut bien dire que se consacrer à ce genre de littérature sérieuse est un luxe »⁵³⁰. Puisque cette littérature froide exige une liberté totale de la part de l'écrivain, celui-ci doit rester un individu isolé et n'appartenir à aucun groupe ni mouvement politique. Ce point de vue sur l'écrivain libre est également conforme à son avis sur l'artiste : « Si un artiste veut atteindre la plus grande liberté de création, il doit justement se débarrasser de toutes les conventions et de tous les concepts, le mieux est d'être sans isme, de s'affranchir des contraintes des idéologies et de ne pas se soumettre au contrôle exercé par la mode dominante, mais de rester fidèle à son propre sentiment esthétique »⁵³¹. Comment ne pas être sensible ici à l'idéal de dépouillement, de détachement, qui caractérise la pensée bouddhiste et en particulier le Zen, et que Gao Xingjian place au cœur du mode de vie de l'écrivain et de l'artiste contemporain ?

Le langage, dans la littérature de Gao Xingjian, tout comme l'image dans sa peinture, est une expression de l'activité spirituelle humaine qui ne se préoccupe pas de la logique du temps et de l'espace objectifs du monde réel. Dans sa peinture, Gao Xingjian envisage la même attitude froide : « L'art dépasse les concepts, l'idéologie, il a son domaine autonome : l'image ».⁵³² Si un écrivain n'est responsable qu'à l'égard de sa langue, un peintre se concentre seulement sur l'image : « un artiste qui veut créer une œuvre originale doit justement dépasser ces jugements esthétiques communs, à la mode, découvrir de son œil

⁵²⁹ Gao Xingjian, « La littérature froide », in Gao Xingjian, *Le témoignage de la littérature*, op.cit., p.40.

⁵³⁰ Gao Xingjian, « La position de l'écrivain », in Gao Xingjian, *De la création*, op.cit., p.123.

⁵³¹ Gao Xingjian, « Esthétique de l'artiste », in Gao Xingjian, *De la création*, op.cit., p.148.

⁵³² *Ibid.*, p.145.

original et sensible de nouvelles formes du beau et trouver les formes artistiques adéquates pour transformer son expérience esthétique individuelle en art digne d'être vu »⁵³³. De même que, selon Gao Xingjian, l'essence de la littérature consiste à être écrite par un individu qui « s'exprime par sa voix propre face à la société », de même est-il également en faveur du fait qu'« un artiste est indépendant du monde ; son bien le plus précieux est son sentiment individuel. Ce qui lui importe le plus est de pouvoir trouver une forme d'expression artistique originale, qui ne peut se réaliser que dans un œuvre, les discours lui sont inutiles »⁵³⁴.

Si la création littéraire de Gao Xingjian, qui cherche à créer un « courant de langage », s'inspire du « courant de conscience » de la littérature moderne occidentale, par le changement de personnes afin d'atteindre une ambiguïté de la narration, sa création picturale vise aussi, de son côté, à composer, dans une image, avec l'abstrait et le figuratif pour obtenir un effet d'ambiguïté, d'équivocité. La création de Gao Xingjian est toujours en conformité avec son principe : « ni l'un ni l'autre », autrement dit, le juste milieu. Pour lui, peinture et littérature sont, dans un même mouvement, à la fois associées et distinguées : « Bien sûr, la peinture peut être influencée par la littérature, les tableaux peuvent présenter des éléments littéraires. La poéticité et même les thèmes littéraires peuvent se fondre dans l'art. Mais la littérature et l'art ne peuvent se substituer l'un à l'autre ; l'artiste doit trouver un langage plastique pour dissoudre la littérature dans des figures visuelles »⁵³⁵.

Au terme de ce chapitre, force est de se rendre à l'évidence : il est difficile, voire impossible, d'affirmer que les œuvres littéraires de Gao Xingjian et ses œuvres picturales entretiennent une relation que l'on peut qualifier d'intermédiaire. Les liens que nos analyses de ces œuvres nous ont permis de dégager ne permettent pas de parler d'une réelle interdépendance, d'une réelle influence, d'une réelle cohérence et unité. D'ailleurs, aux dires de l'auteur lui-même, il semblerait qu'il n'y ait qu'une simple succession temporelle entre ses différentes œuvres, qui alternent aléatoirement entre littérature et peinture, sans que le passage d'un support à l'autre ait une signification intrinsèque ou relève d'une logique précise. En revanche, nous pouvons avancer avec certitude que l'unité et la cohérence que nous avons recherchées et qui sont requises par la notion d'intermédialité, peuvent être constatées au niveau de la conception de l'art et de la pensée sur l'art propres à Gao Xingjian.

⁵³³ *Ibid.*, p.139.

⁵³⁴ *Ibid.*, p.145.

⁵³⁵ *Ibid.*, p.146.

Chapitre VIII : Shan Sa, romancière et artiste

1. Interculturalité et intermédialité à l'exemple de Shan Sa ⁵³⁶

Dans le cadre de mes recherches doctorales, ma réflexion sur le lien entre l'interculturalité et l'intermédialité dans la francophonie chinoise m'a conduit droit à Shan Sa, écrivaine et peintre francophone chinoise extrême-contemporain. Mais l'œuvre de Shan Sa est complexe, parce qu'il est difficile d'établir la relation entre interculturalité et intermédialité au sein d'un roman ou d'un tableau en particulier. Mon analyse ne peut donc pas suivre la conception de l'intermédialité donnée par Jean-François Robic, qui la définit comme la possibilité pour une œuvre d'exister sous différents modes techniques ou différents supports⁵³⁷. Cette définition peut assurément être appliquée au roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* de Dai Sijie, ou au roman *le palanquin des larmes* de Zhou Ching Lie ainsi qu'aux quelques tableaux de Gao Xingjian (*Le Somnambule*, 1997 ; *La Montagne de l'âme*, 2000 ; *La fuite* 2006.) Mais à propos de Shan Sa, nous sommes obligés de nous tourner vers son parcours interculturel d'écriture et vers les divers modes de sa création artistique car on ne peut s'en tenir à une seule œuvre. Nous suivrons donc plutôt la perspective de Caroline Surmann qui considère l'intermédialité comme « un modèle de description visant à saisir et à analyser les rapports et les influences entre-les-médias »⁵³⁸. Les deux médias artistiques à l'œuvre chez Shan Sa sont la fiction et la peinture. Quant à l'interculturalité, en tant qu'interaction entre des cultures différentes, elle existe évidemment chez tous les auteurs francophones chinois qui circulent entre la culture chinoise et la culture française.

Je traiterai ici de l'impact de l'interculturalité sur l'intermédialité en suivant l'exemple de Shan Sa. Je proposerai dans une première partie une généalogie de l'écriture et la peinture de Shan Sa à travers une juxtaposition entre ses deux pratiques artistiques. Dans la deuxième

⁵³⁶ Ce sous-chapitre est issu de notre article « Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois contemporains : à propos de Shan Sa », qui a été publié dans le volume *Polyphonies littéraires franco-chinoises*, op.cit., p. 61-75.

⁵³⁷ Jean-François Robic, *Intermédialité : Partage et migrations artistiques*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2011, p.9. L'auteur suppose quatre occurrences médiales dans cette possibilité d'existence : la migration de l'œuvre (ou de ses éléments) d'un support à l'autre dans le temps et/ou dans l'espace ; la coexistence originelle de l'œuvre sur différents supports ; l'hybridation formelle ou mémorielle dans l'œuvre (de sorte que toute œuvre serait inscrite dans une généalogie, au risque de sa singularité) ; la coprésence de différents médiums pour constituer l'œuvre (l'intégration de différents médiums ou supports en un seul dispositif expositionnel ou une seule œuvre).

⁵³⁸ Caroline Surmann, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau : Intermédialité et esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p13.

partie, j'essaierai de replacer l'œuvre romanesque et la pratique intermédiatique de Shan Sa dans l'ensemble de ceux de la francophonie chinoise afin d'éclaircir sa singularité interculturelle et intermédiatique par rapport à d'autres auteurs. Enfin, je tenterai d'expliquer dans une troisième partie comment l'interculturalité influence le style pictural de Shan Sa qui se situe dans la lignée de grands artistes francophones chinois (comme Zhao Wuki et Zhu Dequn) mais qui se distingue surtout d'autres artistes contemporains chinois.

1.1. Parcours interculturel et intermédiatique de Shan Sa

Née à Pékin en 1972, Shan Sa quitte la Chine pour Paris en 1990 grâce à une bourse du gouvernement français. Au cours de ses études en France, elle rencontre Chunmei, la fille de l'artiste Balthus. Suite à la proposition de Chunmei, elle se rend en Suisse et devient la secrétaire du peintre Balthus, de 1994 à 1996. Shan Sa affirme que ce maître de l'art a réveillé sa passion pour la création littéraire⁵³⁹. En 1997, sa première publication en français, *Porte de la paix céleste*,⁵⁴⁰ reçoit le prix Goncourt du premier roman. Deux ans après, son deuxième roman *les Quatre Vies du saule* est récompensé par le prix Cazes. Elle reprend le pinceau et l'encre en France juste après avoir remis le manuscrit des *Quatre Vies du Saule* à son éditeur au printemps 1999. Le parcours de la création artistique de Shan Sa semble donc commencer par la calligraphie. Dans deux œuvres réalisées en 2000 - *L'hiver* (2000, 35x59 cm) et *La lune auréolée* (2000, 34x68 cm) -, Shan Sa calligraphie deux caractères chinois 冬 (dong, l'hiver) et 月 (yue, la lune) qui sont des idéogrammes. Pour briser les signes, Shan Sa tente de calligraphier la langue française. Dans son œuvre intitulée *La falaise* (2000, 69x131cm), Shan Sa décompose et trace en verticale les lettres du mot « falaise » au lieu de les aligner sur le papier.

De nombreuses œuvres sont réalisées en 2001 dont la plupart sont des peintures traditionnelles chinoises qui traduisent son esprit et sa recherche d'une réconciliation avec la tradition. L'image dans une série d'œuvres comme *Le vent* (2001, 31x69 cm), *La musique* (2001, 23x67 cm), *L'été* (2001, 23x68 cm), *La voie de la poésie* (2001, 31x69 cm), *La mélancolie* (2001, 70x80 cm), *La joie* (2001, 68x88cm, Collection Pierre Leroy), *Les deux*

⁵³⁹ Voir Wu Wenling, *Cross boundaries and create miracles*, « Shan Sa said that it was this art master rouse her passion for literature creation », SpaChina.2012, p.91.

⁵⁴⁰ Dans le premier roman, *Porte de la Paix céleste*, la fiction se situe dans le contexte du mouvement de la place Tian'anmen en 1989. Ayamei, étudiante en droit à l'université de Pékin, principale organisatrice de l'émeute des manifestations de la place Tian'anmen, est passée du statut d'élève docile à celui de rebelle. Zhao, jeune lieutenant taciturne, se charge de la perquisition chez la criminelle Ayamei. Ayamei s'est enfuie de Pékin et se cache dans un temple de la montagne. Le lieutenant Zhao amène une troupe de soldats pour l'attraper. Cependant, lorsqu'il aperçoit Ayamei au loin, Zhao décide finalement de n'en rien dire à ses soldats.

amours (2001, 34x69 cm), *Quand je suis amoureuse* (2001, 28 x 69 cm), se compose d'un ou deux traits à l'encre de Chine qui oscillent entre une calligraphie et la peinture traditionnelle chinoise. Le sujet Arbres et fleurs est présent assez régulièrement dans les tableaux de Shan Sa en 2001 qui commence à chercher une conciliation entre le figuratif et l'abstrait. Certains sont réalisés à l'encre noire : *Les trois fruits* (2001, 28x69 cm), *Les belles d'une nuit blanche* (2001, 60x138 cm), *Les quatre éphémères* (2001, 136x69 cm, collection Pierre Leroy) ; Certains se voient ajouter une couleur : *Le bruissement du silence* (2001, 72x130 cm), *La récolte* (2001, 68x134cm, collection Vincent Bolloré), *La folie des chrysanthèmes* (2001, 67 x 113 cm, collection Jean-Luc et Bethy Lagardère). Shan Sa ajoute dans ses premières œuvres picturales une touche personnelle dont l'inspiration et la structure lui viennent de l'Orient. Cette même année 2001, Shan Sa publie son troisième roman, *La Joueuse de Go*,⁵⁴¹ qui connaît un grand succès et reste son œuvre la plus connue à ce jour. Pendant la rédaction de *La Joueuse de go*, l'auteure avait le sentiment d'être inspirée par ses héros lorsqu'elle peignait. « *L'héroïne principale, la petite Manchoue de seize ans, distillait sur le papier de riz son premier émoi, sa première mélancolie, tandis que le visage dur du héros, l'officier japonais, émergeait de l'encre noire, des lignes chaotiques* »⁵⁴². De fait, on constate que la transition de la calligraphie à l'abstrait dans son langage pictural est réalisée durant l'intervalle entre ses deux premiers romans (publiés en 1997 et en 1999) et la rédaction de son troisième roman, *La Joueuse de go*, dont l'intrigue met pour la première fois en scène une confrontation entre la Chine et une autre culture. À partir de 2001, ses expositions personnelles sont organisées dans le monde entier⁵⁴³. Elle mène désormais une deuxième carrière en tant que peintre.

⁵⁴¹ *La joueuse de go* raconte une histoire d'amour entre une jeune fille chinoise et un officier japonais dans le contexte de la guerre sino-japonaise. Ils se rencontrent sur la Place des Mille Vents, lieu de rendez-vous pour des amateurs de go. L'homme est un espion japonais, ce qu'ignore la joueuse de go chinoise, femme sophistiquée et raffinée. Après des batailles acharnées sur le plateau de go, ils se perdent dans le dédale des sentiments, et tombent amoureux l'un de l'autre. Cependant, leur amour est condamné à cause de l'hostilité entre les deux pays. En chemin vers la Place des Mille Vents, la joueuse de go est arrêtée comme espionne par les soldats de l'officier japonais. En renonçant à cette guerre pour sa chinoise, le lieutenant japonais la tue et se tue après.

⁵⁴² Shan Sa, *le miroir du calligraphe*, Paris, Albin Michel, 2002, p.31.

⁵⁴³ En 2001, sa première exposition personnelle a eu lieu à la Galerie Adler-Navarra à Paris. En 2007 quatre expositions sont organisées : « temps au l'Ouest, lumière à l'Est », exposition personnelle à la Galerie Takashimaya Nihonbashi et à la Galerie Chanel Nexus à Tokyo, au Japon ; exposition collective de peinture à la Galerie Marlborough au Monaco ; Shanghai International Art Fair avec le Galerie Marlborough de New York. En 2008, « temps au l'Ouest, lumière à l'Est », exposition personnelle à la Galerie Takashimaya au Japon et à la Galerie Marlborough au New-york. En 2009, « temps au l'Ouest, lumière à l'Est », exposition personnelle à l'Art contemporain de la fondation Richard à Paris et « Journey » exposition personnelle au centre de l'art Elisabeth de Brabant au Shanghai. En 2010, « the Naked Zither » exposition personnelle au centre de l'art Elisabeth de Brabant au Shanghai. En 2011, « temps À l'Ouest, lumière à l'Est », exposition personnelle rétrospective au musée Macau Handover en Chine et « The Immortal life » exposition personnelle au centre de l'art Elisabeth de Brabant au Shanghai. En 2012, « images inspirées » exposition personnelle à la Galerie J.Bastien, Bruxelles. En 2013, « et la lune descend sur le temps qui fut » exposition personnelle à la Galerie Red Zone au Genève.

Dans son catalogue *Le miroir du calligraphe* (2002), elle écrit : « je peins ce que j'écris, j'écris ce que je peins »⁵⁴⁴. Par cette épanadiplose, Shan Sa affirme l'étroite corrélation qui existe entre ses tableaux et ses romans, et elle précise notamment que ses dessins sont les expressions des personnages de ses romans. De 2003 à 2006, Shan Sa a par ailleurs consacré deux romans biographiques à deux personnages historiques – l'Impératrice chinoise Wu Zetian et l'empereur grec Alexandre le Grand – qui sont considérés comme deux modèles d'inspiration pour sa création. Shan Sa établit en effet un lien entre les deux personnages. Ces derniers avaient gardé en eux une grande curiosité du monde et cherchent vraiment à découvrir l'absolue différence avec leur univers familier : pour Alexandre c'était l'Orient, et pour l'impératrice chinoise c'était l'Occident. Du récit oriental de l'Impératrice au récit occidental d'Alexandre le Grand, Shan Sa a publié en 2005 un autre roman, *Les Conspirateurs*, qui raconte l'histoire d'un français, d'une américaine et d'une chinoise.

À partir de 2007, Shan Sa sépare la peinture du roman. En contraste avec ce qu'elle a dit dans son catalogue *le miroir du calligraphe* : « mes tableaux appartiennent aux romans », Shan Sa déclare dans un entretien récent intitulé *Au-delà des mots* avec la galerie J. Bastien : « il est très important de ne pas faire une peinture illustrative de mes écrits. Car la peinture et l'écriture sont deux métiers indépendants l'un et l'autre, c'est deux branches d'un même arbre »⁵⁴⁵. Shan Sa cherche ensuite à utiliser et à exploiter davantage les moyens picturaux (comme l'usage du pinceau, la recherche de la lumière, etc.) dont l'esprit ne vient plus de l'émotion chez ses personnages de romans. Son dernier roman, *La cithare nue* (Albin Michel, 2010), transporte le lecteur dans une fiction de l'Antiquité chinoise, mais son œuvre picturale se penche vers l'abstraction de Malevitch.

1.2. Quelques caractéristiques de l'interculturalité et l'intermédialité chez Shan Sa par rapport aux autres auteurs francophones chinois

Si l'on s'en tient à la chronologie historique et aux pratiques intermédiaires, on peut diviser les auteurs francophones chinois en quatre catégories :

La première catégorie représente l'émergence de la littérature francophone chinoise qui est composée de trois auteurs : le premier auteur francophone chinois est Tcheng Ki-tong (Chen Jitong, 1852-1907), un mandarin diplomate de la dynastie des Qing qui a publié au total huit

⁵⁴⁴ Shan Sa, *Le miroir du calligraphe*, Albin Michel, 2002, p. 31.

⁵⁴⁵ A l'occasion de son exposition à la Galerie J. Bastien Art, Shan Sa a participé à une discussion avec Mme Carmela Giusto, autour de la peinture, de l'écriture et de la pluridisciplinarité dans l'Art. Vidéo disponible sur le site : <https://www.youtube.com/watch?v=ZTJIPIVQY3s>. Consulté le 24 avril 2012.

ouvrages en français, entre 1884 et 1904, pour présenter la civilisation et la culture chinoises⁵⁴⁶ ; Le deuxième auteur francophone chinois est Sheng Tcheng (1899-1996) qui a publié en 1928 un roman autobiographique *Ma mère* précédé d'une longue préface par Paul Valéry ; et la première femme auteur francophone chinoise est Chow Ching Lie (1936 -) qui a écrit quatre romans en français dont le récit autobiographique *Le Palanquin des Larmes*.

La deuxième catégorie représente peut-être l'apogée de la francophonie chinoise, avec deux auteurs : d'une part François Cheng⁵⁴⁷, qui établit trois niveaux constitutifs du langage poétique chinois correspondant aux trois axes de la pensée cosmologique chinoise (Vide-Plein, Yin-Yang et Ciel-Terre-Homme), et qui explique dans *Vide et plein* la notion du vide au sein de la philosophie chinoise ainsi que de la peinture chinoise pour mener une analyse sémiotique sur le langage pictural chinois; et d'autre part le peintre et écrivain Gao Xingjian, prix Nobel de littérature 2000, qui a écrit directement en Français cinq pièces de théâtre.

La troisième catégorie représente la nouvelle génération de la francophonie chinoise avec trois auteurs, Shen Dali, Ya Ding et Dai Sijie, qui se concentrent notamment sur la création romanesque. Leurs premiers romans, *La marche des enfants de Yenan* (Éditions Stock, 1985) de Shen Dali, *Le Sorgho rouge* (Stock, 1987) de Ya Ding et *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* (Gallimard, 2000) de Dai Sijie sont largement autobiographiques.

La dernière catégorie est constituée de femmes auteures qui montrent bien la diversité géographique de la francophonie chinoise : Weiwei au Royaume-Uni, Ying Chen au Québec, Shan Sa et Ling Xi en France. Ainsi on fait des femmes auteures une catégorie à part pour expliquer la mondialisation de la francophonie chinoise. De plus, leurs romans se caractérisent par la diversité du genre et du sujet. Par exemple, le livre *le Yangtsé sacrifié, voyage autour du barrage des Trois-Gorges* de Wei-Wei est un récit de voyage qui peut servir comme un document d'actualité sur le barrage des Trois-Gorges dans les années 90 ; en sus de leurs romans, Ying Chen et Shan Sa écrivent aussi des poèmes, qui sont recueillis respectivement dans *Impressions d'été* (Éditions meet, 2008), et *Le vent vif, le glaive rapide* (William Black and Co. Edit., octobre 1999).

De ces quatre catégories, on peut retenir quatre pratiques différentes de l'intermédialité . Le récit autobiographique *Le Palanquin des Larmes* de Chow Ching Lie a été adapté en film par le réalisateur français Jacques Dorfmann en 1987; Gao Xingjian recherche dans son œuvre

⁵⁴⁶ Voir Zhang Yinde, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : le cas de Tcheng Ki-tong », *Revue de littérature comparée* 2011/3 (n°339), Klincksieck, p.128.

⁵⁴⁷ François Cheng a été élu à l'Académie française, premier auteur francophone chinois à atteindre l'un des sommets de la consécration littéraire et culturelle en France, près de vingt ans après le premier Africain francophone, Léopold Sédar Senghor (1906-2001).

picturale et théâtrale une représentation moderne, ou ce qu'il l'appelle la picturalité et la théâtralité ; Dai Sijie a adapté son propre roman *Balzac et la petite tailleuse chinoise* en film qui est entré dans la sélection officielle au Festival de Cannes en 2002 ; et Shan Sa mène une carrière d'écrivain et de peintre. Dans le cas du *Palanquin des larmes* de Chow Ching Lie, il s'agit d'une intermédialité au sein de l'œuvre, au lieu de l'auteure, parce que ce n'est pas Chow Ching Lie qui réalise ce film. Autrement dit, on peut distinguer deux approches de l'intermédialité entre le cinéma et la littérature, selon que l'on s'intéresse à l'adaptation d'un roman en un film, ou au passage de la fonction de romancier à celle de cinéaste comme le cas de Dai Sijie. Quant à l'intermédialité entre la littérature et la peinture, la différence entre le cas de Gao Xingjian et le cas de Shan Sa tient au genre littéraire, à savoir l'articulation du théâtre et de la peinture au lavis d'encre pour le premier, ou entre le roman et la peinture en polychromie pour la seconde.

Si l'intermédialité entre le roman et le cinéma traite la question de la narration romanesque et du montage par l'adaptation de la fiction, l'intermédialité entre l'écrit et la peinture se concentre sur la transposition entre le texte et l'image. Mais dans la peinture de Shan Sa, comme dans celle de Gao Xingjian, la narration disparaît car leur langage pictural n'est plus figuratif. Ainsi la relation entre le roman et la peinture chez Shan Sa ne peut être expliquée par la narration. Mais l'interculturalité peut être une autre voie d'exploration. Voici deux exemples :

1) Wu Zetian est une figure historique bien connue pour les Chinois. Malgré les œuvres historiques ou littéraires qui lui sont consacrées, Shan Sa la décrit du point de vue d'une femme en soulignant les caractéristiques féminines de l'impératrice et fait abstraction qu'elle constitue un symbole du pouvoir. Elle n'écrit pas une histoire mais interprète à sa façon des personnages historiques. Puisqu'on ne peut en connaître les émotions, l'auteure ne fait qu'imaginer leurs sentiments à travers des textes historiques. L'impératrice, sous la plume de Shan Sa, est forte et fragile, dynamique et solitaire dans une société patriarcale. Dans le domaine de la peinture d'aujourd'hui, dominé par l'homme, il est facile de comprendre pourquoi Shan Sa, en tant que femme peintre, fait l'éloge de l'impératrice.

2) *La cithare nue* est une fresque historique avec une couleur fantastique et poétique. L'auteure pénètre dans une Chine instable des premiers âges (de l'An 400 sous la dynastie Jin de l'Est jusqu'à l'An 581 sous la dynastie Chen), alors que l'Occident était aux mains des barbares⁵⁴⁸. Dans cette Chine déchirée entre esclaves et maîtres, gueux et seigneurs, et des

⁵⁴⁸ Voir Shan Sa, *La cithare nue*, Paris, Albin Michel, 2010, p.7. « Les grandes invasions barbares commencèrent au III^e siècle. En Occident, les Francs, les Alamans, les Huns, les Goths, les Germains, les

guerres qui n'en finissent pas, l'auteure nous décrit un pays à la nature inviolée, innocente, pleine de candeur et sans artifices. Son écriture raffinée rappelle son langage pictural; où les images sont empreintes de délicatesse. On peut découvrir dans son roman ainsi que dans sa peinture la beauté du monde, colorée et odorante. Ce que Shan Sa veut montrer dans ses romans comme dans ses peintures, c'est un monde de rêve, de contes, de légendes et de croyances tout à fait extraordinaires. L'amour dans ses fictions comme la couleur dans ses tableaux sont ses plus grandes formes d'expression.

1.3. Art occidental et artiste chinois

En résumé, le parcours pictural de Shan Sa a connu quatre étapes : la calligraphie, la peinture traditionnelle chinoise, l'abstraction à l'encre, et l'abstraction à l'huile. Ce parcours est complètement différent de celui de Gao Xingjian, qui a exploré sa vie durant la potentialité de l'encre sur papier. Gao Xingjian remplace dans son tableau la perspective de la peinture occidentale par une perspective psychologique qui est inspirée par la peinture traditionnelle chinoise. Quant à Shan Sa, elle se penche plutôt sur le jeu des couleurs. Ils prennent en effet deux orientations différentes, l'un est très chinois, l'autre renonce à l'empreinte chinoise dans la peinture. Si tous les deux recherchent un art universel, comment expliquer les deux styles différents?

Les emprunts aux arts occidentaux jouent un rôle déterminant dans la naissance de l'art chinois moderne. Au lendemain du mouvement du 4 mai 1919, une nouvelle génération d'artistes formés à l'école occidentale émerge⁵⁴⁹. Paris, en tant que capitale des arts, attire sans conteste bon nombre d'artistes, dont deux révolutionnaires de l'art chinois – Xu Beihong⁵⁵⁰ (1895- 1953) et Lin Fengmian⁵⁵¹ (1900-1991) – qui, de retour en Chine, dirigent

Vandales firent irruption et déstabilisèrent l'Empire romain. En 476, l'abdication de l'empereur Romulus Augustule marqua son effondrement ».

⁵⁴⁹ Voir Éric Janicot, « les naissances de l'art moderne chinois », dans *revue d'histoire moderne et contemporaine*, Société d'histoire moderne et contemporaine, tome XXXIV- Avril-Juin 1987, p.242. « Sous l'impulsion de Cai Yuanpei, qui fonde en 1920 un département consacré à l'étude des arts européens au sein de Beida, de nombreux artistes chinois sont envoyés à l'étranger – Europe, États-Unis – afin de se familiariser avec l'art occidental. Cette politique volontariste se traduit dans les faits par l'augmentation du nombre des bourses délivrées et la mise au point du système travail-étude ».

⁵⁵⁰ Dès 1919, Xu Beihong suit aux Beaux-Arts de Paris l'enseignement de Dagnan-Bouveret et de Besnard; il assimile brillamment l'esthétique de l'académisme occidental : importance primordiale accordée au sujet et à la lisibilité de l'œuvre; souci d'une composition rigoureuse où la perspective linéaire met en scène une succession de plans suivant une échelle dégressive; primauté du dessin sur la couleur qui ne doit en aucun cas déborder sur le graphisme; recherche de la « bonne proportion » et des attitudes; choix d'une gamme chromatique « réaliste », « naturelle »; respect d'une source d'éclairage plausible; utilisation du clair-obscur, traitement minutieux du moindre détail en conformité avec la notion de fini, etc.... Xu Beihong préconise une fusion des expressions plastiques en adoptant certaines leçons de l'académisme européen à la peinture d'encre.

les principales écoles d'art et régissent l'académisme d'art moderne chinois. En fait, lorsque ces deux étudiants chinois sont arrivés en France, l'impressionnisme et le post-impressionnisme avaient atteint une position forte dans le monde de l'art, et l'impact du style néoclassique académique tendait à diminuer. Xu Beihong respecte par exemple la formation académique d'alors en développant une base solide des techniques de modélisation dans la peinture à l'huile, et Lin Fengmian, plus influencé par l'impressionnisme et le fauvisme, attache plutôt une importance à la performance des sentiments et de la personnalité. En réalité, la distinction entre le réalisme de Xu Beihong et le formalisme de Lin Fengmian influence beaucoup le choix de la représentation picturale entre la tradition chinoise et la modernité occidentale pour les artistes chinois. Parmi la deuxième génération d'artistes chinois formés à l'école des beaux-arts en France, Wu Guanzhong (1919-2010), Zhao Wuki (1920-2013) et Zhu Dequn (1920-2014) qui sortent tous les trois de l'école nationale des Beaux-Arts de Hangzhou dirigée alors par Lin Fengmian, constituent trois représentants exceptionnels qui jouissent d'une grande réputation en France et en Chine. En s'inspirant des ressources expressives de l'art chinois traditionnel, ils se convertissent à la peinture abstraite.

L'œuvre picturale de Shan Sa s'inscrit très clairement dans cet héritage de l'abstraction lyrique. Comme chez Zao Wuki, la ligne et la couleur que Shan Sa adopte dans son œuvre de « style représentatif » ne cherchent plus à reproduire le monde des apparences mais à capter le souffle invisible. Bien que de nombreux artistes chinois contemporains soient exposés en France, par exemple, Yue Minjun (1962-), avec « Yue Minjun, l'ombre du fou-rire ? » exposé par la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, du 14 novembre 2012 au 17 mars 2013 ; Yan Pei-Ming (1960-), « Les enfants de Montélimar » exposé au centre d'art contemporain, château des Adhémar, Montélimar du 13 au 28 février 2010 ; Zeng Fanzhi (1964-), exposition du 18 octobre 2013 au 23 février 2014 au Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2013, il semble que Shan Sa s'en distingue par sa forte sensibilité en rejetant les figures dans le tableau. En effet, les œuvres chinoises contemporaines étaient considérées aux yeux des institutions artistiques occidentales « comme des produits locaux qui ne répondaient ni aux codes ni aux préoccupations du monde de l'art. À la fois trop chinoises ou pas assez, elles semblaient destinées à rappeler leur origine chinoise en ne manquant pas de flatter la

⁵⁵¹ Contrairement à Xu Beihong, Lin Fengmian délaisse l'art académique pour porter toute son attention sur l'impressionnisme et le fauvisme. Séduit par la couleur des fauves et le dessin d'un Matisse, Lin Fengmian vient chercher dans l'art occidental des confirmations; son style s'appuie sur l'esthétique chinoise élaborée au début du siècle. Il porte un intérêt particulier à la ligne, à l'épanchement du véhicule, au couple luminosité-saturation, à la couleur et à une vision rapprochée. De retour en Chine, Lin Fengmian adopte le post-impressionnisme à la peinture à l'encre, il le naturalise.

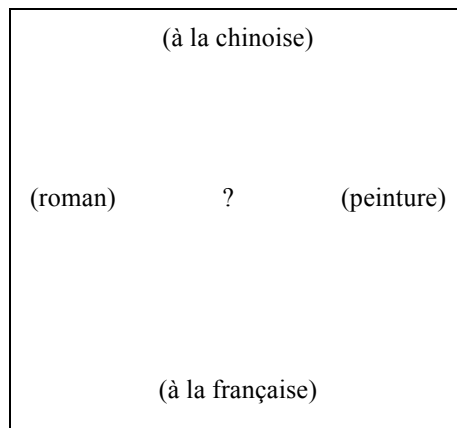
tradition artistique occidentale »⁵⁵². Toutefois, les tableaux récents de Shan Sa font oublier son origine chinoise. Elle développe surtout l'abstraction lyrique inspirée de grands artistes francophones chinois en gardant une couleur originale. En penchant plutôt vers l'art occidental, quelques tableaux réalisés récemment comme un carré par une couleur - *Lonely tempest* (2011, huile sur toile, 46x38 cm), *Water spirits* (2005, huile sur toile, 113x143cm) nous paraissent beaucoup influencés par Kazimir Malevitch qui a réalisé *Carré noir* en 1913 et *Carré rouge* en 1915.

1.4. Pour un langage lyrique dans l'œuvre romanesque et picturale de Shan Sa

Nous avons parlé dans les parties précédentes de deux cultures (chinoise et française) et deux médias artistiques (le roman et la peinture) dans l'ensemble de l'œuvre romanesque et picturale de Shan Sa. Dans notre hypothèse sur la corrélation entre l'interculturalité et l'intermédialité chez Shan Sa, il y a quatre éléments variables à traiter. Le schéma ci-dessous nous montre bien les relations entre les quatre pratiques artistiques.

Écrire à la chinoise

Peindre à la chinoise



Écrire à la française

Peindre à la française

(Interculturalité et intermédialité chez Shan Sa)

Comme ce schéma l'indique, on peut décomposer à travers l'œuvre de Shan Sa ses quatre identités différentes, respectivement en tant qu'écrivain chinoise, écrivain française, peintre

⁵⁵² Fabrice Hergott, Avant-propos dans *Zeng Fanzhi*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 18 octobre 2013 – 16 février 2014.

chinoise et peintre française. Les quatre éléments identifiables correspondent ensuite à quatre pratiques artistiques : écrire à la chinoise (décrire des histoires et des personnages chinois dans le roman), écrire à la française (écrire le roman avec des expressions françaises), peindre à la chinoise (comme la calligraphie et la peinture traditionnelle chinoise, ou l'encre de Chine sur papier de riz) et peindre à la française (l'abstraction ou la technique de l'huile sur toile par exemple). C'est par l'intermédiaire de la même culture (chinoise ou française) ou le même art (roman et peinture) que les quatre éléments variables sont mis en relation. Néanmoins, est-ce qu'il existe une corrélation entre un média et une culture chez l'œuvre de Shan Sa ? Comment établir un rapport entre l'écrit à la chinoise et la peinture à la française ou bien un rapport entre la peinture à la chinoise et l'écrit à la française ?

Dans le catalogue de *Nuages immobiliers* (L'Archipel, 2009), qui rassemble soixante-neuf tableaux de Shan Sa réalisés en majorité entre 2004 et 2007 sur papier de riz avec des encres et des pigments de Chine et du Japon, tous ses tableaux abstraits sont suivis par un poème chinois classique traduit du chinois vers le français par Alexis Lavis. Il nous semble que Shan Sa tente d'y établir un dialogue entre le poème et son tableau. Comme elle le dit dans l'avant-propos, « bien que j'utilise la langue française pour exercer mon métier d'écrivain et que je peigne des formes abstraites à l'encre de Chine et à l'huile, l'héritage culturel des poètes s'infiltré dans tout ce que je touche »⁵⁵³. Par ailleurs, comme l'observe Sophie Croiset, les romans de Shan Sa présentent, de manière générale, un haut degré de poésie⁵⁵⁴. Par exemple, son roman *Alexandre et Alestria* (Albin Michel, 2006) ainsi que *La cithare nue* (Albin Michel, 2010) sont présentés sous la forme d'un long poème en prose alors que *Les Quatre Vies du saule* (Gallimard, 1999), *Porte de la Paix Céleste* (Gallimard, 1997) et *Impératrice* (Albin Michel, 2003) abondent en comparaisons métaphoriques. Si des tableaux et des romans de Shan Sa sont beaucoup influencés par la poésie, on peut établir alors un rapport entre l'interculturalité et l'intermédialité par un langage lyrique, qui pourrait mettre les quatre éléments de sa pratique artistique dans un même système esthétique.

Mais comment comprendre son langage lyrique qui s'applique en littérature ainsi qu'en peinture ?

D'abord, le langage lyrique que Shan Sa cherche toujours dans son œuvre est en fait des expressions de ses propres sentiments et émotions. Son œuvre lyrique se caractérise surtout

⁵⁵³ Shan Sa, avant-propos dans *Nuages immobiles, les plus beaux poèmes des seize dynasties chinoises*, Paris, L'Archipel, 2009.

⁵⁵⁴ Sophie Croiset, « Passeurs de langues, de cultures et de frontières : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française », *TRANS-* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 20 janvier 2015. URL : <http://trans.revues.org/336>

par une volonté d'explorer et d'exprimer toutes les possibilités de l'émotion ou de ses états d'âme. Sa peinture appartient à l'abstraction lyrique⁵⁵⁵, une expression du genre pictural en opposition à l'abstraction géométrique. On pourrait dire que dans la peinture de Shan Sa, l'abstraction est la forme, le lyrisme est le fond. Comme dans son roman, l'expression française peut être considérée comme la forme, l'histoire chinoise est le fond. Afin d'exprimer ses émotions ou ses sentiments dans son œuvre, il faut associer le fond et la forme.

Ensuite, son langage lyrique lié à la diversité des états psychologiques se libère de toute référence culturelle. L'amour et la nature sont deux objets de ses descriptions dominantes dans son œuvre romanesque et picturale. Dans l'œuvre de Shan Sa, il n'y a pas une frontière culturelle. Comme nous l'avons vu, la jeune chinoise tombe amoureuse de l'officier japonais pendant la guerre sino-japonaise dans le roman *La joueuse de go* ; l'espionne chinoise Ayamei (qui porte le même nom de la héroïne que celle de *La paix céleste*) et le contre-espion américain Jonathan tombent amoureux dans le roman *Les Conspirateurs* ; Alexandre le Grand est amoureux d'une asiatique dans le roman *Alexandre et Alestria*. Quant à sa peinture, elle utilise le pinceau et l'encre de Chine, des couteaux, des tubes de couleurs ou des bouteilles d'huile. Elle calligraphie les lettres françaises sur le papier de riz, et elle peint aussi le paysage chinois avec l'huile sur toile.

Enfin, son langage lyrique a une composition instable, qui vient en effet de sa sensibilité à l'opposé de la raison. Par conséquent, au lieu d'une description détaillée qui se voudrait fidèle à la réalité, Shan Sa préfère des expressions poétiques qui soulignent souvent une beauté de la forme. Dans son roman, « rimes, assonances, allitération, asyndètes, polysyndètes, répétitions, anaphores sont autant de figures qui s'offrent généreusement et immanquablement à la vue du lecteur, particulièrement dans ce dernier roman [*Alexandre et Alestria*] où anaphores, phrases nominales en asyndètes, énumérations, rimes et allitérations ne cessent de s'enchaîner»⁵⁵⁶. Quant aux tableaux, dont « certains portent en eux la luminosité du jour, d'autres sont déjà teintés de crépuscule»⁵⁵⁷, Shan Sa abandonne totalement les images figuratives et remplace les formes géométriques par des couleurs pour exprimer son esprit et ses émotions. La couleur devient ainsi comme un langage lyrique pictural.

⁵⁵⁵ L'abstraction lyrique est un mouvement pictural de la seconde moitié du XXe siècle privilégiant l'expression directe de l'émotion individuelle dans un langage plastique non figuratif.

⁵⁵⁶ Sophie Croiset, « Passeurs de langues, de cultures et de frontières : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française », *op. cit.*

⁵⁵⁷ Shan Sa, avant-propos dans *Nuages immobiles*, *op. cit.*

Conclusion

L'interculturalité et l'intermédialité dans le domaine de la francophonie chinoise ont une longue histoire. « Les chinoiseries du XVIII^e siècle ou l'orientalisme du XIX^e siècle intégraient les apports extérieurs dans des cadres façonnées par une vision européocentrique du monde et de l'art »⁵⁵⁸. Par conséquent, les études sur la francophonie chinoise rejoignent les théories postcoloniales. Le fait que Shan Sa en est une illustration parmi d'autres.

À travers l'écriture et la pratique picturale, Shan Sa propose un voyage dans le temps et l'espace. Sa fiction écrit la Chine médiévale, la Chine sous la dynastie des Tang, puis la Chine sous l'invasion du Japon, ou la Chine de la Révolution culturelle, ou encore la Chine moderne jusqu'à nos jours ; dans ses intrigues elle fait naître l'amour au cœur de la guerre sur fond de choc des cultures par des rencontres entre des personnages aux cultures différentes. Dans son monde pictural elle peint également des tableaux de genre pleins d'amour, des tableaux coloristes pleins de sensibilité, elle reproduit par des tableaux lyriques sa pensée intime en tant que romancière.

Terminons donc ce propos en laissant la parole à Shan Sa : « Au-delà des images et des mots, il y a la perception du cœur qui, chaque jour, découvre une parcelle de vie inconnue. Notre monde est un labyrinthe qui encercle le Divin. De porte en porte, de passage en passage, on s'approche, on s'éloigne, on cherche le sourire des dieux »⁵⁵⁹.

2. Le langage romanesque et pictural de Shan Sa

Nous avons pu constater, via le fil conducteur de la notion de modernité, la présence d'une cohérence esthétique entre le théâtre et la peinture de Gao Xingjian (Chapitre 7). Effectivement, ses cinq pièces traitent des conditions de la vie moderne et ses œuvres d'art mettent en cause l'usage des couleurs dans la peinture moderne abstraite. En ce qui concerne Shan Sa à présent, nous choisissons de ne retenir que l'aspect thématique et formel de son œuvre, et nous allons donc tenter d'établir un lien entre son langage romanesque et son langage pictural, qui sera analysé selon trois angles : celui des couleurs, celui des figures naturelles, et, enfin, celui de la poésie.

⁵⁵⁸ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Éditions Gallimard, 2000, p.255.

⁵⁵⁹ Shan Sa, *Le miroir du calligraphe*, *op.cit.*, p.32.

2.1. L'univers chromatique de Shan Sa

L'emploi des couleurs constitue un moyen d'expression et un langage commun au roman et à la peinture de Shan Sa. Parler de couleur en ce qui concerne la peinture, cela va à peu près de soi ; mais, en quel sens peut-on transposer la notion de couleur dans l'écriture romanesque ? Nous proposons d'utiliser l'expression « mots chromatiques », à savoir des mots qui évoquent directement ou indirectement des couleurs, et produisent ainsi un effet visuel. En outre, ces mots, à l'instar des couleurs réelles, ont évidemment une portée à la fois esthétique et émotionnelle.

En général, les expressions chromatiques présentes dans l'œuvre de la romancière revêtent trois aspects différents. L'usage des mots chromatiques est d'abord lié à la lumière et au temps. Dans *Porte de la paix céleste*, Shan Sa écrit : « Pourtant les jours diffèrent : par la couleur de la mer, par l'éclat du soleil, par le mouvement des astres ; par l'éclosion et la fin des fleurs »⁵⁶⁰. Ici, d'une part, ce sont les variations de la couleur de la mer qui permettent à l'héroïne de distinguer les jours, et donc de percevoir leur succession, leur défilement, et d'accéder ainsi à une espèce de conscience temporelle. D'autre part, l'essence de la production des couleurs est déterminée comme un effet visuel de la lumière. Ensuite, on remarque que l'énumération des couleurs, sous la plume de Shan Sa, est régulière, constante, quasi systématique⁵⁶¹, au point qu'on peut la comparer à l'utilisation des pigments dans sa peinture. Enfin, étant donné que les couleurs sont porteuses de symboles culturels, l'auteure, par l'usage des mots chromatiques, évoque à la fois les significations culturelles et symboliques que la tradition chinoise attribue aux couleurs, et celles relatives aux mythes occidentaux⁵⁶².

⁵⁶⁰ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, Paris, Gallimard, 1997, p.95.

⁵⁶¹ Voir Shan Sa, *Impératrice*, Paris, Albin Michel, 2003, p.56. « Le bleu, le rouge, le jaune, le vert des pantalons et des tuniques se frôlaient et le vent diffusait l'odeur des épices, de l'encens, de l'urine, des fruits » ; *Ibid.*, p.249. « Vert, rouge, jaune et blanc, les arbres resplendissaient puis maigrissaient, les fleurs explosaient puis se taisaient » ; Shan Sa, *Les Conspirateurs*, Paris, Albin Michel, 2005, p.187. « De chaque côté de la route, des millions de nénuphars roses, pourpres, mauves, jaunes, bleus, s'épanouissaient sur des étangs à l'infini » ; Shan Sa, *La cithare nue*, *op.cit.*, p.309. « Elle découvre avec étonnement que le monde extérieur a changé de couleur. Rose, mauve, violet, vermillon, orange, jaune, bleu, vert, blanc, toutes les couleurs vives et subtiles qui se trouvent dans les nuages à l'aube et au crépuscule sont venues à sa rencontre ».

⁵⁶² Par exemple, « Sous la dynastie Ming, les fonctionnaires d'État se divisaient en neuf catégories. Les robes de couleur vermillon et brodées d'images d'oiseaux étaient réservées aux mandarins de la première à la quatrième catégorie, tandis que les généraux d'armée portaient la robe brodée d'images de fauves » (Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, Paris, Gallimard, 1999, p.32.) ; « Tu es l'étoile dans cet univers sans étoiles, me dit Aristote. Tu es noir, rouge, jaune, vert, violet, blanc, bleu, les sept couleurs avec lesquelles le Démonstrateur a créé le monde des étoiles » (Shan Sa, *Alexandre et Alestria*, Paris, Albin Michel, 2006, p.21) ; « À Pella, la vie n'avait que cinq coloris : vert des champs, jaune du bois, blanc des maisons, bleu de la mer, noir de la terre » (*Ibid.*, p.69.).

Analysons à présent l'emploi de quelques couleurs emblématiques que fait Shan Sa dans ses romans et sa peinture.

1) Rouge

Le rouge est une couleur omniprésente dans l'œuvre aussi bien picturale⁵⁶³ que romanesque de Shan Sa⁵⁶⁴. Comment expliquer cette omniprésence ? Il est d'abord permis de penser que l'emploi privilégié de cette couleur est en lien avec la place très importante que le rouge occupe dans la culture et la tradition chinoises, où il symbolise la joie, le faste, le bonheur et la prospérité. Rappelons par exemple que lors du Nouvel An chinois, des couplets rouges (对联) sont apposés sur la porte des maisons, et qu'au moment du mariage, on inscrit le mot « heureux » en rouge sur les murs de la chambre des nouveaux mariés. En outre et à l'époque de la Chine moderne et contemporaine communiste, le rouge représente également les forces du progrès et de la révolution (le « Petit livre rouge » et les « Gardes rouges »), et est étroitement lié au Parti communiste chinois, « le Pouvoir rouge » et son « Armée rouge ». Certes il conviendrait de s'interroger sur les raisons qui ont poussé la nation chinoise à choisir cette couleur, le rouge, comme symbole politique, et nul doute que cela nous entraînerait à dire que le rouge est tout simplement la couleur du sang, celui qui est versé lors des révolutions. Quoi qu'il en soit, les expressions relatives au rouge dans les romans de Shan Sa sont indéniablement liées à la signification culturelle, traditionnelle et politique de cette couleur, dont l'omniprésence est due au fait que le rouge est la couleur identitaire chinoise.

⁵⁶³ En 2001, Shan Sa réalise un tableau intitulé *le rouge* (2001, 69x69 cm), dans lequel elle utilise la technique du pointillisme pour organiser un ensemble de petites taches rouges en forme de triangle. Parmi les taches rouges, on peut distinguer plusieurs teintes de rouge : le rouge rubis, le rouge sang, la pourpre, l'incarnat. Dans le tableau *la Loire* (2002, 97x45 cm), Shan Sa mélange l'encre et l'eau avec le pigment rouge pour tracer un dessin pictographique avec la plume. De gauche à droite, on peut remarquer que la couleur de rouge devient de moins en moins sombre. Le trait de couleur rouge tend graduellement à virer à l'encre à gauche et par contre tend à devenir de plus en plus clair à droite. Ainsi la couleur rouge produit un effet anamorphique allant du bourgogne au rose clair en passant par le rose profond. Dans son tableau *La naissance de la civilisation* (2005, 50x40cm), le rouge couvre presque tout le papier du riz. Ce tableau est divisé de l'intérieur à l'extérieur en trois niveaux de rouge : le rose, le pourpre, et le vermillon. Le pigment rouge en surface a l'air de flotter dans l'eau. On peut signaler également d'autres œuvres d'art où le rouge sert de couleur de base ou monochrome dans le tableau, comme *Phénix reine* (2007, 134x66,8 cm), *Improvisé devant les fleurs* (2007, 150x76cm), *Crépuscule au bord de l'eau* (2012, 68x137cm), *Begonia rivage* (2012, 68,5x40cm), *Roses* (2012, 69x47cm). La couleur rouge tient également une place importante dans plusieurs autres œuvres, comme *Le champ des pêches* (2002, 69x41cm), *Au bord de l'eau* (2007, 38,7x37,5 cm), *Chaos* (2007, 64x54,5cm), *Les feux lointains* (2013, 60x42,5cm)...

⁵⁶⁴ Par exemple, « le "Petit Livre rouge" de notre président Mao », « Petits Gardes rouges », « le drapeau rouge », « la façade de brique rouge », « le champ de sorgho rouge », « l'armée rouge », « lanternes rouges », « sa longue robe rouge brodée de fils d'or » (Shan Sa, *Porte de la paix céleste, op.cit.*, p.45.), « la traîne de soie rouge en lambeaux » (*Ibid.*, p.146.), « Les portes rouges étaient défendues par des lions de marbre et des laquais assis sur le perron » (Shan Sa, *Les Quatre vies du saule, op.cit.*, p.32.), « le dazibao écrit à l'encre rouge et en gros caractères » (Shan Sa, *Les Quatre vies du saule, op.cit.*, p.130.), « Le soleil, masque de laque rouge » (Shan Sa, *La joueuse de go*, Paris, Gallimard, 2001, p.102.), « les pieds des servantes chaussés de socques de bois étaient rouges » (Shan Sa, *Impératrice, op.cit.*, p.25.).

2) Jaune

Dans un tableau intitulé *Le jaune* (2001, 26x69cm), Shan Sa trace une forme verticale, allongée, de couleur jaune et traversée par des taches d'encre noire diluée ; l'encre noire mélangée à la couleur jaune produit un effet de couleur vert foncé. Dans le contraste entre la forme jaune et les traces noires fines, le jaune se concentre davantage au milieu du papier alors que le noir apparaît seulement en bordure, de manière éparse. Étant donné le titre du tableau en question, la présence de la couleur jaune ne pose bien entendu aucun problème ; en revanche, on peut se demander pourquoi l'artiste a choisi d'adjoindre à ce jaune, d'une façon particulière, la couleur noire. Étant donné que le jaune est une couleur claire, tandis que le noir est la couleur la plus sombre (au point que certains affirment que ce n'est pas ou plus une couleur), la recherche d'un effet de contraste est la première réponse qui vient à l'esprit. Mais de quel contraste peut-il s'agir au juste ? Une série de tableaux, caractérisés par la présence d'un fond de couleur foncée, (entre autres, *Renaissance* (2005, 140x75 cm), *La nuit froide* (2007, 68,5x58 cm), *Eveil* (2007, 43,7x41,2 cm), et *Jupiter médiation* (2005, 171x157cm)), donnent à voir, par contraste, un jaune extrêmement lumineux. Nous pouvons par conséquent avancer que le jaune de Shan Sa revêt une signification cosmologique, qu'il représente la lumière qui s'arrache à l'ombre et au chaos symbolisé par le noir dont la trace, sous forme de points ou de petits traits, n'est là que pour indiquer l'origine de cette lumière, de cette couleur. Si l'on passe à présent à ses romans, on constate que la couleur jaune y revêt une signification politique et sociale que la Chine antique lui a conféré, à savoir celle du pouvoir impérial. Shan Sa le dit clairement : « Dans la hiérarchie mandchoue classée en ordre de bannières, emblèmes des clans, la couleur jaune pur est celle du clan dont est issue la famille impériale »⁵⁶⁵. Symbole de souveraineté, le jaune est la couleur exclusive de l'empereur : « Sous son parasol de satin jaune, l'Empereur, sur son coursier préféré, faisait vibrer la corde de son arc ciselé d'or »⁵⁶⁶. Il nous semble évident ici de parler d'aspect solaire de la couleur jaune : de même que le soleil, astre central le plus élevé, est source de lumière et de vie, de même l'empereur, pour les Chinois anciens, est-il au sommet de la hiérarchie sociale et confère-t-il la vie, socialement parlant, à ses sujets et à la société entière. Une autre interprétation liée à la tradition chinoise est également possible, qui rejoint la précédente. En effet, dans le Wuxing, le jaune correspond à l'élément-symbole Terre. Or, celle-ci est placée

⁵⁶⁵ Shan Sa, *La joueuse de go*, op.cit., p.93.

⁵⁶⁶ Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p.105.

au centre du système, et elle est considérée comme la matrice, la « matière première » et neutre à partir de laquelle s'élabore tout le reste. En conséquence, que le jaune soit la couleur lumineuse ou solaire, où qu'il soit, selon les Chinois anciens, celle de la Terre (comme symbole), on retrouve la même idée, celle du centre et de l'origine. Rappelons à cet égard que traditionnellement la Chine était l'Empire du Milieu, et occupait ainsi, plus symboliquement que géographiquement, une place centrale dans le monde. Il est donc aisé de comprendre à présent les diverses significations et l'importance de la couleur jaune dans l'œuvre romanesque et picturale de Shan Sa.

3) Bleu

C'est, de manière presque prosaïque, la couleur du ciel, et on peut effectivement relever, dans les romans de Shan Sa, de nombreuses descriptions relatives à un « ciel bleu »⁵⁶⁷. Nous constatons en outre que Shan Sa associe régulièrement le bleu aux montagnes, aussi bien dans sa peinture que sous sa plume. Le tableau intitulé *Royaume bleu* (2007, 33,5x57cm), lavis coloré au pigment bleu dilué, présente des lignes bleu foncé qui évoquent clairement les arêtes d'une montagne ; et, la romancière écrit dans *Porte de la paix céleste* : « À l'horizon, des montagnes bleues et des arbres flamboyants qui se découpent sur le ciel »⁵⁶⁸. Pourquoi associer la couleur bleue à des formes de relief élevées, si ce n'est parce que cette couleur symbolise justement ici le plan céleste et son élévation ?

Par ailleurs, le lien entre la couleur bleue et l'élément aquatique est évident, ce bien que, dans la culture chinoise, le bleu n'ait pas de signification symbolique spéciale (la couleur associée à l'élément-symbole Eau est le noir). Remarquons cependant que l'eau, dans la pensée chinoise, est « yin », et qu'elle est donc un élément éminemment féminin, le plus féminin de tous, à la fois obscur et profond (contrairement au Feu, « yang » par excellence, qui symbolise la clarté et la hauteur). Peut-on, du coup, retrouver cette correspondance entre la féminité, dans sa dimension obscure et profonde, en général et celle de l'artiste en particulier, et la couleur bleue ? Deux phrases de l'auteure semblent aller en ce sens : « La surface des eaux est d'un bleu profond »⁵⁶⁹ et « Le vent marin soulevait ses vagues bleues et noires »⁵⁷⁰. L'association de « bleu » et « profond » pour qualifier la surface de l'eau, d'une

⁵⁶⁷ Entre autres, « le soleil était brûlant et le ciel bleu, sans nuages » (Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p.60.), « le Ciel descendait et m'enveloppait dans son bleu de cristal » (Shan Sa, *Impératrice*, op.cit., p.343.), « un ciel barbouillé de bleu et de gris » (Shan Sa, *Les Conspirateurs*, op.cit., p.12.), « l'automne déroulait un ciel bleu de saphir » (Shan Sa, *Alexandre et Alestria*, op.cit., p.51.).

⁵⁶⁸ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p.69.

⁵⁶⁹ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p.140.

⁵⁷⁰ Shan Sa, *Alexandre et Alestria*, op.cit., p.273.

part, et, d'autre part, celle de « bleues » et « noires » au sujet des vagues, est ici éloquente. Nul doute que, dans l'imaginaire créatif de l'auteure, eau, bleu, noir, obscurité, profondeur, se mêlent intimement et inconsciemment. Que cette imbrication soit directement en lien avec la féminité (envisagée comme obscurité et profondeur), deux ou trois tableaux de Shan Sa peuvent nous permettre de l'affirmer : *Dream entrance* (2011, 46x38cm) et *Lonely tempest* (2011, 46x38cm) et *Secret love* (2011, 81x65cm) Les titres de ces tableaux, dans lesquels la couleur bleue est utilisée de manière prépondérante (notons le bleu particulièrement foncé des deux derniers), sont extrêmement significatifs : il est en effet question de « rêve », de « solitude » et de « secret ». Les domaines de l'intimité et de l'inconscient, obscurs et profonds par définition, sont donc mis en relation avec la couleur bleue de manière irréfutable.

4) Vert

C'est bien évidemment la couleur des végétaux, et, dans la pensée chinoise, cette couleur est naturellement associée à l'élément Bois (qui, comme nous l'avons rappelé, symbolise le règne végétal). On n'est donc pas étonné de retrouver cette association dans l'œuvre de Shan Sa. Selon quelles modalités ? On peut tout d'abord faire une remarque très intéressante : dans deux peintures à l'aquarelle qui s'inspirent indéniablement de la peinture à l'encre (*Le bruissement du silence* (2001, 72x130cm), *Le Jardin d'orchidées* (2002, 138x69cm)), le vert fait irruption entre le noir et le blanc. Cette couleur unique dans l'univers abstrait du noir et blanc a, pensons-nous, pour fonction de personnifier le monde végétal, de le représenter, dans sa totalité, par une de ses parties : la feuille, généralement verte par définition. Il s'agit là de ce qu'on pourrait appeler une « synecdoque picturale ». Deux phrases de Shan Sa peuvent nous incliner à penser que l'auteure concentre en effet son attention sur la feuille considérée comme partie symbolique d'un végétal : « Une étrange plante y flottait dont les feuilles vertes rappelaient les plumes d'un oiseau »⁵⁷¹ ; et : « les arbres luisent et le vert suinte du bout des feuilles »⁵⁷².

On peut également remarquer que la figure très vraisemblablement féminine du tableau intitulé *La Vengeresse* (2007, 68,5x36) est peinte en vert. Et, par ailleurs, cette silhouette est structurée verticalement par une sorte de colonne vertébrale qu'il est difficile de ne pas assimiler à une branche ou plutôt à une nervure, de sorte qu'on peut penser à la représentation d'une feuille à forme humaine. Nous pouvons parler ici, pensons-nous, d'une résurgence du

⁵⁷¹ Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, op.cit., p.82.

⁵⁷² Shan Sa, *La joueuse de go*, op.cit., p.162.

monde végétal, symbolisé par la feuille verte, au sein d'une peinture dont le thème n'est pas la nature et qui peut être qualifiée de plus ou moins abstraite.

Il existe également quelques tableaux de Shan Sa qui sont, eux, abstraits de part en part et où la couleur verte joue un rôle important. Citons entre autres, *Délices d'Asie* (2007, 25x69cm) et la série *Paume mirage*, et arrêtons-nous un bref instant sur *Le Parfum de l'orchidée* (2002, 138x69cm). Cette peinture à l'aquarelle nous intéresse ici car cette fois-ci l'application inopinée de la couleur verte au noir et blanc de la peinture à l'encre s'effectue au sein du genre abstrait. Certes, la présence du vert fait indéniablement écho aux orchidées du titre ; cependant, en l'absence de tout élément représentatif, on peut affirmer que celles-ci sont réduites à leur essence végétale, ce vraisemblablement dans le but d'exprimer la subtilité du parfum.

Enfin, dans un tout autre contexte, il convient de faire une remarque d'ordre culturel relative à la couleur verte qui, en Chine, quand elle est celle de vêtements, a une signification socialement négative, dégradante. C'est, pensons-nous, en ce sens qu'il faut peut-être lire des phrases comme : « Un adolescent [Chong Yang], vêtu d'une tunique verte, monté sur un cheval persan, sauta à terre et lui adressa un salut respectueux »⁵⁷³ ; et : « Une servante en vert maintenait ma jupe retroussée »⁵⁷⁴.

5) Violet

Contrairement aux couleurs précédentes, celle-ci ne peut être directement et spontanément associée à des éléments ou à des objets naturels dont elle serait caractéristique (pour autant, elle n'est pas complètement absente de la nature : nombre de fleurs sont violettes, et, dans le monde minéral, c'est la couleur de l'améthyste ; c'est également la dernière couleur de l'arc-en-ciel). Remarquons cependant que, le violet est presque autant présent que le rouge dans la peinture et l'écriture de Shan Sa. Quelles significations, d'ordre artistique et esthétique, peut-on assigner à cette présence ?

Dans le tableau *L'orchidée mauve* (2002, 69x69cm), qui est réalisé dans le style de la peinture à l'encre, c'est cette fois-ci la couleur violette qui fait irruption au sein du noir et du blanc pour représenter quatre fleurs rassemblées sur une tige (ce qui n'est pas sans rappeler les « feuilles » vertes des saules pleureurs de *Le Bruissement du silence*). Ici, cette unique présence chromatique n'a plus pour fonction de symboliser le monde végétal dans son

⁵⁷³ Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, op.cit., p.18. Cet adolescent, qui s'appelle Chong Yang, a appartenu à la classe sociale la plus inférieure.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p.60.

ensemble (comme c'était le cas pour le vert) ; il semblerait plutôt que le violet représente cette fois le monde floral, comme si le violet était la couleur emblématique et naturelle des fleurs (d'ailleurs, il n'est peut-être pas anodin de noter au passage qu'une fleur porte le nom de « violette », et qu'il n'existe ni de « jaunette », ni de « rougette » par exemple...).

Plus remarquable est l'usage du violet comme couleur unique de fond dans deux tableaux, *La vengeresse* (2007, 68,5x36cm), dont nous avons déjà parlé, et *La nuit froide* (2007, 68,5x58 cm). Le fond d'un tableau peut selon nous être interprété comme étant l'origine de ce qui y est représenté. De ce fait, le violet serait ici la couleur de l'énigmatique, du mystère ou du mystérieux.

Au contraire, dans la peinture à l'huile sur toile *Naissance du papillon* (2011,75x102cm), des traits de pigment pourpre se détachent d'un fond sombre, quasiment noir (surtout dans la partie supérieure), en formant, à partir d'un point central, deux faisceaux opposés. Outre le fait que le fond obscur puisse évoquer la chrysalide d'où sort le papillon, les deux ailes de celui-ci, représentées par les deux faisceaux opposés, font irrésistiblement penser à deux pétales de fleur, d'autant plus qu'un trait vertical divisé en trois parties (la première étant d'ailleurs verdâtre) et situé exactement sous ce qui serait un calice, semble constituer une tige. Si notre interprétation est exacte, nous aurions ici une sorte de synthèse entre deux significations assignées au violet : celle selon laquelle cette couleur est relative au mystère de l'origine, de la naissance, et celle selon laquelle elle symbolise également l'univers floral.

Pour ce qui est des romans à présent, on remarque d'abord que le violet est intimement lié à certains personnages eux-mêmes, au point d'être constitutif de leurs noms ou prénoms. Dans *Alexandre et Alestria*, la mère d'Alestria s'appelle « Talaxia, ce qui veut dire plume pourpre »⁵⁷⁵ ; dans *La Joueuse de go*, Shan Sa nomme un personnage secondaire, d'origine japonaise, Madame Violette. Ensuite, on peut lire que « la couleur pourpre [est] réservée aux empereurs »⁵⁷⁶. Enfin, Shan Sa parle régulièrement de « nuages pourpres » dans ses romans⁵⁷⁷.

Nous sommes dans l'obligation de conclure qu'il n'existe, entre les romans et la peinture de Shan Sa, aucun lien direct ou indirect, en ce qui concerne la couleur violet, qui pourrait faire nous permettre de parler, en un sens ou en un autre, d'intermédialité.

⁵⁷⁵ Shan Sa, *Alexandre et Alestria*, op.cit., p.134.

⁵⁷⁶ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.169.

⁵⁷⁷ Par exemple, « De longs nuages pourpres glissaient lentement dans un ciel assombri » (Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, op.cit., p.128.), « Sous les nuages pourpres, les arbres méditaient sur l'éphémère et l'éternité » (Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, op.cit., p.110.).

6) Blanc et noir

Les passages des romans de Shan Sa relatifs à la couleur blanche sont de trois sortes. Le blanc est tout d'abord utilisé pour qualifier la peau de la femme⁵⁷⁸. On peut en outre constater que le blanc est la couleur récurrente du pelage ou du plumage de nombreux animaux (« les pilules branches », « des grues branches », « les cigognes blanches », « aigle blanc », « les ours blancs », « les éléphants blancs », « cheval blanc », « le tigre blanc », « chiens blancs »...). Enfin, le blanc est une couleur de vêtement : « la tunique blanche » apparaît régulièrement sous la plume de l'auteure, notamment dans *Impératrice, Alexandre et Alexia* et *La Cithare nue*, et le « chemisier blanc » dans *Le Conspirateur*. Il convient d'ajouter ici que les Chinois portent traditionnellement du lin blanc pendant une période de deuil, fait souvent évoqué par Shan Sa dans ses romans⁵⁷⁹.

Si l'on tente à présent de trouver une forme ou une autre de similitude de traitement de cette couleur dans les tableaux de l'artiste, on s'aperçoit qu'il n'y en a quasiment aucune. En effet, la principale manière dont il est fait usage du blanc est celle qui consiste à conserver la couleur propre au papier de riz comme fond du tableau. Ainsi dans le catalogue d'œuvre d'art *Le miroir du calligraphe*, on peut voir que tous les tableaux de Shan Sa ont un fond blanc (notons que dans la peinture traditionnelle chinoise, le blanc symbolise le Vide, l'espace vacant qui précède les formes et préside à leur élaboration).

En ce qui concerne le noir à présent, impossible de ne pas faire un lien entre cette couleur et l'encre dite « de Chine » en Occident, qui, avec le papier de riz, constitue l'élément essentiel, primordial, de la peinture traditionnelle chinoise. De fait, au début de sa carrière de peintre, Shan Sa, adoptant les techniques des peintres antiques chinois, réalise de nombreuses peintures monochromes à l'encre noire (citons entre autres *Les Trois fruits* (2001, 28x69cm), *Les belles d'une nuit blanche* (2001, 60x138cm), *Les quatre éphémères* (2001, 136x69cm), *La montagne vague* (2001, 69x21 cm)).

⁵⁷⁸ Dans *La cithare nue*, le héros dit à la Petite Mère, « Tu es bien jolie avec ton petit ventre blanc » (Shan Sa, *La Cithare nue, op.cit.*, p.16). L'auteure décrit le fils de la Petite Mère : « Yifu est le deuxième miracle de sa vie. Il a la peau blanche, le nez long et plat » (*Ibid.*, p.197.), et les servantes comme « Des jeunes filles aux mains blanches et aux doigts délicats » (*Ibid.*, p.217.). Dans *Alexandre et Alexia*, Alexandre demande Alexia, « Qui es-tu? Es-tu cette petite fille à la peau blanche qui courait avec moi entre les étals du marché » (Shan Sa, *Alexandre et Alexia, op.cit.*, p.147.). Dans *La Joueuse de go*, le militaire japonais décrit ainsi la prostituée japonaise : « Deux seins blancs jaillissent » (Shan Sa, *La joueuse de go, op.cit.*, p.62.). Dans *La Porte de la paix*, le soldat Zhao trouve Ayamei que « Le long de l'eau baigne ses pieds blancs » (Shan Sa, *Porte de la paix céleste, op.cit.*, p.145.). Dans *Impératrice*, l'auteure décrit les Talentueuses : « La Cour appréciait les grosses et elles se bourraient de nourriture. Leur peau, blanche et transparente, frémissait sur une graisse abondante » (Shan Sa, *Impératrice, op.cit.*, p.77.).

⁵⁷⁹ Par exemple, « Il portait un costume de deuil en lin blanc » (Shan Sa, *Les Quatre vies du saule, op.cit.*, p.56.), « Le peuple s'enveloppa du blanc du deuil » (Shan Sa, *Impératrice, op.cit.*, p.259.), « les dignitaires montèrent dans leurs véhicules enveloppés de lin blanc et suivirent mon corps qui progressait lentement dans sa dignité majestueuse » (*Ibid.*, p.435.)

On trouve dans les romans de Shan Sa d'innombrables passages dans lesquels la couleur noire sert naturellement à qualifier les cheveux et les yeux qui sont ceux de la race humaine asiatique. Mis à part ça, on chercherait en vain une utilisation caractéristique ou symbolique de cette couleur sous la plume de l'auteure...

Une remarque similaire à celle que nous avons faite au sujet de la présence du blanc à la fois dans les romans et les tableaux de Shan Sa s'impose ici : aucun lien précis, flagrant, qui nous permettrait de clairement parler, d'une manière ou d'une autre, d'intermédialité. De façon plus globale, à l'issue de cette analyse consacrée au chromatisme dans l'œuvre de Shan Sa, nous devons constater que celle-ci offre une résistance particulière à l'analyse effectuée selon le point de vue intermédialité.

2.2. La présence des figures naturelles

Différentes figures emblématiques issues du monde naturel sont présentes à la fois dans les romans et dans les peintures de Shan Sa. Nous allons les étudier l'une après l'autre, toujours en essayant de dégager des équivalences qui nous permettraient de confirmer la pertinence de la notion d'intermédialité appliquée à son œuvre.

1) La montagne

Selon nous, seul le titre des tableaux de Shan Sa, dont la majorité appartiennent au genre abstrait, peut et doit servir de référence pour l'accès à la compréhension des œuvres en question (ainsi que de celle de la peinture non-figurative en général).

Il existe trois tableaux à l'encre noire sur fond blanc de papier de riz dans le titre desquels se trouve le mot « montagne » : *La montagne vague* (2001, 69x21cm), *La montagne et son reflet* (2001, 23x63cm), *La montagne Sainte-Victoire*, (2001, 134x52cm). Si l'on ne se réfère pas au titre de ces peintures, il est difficile, voire impossible, de percevoir un quelconque paysage montagneux. Mais pourquoi une telle représentation abstraite de la montagne ? Tirées de *La Cithare nue*, deux phrases de Shan Sa semblent apporter une réponse : « la montagne est un livre ouvert. Mais nul ne déchiffre ses mots et ne comprend son sens »⁵⁸⁰.

On constate ensuite, dans le tableau intitulé *La montagne de printemps* (2002, 69x38cm), que la montagne n'est plus une image rigide, sévère et solennelle. Shan Sa ajoute en effet, au noir, du rouge et du jaune, afin de montrer une montagne vivante et pittoresque à l'époque du printemps. Dans son œuvre romanesque, l'auteure décrit aussi des montagnes au moment du

⁵⁸⁰ Shan Sa, *La Cithare nue*, op.cit., p.241.

printemps⁵⁸¹, sans cependant que ces descriptions soient aussi colorées et vives que dans sa peinture.

2) L'eau

Shan Sa a réalisé quatre tableaux dont le titre contient le mot « eau » : *Au bord de l'eau* (2007, 38,7x37, 5cm), *Rivière oubliée* (2007, 36x69, 5cm), *L'Esprit de la rivière* (2007, 13,5x4, 5cm) et *Nuit sur fleuve* (2007, 68,5x57, 5cm). À l'instar de la figure de la montagne, celle de l'eau revêt une grande importance dans la peinture de Shan Sa. Rappelons ici que, dans l'art traditionnel chinois, le paysage est nommé « montagne et eau », ce qui indique clairement que la montagne, parce qu'elle est « yang », et l'eau, car elle est « yin » constituent les deux figures fondatrices de la peinture traditionnelle chinoise. De plus, contrairement aux paysages de la peinture occidentale, ceux de la peinture chinoise sont de part en part imaginés par le peintre.

Si abstraite que soit l'image de l'eau dans la peinture de Shan Sa, cette figure ou cet élément devient selon nous, et en raison peut-être de cette abstraction même, une expression ou une illustration de l'esprit de l'auteur, comme l'indique assez clairement cette phrase dans laquelle il est question d'un « lac où les eaux limpides, immense miroir de mon âme, scintillaient »⁵⁸². Si le lac et son eau est un miroir de l'âme, l'image rouge de la déformation de la calligraphie, dans le tableau intitulé *Le lac* (2002, 69x80cm), pourrait selon nous représenter elle aussi l'âme de l'artiste.

À partir de l'image de l'eau, l'auteur développe également celle de la rivière, du fleuve et du lac. Or on remarque que dans un roman, Shan Sa décrit des eaux de nature différente dans un même tableau : « Quand ces ruisseaux descendent du glacier, certains disparaissent. D'autres deviennent rivières. Les rivières parcourent la vallée. Lorsqu'elles se rencontrent, elles forment un fleuve. Poussant ses remous toujours plus loin, répandant les échos de son ambition, le fleuve se gonfle sous la pluie, s'élance à l'assaut des villes et ne se retire dans son lit qu'après avoir accouché d'innombrables lacs et canaux pour les chants des poètes »⁵⁸³.

⁵⁸¹ Par exemple, « les montagnes n'étaient pas encore fleuries par le printemps. Enlaçant le lac, elles ressemblaient à deux bras nus tenant un miroir » (Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, *op.cit.*, p.92.); « la montagne devient le glacier et le glacier s'élève plus haut que toutes les montagnes réunies pour porter le ciel. Quand le printemps arrive, les sommets dégèlent et deviennent des seins gonflés » (Shan Sa, *La Cithare nue*, *op.cit.*, p.315.).

⁵⁸² Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, *op.cit.*, p.115.

⁵⁸³ Shan Sa, *La cithare nue*, *op.cit.*, p. 315-316.

3) Le Vent

Trois tableaux, d'après les titres qui sont les leurs, sont consacrés à cette figure, *Le vent* (2001, 31x69cm), *Les vents célestes*, (2002, 134x68cm) et *Vent d'automne* (2005, 55x45cm). L'abstraction y est totale, particulièrement dans le premier, qui se distingue des deux autres par sa simplicité épurée (un seul trait vertical légèrement courbé de couleur noire) et son style (peinture à l'encre).

Dans ses romans, Shan Sa évoque tout d'abord la voix du vent, soit son hurlement, soit son murmure⁵⁸⁴, et force est de reconnaître qu'il est difficile de retrouver ou d'imaginer cette dimension sonore dans les tableaux en question... La force du vent est également dépeinte⁵⁸⁵, et la même remarque que précédemment s'impose. Enfin, sous la plume de l'auteure, le vent est associé à l'état émotionnel des personnages⁵⁸⁶, qu'aucun des tableaux cités ne semble évoquer...

4) Animaux

Il est aisé de constater, dans la peinture de Shan Sa, la présence de nombreux animaux (entre autres le coq, les souris, le singe, le phénix, le dragon, la libellule et de nombreux oiseaux). Trois tableaux concernant les animaux, *Le singe* (2002, 59x63cm), les *Trois souris* (2001, 70x34cm) et *Le coq solitaire* (2002, 23x68cm) ont été réalisés dans la première période créative de Shan Sa. Faisant sienne la technique de la peinture traditionnelle chinoise et s'en appropriant les outils, l'artiste cherche ici à esquisser les images du coq, de la souris et du singe à l'aide de lignes simples et concises.

Dans ses romans, le coq et le singe sont décrits comme des sujets de divertissement pour les humains⁵⁸⁷; pour ce qui est du singe en particulier, on peut remarquer que cet animal est

⁵⁸⁴ Par exemple : « À la fin de la journée, le couchant empourrait les sables, et le hurlement du vent évoquait les âmes farouches et héroïques » (Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, *op.cit.*, p.27.), « Il y eut un moment de silence. On entendait seulement le hurlement du vent et le bruit de pluie battante » (*Ibid.*, p.66.), « Le brouillard montait des vallées profondes, le vent murmurait, l'univers entier attendait » (*Ibid.*, p.113.)

⁵⁸⁵ Par exemple : « Le vent souffla, courba les arbres, déchira les nuages d'encre » (Shan Sa, *La joueuse de go*, *op.cit.*, p.88.), « Le vent gonflait les voiles et le bateau immense comme une ville descendait le fleuve Long » (Shan Sa, *Impératrice*, *op.cit.*, p.24.), « Dans la bouche de la montagne, le vent des ténèbres aplatit les flammes des torches » (*Ibid.*, p.436.), « Le vent violent les poussait, leur projetant des branches d'arbres » (Shan Sa, *Alexandre et Alestria*, *op.cit.*, p.165.)

⁵⁸⁶ Par exemple : « Le hurlement du vent se mêle aux pleurs des paysans, prostrés devant les bûchers de flammes ocre et de fumée noire » (Shan Sa, *La joueuse de go*, *op.cit.*, p.37.), « La nuit tombe, le vent se lève, la tristesse rôde » (Shan Sa, *La cithare nue*, *op.cit.*, p.183.)

⁵⁸⁷ Voir Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, *op.cit.*, p.32. « Devant l'auberge se déroulait un combat de coqs. On entendait des injures, des bravos » ; *Ibid.*, p.112. « À un carrefour, une troupe de forains faisait des acrobaties et un singe mendiait ».

souvent décrit comment étant en mouvement⁵⁸⁸, ce qui pourrait éventuellement rappeler le tableau qui lui est consacré, où la dynamique spécifique à cet animal est clairement mise en évidence.

Pour ce qui est du dragon et du phénix, il convient de rappeler que, pour les Chinois, ces animaux mythiques apportent bonheur et prospérité, et qu'ils servent souvent à la décoration de bâtiments ou de vêtements destinés à la famille royale. Il n'est donc pas étonnant de retrouver cet aspect sous la plume de Shan Sa :

Sur son faite qui dominait le monde à la hauteur jamais atteinte de deux cent quatre-vingts coudées - deux fois plus élevé que les plus hauts des palais impériaux -, neuf dragons d'or, rois des mers, symboles du souffle masculin, soutenaient dans leur élan un phénix pourpre, roi des oiseaux, emblème de l'Impératrice Mère du Ciel, dont les ailes géantes incrustées de gemmes captaient le rayonnement du soleil et dispersaient ses reflets éclatants dans les nuages⁵⁸⁹.

Une allée en albâtre ornée de dragons et de phénix en bas-reliefs s'étire et la conduit aux palais intérieurs, le lieu interdit au commun des mortels⁵⁹⁰.

Les deux tableaux consacrés, d'après leurs titres, à ces animaux imaginaires, *Phénix reine* (2007, 134x66,8cm) et *Dragons amoureux* (2007, 133,5x66,7cm), sont d'une abstraction totale. Un lien peut cependant être établi entre ces deux œuvres : celui de l'emploi de la couleur rouge. Dans le premier tableau en effet, monochromatique, le rouge, sur fond blanc, sert à signifier semble-t-il l'animal en question, tandis que dans le second la même couleur rouge est utilisée comme fond. Cette inversion pourrait-elle être interprétée comme exprimant un antagonisme entre les deux animaux ? L'un est en effet masculin, le dragon, et l'autre, le phénix, féminin ; de plus, dans l'imagerie chinoise, les deux sont très souvent représentés ensemble, se faisant face.

Dans un texte intitulé « Vers l'idéal » (逍遥游 Xiao-yao-you), Tchouang-Tseu décrit un oiseau géant qui s'appelle Peng, dont les ailes sont comme des nuages suspendus dans le ciel ; quand la marée survient, l'oiseau Peng s'envole vers la mer du Sud. Il nous semble tout à fait plausible d'affirmer que le tableau *Oiseau légendaire* (2007, 48,7x41,2cm) de Shan Sa illustre cette histoire de Tchouang-Tseu. L'oiseau, peint en noir, nous apparaît géant et élevé grâce à un effet de perspective (il occupe toute une diagonale du tableau) ; la mer est naturellement évoquée par des traits de couleur bleue, dans le coin inférieur gauche, de manière à apparaître

⁵⁸⁸ Voir Shan Sa, *Alexandre et Alestria*, *op.cit.*, p.181. « Les flammes trouèrent les arbres et le soleil perça la forêt. Des tigres, des singes, des serpents, des nuées d'oiseaux se mirent à fuir les colonnes de fumée » ; *Ibid.*, p.254. « La terre grondait. La forêt tremblait. Les arbres millénaires s'écartaient comme des roseaux. Les singes et les oiseaux se jetaient dans le vide en poussant des cris acérés »

⁵⁸⁹ Shan Sa, *Impératrice*, *op.cit.*, p.335.

⁵⁹⁰ Shan Sa, *La Cithare nue*, *op.cit.*, p.225.

aussi éloignée que possible. Un passage de *Porte de la paix céleste*, dans lequel Shan Sa compare l'héroïne à un oiseau indomptable, fait magnifiquement écho, pensons-nous, à l'oiseau géant du taoïsme et à son désir de liberté : « Ayamei est un oiseau indomptable qui mourrait si on l'enfermait. Une fois sortie de la ville, une fois rendue à la nature, elle déploiera ses ailes et prendra son essor. Hélas, jamais elle ne reviendra »⁵⁹¹. Par ailleurs, sous la plume de l'auteure, les oiseaux semblent avoir une existence principalement libre et joyeuse⁵⁹². Cet aspect peut nous permettre d'établir une similitude avec les petits oiseaux plus ou moins abstraitement représentés dans *Les oiseaux de la chance* (2007, 35,5x30cm), tableau duquel une impression de légèreté se dégage, probablement due à l'emploi des couleurs.

5) Les fleurs

Trois tableaux abstraits de Shan Sa, *Le champ de pêcheurs* (2002, 69x41), *La folie des chrysanthèmes* (2001, 67x113 cm) et *Le lac de lotus* (2007, 28x68cm), nous indiquent par leur titre qu'ils sont consacrés à des fleurs qui sont également et singulièrement évoquées sous sa plume : les fleurs de pêcher annoncent la saison du printemps⁵⁹³ ; les chrysanthèmes fleurissent dans la vallée et ont un parfum amer⁵⁹⁴ ; les fleurs de lotus s'épanouissent dans le lac⁵⁹⁵.

L'orchidée semble être une des fleurs préférées de Shan Sa, si l'on remarque que trois tableaux portent le nom de cette fleur : *Le jardin d'orchidées* (2002, 138x69cm), *L'Orchidée mauve* (2002, 69x69cm), et *Le parfum d'orchidée* (2002, 138x69cm). Souvent présente dans la peinture traditionnelle chinoise, l'orchidée est désignée, avec le bambou, le chrysanthème et le prunier, comme l'une des « Quatre Nobles Plantes » par les lettrés chinois. Or nous voyons que, dans *La Joueuse de go*, Shan Sa nomme une prostituée japonaise « Orchidée ».

⁵⁹¹ Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, *op.cit.*, p.55.

⁵⁹² Par exemple, « Les oiseaux reprisent leur chant et s'agitèrent de branche en branche » (Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, *op.cit.*, p.129.) ; « À l'horizon, un lac, large, étincelait entre le ciel et la terre. Les grues s'y dirigeaient; d'autres essaims d'oiseaux, réduits à des taches noires, y tournoyaient » (Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, *op.cit.*, p.81.) ; « Au loin, un lac s'étendait à perte de vue; des oiseaux planaient et jouaient avec les vagues » (*Ibid.*, p.185.)

⁵⁹³ Voir Shan Sa, *Impératrice*, *op.cit.*, p.123. « Le printemps revint à Luo Yang. Par groupes, les dames de Cour allaient pique-niquer au bord du fleuve. Les pêcheurs répandaient leurs pétales et les pivoines insouciantes bruissaient dans le vent » ; *Ibid.*, p.432. « Une tempête de pluie avait meurtri les fleurs de pêcher. L'été était arrivé ».

⁵⁹⁴ Voir Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, *op.cit.*, p.128. « Par un bel après-midi d'automne, après avoir ramassé des branches de pin pour le feu du soir, Ayamei descendit jusqu'au fond de la vallée. Là, fleurissaient des chrysanthèmes blancs et une source limpide coulait entre les arbres » ; Shan Sa, *Impératrice*, *op.cit.*, p.389. « Dans le Parc impérial, les chrysanthèmes soufflaient leur parfum amer et répandaient leurs pétales sur le fleuve Luo ».

⁵⁹⁵ Voir Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, *op.cit.*, p.22. « Une porte était ouverte et Zhao put entrevoir un lac bleu sur lequel flottaient les fleurs roses de lotus » ; Shan Sa, *Impératrice*, *op.cit.*, p. 432. « Je regardais les lotus s'épanouir au milieu d'un étang avec la conscience que je participais une dernière fois à leur floraison ».

Certes celle-ci se distingue de ses consœurs plutôt en « bien »⁵⁹⁶, et, surtout, elle « embaume à outrance son corps et ses vêtements » ; mais il n'en reste pas moins que l'on peut être surpris par l'accolement de ce nom de fleur « noble » à une femme dont l'activité est généralement considérée comme vile...

Au terme de cette considération relative à la présence des figures naturelles dans l'œuvre à la fois romanesque et picturale de Shan Sa, force est de constater que les correspondances que nous avons tenter d'établir selon la méthode intermédiatique restent peu convaincantes. Certes, des liens existent bel et bien, mais sans que nous ayons la certitude que l'artiste a clairement et consciemment cherché à exprimer la même idée, la même émotion, la même conception esthétique, sur et par les deux supports qu'elle a utilisés.

2.3. Art poétique

1) Esthétique classique chinoise

Il est tout à fait remarquable que, dans ses romans, Shan Sa cite de manière régulière des poèmes classiques chinois. On peut donc s'interroger sur la signification de cette présence du genre poétique au sein même de la prose romanesque et se demander en particulier si on ne pourrait pas trouver ici une forme originale d'équivalence intermédiatique.

Dans *Les Quatre vies du saule*, Shan Sa cite un extrait du poème « *Poème d'amour* » de Zhang Hua (张华 232-300), poète et politicien de la dynastie Jin.

La belle n'apparaît point. À qui dois-je offrir cette source limpide, et cette rive verte, parsemée d'orchidées sauvages ?⁵⁹⁷

Ce poème se compose, dans sa forme originale chinoise, de cinq vers⁵⁹⁸ : le premier se réfère à l'état libre et solitaire du poète dans la nature ; le second décrit le beau paysage que voit le poète ; le troisième est interrogatif et montre que le poète attend une belle pour partager avec elle le spectacle de la nature ; le quatrième vers fait allusion à la vie routinière du poète ; et, enfin, dans le dernier, interrogatif, apparaît l'idée que le poète désire une vie de couple. Ici, l'auteure extrait de ce poème le deuxième et le troisième vers pour constituer la

⁵⁹⁶ Elle la décrit ainsi : « Contrairement aux prostituées japonaises qui trichent et se retiennent, Orchidée, femme de la bannière, sombre et crie » (Shan Sa, *La Joueuse de go*, *op.cit.*, p.131.) ; « A-t-elle senti sur moi le parfum d'Orchidée ? La prostituée embaume à outrance son corps et ses vêtements. Possessive et jalouse, elle cherche à laisser sur moi son empreinte » (*Ibid.*, p.226.)

⁵⁹⁷ Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, *op.cit.*, p.21.

⁵⁹⁸ « 情诗 》。游目四野外，逍遥独延伫。兰蕙缘清渠，繁华荫绿渚。佳人不在兹，取此欲谁与？巢居知风寒，穴处识阴雨。不曾远别离，安知慕俦侣？

réponse de Qing Yi sur son ressenti au sujet d'une pièce de cithare jouée par son ami Chong Yang, qui mène « une vie solitaire au flanc d'une montagne sauvage » (Shan Sa 1999, 17), exactement comme le poète Zhang Hua. L'usage de ces vers permet donc à l'auteure de rendre l'état émotionnel d'un personnage, Qing Yi, et d'exprimer de manière adoucie et indirecte la demande qu'il fait à Chong Yang d'épouser sa sœur jumelle. Cet usage relève donc selon nous de l'euphémisme.

Dans le même roman, Shan Sa cite également un poème de Tao Hong King (陶弘景 452-536), ermite « ayant consacré sa vie à l'alchimie et aux sciences occultes afin d'obtenir l'immortalité »⁵⁹⁹.

Ce qu'il y a dans la montagne ?
Par-delà les cols de nuages blancs...
Je ne puis qu'en jouir tout seul
Et ne saurais vous le dire.⁶⁰⁰

Tao Hong King écrit ce poème⁶⁰¹ pour refuser l'invitation de Xiao Yan, fondateur de la dynastie Liang, qui espère que le poète quittera la montagne et l'aidera à gouverner le pays. Le roi demande à Tao Hong King pourquoi il refuse de revenir à la cour ; en guise de réponse, le poète écrit ce poème. Or, dans le roman de Shan Sa, le héros Chong Yang récite le poème en question pour justifier le choix qu'il a fait de renoncer aux honneurs sociaux et d'adopter une vie d'ermite, caractérisée selon lui par l'oisiveté⁶⁰².

Un autre poème est digne d'attention :

La ville de Wei, il bruine à l'aurore,
La poussière rafraîchie est légère
L'auberge entourée de verdure,
la couleur des saules se renouvelle
Prenez encore un verre, ami, avant de partir
À l'ouest de la porte du Soleil,
Vous ne rencontrerez plus les gens du pays⁶⁰³.

Ce poème original⁶⁰⁴ est écrit par Wang Wei (王维 701-761), au sujet de qui Shan Sa note que c'est « l'un des plus grands artistes de la dynastie Tang, réputé comme peintre, poète et musicien » ; et d'ajouter que son « poème d'adieu a été chanté dans toute la Chine »⁶⁰⁵.

⁵⁹⁹ Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, op.cit., p.21.

⁶⁰⁰ *Loc. cit.*

⁶⁰¹ « 诏问山中何所有赋诗以答 » 山中何所有，岭上多白云。只可自怡悦，不堪持赠君。

⁶⁰² Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, op.cit., p.21.

⁶⁰³ *Ibid.*, p.145.

⁶⁰⁴ « 渭城曲 » 渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。

⁶⁰⁵ Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, op.cit., p.145.

Composé de quatre vers, ce poème exprime, dans les deux premiers vers, le temps, le lieu et l'ambiance triste de la séparation, et, dans les deux derniers, la célébration du départ d'un ami par le toast porté en son honneur. Dans la culture traditionnelle chinoise, les saules symbolisent la séparation. Si Shan Sa évoque ce poème dans son roman, c'est, croyons-nous, parce que l'héroïne porte justement le nom de « Saule », nom qui lui a été inspiré par le poème de Wang Wei. Remarquons en outre que le saule est le fil conducteur des quatre brèves histoires qui se déroulent à quatre périodes différentes dans le roman *Les Quatre vies du saule*, et, également, qu'il existe en chinois une homophonie entre le mot « saule » (柳) et le mot « rester » (留). Cette homophonie est exploitée par Shan Sa pour conférer au mot « saule » le sens de « retour » ou de « réincarnation » de la vie.

Dans *La Joueuse de go*, Shan Sa met deux extraits de poèmes dans la bouche de son personnage, la joueuse, qui réplique à son père qu'elle préfère les vers anciens aux vers anglais traduits par ce dernier :

Quand fanent les fleurs de printemps,
La lune d'automne,
Tant de souvenirs me reviennent !

Que de chagrin dans cette vie brève,
Demain, je m'en irai,
Les cheveux épars,
Sur la proue d'un esquif.⁶⁰⁶

Le premier extrait est issu d'un poème chanté⁶⁰⁷ de Li Yu (李煜 937-978), le dernier empereur de la dynastie des Tang du Sud. Écrit à la veille de sa mort, ce poème exprime les remords de l'empereur-poète face à un pays en ruine. Ces vers, « les fleurs de printemps » et « la lune d'automne » sont une allusion aux jours heureux d'autrefois, mais qui se dissipent à présent. Quand le poète se remémore le passé, les scènes de jadis se succèdent devant ses yeux et toutes sortes de sentiments l'envahissent. Le deuxième extrait est issu d'un poème⁶⁰⁸ de Li Po (李白 701-762), grand poète de la dynastie des Tang. Ce poème d'adieu exprime les ressentiments du poète devant l'absence de reconnaissance de ses talents. Ses idées progressistes ne pouvant être réalisées, le poète cherche à s'échapper de la réalité ingrate qui

⁶⁰⁶ Shan Sa, *La joueuse de go*, op.cit., p.252.

⁶⁰⁷ « 虞美人 » 春花秋月何事了，往事知多少？小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中！雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改。问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。

⁶⁰⁸ « 宣州谢朓楼饯别校书叔云 » 弃我去者，昨日之日不可留；乱我心者，今日之日多烦忧。长风万里送秋雁，对此可以酣高楼。蓬莱文章建安骨，中间小谢又清发。俱怀逸兴壮思飞，欲上青天览明月。抽刀断水水更流，举杯销愁愁更愁。人生在世不称意，明朝散发弄扁舟。

l'a enfermé dans le chagrin. « Les cheveux épars » et « un esquif » désignent une vie libre d'ermite éloignée de la cour. Les deux derniers vers expriment la peine et la tristesse du poète en butte à la réalité présente (Li Yu a connu la chute de son pays, et Li Po la guerre civile), et cela fait, d'après nous, écho aux émotions de la joueuse de go dans le contexte guerrier propre à ce roman. Nul doute par conséquent que la présence de ces vers classiques chinois signifie ici que le personnage principal du roman est une jeune Chinoise patriotique qui aime profondément son pays et en défend la culture et la tradition.

2) Identité culturelle

Dans *La Joueuse de go*, Shan Sa dresse minutieusement le tableau typique et impitoyable d'un officier japonais, et évoque également la culture japonaise en général grâce à des citations de poèmes japonais, dont la traduction française est celle de René Sieffert⁶⁰⁹. C'est dans sa bouche de ce capitaine japonais qu'elle met les trois poèmes suivants, dont le premier est tiré du roman *Le Dit de Heiji*, alors que Nakamura doit répondre à deux questions - « quelle est la vanité de l'âme ? » et « quelle est la vanité de la vanité ? » - posées par son ami, le héros de roman :

Le cri des insectes,
De plus en plus las, affaibli,
D'automne qui passe
Moi, qui regrette la fuite,
Avant lui disparaîtrai...
Le monde où nous vivons,
N'a d'existence autant
Que rayon de lune
Qui se reflète dans l'eau
Puisée au creux de la main...⁶¹⁰

La lune n'est plus
Le printemps n'est plus
Le printemps de jadis!
Moi seul suis encore
Tel qu'autrefois je fus !⁶¹¹

En ce monde nous marchons sur le toit de l'enfer et regardons les fleurs⁶¹².

⁶⁰⁹ René Sieffert (1923-2004), grand japonologue français qui a traduit de nombreux œuvres littéraires japonaises et écrit quelques œuvres importants en études japonaises, entre autre, *La Littérature japonaise* (A. Colin, 1961), *Les Religions du Japon* (PUF, 1968) et *Treize siècles de lettres japonaises* (Publications orientalistes de France, 2001).

⁶¹⁰ Shan Sa, *La Joueuse de go*, op.cit., p.143.

⁶¹¹ *Ibid.*, p.235.

⁶¹² *Ibid.*, p.248.

Le capitaine conclut ainsi : « la vanité de l'âme est la mort, la vanité de la vanité de l'âme est la vie. Entre la vie et la mort, qui sommes-nous ? »⁶¹³.

Le deuxième poème, écrit par un homme qui pense à sa bien-aimée⁶¹⁴, est issu de *Isé Monogatari (les contes d'Isé)*. Selon G. Renondeau, « Les contes d'Isé se présentent sous la forme de 209 poèmes qui sont parfois regroupés par deux, et même par trois et enchâssés dans quelques lignes de prose pour constituer 125 anecdotes »⁶¹⁵. C'est au moment où il se souvient de son amour ardent pour une Chinoise tuée par des espions que le capitaine Nakamura dit ce poème. Puis il sanglote avec le héros du roman : « demain, nous serons poussière et terre. Qui se souviendra de l'amour d'un militaire ? »⁶¹⁶

Enfin, le troisième petit poème est un haïku écrit par Issa Kobayashi (1763-1872). Il intervient au moment où l'armée japonaise l'emporte sur l'armée chinoise et réclame la conquête de Pékin. Shan Sa fait s'exprimer ainsi l'officier japonais pour expliquer ce vers : « Seule la contemplation de la beauté détourne un militaire de son obstination. Quant aux fleurs, elles se moquent de leurs admirateurs. Elles s'épanouissent pour l'éphémère, pour la mort »⁶¹⁷.

On est donc en mesure de dire ici que l'usage de poèmes classiques est très étroitement lié, dans ce roman de Shan Sa, à l'expression identitaire, comme si la poésie était le genre littéraire le plus à même de révéler, de traduire, en quelque sorte, l'identité culturelle et nationale d'un personnage.

3) Beauté de la forme

Les romans de Shan Sa sont donc marqués, nous l'avons vu, par l'écriture poétique, et nous avons également noté qu'il ne s'agissait pas toujours de citations, que Shan Sa pouvait de temps à autre composer elle-même des vers, qu'elle intercalait à sa prose. Dans *Alexandre et Alestria*, cette intégration atteint un degré d'achèvement ultime, puisque c'est l'écriture

⁶¹³ *Ibid.*, p.43.

⁶¹⁴ Ce poème est lié à une anecdote d'amour. « Jadis, dans Gojô de l'Est, une personne habitait dans le pavillon de l'Ouest du Palais de l'impératrice-douairière. Sans y voir le but essentiel de sa vie, un certain homme la fréquenta assidûment. Vers le Iode la première lune elle disparut subitement. Il apprit où elle était, mais comme c'était un endroit qu'il lui était impossible de fréquenter, il vécut dans des pensées pénibles. À la première lune de l'année suivante, les pruniers étant en pleine fleur, l'homme retourna à Gojô pour y retrouver les souvenirs chers de l'année passée. Il regarda debout, il regarda assis: rien ne ressemblait à ce qui était l'an passé. Pleurant à chaudes larmes il se coucha sur le plancher grossier jusqu'à ce que la lune descendît sur l'horizon et, se remémorant le passé, il composa [ce poème] ». (G. Renondeau, *Contes d'Isé*, avec traduction, préface et commentaires de G. Renondeau, Paris, Gallimard, 1969, p.21)

⁶¹⁵ G. Renondeau, préface dans *Contes d'Isé*, avec traduction, préface et commentaires de G. Renondeau, Gallimard, 1969.

⁶¹⁶ Shan Sa, *La joueuse de go*, op.cit., p.236.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.248.

romanesque elle-même qui incorpore, qui assimile pour ainsi dire, nombre de figures de style propres à la poésie. Notons par ailleurs qu'elle est l'auteure de recueils de poèmes en tant que tels, comme par exemple celui intitulé *Le vent vif & le glaive rapide*, où la beauté de la forme est particulièrement remarquable. Mais, pour en revenir aux vers de son cru présents dans sa prose romanesque et juxtaposés à elle, nous insisterons pour terminer sur un beau chant que Shan Sa a écrit dans *La cithare nue*, qui est un chant de pirates, et qui se caractérise par un emploi intéressant de l'anaphore :

Les flammes jaillissent du ventre de la terre.
Les flammes tombent de la voûte du ciel.
Je cours, je tourne, je trébuche et rampe.

Où sont ma chaumière et ma terre ?
Où sont ma femme et mes enfants, les mains douces qui pansent les plaies,
Où sont mon cheval et mon arc,
Mon casque de fer, mes bottes de cuir,
Ma robe de guerre écarlate qui confond le sang sur mes membres ?⁶¹⁸

Nous pensons qu'il convient d'être particulièrement sensible ici aux trois vers interrogatifs dont le contenu évoque tout ce que les pirates possèdent, leur vie même, et à la répétition anaphorique qui confère un caractère éminemment vibrant au dénuement dont il est question.

Au terme de cette analyse consacrée aux poèmes cités ou écrits par Shan Sa dans ses romans, nous pouvons conclure que le langage poétique de cette auteure est un reflet original et moderne de l'esthétique classique et de l'identité culturelle chinoises. Par ailleurs, étant donné le caractère habituellement métaphorique voire abstrait du langage poétique en général, comment ne pas établir entre celui-ci et les tableaux de Shan Sa un parallèle ? Cela nous permettrait d'affirmer, du point de vue de la perspective intermédiatique qui est le nôtre, que le véritable lien qui existe entre son œuvre romanesque et son œuvre picturale se manifeste à nous de manière originale et subtile : il s'agit en effet de trouver en quelque sorte un « moyen terme » (nous insistons sur cette expression) qui rende possible une interaction entre les deux différents supports. Écrire ou citer un ou plusieurs poèmes dans un roman reviendrait en dernière analyse à transposer un tableau, une peinture, une image, des formes et des couleurs, au cœur même d'une écriture par essence linéaire et descriptive. La métaphore poétique

⁶¹⁸ Shan Sa, *La cithare nue*, op.cit., p.318.

constituerait ainsi, croyons-nous, le trait d'union intermédiatique entre le support romanesque, de nature linéaire, temporelle, et le support pictural qui est, par définition, d'ordre spatial.

Nos efforts pour effectuer une analyse de l'œuvre à la fois romanesque et picturale selon le point de vue intermédiatique se sont révélés plutôt décevants tant que nous avons cherché à simplement dégager des points communs, à établir des parallèles, etc. Cette manière de procéder, qui est pourtant légitime, nous a conduit à un constat d'échec et a peut-être permis de mettre en lumière certaines limites inhérentes à la notion même d'intermédiabilité. Il semblerait en effet qu'il n'existe, du moins à première vue, aucune continuité, aucun croisement entre les romans de Shan Sa et ses tableaux, que les deux types de supports soient isolés, coupés l'un de l'autre. En réalité, il fallait aborder les choses de manière différente : tenter de repérer très précisément un *intermédiaire*, grâce auquel une communication entre les deux supports, une transposition de l'un dans l'autre soient rendues possibles et effectives.

Conclusion à la deuxième partie

Nous avons, dans cette deuxième et dernière grande étape de notre recherche, repéré et examiné quatre cas d'intermédialité, en fonction de « différents modes techniques ou différents supports »⁶¹⁹ : la migration de l'écrit à l'écran (*Le Palanquin des larmes*) ; la coexistence originelle de l'œuvre sur deux supports différents, le roman et le film (*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*) ; l'exploration de la théâtralité et de la picturalité à partir d'une pensée sur la modernité (Gao Xingjian) ; l'intégration d'une réflexion sur l'interculturalité dans une création romanesque et picturale (Shan Sa).

Malgré l'hétérogénéité de ces quatre cas d'intermédialité, l'étude textuelle comparative que nous avons menée permet d'établir des ressemblances et des différences existant entre ces divers mécanismes de langage. Si notre analyse des séquences filmiques a eu recours au langage cinématographique (angles de prise de vues, profondeur de champ, cadrages, plans, mouvements de caméra, montage, etc.), notre étude sur la peinture s'est référée, quant à elle, au langage pictural (constitué par la couleur, la forme, la perspective, la composition, etc.).

Certes, il nous a été possible d'établir une communication entre le langage littéraire et les langages picturaux et filmiques, mais nous avons dû recourir à deux types différents de comparaison correspondants à deux réalités intermédiales différentes. En effet, dans le premier cas, il s'agit d'un passage, d'un transfert, en tout cas d'un *processus* allant d'une œuvre (déjà existante) vers une autre (qu'il s'agit de créer). D'où la possibilité de comparer de manière sémiotique des séquences filmiques et des passages romanesques. En revanche, dès lors qu'il est question d'une coprésence de deux créations indépendantes (aucune des deux ne succède à l'autre selon un processus linéaire d'engendrement), comme c'est le cas entre littérature et peinture, un autre type de comparaison s'impose que l'on peut qualifier de conceptuelle (thèmes, couleurs, formes, etc.), et qui constitue le seul moyen analytique de parler d'intermédialité.

⁶¹⁹Jean-François Robic, *Intermédialité : Partage et migrations artistiques*, *op.cit.*, p.9. Jean-François Robic considère l'intermédialité comme la possibilité pour une œuvre d'exister sous différents modes techniques ou différents supports. L'auteur suppose quatre occurrences médiales dans cette possibilité d'existence : la migration de l'œuvre (ou de ses éléments) d'un support à l'autre dans le temps et/ou dans l'espace ; la coexistence originelle de l'œuvre sur différents supports ; l'hybridation formelle ou mémorielle dans l'œuvre (en sorte que toute œuvre serait inscrite dans une généalogie, au risque de sa singularité) ; la coprésence de différents médiums pour constituer l'œuvre (l'intégration de différents médiums ou supports en un seul dispositif expositionnel ou une seule œuvre).

À ces deux réalités intermédiaires correspondent deux fonctions : il s'agit de toucher un public beaucoup plus large dans le cas de la migration du roman au film, et, en ce qui concerne la pratique double littéraire-picturale, il serait davantage question d'une posture dont le but est d'apporter une plus-value artistique. À une intermédialité tournée vers le public et à lui destinée s'oppose ainsi une intermédialité centrée sur l'artiste ou le créateur.

Conclusion générale

Au terme final de ce travail, nous sommes en mesure d'affirmer que l'articulation entre interculturalité et intermédialité au sein de la francophonie chinoise, que nous avons posée et proposée comme objet d'étude, peut être appréhendée selon trois axes :

1) Au niveau du texte, la littérature francophone chinoise est à la fois interculturelle et intermédiate. D'après Jan Baetens, « la littérature, ce n'est donc plus les livres, mais l'expérience de la littérature, et cette expérience peut migrer d'un média à l'autre »⁶²⁰. Cette remarque nous permet de reformuler le point d'ancrage de notre thèse : la littérature francophone chinoise, ce n'est pas les livres écrits par les auteurs chinois d'expression française, mais l'expérience interculturelle du texte francophone chinois, et cette expérience interculturelle peut migrer du livre au cinéma et à la peinture. Quels que soient les supports sémiotiques, la francophonie chinoise se présente essentiellement comme une expérience (interculturelle) du texte, qui se décline en trois actes littéraires : écrire, lire, et enseigner⁶²¹. Le texte francophone chinois est écrit, et il peut être lu et enseigné de manière à la fois interculturelle et intermédiate.

2) Du point de vue des auteurs, nous constatons que, au sein de la francophonie chinoise, des postures d'auteurs sont en même temps interculturelles et intermédiaires. « Les écrivains francophones chinois, par leur histoire et leur vécu existentiel, sont engagés dans un cheminement interculturel qui devient une préoccupation centrale de leurs œuvres ; et en raison de leur formation, mais aussi de cette ambition (restituer une expérience interculturelle), ils font souvent le choix d'une pratique intermédiaire, en exerçant plusieurs arts à la fois, ou en articulant ensemble plusieurs pratiques artistiques »⁶²². Par ailleurs, si l'interculturalité franco-chinoise permet aux auteurs francophones chinois de se distinguer des autres auteurs francophones, l'intermédialité est plutôt une stratégie individuelle pour se singulariser parmi les auteurs francophones chinois eux-mêmes.

3) Sous l'angle de la critique littéraire, les deux thématiques, l'interculturalité et l'intermédialité dans la francophonie chinoise, appartiennent incontestablement aux études culturelles. Comme Johanne Villeneuve l'affirme, « la porte d'entrée de la recherche sur l'intermédialité n'est donc pas pour moi les théories de la communication, mais la réflexion

⁶²⁰ Jan Baetens, « Études littéraires, études culturelles : pour un permanent aller-retour », dans *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, pp. 185-195.

⁶²¹ Pour l'enseignement de la francophonie chinoise, voir Béatrice Bouvier-Laffitte, « Plurilinguisme du roman chinois francophone et approche de la diversité et de la pluralité en FLE », in *Voix plurielles* 10.2 (2013).

⁶²² Anthony Mangeon, email à l'auteure, le 24 janvier 2016.

sur la culture »⁶²³. L'articulation entre interculturalité et intermédialité nous invite ainsi à réfléchir sur la culture en fonction de deux axes : le premier, anthropologique, est attaché à l'origine ou à la nation (l'interculturalité), et le second, sociologique, est associé à la « culture de masse » (l'intermédialité). Nous constatons ainsi que c'est l'interculturalité qui permet d'analyser l'intermédialité, car elle en est, en fin de compte, le véhicule, le support sémiotique.

La considération de ces trois axes nous amène à reconnaître que la francophonie chinoise est effectivement et fondamentalement interculturelle et intermédialité. Il était donc naturel, légitime et pertinent d'aborder le champ d'étude de la francophonie chinoise par le biais de ces deux notions, interculturalité et intermédialité. C'est donc logiquement à l'interculturalité que nous avons consacré la première partie de ce travail, dans laquelle le champ de la francophonie chinoise a été exploré selon quatre perspectives.

Il a fallu tout d'abord remarquer que, si la francophonie chinoise se distinguait des autres francophonies et si elle était porteuse d'une spécificité et d'une originalité, elle le devait très précisément à l'existence de la sinologie française. Nous avons donc examiné dans un premier chapitre les rapports qui existent entre ces deux domaines d'étude et qui les associent dans un projet interculturel. Nous avons remarqué que la sinologie française confiait pour ainsi dire aux écrivains francophones chinois deux tâches : divulguer la culture chinoise d'une part, et, d'autre part, la défendre. Ces deux missions correspondent à deux images de la Chine en France, l'une positive (la Chine traditionnelle ou classique), et l'autre négative (la Chine contemporaine de l'époque coloniale et post-coloniale). C'est l'œuvre du premier auteur francophone chinois, Tcheng Ki-Tong, qui révèle et qui exprime le fait que francophonie chinoise et sinologie française sont constitutives l'une de l'autre. S'inspirant de la littérature classique chinoise, il en adapte trois genres, la chronique (*Contes chinois*), la nouvelle (*Le Roman de l'homme jaune*) et le théâtre (*L'Amour héroïque*). Tcheng Ki-Tong produit également des écrits non fictionnels dans lesquels trois styles se manifestent, le style essayiste, le style moraliste et le style journalistique. Nous avons vu ensuite qu'un auteur comme François Cheng s'attachait, dans ses œuvres, à initier le public français au langage poétique et

⁶²³ Voir Johanne Villeneuve, « La disposition intermédiaire : théorie et pratique : Entretien avec Johanne Villeneuve (professeur au département d'Études littéraires de l'UQAM) », *Spirale* 231 (2010): 38–41. « Personnellement, ma réflexion sur l'intermédialité a pour origine un point de convergence entre l'art de la narration (certainement un des plus anciens qui soient) et les matérialités des objets culturels ». « On peut en effet concevoir l'intermédialité comme un ensemble d'orientations pour l'analyse des relations entre les médias, mais toujours sous la condition d'une lecture historique qui fasse la part entre les cultures traditionnelles et la modernité, entre la pluralité des premières médiations et la complexité conflictuelle des médiations modernes ». « De toute évidence, l'intermédialité est un champ de recherche qui déborde mes propres préoccupations qui sont au plus près des oeuvres artistiques, de la littérature et de la mémoire culturelle ».

pictural classique chinois. D'une part, en s'appuyant sur la sémiologie et la philosophie du Vide (*L'écriture poétique chinoise et Vide et plein : le langage pictural chinois*), cet auteur analyse et révèle la signification esthétique de la poésie et de la peinture classiques chinoises. D'autre part, nous avons vu que sa connaissance de la sinologie conférait à ses poèmes une dimension interculturelle.

Historiquement liée à l'époque du colonialisme et du post-colonialisme, la littérature francophone chinoise se présente, avons-nous constaté, comme une commémoration des relations historiques entre la Chine et l'Occident au XX^e siècle, ainsi que comme une réflexion sur ces relations. C'est assurément une « crise de l'esprit » que connaît l'Occident à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, et certains auteurs français comme Victor Segalen, Paul Valéry, Henri Michaux, etc., considèrent qu'une connaissance de l'Orient en général et de la Chine en particulier constitue un remède possible à cette crise. Témoin direct de la révolution de 1919, Cheng Tcheng, lui, dans une sorte de mouvement inverse, part en France pour découvrir, étudier et connaître l'Occident, afin d'y trouver un moyen de parachever la transition de la Chine monarchique vers la Chine républicaine. Nous avons pu ainsi observer que l'aspect interculturel de ses deux récits (*Ma mère* et *Ma mère et moi. À travers la révolution chinoise*) résidait dans la description d'une Chine métamorphosée par la présence des puissances occidentales. L'autre événement majeur de la Chine du XX^e siècle est évidemment l'avènement du communisme en Chine. Nous avons vu que François Cheng et Shen Dali évoquaient dans leurs romans (*Le Dit de Tian-yi* et *Les amoureux du lac*) la Chine de Mao, et que l'aspect interculturel de leur écriture résidait à la fois dans le profil intellectuel de leurs personnages (Tian-yi et Yi Mong) et dans la relation amoureuse qu'ils entretiennent chacun avec une Française, dans la mesure où cette relation constitue en outre pour eux un pansement à leurs blessures psychologiques. Enfin, l'ouverture de la Chine, à l'époque post-maoïste, fait évoluer positivement l'image que les Chinois se font de l'Occident. Nous avons suivi, en étudiant la trilogie de Ya Ding, l'évolution de cette image, qui passe de celle d'Ennemi à celle de Modèle, qui s'achève en France par la découverte réelle l'Occident.

Après avoir étudié, pour les besoins de la perspective interculturelle, la dimension historique de l'écriture francophone chinoise, nous avons choisi d'aborder, dans notre troisième chapitre, son aspect culturel proprement dit. En effet, outre que la culture chinoise se présente ici comme un fonds précieux, un réservoir de matériaux littéraires où puisent les auteurs francophones chinois, c'est par le truchement des œuvres francophones chinoises et par lui seul que cette culture chinoise est présentée, divulguée, exposée. Ces œuvres en sont donc le reflet, et ce qu'elles montrent de la culture chinoise n'est autre qu'une image, une

représentation de celle-ci. Nous avons constaté la présence de plusieurs modalités de « réflexion », de plusieurs styles d'écriture qui correspondent à plusieurs aspects ou à différents thèmes de la culture chinoise. Tout d'abord, nous avons vu que François Cheng, dans *L'Éternité n'est pas de trop* et *Quand reviennent les âmes errantes*, avait donné une forme poétique à deux histoires (l'une réelle, l'autre fictive) issues de la littérature classique chinoise ; puis que Ya Ding avait, lui, puisé dans la tradition littéraire taoïste, à laquelle il adapte le style fantastique (*Le Cercle du Petit Ciel* et *La jeune fille Tong*) ; et enfin que Dai Sijie employait deux styles différents, l'un comique (*Le complexe de Di*) et l'autre mythico-orientaliste (*Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*), pour exposer certains liens culturels entre Orient et Occident.

Enfin, présente dans les œuvres précédemment étudiées, nous avons constaté que la référence explicite à la culture chinoise, si elle apparaissait dans ses premiers livres, disparaissait ensuite de l'œuvre romanesque de Ying Chen. Auteure francophone chinoise exilée au Canada, c'est d'abord dans et par une écriture que nous avons qualifiée de « migrante » que se manifeste la dimension interculturelle de son œuvre. Nous avons ensuite interprété la suppression de toute référence explicite à la Chine comme une volonté de rejoindre une littérature « universelle » ; mais il a fallu conclure que ce projet d'universalisation n'aboutissait en réalité, pour Ying Chen, qu'à la réaffirmation de son identité d'auteur francophone chinoise.

Tandis que ce qui nous a paru préoccuper Ying Chen n'est autre que sa posture d'écrivain, force a été de constater que d'autres auteurs francophones chinois ne se sont pas contentés du champ littéraire comme tel. C'est pourquoi nous avons naturellement été amenée à consacrer la deuxième partie de notre recherche à la perspective intermédiatique. L'étude de la pratique intermédiaire de certains auteurs francophones chinois a révélé tout d'abord que celle-ci s'exerçait exclusivement entre la littérature (roman, poésie, théâtre) et deux autres médias artistiques, la peinture et le cinéma. Cette migration du livre au cinéma ou à la peinture rend possible et légitime une étude comparative des différentes œuvres appartenant à ces différents médias. Nous nous sommes donc attelée à ce travail de comparaison afin de dégager la dimension intermédiatique présente chez quatre auteurs francophones chinois.

Dans le passage de l'écrit à l'écran, deux modalités nous sont apparues : l'adaptation (*Le Palanquin des larmes*) et la réécriture (*Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*), qui correspondent à deux types d'intermédialité, et qui ont donc requis deux analyses différentes. Pour *Le Palanquin des larmes*, nous avons procédé, entre le roman et le film, à une comparaison de la structure narrative ; en revanche, c'est une comparaison sémiologique entre

les intrigues du roman et les séquences du film que nous avons faite pour *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*. En menant une analyse narrative comparée, dans le cas du *Palanquin des larmes*, nous avons voulu montrer les différences, les similitudes, les complémentarités et les interactions entre l'écriture du roman et l'adaptation filmique en nous focalisant sur la chronologie, la syntaxe des personnages, la présentation des grands événements historiques, des coutumes et des rites, le symbole du piano et les dialogues. En menant par contre une analyse sémiologique comparée dans le cas de *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, nous avons voulu montrer en quoi a consisté le travail de réécriture, ce par le biais de trois catégories : les effacements, les additions et les transpositions.

Enfin, nous avons cru bon de mener une critique interculturelle en nous basant sur ces deux exemples d'intermédialité. Pour le premier, qui concerne donc un film adapté d'un roman francophone chinois par un réalisateur français, nous avons essayé de positionner cette œuvre dans l'histoire du cinéma et chinois, et français, afin d'éclaircir son identité particulière (franco-chinoise). Pour le deuxième, nous avons analysé la présence d'intertextes avec la littérature occidentale pour montrer comment la pensée occidentale peut, par le biais de livres étrangers, influencer des villageois chinois pendant la révolution culturelle.

Gao Xingjian et Shan Sa présentent incontestablement une double posture : interculturelle et intermédiate. Nous nous sommes demandé si leurs œuvres littéraires et leurs tableaux s'influençaient réciproquement. Ainsi, nous avons analysé le langage théâtral (la thématique, de la structure dramatique, des personnages, du dialogue, et de la mise en scène) et le langage pictural (la thématique, l'espace et la « fausse perspective », l'ombre et la lumière, le figuratif et l'abstrait, le réel et l'imagination) de Gao Xingjian. En ce qui concerne Shan Sa, nous avons tenté de trouver une corrélation entre ses romans et sa peinture en fonction de trois axes : la comparaison entre l'emploi des couleurs dans la peinture et les expressions relatives aux couleurs dans le roman, la co-présence de figures naturelles dans les deux médias, et la signification de la présence du genre poétique au sein de l'écriture romanesque.

Mais nous avons dû nous rendre à l'évidence : entre littérature et peinture, arts qui sont par essence hétérogènes, aucun lien intermédiate n'a pu être décelé au niveau des œuvres. Certes Gao Xingjian et Shan Sa sont écrivains *et* peintres, certes leur pratique est double et des recoupements ont pu être faits entre des écrits, d'une part, et des tableaux, d'autre part. Il n'en reste pas moins que ces œuvres sont en quelque sorte frappées d'une impossibilité structurelle de communiquer entre elles, de se transformer et de se réadapter au contact les unes des autres.

Ainsi, le simple fait que l'expérience interculturelle puisse migrer du livre au cinéma et à la peinture, n'implique pas pour autant la présence d'une réelle pratique intermédiaire. Les deux sphères, les deux domaines, interculturalité et intermédialité, ne se recoupent pas nécessairement, loin s'en faut. Il n'en reste pas moins que tous les auteurs francophones chinois que nous avons étudiés sont écrivains, et que seuls deux d'entre eux sont aussi peintres, et un également cinéaste (une insignifiante minorité, donc). Bien que l'idée que nous avons avancée, selon laquelle ces trois artistes se distinguent ainsi de leurs pairs, soit fondée, il convient de réfléchir plus avant. Pourquoi, au fond, l'immense majorité des auteurs francophones chinois s'en sont-ils tenus à la seule littérature, et pourquoi du coup leur expérience interculturelle n'a-t-elle pas migré du livre à un autre support ? Répondre à cette question, que nous ne faisons que soulever, impliquerait, à notre avis, qu'on s'interroge longuement et prioritairement sur l'essence de la littérature, voire même de l'art en général. D'autres interrogations, d'un autre ordre, mais tout aussi pertinentes quant à notre sujet, ne manqueraient pas de surgir, relatives aux rapports entre l'Orient et l'Occident : par exemple, l'opposition entre les deux ne serait-elle pas rendue caduque à l'époque moderne, voire, plus précisément, par la modernité elle-même ? La « mondialisation », qui n'est autre en réalité qu'une « occidentalisation », n'a-t-elle pas pour effet inévitable une uniformisation culturelle, une dissolution de toutes les cultures particulières en une culture unique, une culture mondiale ? Est-il alors encore possible, et en quel sens, de parler d'interculturalité ?

Quoi qu'il en soit, l'issue de ce travail permet enfin d'envisager certaines perspectives selon lesquelles la recherche et la réflexion pourraient être poursuivies. Tout d'abord, puisque la francophonie chinoise a un certificat de naissance en bonne et due forme et est bel et bien vivante, il conviendrait naturellement d'entreprendre des études comparatives entre celle-ci et les autres littératures francophones. Ensuite, dans le même ordre d'idées, nous pensons qu'une comparaison entre francophonie et anglophonie chinoises livrerait des analyses précieuses. Enfin, une réflexion sur l'existence d'un triangle littéraire francophone (France - Afrique - Chine) offrirait sans doute la plus riche et la plus belle perspective de recherche. La voie d'une telle étude francophone triangulaire a d'ores et déjà été indiquée, pensons-nous, par Abdoulaye Imorou, quand il forge l'expression « fictions chinoises » pour analyser la représentation du Chinois dans deux romans francophones d'Afrique noire, *Le nouvel an chinois* (Paris, Zulma, 2005) de Koffi Kwahulé, et *Demain, si Dieu le veut* (Paris, Joëlle

Losfeld, coll. « Littérature française ») de Khadi Hane⁶²⁴. Ces trois perspectives permettraient, nous semble-t-il, d'introduire la francophonie chinoise au sein des études mondiales.

Pour terminer, ce serait pour nous une joie immense si ce modeste travail pouvait, d'une manière ou d'une autre, inciter à la publication d'un quatrième volume, consacré bien entendu à la francophonie chinoise, qui viendrait s'ajouter aux trois déjà existants de l'ouvrage collectif *Littératures francophones*⁶²⁵ et ainsi le compléter harmonieusement.

⁶²⁴ Abdoulaye Imorou, « Le tiers inclus : les “fictions chinoises” dans la littérature africaine francophone », Colloque international *La relation franco-africaine, une nouvelle histoire politique et littéraire (1975-2015)*, organisé par l'EA 1337 (Configurations littéraires), L'Université de Strasbourg, 11-12-13 avril 2017.

⁶²⁵ *Littératures francophones*, I. *Le Maghreb*, II. *Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, III. *Afrique noire, Océan Indien*. Paris, Belin, 1998.

Annexes

1. Découpage séquentiel du film *Le Palanquin des larmes*

Chapitre 1 : Paris

- 1) Paris. Chow Ching Lie envoie une lettre à sa famille en Chine.
- 2) La pluie. Chow Ching Lie et sa famille sont à table. Elle annonce à sa famille qu'elle va quitter la Chine.
- 3) Chow Ching Lie fait un autographe à une lectrice. Elle demande à son fils si son père est arrivé.
- 4) Chow Ching Lie donne un concert devant un public français en attendant l'arrivée de son père.

Chapitre 2 : Shanghai

- 5) Dans un quartier de la concession de Shanghai, les soldats japonais contrôlent un camion qui transporte des étrangers. La petite Ching Lie assiste à ce spectacle et demande à son père où vont les gens.
- 6) Dans la rue, des Chinois ramassent des produits agricoles dispersés par terre. Les soldats passent et les ignorent.
- 7) Wei Hi amène Ching Lie à l'école où son fils joue avec des élèves dans la cour. Wei Hi hèle les enfants pour qu'ils retournent en classe.
- 8) Un professeur fait sa valise, et Wei Hi vient le voir.
- 9) En classe, Wei Hi apprend aux enfants à lire. Les soldats japonais arrivent. Il fait sortir les enfants. Les soldats japonais fouillent la maison du professeur, en vain, et détruisent l'école avec des grenades.
- 10) À la maison, Wei Hi dit à sa femme qu'il veut reconstruire son école.
- 11) Wei Hi fait appel à Oncle King, qui refuse.
- 12) Wei Hi cherche en vain de l'aide au sein de l'école internationale.
- 13) Wei Hi dit à sa femme qu'il va aller à Chongqing pour emprunter de l'argent à son père.
- 14) Wei Hi part et Ching Lie voit que sa mère prie le Bouddha.
- 15) Le soir, Wei Hi prend un bateau pour traverser les lignes de l'ennemi. Le batelier est tué par un soldat japonais.
- 16) Ching Lie regarde par la fenêtre et attend le retour de son père.
- 17) Wei Hi arrive enfin à Chongqing et voit son père.

Chapitre 3

- 18) À Shanghai, Ching Son emmène Ching Lie voir le spectacle des japonais qui

s'agenouillent par terre dans la rue en déposant les armes.

- 19) Le père de Wei Hi refuse de l'aider à bâtir son école mais lui demande de travailler pour le commerce familial.
- 20) Ching Lie rend visite à une voyante bouddhiste pour qu'elle lui prédise la date de retour de son père.
- 21) Le soir, Ching Lie, allongée sur son lit, pense à son père.
- 22) Un jour de pluie ; Wei Hi rentre chez lui et Ching Lie est très contente de le voir.

Chapitre 4

- 23) Wei Hi envoie Ching Lie à l'école internationale.
- 24) Ching Lie entre dans un théâtre de l'école ; on installe un piano sur la scène pour un concert. Un étranger aveugle montre à Ching Lie comment jouer du piano.
- 25) Wei Hi travaille avec Oncle King pour le commerce familial.
- 26) Ching Lie regarde une pianiste jouer sur scène.
- 27) Ching Lie boude son père. Le père lui achète un piano.
- 28) Ching Lie commence à apprendre le piano avec un professeur.
- 29) En jouant du piano, Ching Lie grandit.

Chapitre 5

- 30) Frère Ching Son prépare l'anniversaire de Ching Lie. Puis il rejoint ses amis pour participer à une réunion secrète.
- 31) Le bureau de change est pris d'assaut par la foule. Wei Hi est au bord de la faillite.
- 32) Ching Lie danse avec ses invités à sa fête d'anniversaire.
- 33) La police arrive et chasse la foule qui se trouve devant le bureau de Wei Hi. Oncle King est en colère.
- 34) Wei Hi rentre chez lui pour fêter l'anniversaire de Ching Lie. Le grand-père arrive et se met en colère à la vue des gens qui font la fête.
- 35) Ching Lie participe à un concours de piano à l'école et elle obtient le deuxième prix.
- 36) Oncle King demande à un caméraman de filmer Ching Lie. En entendant des rumeurs sur son père, Ching Lie se bat avec deux filles.

Chapitre 6

- 37) Yu Wang voit la vidéo de Ching Lie qui se bat avec les deux filles ; il éclate de rire. Mais sa mère a une mauvaise impression sur Ching Lie.
- 38) Oncle King propose de présenter Ching Lie à la famille Chen, mais Wei Hi hésite beaucoup.
- 39) Ching Lie joue du piano, et Wei Hi lui offre une belle robe qu'elle portera pour le dîner

avec la famille Chen.

- 40) Au restaurant, Oncle King présente la famille Chow à la famille Chen. À table, Ching Lie observe le comportement de Yu Wang.
- 41) Wei Hi regrette d'avoir dîné avec la famille Chen, et Song Ai discute avec lui.
- 42) À la maison, Ching Lie imite un mauvais geste de Yu Wang envers sa petite sœur.
- 43) À table, Oncle King et grand-père se félicitent de la réunion avec la famille Chen. Wei Hi part, en colère.
- 44) Ching Son accuse Wei Hi d'avoir l'intention de vendre Ching Lie.
- 45) Ching Son fait sa valise pour partir de la maison. Ching Lie ne veut pas se marier avec la famille Chen.
- 46) Dans un parc, Ching Lie dit à son père qu'elle veut devenir pianiste et s'oppose au mariage.

Chapitre 7

- 47) Vu que son père est dans l'embarras, Ching Lie accepte enfin le mariage.
- 48) Ching Lie et Yu Wang assistent à une pièce de théâtre ; elle lui dit qu'elle ne veut pas l'épouser.
- 49) Des shanghaiens manifestent dans la rue. Ching Lie et Yu Wang rentrent ensemble en voiture.
- 50) Ayant reçu un appel de Madame Chen, Mère Song Ai interroge Ching Lie sur ce qu'elle a fait avec son fiancé.
- 51) Yu Wang tombe malade. On dit que le mariage de ce fils sera une bénédiction pour la famille Chen.
- 52) Ching Lie se rappelle d'une scène du mariage qu'elle a vue dans son enfance. Elle dit à son père qu'elle n'ira jamais dans une autre famille.
- 53) Wei Hi se tient à la porte de la chambre de Ching Lie sans entrer. Ching Lie regarde la porte de sa chambre.
- 54) Ching Lie appelle Yu Wang et lui demande de payer le trousseau de leur mariage.

Chapitre 8

- 55) Ching Son emmène Ching Lie voir l'arrivée de l'armée de Libération dans la ville de Shanghai.
- 56) L'armée de Libération entre dans la ville et Ching Lie rencontre deux filles de la division culturelle.
- 57) On fête la libération de la ville de Shanghai dans la rue ; on danse et on chante. Ching Lie, en robe de mariée, regarde ce spectacle assise sa voiture.

- 58) La grande cérémonie du mariage.
- 59) La nuit de nocces.
- 60) Pendant la soirée du mariage, seul dans son bureau, Wei Hi pense à sa fille.

Chapitre 9

- 61) Le matin, Ching Lie sert du thé à ses beaux-parents. Elle peigne sa belle-mère qui espère qu'elle aura un enfant le plus tôt possible.
- 62) Ching Lie fait la cuisine pour sa belle-famille, et elle se brûle la main. À table, elle discute avec sa belle-mère.
- 63) Ching Son donne un spectacle en plein air pour diffuser l'idée moderne du mariage libre dans le public. Ching Lie vient le voir et fait appel à son frère pour affronter sa belle-famille.
- 64) Ching Lie rentre chez ses parents et demande pourquoi le piano n'a pas été envoyé à sa nouvelle famille.
- 65) Lors d'une conférence, le nouveau gouvernement demande aux grandes fortunes du pays de contribuer à la reconstruction de la nouvelle Chine. Monsieur Chen prend la parole.
- 66) Ching Son envoie le piano dans la nouvelle famille de Ching Lie. Sa belle-mère se met en colère et ferme le piano à clé.
- 67) M. Chen dit à Yu Wang qu'il a décidé de partir pour HongKong avec toute la famille.
- 68) Le soir, Ching Lie brise le couvercle du piano pour se rebeller contre l'interdiction de sa belle mère. Elle joue du piano et réveille toute la famille.

Chapitre 10

- 69) À l'hôpital, Ching Lie sait qu'elle est enceinte.
- 70) M. Chen et Madame Chen partent pour Hongkong en laissant Yu Wang et Ching Lie à Shanghai.
- 71) Ching Lie accouche d'un fils à Shanghai.
- 72) Dans un bateau, Yu Wang et Ching Lie se regardent ; leur fils Paul est à leur côté.
- 73) Wei Hi et Ching Son s'occupent de Paul qui a un peu grandi.
- 74) Dans le temple, Ching Lie et Yu Wang prient. Yu Wang tombe par terre à cause de sa maladie. Yu Wang veut aller voir ses parents à Hongkong.
- 75) Ching Lie, qui porte son fils Paul, est à la gare pour dire au revoir à Yu Wang.
- 76) Ching Lie rejoint son fils Paul et son frère Ching Son qui l'attendent dans un stade.
- 77) Ching Lie joue du piano chez elle.

Chapitre 11

- 78) Ching Lie répète avec un orchestre. Pendant la pause, elle reçoit une lettre de Hongkong

qui dit que Yu Wang est mourant.

79) Ching Lie invite tous les membres de sa famille à dîner chez elle. À table, elle leur annonce qu'elle va quitter la Chine définitivement.

Chapitre 12

80) À Paris, Ching Lie donne un concert ; Wei Hi est présent. À la vue de son père, Ching Lie se remémore toute son enfance.

81) Ching Lie tient son vieux père par la main et ils marchent tous les deux dans la nuit de Paris.

2. Découpage séquentiel du film *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*

Chapitre 1

1) La montagne du Phénix du Ciel en Chine. Luo et Ma, deux garçons de la ville, marchent avec deux villageois dans la montagne et éprouvent de la fatigue.

2) Intérieur d'une pièce, un chef de village inspecte un réveil tiré d'une valise au milieu de la foule des villageois. Il a trouvé un livre de cuisine, mais il ne sait pas lire, et les villageois non plus. Donc il le brûle. Il trouve ensuite un violon, et demande à Ma Jianlin d'en jouer.

3) Une maison, dans une belle montagne ; à l'intérieur, Luo et Ma assis côte à côte.

4) Extérieur. Le chef du village regarde le réveil. Luo et Ma mangent. Le chef se lève et regarde en direction du paysage.

Chapitre 2

5) Des seaux sont remplis d'excréments ; les deux garçons les portent sur le dos comme font les paysans. Dans un champ, les paysans épandent les excréments sur les cultures. Luo et Ma sont assis dans le champ.

6) Dans une petite mine de charbon, il y a un long boyau dans lequel Luo et Ma travaillent ; ils traînent un panier chargé de blocs d'anthracite.

7) Luo et Ma marchent dans la montagne avec les paysans en portant des seaux d'excréments.

8) Au pied de la falaise, toutes les filles de la montagne se baignent. Luo et Ma, cachés derrière un rocher, les regardent à la dérobée. Parmi elles, il y a la petite tailleuse chinoise.

9) Luo tombe dans une profonde crevasse ; comme il ne peut pas en sortir, la petite tailleuse et d'autres filles se moquent de lui. Luo appelle Ma à la rescousse en criant.

- 10) À l'extérieur, la petite tailleuse et son grand-père entendent une musique et se rendent dans la maison de Luo et Ma. À la vue de la petite tailleuse, Luo est très content. Le chef discute de musique et de violon avec le grand-père. La petite tailleuse vient s'asseoir à côté de Luo et parle avec lui. Elle est intrigué par le petit coq qui se trouve dans le réveil, et Ma lui explique comment ce réveil fonctionne.
- 11) À l'intérieur. Luo réveille Ma parce qu'il pense à la petite tailleuse.
- 12) À l'intérieur. La petite tailleuse et les filles des villageois désassemblent le réveil, et mettent les pièces détachées sur la table ; mais elles n'arrivent pas ensuite à le remonter.

Chapitre 3

- 13) Luo et Ma arrivent, les filles sortent et la petite tailleuse est confuse. Luo ne dit rien et essaie de réparer le réveil. La petite tailleuse lui fait ses excuses. Luo lui propose d'apprendre à lire. Luo et Ma s'en vont en laissant la tailleuse seule dans la maison car le grand-père va rentrer.
- 14) Au comité révolutionnaire, Binoclard prend la parole. Le directeur encourage tous les rééduqués à prendre exemple sur lui. Le public applaudit.
- 15) Après la conférence, dans le couloir, Luo propose à la petite tailleuse de manger avec lui, mais elle a autre chose à faire.
- 16) À l'extérieur de la mine de charbon, les villageois mangent. Le chef décide d'envoyer Luo et Ma en ville pour regarder un film coréen qu'ils pourront ensuite raconter aux villageois.
- 17) Luo et Ma voient passer un cortège avec une chaise à porteurs munie de brancards sur laquelle trône le grand-père tailleur. Luo espère que le tailleur convaincra sa petite fille de venir écouter le film.
- 18) Luo et Ma vont en ville. Ils sont très contents. Ils se partagent un bol de nouilles.
- 19) Le film est projeté le soir sur un terrain de basket où sont assis par terre beaucoup de gens. N'ayant plus de place pour s'asseoir, Luo et Ma grimpent sur un perron pour regarder le film.

Chapitre 4

- 20) Le soir, à l'extérieur de la maison, Luo raconte aux paysans du village le film « la fille aux fleurs ». Tous les auditeurs pleurent.
- 21) Sous un grand arbre, Luo et la petite tailleuse s'allongent ; Ma vient s'allonger avec eux. Ils parlent. La petite tailleuse leur dit que Binoclard a une valise remplie de livres étrangers.

- 22) Luo et Ma viennent voir Binoclard qui est en train de travailler dans une rizière. La queue d'un buffle frappe le visage de Binoclard et envoie voler ses lunettes. Luo et Ma cherchent dans la boue et Ma retrouve les lunettes.
- 23) 23) Ma rencontre la mère de Binoclard qui vient de la ville pour chercher son fils et pour l'amener travailler en ville. Sachant que Binoclard va partir, ils décident de voler la valise remplie de livres.
- 24) Binoclard achète le buffle et le tue pour célébrer son retour en ville. Les filles des villageois font un spectacle en honneur de Binoclard.

Chapitre 5

- 25) Luo et Ma se faufilent dans la maison de Binoclard. La petite tailleuse s'occupe des invités et de Binoclard. Luo et Ma fouillent dans la maison et trouvent enfin la valise. Binoclard a mal au ventre et sa mère l'accompagne chez lui. Luo et Ma se cachent sous le lit, et, après que Binoclard et sa mère sont sortis, ils volent la valise.
- 26) À l'intérieur. Luo, Ma et la petite tailleuse feuillettent les romans trouvés dans la valise de Binoclard en discutant des titres et des auteurs.
- 27) La tailleuse emmène Luo et Ma dans une grotte de la montagne dans laquelle ils mettent la valise pour cacher les livres interdits.
- 28) À l'intérieur. Tôt le matin. Ma lit un roman attentivement et Luo se réveille. Luo se brosse les dents. Une fois sa lecture terminée, Ma a l'impression que le monde a changé et il crie vers la vallée « Ursule Mirouët ».

Chapitre 6

- 29) Dans le boyau de la mine de charbon, Ma trouve que Luo se met à trembler. Il a attrapé le paludisme.
- 30) Au bord d'une rivière, le chef pousse Luo dans l'eau glacée à son insu pour le guérir de sa maladie par choc thermique. Ensuite, il lui fouette le dos avec deux branches d'arbre. Le chef est fatigué et demande à Ma de continuer à le fouetter. La petite tailleuse arrive et fouette à son tour Luo avec les branches.
- 31) À l'intérieur, Ma voit que Luo embrasse la petite tailleuse chinoise.
- 32) Dans la mine de charbon, Luo et Ma travaillent. Luo se sent beaucoup mieux.
- 33) Sur un terrain de basket, Luo, Ma et la petite tailleuse regardent le film.
- 34) À l'extérieur, Luo raconte le film aux villageois.
- 35) Dans la mine de charbon, Luo avance l'heure du réveil pour finir plus tôt le travail de la journée.

36) Le petite tailleuse refuser d'essayer le nouveau vêtement confectionné par son grand-père.

37) À l'intérieur, Luo fume. Ma se réveille.

38) Les paysans vont travailler.

Chapitre 7

39) Luo verse les seaux d'excréments par terre. Le chef lui demande de les ramasser à la main.

40) Dans la grotte, Luo lit un roman à la petite tailleuse. Ma les rejoint.

41) À l'extérieur de la maison, le grand-père insiste pour habiter avec Luo et Ma.

42) Le grand-père parle avec Luo du fait que sa petite-fille a changé.

43) Le tailleur rentre et s'aperçoit que la petite tailleuse montre un soutien-gorge aux filles.

44) Luo refuse la proposition du Tailleur de devenir un tailleur comme lui.

45) Le chef montre à sa femme une dent que le dentaire lui a arrachée par erreur.

46) À l'intérieur, le soir, le Grand-père demande à Ma de lui raconter une histoire. Ma lui raconte l'histoire du Comte de Monte-Cristo.

47) Dans la journée, le grand-père confectionne des vêtements raffinés pour les paysannes.

Chapitre 8

48) Lorsque Ma raconte l'histoire au grand-père le soir sur le lit, le chef arrive et menace de les amener au bureau de la Sécurité. Il sort un petit paquet en satin rouge qui contient un bout d'étain.

49) La tailleur va chercher sa petite fille et lui demande d'aller aider Luo et Ma.

50) À l'intérieur, Luo tente de remettre la dent du chef, mais comme le chef bouge sans cesse, on l'attache avec une corde.

51) Des paysans viennent voir Luo qui est devenu célèbre en tant que dentiste.

52) Ma copie des passages d'un roman sur sa veste en mouton.

53) Luo apprend à la petite tailleuse à écrire « Je t'aime ».

54) Le chef a un accident dans la mine de charbon.

55) Ma rend visite un vieux compositeur meunier. Le meunier lui montre un chant en forme d'énigme.

56) Luo et la petite tailleuse se baignent dans la rivière et s'embrassent dans l'eau.

Chapitre 9

57) Luo dit à la petite tailleuse qu'il va partir pendant deux mois à cause de la maladie de son père. La Petite Tailleuse saute dans l'eau pour attraper une tortue pour son père, mais elle est mordue par un serpent.

- 58) Luo fait un garrot à la Petite Tailleuse avec sa ceinture pour arrêter le venin, et Ma aspire le sang empoisonné.
- 59) La Petite Tailleuse arrête un camion et Luo saute dans la remorque. La Petite Tailleuse court après le camion. Luo la confie à Ma.
- 60) En l'absence de Luo, Ma lit le roman à la Petite Tailleuse qui lui montre son nouveau vêtement fait par son grand-père.
- 61) Ma et la Petite Tailleuse lavent des vêtements.
- 62) Ma se bat avec les voyous du village.
- 63) Ma lit le roman à la Petite Tailleuse, mais elle est triste et lui dit qu'elle est enceinte.
- 64) À l'extérieur, la pluie. Ma dit à la Petite Tailleuse qu'il va trouver une solution.

Chapitre 10

- 65) Ma se rend à l'hôpital et supplie un gynécologue de l'aider. Il montre au docteur les passages du roman qu'il a copiés sur sa veste. Ma pleure.
- 66) À l'intérieur de la maison, le docteur opère la Petite Tailleuse. Ma joue du violon à l'extérieur. Le chef passe.
- 67) Ma porte la Petite Tailleuse dans une chaise sur son dos. Il donne de l'argent à Petite Tailleuse pour qu'elle s'achète ce qu'elle veut en ville.
- 68) Luo revient et apporte des gâteaux pour l'anniversaire du Tailleur. Luo, Ma, la Petite Tailleuse et le Tailleur sont à table.
- 69) En France. Ma joue du violon avec ses amis français.
- 70) Ma regarde à la télévision un reportage sur la migration des Trois Gorges où il a été rééduqué.
- 71) À l'aéroport. Ma achète un parfum pour la Petite Tailleuse.

Chapitre 11

- 72) Ma retourne au Phénix du Ciel. Il rencontre la femme du petit-fils du chef.
- 73) À la cérémonie de la fête des esprits, Ma cherche la Petite Tailleuse, en vain.
- 74) À l'aéroport. Luo et sa femme accueillent Ma.
- 75) Dans le voiture, Ma parle avec Luo, sa femme et son fils.
- 76) Chez Luo, Ma et Luo boivent et regardent la vidéo que Ma a faite au Phénix du Ciel en se rappelant les années de rééducation à la montagne.
- 77) Le Tailleur vient chez Luo et Ma et leur dit que la Petite Tailleuse est partie.
- 78) Luo et Ma poursuivent la Petite Tailleuse. Mais elle est décidée à partir malgré la tristesse de Luo. Ma les regarde au loin.
- 79) Luo dit à Ma que la Petite Tailleuse est partie à cause de Balzac.

80) Chez Luo, Luo et Ma se souviennent de la Petite Tailleuse. Un effet spécial de la nature aquatique permet d'évoquer la jeunesse des deux rééduqués. (Fin)

3. Tableaux de Gao Xingjian

1) Femme



Étude n° 1 (1964, 32 x 22 cm)



Étude n° 2 (1964, 20,5 x 31,5 cm)



Mère et Fils(1977, 64x49,5cm)



Le Nu n° 1(1978,49 x 39 cm)



Le Nu n° 2(1978,57,5 x 48 cm)



Femme n° 1 (1992, 69,5 x 41 cm)



Femme n° 2 (1992, 69,5 x 41 cm)

2) Homme universel



Etude (1990, 21,7x15,7cm)



Esquisse (1990, 25,7x18,5cm)



La Pensée limpide (2008, 116x89cm)



La pensée sombre(2008, 116x89cm)



Auto-observation (2008, 73x60cm)



Le Désir (2004, 96,5x143cm)



Perspective (2000, 50,5x59,5cm)



Mouvement intérieur (2003, 79,5x81cm)



Soleil et homme (2010, 80x80cm)



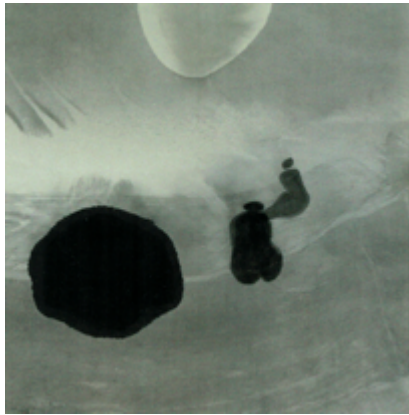
Le Recueillement (1994, 60,5 x 48 cm)



La Destinée (2008, 240x220cm)



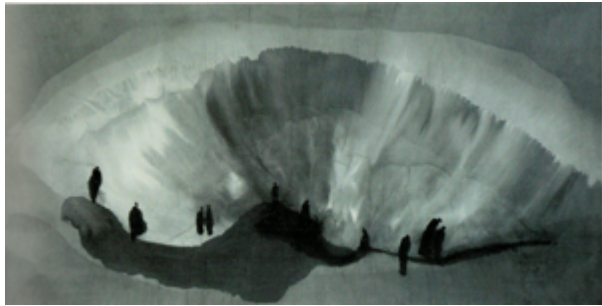
Rêveur en plein jour (2011, 81x65cm)



Les Rêveuses (1998, 74,5 x 73 cm)



La Quête(2008, 92x73cm)



Face au jeu (2006, 127x249cm)



Trois marcheurs (2011, 73x92cm)



Les messagers (2006, 72x72cm)



La fin du monde (2006, 240x350cm)

3) Phénomènes atmosphériques



Sous la pluie (1982, 69x70cm)



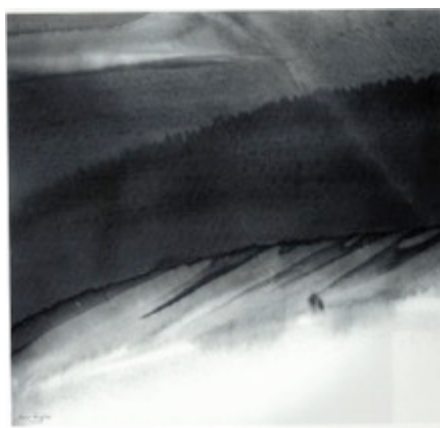
Sous la pluie (2000, 55,5 x 47,5 cm)



La Pluie du beau jour (2004, 144,5x139,5cm)



Avant l'orage (2004, 110,5x103,5cm)



La Pluie passagère (2006, 56x59cm)



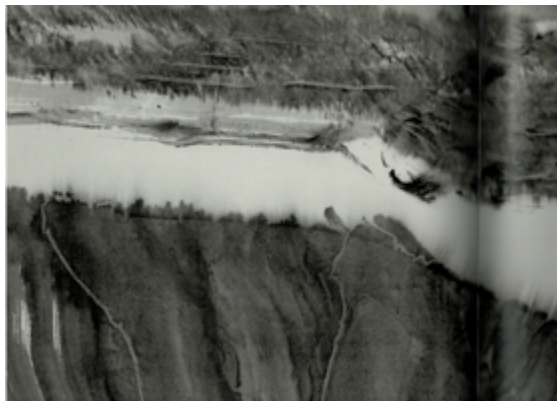
Après la pluie (2006, 97,5x97cm)



La Neige (1989,76 x 136 cm)



La neige (1991, 83,3x151,4cm)



Sous la neige (1992, 44x51,5cm)



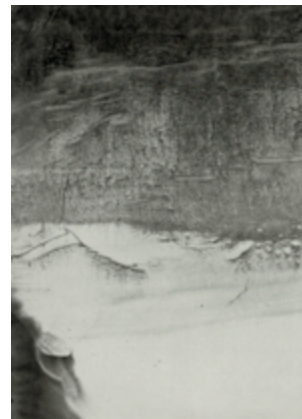
La première Neige(1996, 91x73cm)



Effet de neige (2007,240x225cm)



Après la neige (2011,40,5x34cm)



Neige et vent (2011, 61x60cm)



Brume (1987, 62x83cm)



La Brume (1999, 69,5x70cm)



Le Vent (1994, 73,5 x 70 cm)



Le Vent (2005, 64,5x62cm)



L'œil de Typhon (2006, 39,5x35cm)

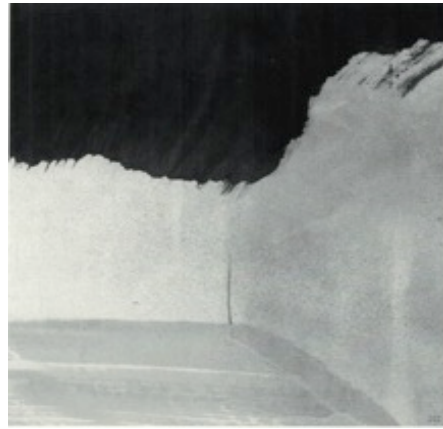


Le Typhon (2006, 56x59cm)

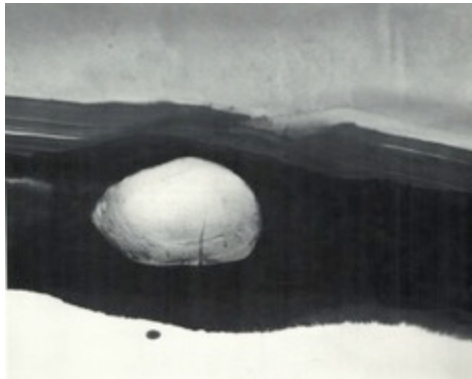
4) L'intérieur et l'extérieur



L'Intérieur et l'Extérieur (1991, 81,5 x 96 cm)



Intérieur et Extérieur (1999, 54,5 x 42 cm)



Vers l'intérieur (1999, 142 x 99 cm)



Vers l'extérieur (2001, 142x123,5cm)

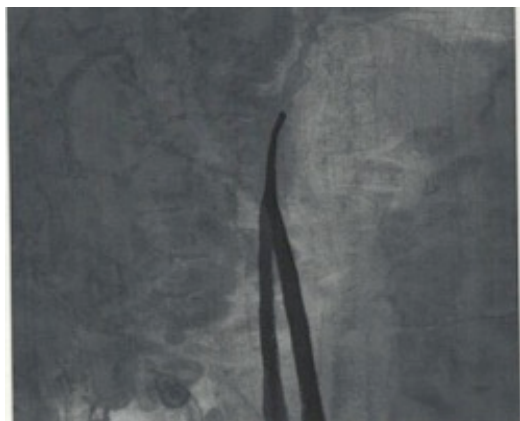


Devant et derrière la porte (1996, 124,5 x 87,5 cm)



Derrière la porte (2000, 108 x 92 cm)

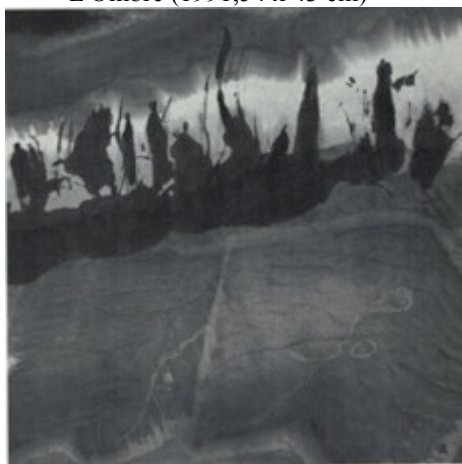
5) L'ombre et la lumière



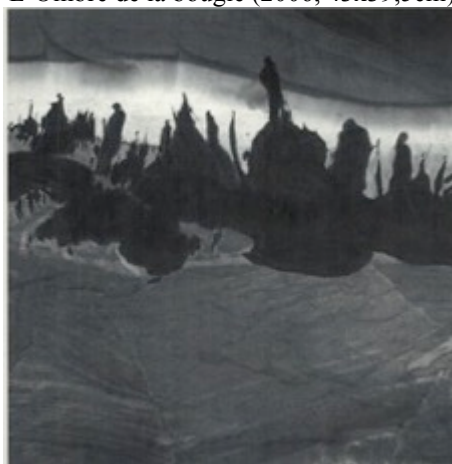
L'Ombre (1991, 54 x 43 cm)



L'Ombre de la bougie (2006, 43x39,5cm)



Les Ombres, (1991, 59 x 59,5 cm)



Les Ombres n° 2 (1991, 56,5 x 44,5 cm)



L'ombre (1998, 25,5x30cm)



L'ombre (1998, 21,4x17,5cm)



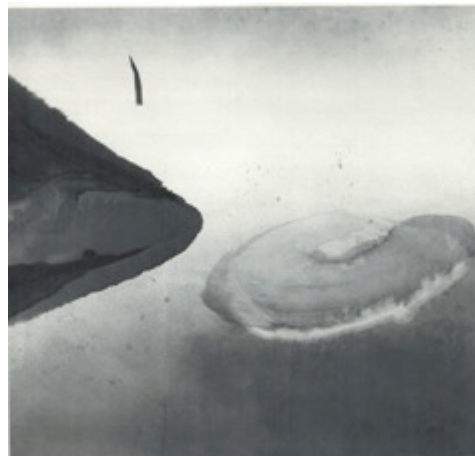
Lumière et Reflet (1997, 46 x 45 cm)



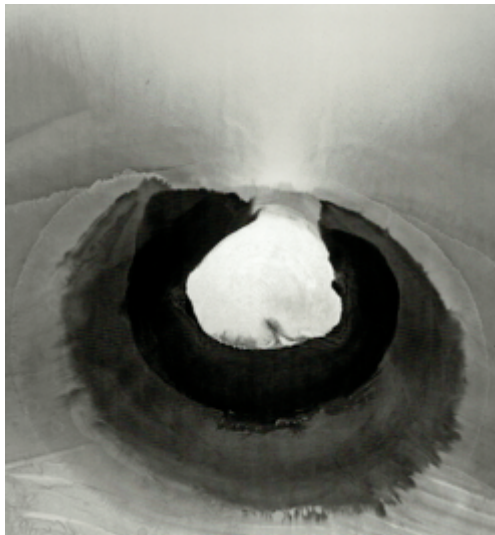
Courant de lumière (1998, 124x136cm)



Luminosité et Ombre (1999, 63 x 78 cm)



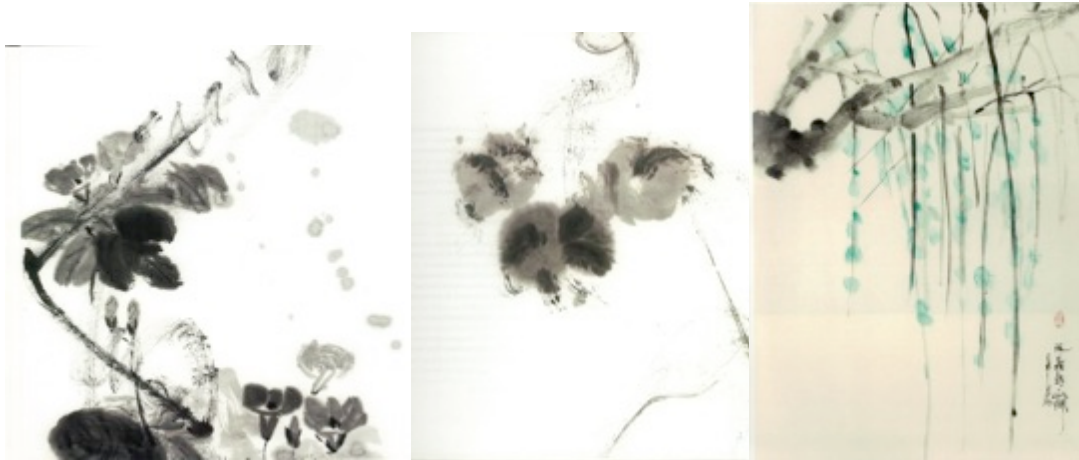
Substance de lumière (2001, 145x112cm)



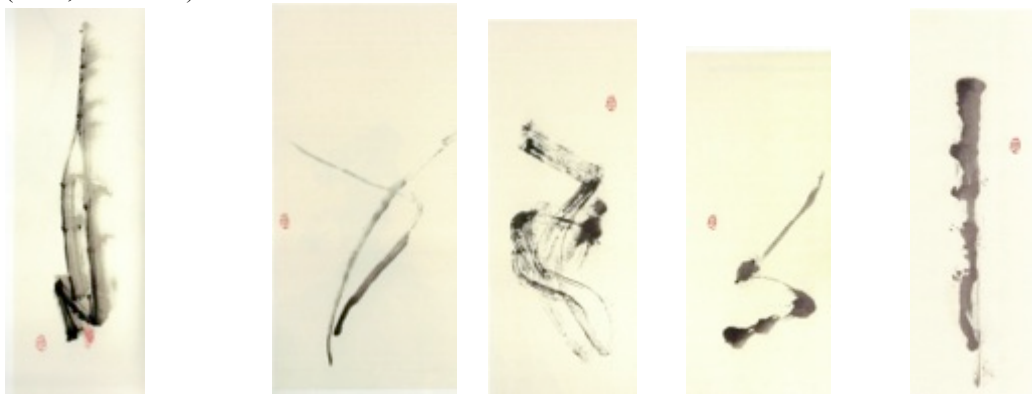
L'écroulement de lumière (2005, 145,5x159cm)

4. Tableaux de Shan Sa

2001



Les belles d'une nuit blanche(2001,60x138cm), Les trois fruits(2001,28x69cm), Le bruissement du silence (2001,72x130cm)



De gauche à droite: Le danseur céleste (2001,24x69cm), Les deux amours (2001,34x69cm), Quand je suis amoureuse (2001,28x69cm), La voie de la poésie (2001,31x69cm), La musique (2001,23x67cm)



La récolte (2001,68x134cm), La folie des chrysanthèmes (2001,67x113cm), Le jaune (2001,26x69cm)

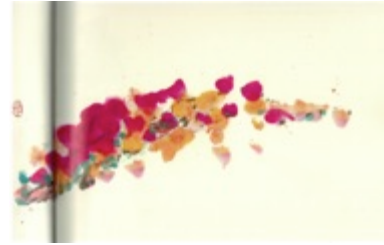
2002



L'orchidée mauve (2002,69x69cm)



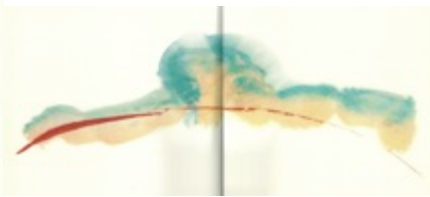
Le rouge (2002,69x69cm)



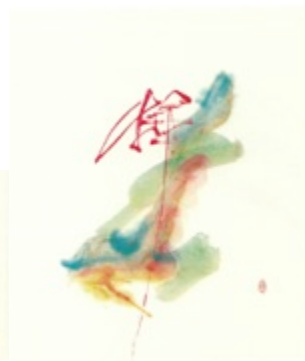
Le champ de pêche (2002,69x41cm)



La forêt (2002,58x69cm)



L'aurore (2002,68x30cm)



Le lac (2002,69x80cm)



Le jardin d'orchidées (2002,138x69cm)



Le parfum de l'orchidée (2002,138x69cm)

2004



Les Quatre Saisons (2004, 68,5x47,5cm)



Nuit de Venise (2004, 45x45cm)



Le printemps de Manchourie (2004, 68x64cm)



L'Été en Manchourie (2004, 68x71cm)



Venise aux cigognes (2004, 68x69cm)



La Falaise céleste (2004, 110x69cm)

2005



Vent d'automne (2005,55x45cm)



Harmonie de l'amour (2005, 122x198cm)



La Traversée (2005,50x60cm)



Bonheur (2005,202x122cm)



Le Pèlerinage (2005, 50x50cm)



Renaissance (2005, 140x75cm)

2005-2006



Jupiter meditation (2005, 171x157cm)



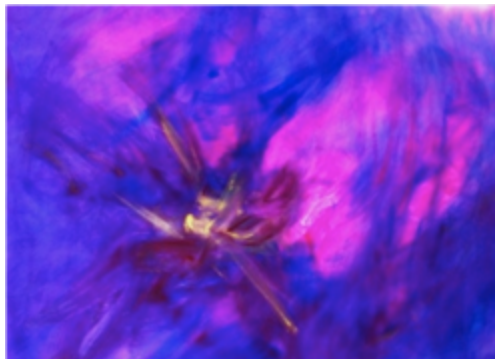
Eclipse (2005, 150x120cm)



La naissance de la civilisation (2005, 50x40cm)



Water spirits (2005, 113x143cm)



Love flammes (2006, 115x150cm)

2007



Oiseau légendaire (2007, 48,7x41,2cm)



Les Oiseaux de la Chance (2007, 35,5x30cm)



Rivière oubliée (2007, 36x69,5cm)



Pic (2007, 33,5x67cm)



L'Âme de l'épée (2007, 172,5x138cm), Improvisé devant les fleurs (2007, 150x76cm), Dragons amoureux (2007, 133,5x66,7cm)

2007



Obscurité (2007, 28,5x69cm)



Été (2007, 66,5x66,5cm)



Éveil (2007, 43,7x41,2cm)



Dialogue avec un nuage (2007,42x69)



La nuit froide (2007, 68,5x58cm)



Chaos (2007,64x54,5cm)



Poèmes jumeaux(2007, 69x66cm)



Sérénité(2007, 33,2x67cm)

2011



Lonely tempest (2011, 46x38cm)



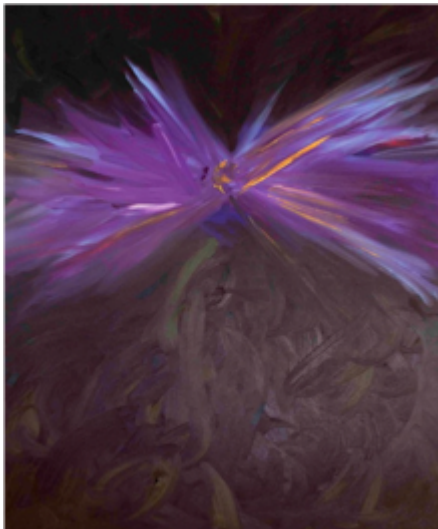
Dream entrance (2011, 46x38cm)



Secret love (2011, 81x65cm)



White ducks and wild storm (2011, 65x81cm)



Naissance du papillon (2011, 75x102cm)

2012



Champs sauvage (2012, 68x51cm)



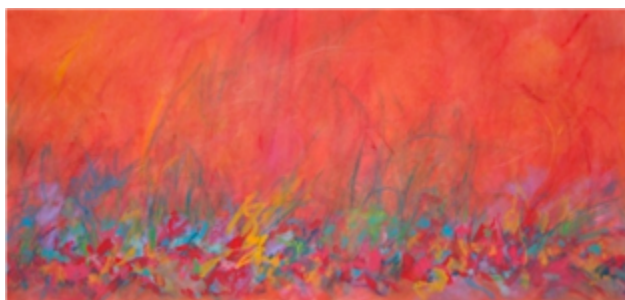
Life meditation (2012, 101 cm diame)



Begonia rivage (2012, 68,5x40cm)



Roses (2012, 69x47cm)



Crépuscule au bord de l'eau (2012, 68x137cm)

2013



Les feux lointains (2013, 60x42,5cm)



Dernière nuit (2013, 68x64cm)



Cité mirage (2013, 51x69cm)



Songe nocturne (2013, 49x69,5cm)

Bibliographie

1. Corpus⁶²⁶

1.1. Œuvres francophones chinoises (écrites directement en français)

Cheng, François, (Cheng Chi-Hsien), *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang : Zhang Ruoxu*, Paris, Mouton & Co, 1970.

Cheng, François, *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1977.

Cheng, François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.

Cheng, François, *L'Espace du rêve : mille ans de peinture chinoise*, Paris, Phébus, 1980.

Cheng, François, *Chu Ta : le génie du trait*, Paris, Phébus, 1986.

Cheng, François, *De l'arbre et du rocher*, Paris, Fata Morgana, 1989.

Cheng, François, *Souffle-Esprit*, Paris, Seuil, 1989.

Cheng, François, *Quand les pierres font signe*, Montélimar, Voix d'encre, 1997.

Cheng, François, *Double chant*, Paris, Encre marine, 1998.

Cheng, François, *Le Dit de Tian-yi*, Paris, Albin Michel, 1998.

Cheng, François, *Shitao : la saveur du monde*, Paris, Phébus, 1998.

Cheng, François, *Cantos toscans*, Nice, Unes, 1999.

Cheng, François, *Double chant*, Paris, Encre marine, 2000.

Cheng, François, *Qui dira notre nuit*, Paris, Arfuyen, 2001.

Cheng, François, *L'éternité n'est pas de trop*, Paris, Albin Michel, 2002.

Cheng, François, *Le Dialogue*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

Cheng, François, *Le long d'un amour*, Paris, Arfuyen, 2003.

Cheng, François, *Le livre du Vide médian*, Paris, Albin Michel, 2004.

Cheng, François, *À l'orient de tout*, Paris, Gallimard, 2005.

Cheng, François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006.

Cheng, François, *Quand reviennent les âmes errantes*, Paris, Albin Michel, 2012.

Cheng, François, *Assise - Une rencontre inattendue*, Paris, Albin Michel, 2014.

Cheng, François, *La vraie gloire est ici*, Paris, Gallimard, 2015

Cheng, François, *Entretiens avec Françoise Siri: suivis de douze poèmes inédits*, Paris, Albin Michel, 2015.

Chow Ching Lie, *Le Palanquin des Larmes*, Paris, Robert Laffont, 1975.

Chow Ching Lie, *Le concerto du Fleuve Jaune*, Paris, Robert Laffont, 1979.

⁶²⁶ Pour tous les auteurs chinois de cette bibliographie, à l'instar de « Cheng François », c'est bien le nom (par exemple « Dai ») qui précède le prénom (« Sijie »).

Chow Ching Lie, *Dans la main de Bouddha*, Paris, Presses de la Renaissance, 2001.

Chow Ching Lie, *Il n'y a pas d'impasse sous le ciel*, Paris, Les Éditions Fischbacher, 2004.

Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000.

Dai Sijie, *Le complexe de Di*, Paris, Gallimard, 2003.

Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, Paris, Gallimard, 2007.

Gao Xingjian, *Au bord de la vie*, Belgique, Lansman, 1993.

Gao Xingjian, *Le somnambule*, Belgique, Lansman, 1995.

Gao Xingjian, *Quatre quatuors pour un week-end*, Belgique, Lansman, 1998.

Gao Xingjian, *Gao Xingjian, Théâtre I*, Belgique, Lansman, 2000. (dont la pièce *La fuite* est traduite par Michel Guyot).

Gao Xingjian, *Le Quêteur de la mort*, suivi de *L'Autre Rive* et de *La Neige en août*, Paris, Seuil, 2004.

Gao Xingjian, *Ballade nocturne*, Bastia, Éolienne, 2012.

Ya Ding, *Le Sorgho rouge*, Paris, Stock, 1987.

Ya Ding, *Les héritiers des sept royaumes*, Paris, Stock, 1988.

Ya Ding, *Le jeu de l'eau et du feu*, Paris, Flammarion 1990.

Ya Ding, *Le cercle du petit ciel*, Paris, Édition Denoël, 1992.

Ya Ding, *La jeune fille Tong*, Paris, Édition du Mercure de France, 1994.

Ying Chen, *La Mémoire de l'eau*, Montréal, Leméac, 1992.

Ying Chen, *Les Lettres chinoises*, Montréal, Leméac, 1993.

Ying Chen, *L'Ingratitude*, Montréal, Leméac, 1995.

Ying Chen, *Immobile* [1998], Arles, Actes Sud, 2004.

Ying Chen, *Le Champ dans la mer*, Paris, Seuil, 2002.

Ying Chen, *Querelle d'un squelette avec son double*, Paris, Seuil, 2003.

Ying Chen, *Quatre Mille Marches : un rêve chinois*, Paris, Seuil, 2004.

Ying Chen, *Le Mangeur*, Paris, Seuil, 2006.

Ying Chen, *Un enfant à ma porte* [2008], Paris, Seuil, 2009.

Ying Chen, *Espèces*, Paris, Seuil, 2010.

Ying Chen, *La rive est loin*, Paris, Seuil, 2013.

Ying Chen, *La lenteur des montagnes*, Montréal, Boréal, 2014.

Shan Sa, *Porte de la paix céleste*, Paris, Gallimard, 1997.

Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, Paris, Gallimard, 1999.

Shan Sa, *Le Vent vif et le glaive rapide*, Bordeaux, William Blake and Co. Edit. 1999.

Shan Sa, *La joueuse de go*, Paris, Gallimard, 2001.

Shan Sa, *Le miroir du calligraphe*, Paris, Albin Michel, 2002.

Shan Sa, *Impératrice*, Paris, Albin Michel, 2003.

Shan Sa, *Les Conspirateurs*, Paris, Albin Michel, 2005.

Shan Sa, *Alexandre et Alestria*, Paris, Albin Michel, 2006.

Shan Sa, *La cithare nue*, Paris, Albin Michel, 2010.

Shen Dali, *Les amoureux du lac, Sous le soleil de Mao*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

Sheng Tchong, *Vers l'Unité 1, Ma mère*, Paris, Victor Attinger 1928.

Sheng Tchong, *Vers l'Unité 2, Ma mère et moi, à travers la révolution chinoise*, Paris, Victor Attinger, 1929.

Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Paris, Calmann-Lévy, 1884.

Tcheng Ki-Tong, *Le Théâtre des Chinois. Étude de mœurs comparées*, Paris, Calmann-Lévy, 1886.

Tcheng Ki-Tong, *Contes chinois*, Paris, Calmann-Lévy, 1889.

Tcheng Ki-Tong, *Les Plaisirs en Chine*, Paris, Charpentier, 1890.

Tcheng Ki-Tong, *L'Amour héroïque*, in *Figaro illustré*, juillet 1891.

Tcheng Ki-Tong, *Le Roman de l'homme jaune*, Paris, G. Charpentier, 1891.

Tcheng Ki-Tong, *Les Parisiens peints par eux-mêmes*, Paris, Charpentier, 1891.

Tcheng Ki-Tong, *Mon pays, la Chine d'aujourd'hui*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892.

1.2. Catalogues des tableaux consacrés à Gao Xingjian et Shan Sa

Bergez, Daniel, *Gao Xingjian : peintre de l'âme*, Paris, Seuil, 2013.

Draguet, Michel,, *Gao Xingjian : Le Goût de l'encre*, Paris, Hazan, 2002.

Curtis L. Carter, *Gao Xingjian, Ink paintings 1983-1993*, Marquette University, Milwaukee, 2003.

Gao Xingjian, *Pour une autre esthétique*, Paris, Flammarion, 2001.

Gao Xingjian, *Errance de l'oiseau*, Paris, Seuil, 2003.

Gao Xingjian, *Après le déluge*, Éditions El Cobre, 2008.

Shan Sa, *Le miroir du calligraphe*, Paris, Albin Michel, 2002.

Shan Sa, *Nuages immobiles, les plus beaux poèmes des seize dynasties chinoises*, Paris, l'Archipel, 2009.

1.3. Filmographie

Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise* [2002], TF 1 Vidéo, DVD, 2003.

Dorfmann, Jacques, *Le Palanquin des larmes* [1987], Studio Effel, DVD, 2005.

2. Travaux critiques et théoriques

2.1. Autour des auteurs francophones chinois

A. Ferenczi, « L'autre vallée des larmes, *Le Palanquin des larmes* de Jacques Dorfmann », *Le quotidien de Paris*, le 17 novembre 1988.

Baski, Pierre, « Balzac dans le Hunan », *Libération* 18/2001.

Bertaud, Madeleine, *François Cheng, Un cheminement vers la vie ouverte*, Paris, Hermann, 2009.

Bertaud, Madeleine, *Lire François Cheng. Poète français, poète de l'être*, Paris, Hermann, 2017.

Bouvier-Laffitte, Béatrice et Prouteau, Anne (dir.), *Tissages littéraires franco-chinois*, Paris, Édition Riveneuve, 2015.

Bouvier-Laffitte, Béatrice et Prouteau, Anne, « Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil au féminin », in *Intercambio*, 2 série, n°4, 2011.

Bryois, Henri, « Le général Tcheng-Ki-Tong » (Avril 1891), in *Revue Illustrée*, Paris, 1885.

Coulombe-Boulet, Amélie, « L'abjection dans l'ingratitude de Ying Chen : parcours d'une dévoration identitaire », in Fortin, Cynthia (dir.), *Dossier Voix de femmes de la francophonie*, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2003.coll. Postures, vol. 5.

Croiset, Sophie, « Ironie et contexte littéraires : une approche du « Complexe de Di » de Dai Sijie », *MOSAÏQUE, revue des jeunes chercheurs en SHS Lille Nord de France-Belgique francophone* – 6 janvier 2011.

Croiset, Sophie, « Passeurs de langues, de cultures et de frontières : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d'expression française », *TRANS-* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 08 juillet 2009, consulté le 20 janvier 2015. URL : <http://trans.revues.org/336>

Daniel, Yvan, « "Francophonie chinoise" et création poétique au tournant des XX^e et XXI^e siècles : une nouvelle illusion », in Sobhi Habchi (dir.), *Plus Outre III, Mélanges offerts à Daniel-Henri Pageaux. Création poétique et critique. Littératures française et francophones*, Paris, L'Harmattan, 2016.

Dutrait, Noël, *L'écriture romanesque et théâtrale de Gao Xingjian*, Paris, Seuil, 2006.

Dutrait, Noël, Préface pour *La montagne de l'Âme*, La Tour-d'Aigues, Editions de l'Aube, 1996.

Dutrait, Noël, « Gao Xingjian : une œuvre riche et foisonnante (Bibliographie d'un Nobel) », In : *Perspectives chinoises*. W63, 2001, pp. 66-70.

Dutrait, Noël, « Xingjian Gao. La voix puissante d'un écrivain en exil » [Entretien avec l'écrivain Gao Xingjian], dans *Perspectives chinoises*. W49, 1998.

Falaise, Geneviève, « L'ingratitude ou le récit de l'impasse », *Québec français*, n° 152, Les Publications Québec français, 2009.

Field, Michel, rencontre Ya Ding dans l'émission *Le Cercle de minuit*, 08 février 1994, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I00013453>.

Haski, Pierre, « Dai Sijie, rééduqué sans rancune. L'auteur, qui vit en France parle d'expérience », *Libération* 18/2001.

Gao Xingjian, *Le Témoignage de la littérature*, Paris, Seuil, 2004.

Gao Xingjian, *De la création*, Paris, Seuil, 2013.

Heymann, Danièle, « Le petit miracle de Dai Sijie », *Marianne* 07/10/2002.

Heymann, Danièle, « *Le Palanquin des larmes* de Jacques Dorfmann, La Dame de Shanghai », *le Monde*, le 18 novembre 1988.

Houssin, Xavier, « Un enfant à ma porte de Ying Chen : mystère de la maternité », *le Monde des livres*, 14 mai 2009.

http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/05/14/un-enfant-a-ma-porte-de-ying-chen_1192935_3260.html

J.-P.G, « Les films qu'on peut ne pas voir *Le palanquin des larmes* », *Canard Enchaîné*, 16 novembre 1988.

Liu Tiannan, *L'image de la Chine chez le passeur de culture François Cheng*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Meng Hua, « Cheng Jitong et son rôle d'intermédiaire bilatéral dans les échanges littéraires entre la Chine et la France », in *La modernité française dans l'Asie littéraire, Chine Corée Japon*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

Montaigne, Pierre, « Jacques Dorfmann prépare *Le palanquin des larmes* », *le Figaro*, 9 novembre 1985.

Pageaux, Daniel-Henri, « Un aspect de la francophonie chinoise *La Montagne de jade* de Xiaomin Giafferri-Huang » (in) *Libres horizons, pour une approche comparatiste, lettres francophones imaginaires*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Payette, Isabelle, « Études des tensions au sein de la cellule familiale dans l'œuvre de Ying Chen », mémoire sous la direction de Gilles Dupuis et soutenu à l'Université de Montréal, 2014.

Silvester, Rosalind et Thouroude, Guillaume (dir.), *Traits chinois/lignes francophones*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2012.

Sy Ren Quah, *Gao Xingjian and transcultural chinese theater*, University of Hawai'i Press Honolulu.

Thibeault-Berube, Anne, *La vision de la Chine et l'expérience personnelle dans l'œuvre de Ying Chen : pour une autopoétique littéraire*, thèse sous la direction de Madame Marie-Lyne Piccinone, soutenue à l'Université Bordeaux 3, 2008.

Tranchant, Marie-Noël, « La villageoise et la littérature », *Le Figaro*, 10/08/2001.

Y. Hsieh, Yvonne, « Roman picaresque, exotique et ethnographique, *Le complexe de Di* de Dai Sijie », *Voix plurielles* volume 1 numéro 2, février 2005.

Ying Chen, « La poussière des étoiles », *Frontière*, vol.19, n°2, printemps 2007.

Zhang Yinde, « Pour une archéologie de la francophonie chinoise : le cas de Tcheng Ki-tong », *Revue de littérature comparée* 2011/3 (n°339), Klincksieck.

2.2. Théories et références générales

Atcha, Philip Amangoua, coll., (dir.), *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Baetens, Jan, « Études littéraires, études culturelles : pour un permanent aller-retour », dans *Interférences littéraires /Literaire interferenties*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, pp. 185-195.

Baetens, Jan, « Une défense “culturelle” des études littéraires », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baetens.html>, page consultée le 10 mai 2017.

Baudou, Jacques, *La Fantasy*, « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.

Ben-Messahel, Fred, (dir.), *Des frontières de l'interculturalité : étude pluridisciplinaire de la représentation culturelle : identité et altérité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

Bensacq-Tixier, Nicole, *La France en Chine de Sun Yat-sen à Mao Zedong 1918 – 1953*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Berty, Valérie et Cerisuelo Marc (dir.), *Quand des écrivains font du cinéma. Instantanés critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Beuve, Sainte, *Les moralistes français*, Paris, Garnier Frères, 1875.

Besson, Rémy, *Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine*, 2014, <hal-01012325v1>. Sur le site: <https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v1>.

Bittinger, Nathalie, *2046 de Wang Kar-Wai*, Paris, Armand Colin, 2007.

- Blanchet, Phillippe, et Coste, Daniel (dir.), *Regards critiques sur la notion d' "interculturalité" : pour une didactique de la pluralité linguistique et culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Bouvier-Laffitte, Béatrice, Pauzet Anne, *Art et intercultures, ou les mutations silencieuses de la Chine contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- Brunn, Alain, *Le laboratoire moraliste, La Rochefoucauld et l'invention moderne de l'auteur*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.
- Cartier, Michel, *La Chine entre amour et haine, Actes du VIII colloque de sinologie de Chantilly*, Paris, Desclée de Brouwer, Institut Ricci, 1998.
- Casanova, Virginia, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Charlier, Marie-Astrid et Daniel, Yvan (dir.), *Journalisme et mondialisation. Les Ailleurs de l'Europe dans la presse et le reportage littéraires (XIX^e – XXI^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- Chartier, Daniel, « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », in Pierre Rajotte (dir.), *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, (80) 2002, Université du Québec à Montréal, p. 305.
- Chaubet, François et Martin, Laurent, *Histoire des relations culturelles, dans le monde contemporain*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Chen Xiaomei, *Occidentalism : a theory of counter-discourse in post-Mao China*, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- Chen Yan, *L'éveil de la Chine, les bouleversements intellectuels après Mao 1976-2002*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2002.
- Chikhi, Beïda et Quaghebeur, Marc, (dir.), *Les écrivains francophones, interprètes de l'Histoire, entre filiation et dissidence*, Berne, P.I.E. Peter Lang, 2006.
- Cléder, Jean, *entre littérature et cinéma : les affinités électives : échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Cordier, Henri, *Histoire des relations de la Chine avec les puissances occidentales 1860-1902*, Paris, Éditeur Félix Alcan, 1902.
- Daniel, Yvan, *Littérature française et Culture chinoise*, Paris, Les Indes Savantes, 2010.
- Daniel, Yvan, coll., (dir.), *France-Chine, Les échanges culturels et linguistiques. Histoire, enjeux, perspectives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Dervin, Fred, *La Chine autrement, perspectives interculturelles critiques*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Derrida, Jacques, *Ulysse Gramophone*, Paris, Galilée, 1987.

Dubois, Claude-Gilbert, *Mythologies de l'Occident, Les bases religieuses de la culture occidentale*, Paris, Ellipses, 2013.

Dumont, Pierre, *L'interculturel dans l'espace francophone*, Paris, L'Harmattan, 2001.

De Bruyn, Pierre-Henry, *Le taoïsme, chemin de découverte*, Paris, CNRS Editions, 2009.

Delft, Louis Van, *Les moralistes. Une apologie*, Paris, Gallimard 2008.

Despeux, Catherine, *Taoïsme et corps humain, le XIUZHEN TU*, Paris, Éditions de la Maisnie, 1994.

Didier, Delphine, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1977.

Fischer, Caroline et Debrosse, Anne (dir.), *Intermédialités, Collection Poétiques comparatistes*, Nîmes, SFLGC/Lucie éditions 2015.

Frèches, José, *La sinologie, « Que sais-je ? »*, Le point des connaissances actuelles, N°1610, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

Gauthier, Brigitte (dir.), *Théâtre contemporain orient*, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

Gendrel, Bernard, *Le roman de mœurs, Aux origines du roman réaliste*, Paris, Hermann, 2012.

Genet, Jacqueline et Fiérobe, Claude, *La littérature irlandaise*, Paris, Armand Colin 1997.

Glaudes, Pierre et Louette, Jean-François, *L'Essai*, Paris, Armand Colin, 2011.

Guelton, Bernard, *Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Guiyoba, François, (dir.), *Littérature médiagénique. Écriture, musique et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Harvay, François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Hergott, Éric, « Avant-propos », in *Zeng Fanzhi*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 18 octobre 2013 – 16 février 2014.

Horellou-Lafarge, Chantal, et Segré, Monique, *Sociologie de la lecture*, Paris, La Découverte, 2007.

Janicot, Éric, « les naissances de l'art moderne chinois », dans *revue d'histoire moderne et contemporaine*, Société d'histoire moderne et contemporaine, tome XXXIV- Avril-Juin 1987.

Jeancolas, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2007.

Jin Lu (dir.), *Images de la France sous la dynastie des Qing*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009.

Jouanny, Robert, *Singularités francophones*, Paris, Presse Universitaires de France, 2000.

- Julien, François, *De l'être au vivre, Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard, 2015.
- Julien, François, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Arles, Philippe Picquier, 1991.
- King, Andrea Daniela, *La revenance dans le roman québécois au féminin après 1980*, thèse soutenue à Queen's University, 2011.
- Kouam, Michel et Mofor, Christian (dir.), *Philosophies et cultures africaines à l'heure de l'interculturalité*, Anthologie, tome 1, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- Lavanchy, Anne ; Gajardo, Anahy ; Dervin, Fred (dir.), *Anthropologie de l'interculturalité*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- Lefebvre, Éric, (dir.), *L'école de Shanghai (1840-1920) peintures et calligraphies du musée de Shanghai*, Paris, Paris-Musées, 2013.
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.
- Li Jinjia, *le Liaozhai zhiyi en français (1880-2004), étude historique et critique des traductions*, Paris, Éditions You-feng, 2009.
- Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*, Paris, Somogy éditions d'art, 2013.
- Mangeon, Anthony, (dir.), *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012.
- Mangeon, Anthony, (dir.), *L'empire de la littérature. Penser l'indiscipline francophone avec Laurent Dubreuil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- Mangeon, Anthony, *Crime d'auteur. De l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016.
- Mauger, Gérard, F. Poliak, Claude, et Pudal, Bernard, *Histoire de lecteurs*, Paris, Nathan, 1999
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- Meizoz, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.
- Meschonnic, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Gallimard, 1988.
- Mme Milsky, « Les souscripteurs de " L'Histoire générale de la Chine" du P. de Mailla : Aperçus du milieu sinophile français », dans *Les rapports entre la Chine et l'Europe au temps des lumières, Actes du II^e colloque international de sinologie*, Paris, Les belles lettres, Cathasia, 1980.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

- Naudier, Delphine, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines* 2001/4 (no 44), pp. 57-73.
- Nouss, Alexis, *La modernité*, Paris, Éditions Jacques Grancher, 1991.
- Noiray, Jacques, coll., *Littératures francophones*, I. *Le Maghreb*, II. *Les Amériques, Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, III. *Afrique noire, Océan Indien*. Paris, Belin, 1998.
- Pavé, François, *Le péril jaune à la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- Piqué, Barbara, « De la Bruyère à Montesquieu : le caractère de la nation française », in *La Bruyère, Le métier du moraliste*, Textes recueillis et présentés par Jean Dagen, Elisabeth Bourguinat et Marc Escola, Paris, Honoré Champion, 2001.
- Poirier, Jean, « Loisir : valeurs résiduelles ou existentielles ? » in *Histoire des mœurs II, modes et modèles*, Paris, Gallimard, 1991.
- Prédal, René, *Le cinéma français depuis 1945*, Paris, Éditions Nathan, 1991.
- Rabaté, Jean-Michel, *James Joyce*, Paris, Hachette, 1993.
- Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris, Éditions Gallimard, 2000.
- Robic, Jean-François, *Intermédialité : Partage et migrations artistiques*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2011.
- Rolland, Romain, *Le Cloître de la rue d'Ulm*, journal de Romain Rolland à l'École normale (1886-1889), 18 février 1889, Paris, Albin Michel, 1952.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- Schlegel, Gustave et Cordier, Henri, *T'oung pao, Archives pour servir à l'étude de l'histoire, des langues, de la géographie et de l'ethnographie de l'Asie orientale*, Vol. I. Leide, E.J. Brill, 1890.
- Sobrecases, Thierry, *Qi gong*, Paris, Hachette bien-être, 2014.
- Surmann, Caroline, *Cinéma et théâtre chez Jean Cocteau : Intermédialité et esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- TH. Bentzon, *Littérature et mœurs étrangères*, Paris, Calmann-Lévy, 1882.
- Tcheuyap, Alexie, *De l'écrit à l'écran, Les réécritures filmiques du roman africain francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2005.
- Vaillant, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Villeneuve, Johanne, « La disposition intermédiaire : théorie et pratique : Entretien avec Johanne Villeneuve (professeur au département d'Études littéraires de l'UQAM) », *Spirale* 231 (2010): 38-41.
- Zhang Yinde, *Littérature comparée et perspectives chinoises*, Paris, L'Harmattan, 2008.

3. Ouvrages en chinois

3.1. Œuvres francophones chinoises traduites en chinois

- 陈季同, 《中国人自画像》, 段映虹译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2006年。
(Tcheng Ki-tong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, traduit en chinois par Duan Yinghong, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2006.)
- 陈季同, 《中国人的戏剧》, 李华川, 凌敏译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2006年。
(Tcheng Ki-tong, *Le Théâtre des Chinois*, traduit en chinois par Li Huachuan et Ling Min, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2006.)
- 陈季同, 《中国人的快乐》, 韩一字译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2006年。(Tcheng Ki-tong, *Les Plaisirs en Chine*, traduit en chinois par Han Yiyu, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2006.)
- 陈季同, 《巴黎印象记》, 段映虹译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2006年。
(Tcheng Ki-tong, *Les Parisiens peints par eux-mêmes*, traduit en chinois par Duan Yinghong, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2006.)
- 陈季同, 《吾国》, 李华川译, 桂林: 广西师范大学出版社, 2006年。(Tcheng Ki-tong, *Mon pays, la Chine d'aujourd'hui*, traduit en chinois par Li Huachuan, Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2006.)
- 陈季同, 《黄衫客传奇》, 李华川译, 北京: 人民文学出版社, 2010年。(Tcheng Ki-tong, *Le Roman de l'homme jaune*, traduit en chinois par Li Huachuan, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2010.)
- 盛成, 《我的母亲》, 太原: 山西人民出版社, 2012年。(Sheng Tcheng, *Ma mère*, Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 2012.)
- 周勤丽, 《花轿泪》, 韩沪麟译, 北京: 十月文艺出版社, 1987年。(Chow Ching Lie, *Le Palanquin des Larmes*, traduit en chinois par Han Hulin, Beijing, Shiyue wenyi chubanshe, 1987.)
- 程抱一, 《中国诗画语言研究》, 涂卫群译, 南京: 江苏人民出版社, 2006年。(François Cheng, *L'Écriture poétique chinoise. Vide et plein : le langage pictural chinois*, traduit en chinois par Tu Weiqun, Nanjing, Jiangsu renmin chubanshe, 2006.)
- 程抱一, 《万有之东》, 朱静译, 上海: 同济大学出版社, 2007年。(François Cheng, *À l'orient de tout*, traduit en chinois par Zhu Jing, Shanghai, Tongji daxue chubanshe, 2007.)
- 程抱一, 《天一言》, 杨年熙译, 北京: 人民文学出版社, 2009年。(François Cheng, *Le Dit de Tian-yi*, traduit en chinois par Yang Nianxi, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2009.)
- 程抱一, 《此情可待》, 刘自强译, 北京: 人民文学出版社, 2008年。(François Cheng, *L'éternité n'est pas de trop*, traduit en chinois par Liu Ziqiang, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2008.)
- 程抱一, 《美的五次沉思》, 朱静译, 北京: 人民文学出版社, 2012年。(François Cheng, *Cinq méditations sur la beauté*, traduit en chinois par Zhu Jing, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2012.)
- 程抱一, 《游魂归来时》, 裴程译, 北京: 人民文学出版社, 2015年。(François Cheng, *Quand reviennent les âmes errantes*, traduit en chinois par Pei Cheng, Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 2015.)
- 沈大力, 《梦湖情侣》, 北京: 中国文联出版公司, 1999年。(Shen Dali, *Les amoureux du lac*, Beijing, Zhongguo wenlian chuban gongsi, 1999.)
- 戴思杰, 《巴尔扎克与小裁缝》, 余中先译, 北京: 十月文艺出版社, 2003年。(Dai Sijie, *Balzac et la Petite Tailleur chinoise*, traduit en chinois par Yu Zhongxian, Beijing, Shiyue wenyi chubanshe, 2003.)

戴思杰,《释梦人》,余中先译,台北:皇冠文化出版公司,2006年。(Dai Sijie, *Le complexe de Di*, traduit en chinois par Yu Zhongxian, Taipei, Huangguan wenhua chuban gongsi, 2006.)

戴思杰,《无月之底》,余中先译,北京:十月文艺出版社,2011年。(Dai Sijie, *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*, traduit en chinois par Yu Zhongxian, Beijing, Shiyue wenyi chubanshe, 2011.)

亚丁,《高粱红了》,王晓侠译,北京:新星出版社,2010年。(Ya Ding, *Le Sorgho rouge*, traduit en chinois par Wang Xiaoxia, Beijing, Xinxing chubanshe, 2010.)

应晨,《再见,妈妈》,杭州:浙江文艺出版社,2002年。(Ying Chen, *Au revoir, Maman [L'Ingratitude]*, Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, 2002.)

山飒,《柳的四生》,上海:上海书店出版社,2011年。(Shan Sa, *Les Quatre vies du saule*, Shanghai, Shanghai chudian chubanshe, 2011.)

山飒,《裸琴》,李真,王璐译,北京:北京文学出版社,2015年。(Shan Sa, *La cithare nue*, traduit en chinois par Li Zhen, Wang Lu, Beijing, Beijing wenxue chubanshe, 2015.)

3.2. Divers ouvrages chinois

李华川,《晚清一个外交官的文化历程》,北京:北京大学出版社,2004年。(Li Huachuan, *Le parcours culturel d'un diplomate chinois à la fin de la dynastie des Qing*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2004.)

蒋向艳,《程抱一的唐诗翻译和唐诗研究》,上海:华东师范大学出版社,2008年。(Jiang Xiangyan, *La Traduction et les études de la poésie des Tang chez François Cheng*, Shanghai, Huadong daxue chubanshe, 2008.)

牛竞凡,《程抱一创作实践研究》,上海:上海社会科学出版社,2008年。(Niu Jingfan, *Étude de la création de François Cheng*, Shanghai, Shanghai shehui kexue xueyuan chubanshe, 2008.)

褚孝泉(主编),《程抱一研究论文集》,上海:复旦大学出版社,2013年。(Zu Xiaoquan (dir.), *Les études de François Cheng*, Shanghai, Fudan daxue chubanshe, 2013.)

高行健,《高行健戏剧集》,北京:群众出版社,1985年。(Gao Xingjian, *Théâtres de Gao Xingjian*, Beijing, Qunzong chubanshe, 1985.)

许光华,《法国汉学史》,北京:学苑出版社,2009年。(Xu Guanghua, *L'histoire de la sinologie française*, Beijing, Xueyuan Chubanshe, 2009.)

钱林森,《光自东方来:法国作家与中国文化》,银川:宁夏人民出版社,2004年。(Qian Linsen, *La lumière venant de l'est, les écrivains français et la culture chinoise*, Yinchuan, Ningxia renmin chubanshe, 2004.)

钱林森,《法国汉学家论中国文学:古典诗词》,北京:外语教学与研究出版社,2007年。(Qian Linsen, *Des sinologues français parlent de la littérature chinoise : La poésie classique chinoise*, Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2007.)

钱林森,《法国汉学家论中国文学:古典戏剧和小说》,北京:外语教学与研究出版社,2007年。(Qian Linsen, *Des sinologues français parlent de la littérature chinoise : Le théâtre et le roman classiques chinois*, Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2007.)

钱林森,《法国汉学家论中国文学:现当代文学》,北京:外语教学与研究出版社,2009年。(Qian Linsen, *Des sinologues français parlent de la littérature chinoise : La littérature chinoise moderne et contemporaine*, Beijing, Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, 2009.)

彭建华,《现代中国的法国文学接受》,北京:中国书籍出版社,2008年。(Peng Jianhua, *La réception de la littérature française en Chine*, Beijing, Zhongguo shuji chubanshe, 2008.)

洪子诚,《中国当代文学史》,北京:北京大学出版社,2007年。(Hong Zicheng, *Histoire de la littérature chinoise contemporaine*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 2007.)

方汉奇,《中国近代报刊史》,太原:山西人民出版社,1981年。(Fang Hanqi, *L'Histoire de la presse chinoise moderne*, Taiyuan, Shanxi renmin chubanshe, 1981.)

鲜于浩,田永秀,《近代中法关系史稿》,成都:西南交通大学出版社,2003年。(Xian Yuhao, Tian Yongxiu, *L'Histoire contemporaine de la communication franco-chinoise*, Chengdu, Xinan jiaotong daxue chubanshe, 2003.)

徐晓亚,《百年中法关系》,北京:世界知识出版社,2006年。(Xu Xiaoya, *La relation franco-chinoise au XX^e siècle*, Beijing, Shijie zhishi chubanshe, 2006.)

孙昌武,《道教文学十讲》,北京:中华书局,2014年。(Sun Changwu, *Dix discours sur la littérature taoïste*, Beijing, Zhonghua shuju, 2014.)

罗立群,《中国武侠小说史》,石家庄:花山文艺出版社,2008年。(Luo Liqun, *L'histoire du roman Wu-xia chinois*, Shijiazhuang, Huashan wenyi chubanshe, 2008.)

任继愈,《中国道教史》,上海:上海人民出版社,1990年。(Ren Jiyu, *L'Histoire du taoïsme chinois*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1990.)

卿希泰(主编),《中国道教史》,成都:四川人民出版社,1996年。(Qin Xitai, *L'Histoire du taoïsme chinois*, Chengdu, Sichuan renmin chubanshe, 1996.)

游飞,蔡卫,《世界电影理论思潮》,北京:中国广播电视出版社,2002年。(You Fei, Cai Wei, *Les pensées et les théories du cinéma du monde*, Beijing, Beijing guangbo dianshi chubanshe, 2002.)

吕澎,易丹,《1979年以来的中国艺术史》,北京:中国青年出版社,2011年。(Lü Peng, Yi Dan, *L'Histoire de l'art chinois depuis 1979*, Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 2011.)

Table des matières

Remerciements	5
Introduction générale.....	9
Partie I : L’interculturalité.....	19
Introduction à la première partie	21
Chapitre I : La francophonie chinoise et la sinologie française	23
1. Tcheng Ki-Tong, diplomate et écrivain	24
2. François Cheng, universitaire et poète	38
Chapitre II : La francophonie chinoise face à l’histoire : les relations Chine-Occident au XX ^e siècle..	55
1. Cheng Tcheng et la révolution chinoise	56
2. Les relations Occident-Chine sous Mao : <i>Le Dit de Tian-yi</i> de François Cheng et <i>Les amoureux du lac</i> de Shen Dali	68
3. L’Occidentalisme dans la trilogie de Ya Ding	79
Chapitre III : Le miroir de la culture	89
1. Le roman sentimental historique de François Cheng : <i>L’Éternité n’est pas de trop</i> , et <i>Quand reviennent les âmes errantes</i>	90
2. Le roman taoïste fantastique de Ya Ding : <i>Le Cercle du Petit Ciel</i> , <i>La jeune fille Tong</i>	99
3. Le roman interculturel de Dai Sijie : <i>Le complexe de Di</i> , et <i>Par une nuit où la lune ne s’est pas levée</i>	105
Chapitre IV : De l’interculturel à l’universel : une lecture de Ying Chen	115
1. L’écriture migrante de Ying Chen	116
2. Une suite romanesque tournée vers l’universel	123
Conclusion à la première partie	136
Partie II : L’intermédialité	139
Introduction à la deuxième partie	141
Section A : De l’écrit à l’écran	143
Chapitre V : L’adaptation cinématographique du roman francophone chinois <i>Le Palanquin des larmes</i> de Chow Ching Lie (film de Jacques Dorfmann).....	145
1. Chow Ching Lie dans le roman et dans le film	145
2. Adaptation interculturelle : entre le récit et le film	150
3. Critique culturelle et réception de l’œuvre.....	165
Chapitre VI : La réécriture filmique du roman francophone chinois <i>Balzac et la Petite Tailleuse chinoise</i> de Dai Sijie.....	171
1. Dai Sijie : romancier et cinéaste.....	172
2. Réécriture intermédiate : entre le texte et l’image	176
3. Critique littéraire et intertextualité	187
Section B : Entre littérature et peinture	197

Chapitre VII : Gao Xingjian, dramaturge et peintre.....	199
1. Contexte interculturel de la création théâtrale et picturale de Gao Xingjian	199
2. Théâtralité et picturalité	208
3. De la création intermédiatique	227
Chapitre VIII : Shan Sa, romancière et artiste.....	233
1. Interculturalité et intermédialité à l'exemple de Shan Sa	233
2. Le langage romanesque et pictural de Shan Sa	244
Conclusion à la deuxième partie.....	265
Conclusion générale	267
Annexes	275
1. Découpage séquentiel du film <i>Le Palanquin des larmes</i>	275
2. Découpage séquentiel du film <i>Balzac et la Petite Tailleuse chinoise</i>	279
3. Tableaux de Gao Xingjian	285
4. Tableaux de Shan Sa	295
Bibliographie.....	305

Interculturalité et intermédialité chez les auteurs francophones chinois

Résumé

Dans le domaine des littératures francophones, on peut dénombrer actuellement une vingtaine d'auteurs chinois francophones : Tcheng Ki-Tong, Sheng Tchong, Chow Ching Lie, François Cheng, Gao Xingjian, Shen Dali, Ya Ding, Dai Sijie, Ying Chen, Wei Wei, Shan Sa, et Ling Xi... Ces écrivains circulent dans différentes cultures, se servent de deux langues, et, par conséquent, leurs écritures mélangent une couleur chinoise avec une couleur occidentale. À travers leurs expériences, nous remarquons que certains d'entre eux ont développé une double pratique artistique, en accord avec leur identité culturelle désormais duelle. Ils construisent ainsi non seulement un pont entre deux langues et deux cultures, mais aussi un pont entre différents médias ou supports artistiques (romanesque et cinématographique ou pictural). Comment s'est développée la littérature francophone chinoise ? Et comment appréhender l'écriture romanesque et la pratique artistique des auteurs francophones chinois ? Centré sur des auteurs francophones chinois et leurs œuvres, notre travail formule une hypothèse sur l'articulation entre interculturalité et intermédialité au sein de la francophonie chinoise.

Mots-clés : interculturalité, intermédialité, francophonie chinoise, littérature francophone, études culturelles.

Summary

In the field of francophone literature, there are currently about twenty French-speaking Chinese authors : Cheng Ki-Tong, Sheng Cheng, Cheng Ching, Francois Cheng, Gao Xingjian, Shen Dali, Ya Ding, Dai Sijie, Ying Chen, Wei Wei, Shan Sa, and Ling Xi... These writers circulate in different cultures, use two languages, and consequently their writing mixes a Chinese color with a Western one. Through their experiences, we note that some of them have developed a double artistic practice, in accordance with their cultural identity, which is now dual. They thus build not only a bridge between two languages and two cultures, but also a bridge between different media or artistic supports (novelistic and film or pictorial). How has Chinese francophone literature developed itself ? And how can we understand the novelistic writing and the artistic practice of the French-speaking Chinese authors ? Focused on French-speaking Chinese authors and their works, our research formulates a hypothesis about the articulation between interculturality and intermediality within the Chinese Francophonie.

Keywords : Interculturality, Intermediality, Chinese Francophonie, Francophone Literature, Cultural Studies.